XIII SIMPÓSIO INTERNACIONAL de Musicologia

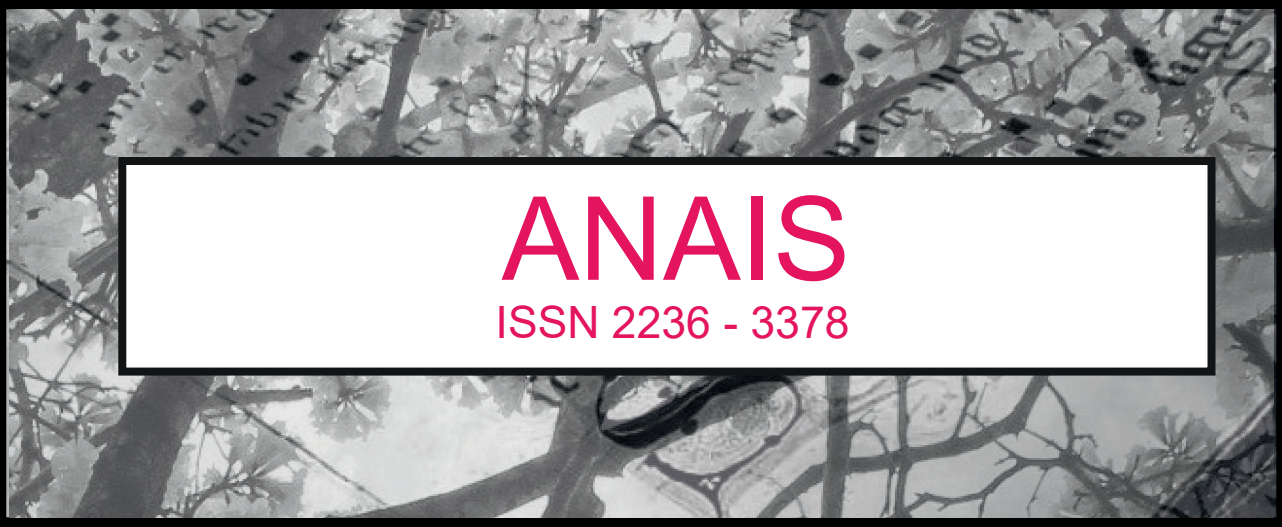
Musicologia & Diversidade: patrimônio, memória e identidade

De 1 a 5 de julho 2024

Goiânia/GO - Brasil

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS DA UFG

CARAVELAS - NÚCLEO DE ESTUDOS DA HISTÓRIA DA MÚSICA LUSO-BRASILEIRA/CESEM/FCSH/UNL



ANAIS

ISSN 2236 - 3378

Apoio

Realização

XIII SIMPÓSIO
INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA

ANAIS

ISSN 2236 - 3378

Local / Venue:

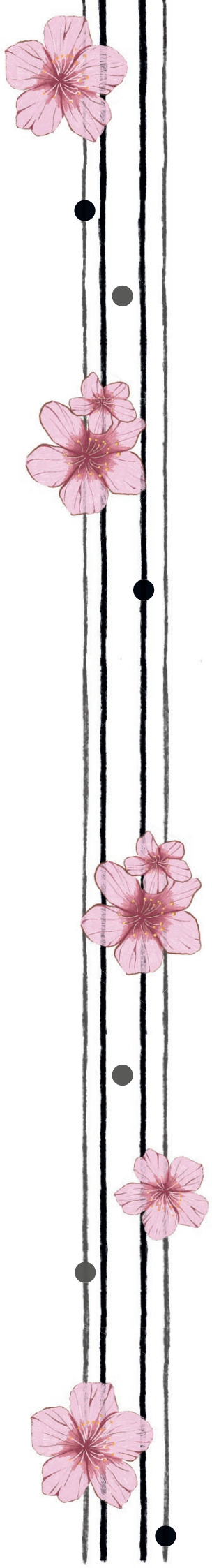
Goiânia - Goiás - Brasil

Data/ Date:

1 a 5 de Julho de 2024
July, 1st to 5th, 2024

Organização dos Anais / Production of the annals

Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG); Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (/UFG); Dra. Gyovana Carneiro (UFG); Dr. Thiago Xavier de Abreu (UFG)



Diagramação

Ana Clara Guerreiro Cavalcante

Ilustração

Lucas Carilli Brito

Imagem da capa

Fabrícia Vilarinho

Revisão

Profa. Magda de Miranda Clímaco

EXPEDIENTE

COORDENAÇÃO GERAL/ *GENERAL COORDINATION*

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

COMISSÃO ORGANIZADORA/ *ORGANIZING COMMITTEE*

Coordenador (as)/ *Coordinator*
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG), Dra. Marília Álvares (UFG), Ms. Andréa Luísa Teixeira (UFG)
-
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Ms. Andréa Luísa Teixeira (UFG)
Dra. Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro (UnB)
Ms. Denise de Almeida Felipe (UFG)
Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG)
Dr. David Cranmer (CESEM FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Dra. Flavia Maria Cruvinel (UFG)
Ms. Leonardo Victtor de Carvalho (UFG)
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Ms. Marcus Vinicius Pantaleão Gomes (UFG)
Dra. Marília Álvares (UFG)
Dra. Martha Martins Andrade de Guerra Barreto (UFG)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Ms. Rodrigo Costa Assis (UFG)
Ms. Sergio de Alencastro Veiga Filho (UFG)
Dr. Thiago Xavier de Abreu (UFG)

COMISSÃO CIENTÍFICA/ *SCIENTIFIC COMMISSION*

Coordenador (as)/ *Coordinator*
Dra. Gyovana Castro Carneiro (UFG), Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG), Dr.Thiago Xavier de Abreu (UFG)
-
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
Dr. Alberto José Vieira Pacheco (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Ms. Andréa Luíza Teixeira (UFG)
Dra. Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro (UnB)
Dr. Carlos Elias Kater (UFMG)
Dr. David Cranmer (CESEM/ FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Dr. Eduardo José Tavares Lopes (CESEM / Universidade de Évora / PT)
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)
Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)
Dr. Fernando Elias Llanos (UFG)
Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (PPGLA/UEA, UFPA)
Dra. Flavia Maria Cruvinel (UFG)
Dra. Gyovana Castro Carneiro (UFG)
Dra. Kátia Paranhos (UFU)
Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg (UFPe)
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Dra. Marilia Alvares (UFG)
Dra. Martha Martins Andrade de Guerra Barreto (UFG)
Dr. Márcio Leonel F. Reis Páscoa (UEA)

Dr. Pablo Sotuyo Blanco (ADoHM/ UFBA/ RIdIM-Brasil)
Dr. Paulo Ferreira de Castro (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Dr. Thiago Xavier de Abreu (UFG)

COMISSÃO ARTÍSTICA/ *ARTISTIC COMMISSION*

Coordenador (as)/ *Coordinator*
Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG)
-
Ms. Andréa Luísa Teixeira (UFG)
Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)
Ms. Vanessa Bertolini (UFG)
Dr. David de Figueiredo Correia Castelo (UFG)
Dra. Marília Álvares (UFG)
Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

APOIO/ *SUPPORT*

Ana Cláudia Nunes
Allana Letícia Maia Lemes
Arthur Ribeiro de Araujo
Davi Alonso
Isabel Blum Schneider
Keven Christyan Ramos da Silva
Maria Helena de Oliveira
Nathalya Santos Novo
Natália Plaza Pinto Silva
Pennélope Avelar
Vitor Rocha Silva

APRESENTAÇÃO

O XIII 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, é um fórum de estudos e discussões que tem como escopo: 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, em diálogos intra, inter e transdisciplinares e oportunizar a divulgação de pesquisas realizadas na área da musicologia.

A realização deste evento sempre foi um desafio só possível com a colaboração de vários docentes da EMAC, de técnicos administrativos, de discentes, com a colaboração de nossos parceiros do Núcleo CARAVELAS/ CESEM/ Universidade Nova de Lisboa.

Neste ano de 2024, a empreitada ainda se mostrou bastante complexa, em face das inúmeras provocações que a falta de apoio financeiro por parte do PAEP CAPES, em função de cortes no seu orçamento, provocou. Assim, a realização deste evento só foi possível com o apoio do Instituto Cultural SICOOB, da Fundação de Apoio à Pesquisa (FUNAPE), da Reitoria da Universidade Federal de Goiás (UFG), da Pró-Reitoria de Administração e Finanças (PROAD UFG), do Núcleo CARAVELAS/ CESEM/ Universidade Nova de Lisboa, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC) e da compreensão e esforço pessoal das convidadas e convidados. Devemos, no entanto, destacar, que esses desafios modificam práticas e transformam a nós mesmos, pessoal e profissionalmente, em face de realizar um evento ao mesmo tempo presencial, híbrido e totalmente online.

Entendemos que eventos como o XIII Simpósio Internacional de Musicologia atende à caracterização positiva e produtiva de profissionais ao gerar novos conhecimentos, promover a produção científica e artística e sua atualização bibliográfica no formato virtual, impresso, sonoro e visual. As ações propostas concorrem para a ampliação de possibilidades de ensino e de pesquisa, tanto no contexto nacional como no internacional, visando interferir positivamente no campo da musicologia através do investimento em novos objetos e do diálogo com 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 desenvolvidas coletivamente e que venham a fortalecer o campo musicológico.

Receber convidados, pesquisadores, artistas, discentes e o público que nos prestigia, é sempre instigante. A Comissão Organizadora, Científica e Artística trabalhou intensamente para a concretização deste Simpósio. Estamos orgulhosos! A lista de agradecimentos é longa, mas queremos ressaltar o empenho da equipe envolvida na organização - docentes, técnico-administrativos e monitores. Agradecemos o apoio da FUNAPE, da PROAD, da EMAC, do Centro Cultural UFG, do Núcleo CARAVELAS, pela parceria profícua.

Agradecemos, em especial, aos nossos convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso convite. Desejamos a todos um evento pautado pelo respeito, qualidade das palestras, mesas, cursos, comunicações, apresentações artísticas.

BOM SIMPÓSIO E CONGRESSO A TODOS E TODAS!!!

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)
David Cranmer (CESEM/FCSH/UNL)

OVERVIEW

The XIII INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF MUSICOLOGY, organized by the School of Music and Performing Arts (EMAC) of the Federal University of Goiás (UFG) in partnership with CARAVELAS - Research Center for the History of Luso-Brazilian Music - CESEM/FHSC/UNL, is a forum for study and discussion aimed at: providing reflections on the diverse paths of musicology in contemporary times; enhancing exchange between research centers and study groups; fostering scientific and artistic production within the field of musicology through interdisciplinary, intersectoral, and transdisciplinary dialogues; and providing a platform for the dissemination of research in musicology.

The realization of this event has always been a challenging endeavor made possible through the collaboration of several faculty members from EMAC, administrative staff, students, and with the support of our partners from CARAVELAS/CESEM/Universidade Nova de Lisboa.

In 2024, organizing the event proved particularly complex due to significant financial challenges resulting from budget cuts in funding from PAEP CAPES. Nonetheless, the event was made possible thanks to the support of Instituto Cultural SICOOB, Fundação de Apoio à Pesquisa (FUNAPE), the Rectorate of UFG, the Pro-Rectorate of Administration and Finance (PROAD UFG), CARAVELAS/CESEM/Universidade Nova de Lisboa, EMAC UFG, and the personal understanding and effort of our invited participants. These challenges have prompted adaptations in practices and have transformed us personally and professionally, especially in the context of organizing a conference that is both in-person, hybrid, and fully online.

We believe that events like the XIII International Symposium of Musicology contribute positively and productively to the professional development by generating new knowledge, promoting scientific and artistic production, and updating bibliographic resources in virtual, printed, auditory, and visual formats. The initiatives proposed aim to expand teaching and research opportunities nationally and internationally, with the goal of making a positive impact on the field of musicology through new research themes and dialogue with related areas. This event also signifies our commitment to building collaborative work relationships based on mutual respect and actions that foster collective research to strengthen the field of musicology.

Hosting guests, researchers, artists, students, and our esteemed audience is always stimulating. The Organizing, Scientific, and Artistic Committees have worked tirelessly to make this Symposium a reality. We are proud! The list of acknowledgments is extensive, but we wish to highlight the dedication of the organizing team - faculty, administrative staff, and volunteers. We appreciate the support from FUNAPE, PROAD, EMAC, Centro Cultural UFG, and CARAVELAS for their fruitful partnerships.

Special thanks go to our gracious guests who have kindly accepted our invitation. We wish everyone a Symposium and Congress characterized by respect, quality lectures, panels, courses, presentations, and artistic performances.

A GREAT SYMPOSIUM AND CONGRESS TO ALL!

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)
David Cranmer (CESEM/FCSH/UNL)

SUMÁRIO

1. Programação Geral (pg. 11)

1 de julho (segunda-feira)/ *July 1 th (Monday)* pg. 11

2 de julho (terça-feira)/ *July 2 nd (Tuesday)* pg. 11

3 de julho (quarta-feira)/ *July 3 rd (Wednesday)* pg. 13

4 de julho (quinta-feira)/ *July 4 th (Thrusday)* pg. 14

5 de julho (quinta-feira)/ *July 5 th (Frieday)* pg. 16

2. Programação Artística (pg. 18)

1 de julho (segunda-feira)/ *July 1 th (Monday)* pg. 18

2 de julho (terça-feira)/ *July 2 nd (Tuesday)* pg. 18

3 de julho (quarta-feira)/ *July 3 rd (Wednesday)* pg. 18

4 de julho (quinta-feira)/ *July 4 th (Thrusday)* pg. 19

5 de julho (quinta-feira)/ *July 5 th (Frieday)* pg. 19

3. Programas (pg. 20)

1 de julho (segunda-feira)/ *July 1 th (Monday)* pg. 20

2 de julho (terça-feira)/ *July 2 nd (Tuesday)* pg. 21

3 de julho (quarta-feira)/ *July 3 rd (Wednesday)* pg. 21

4 de julho (quinta-feira)/ *July 4 th (Thrusday)* pg. 23

5 de julho (quinta-feira)/ *July 5 th (Frieday)* pg. 24

4. Conferencistas, Debatedores e Intérpretes (pg. 26)

5. Resumo das minicursos (pg. 72)

6. Resumos das conferências (pg. 76)

7. Resumos das palestras (pg. 79)

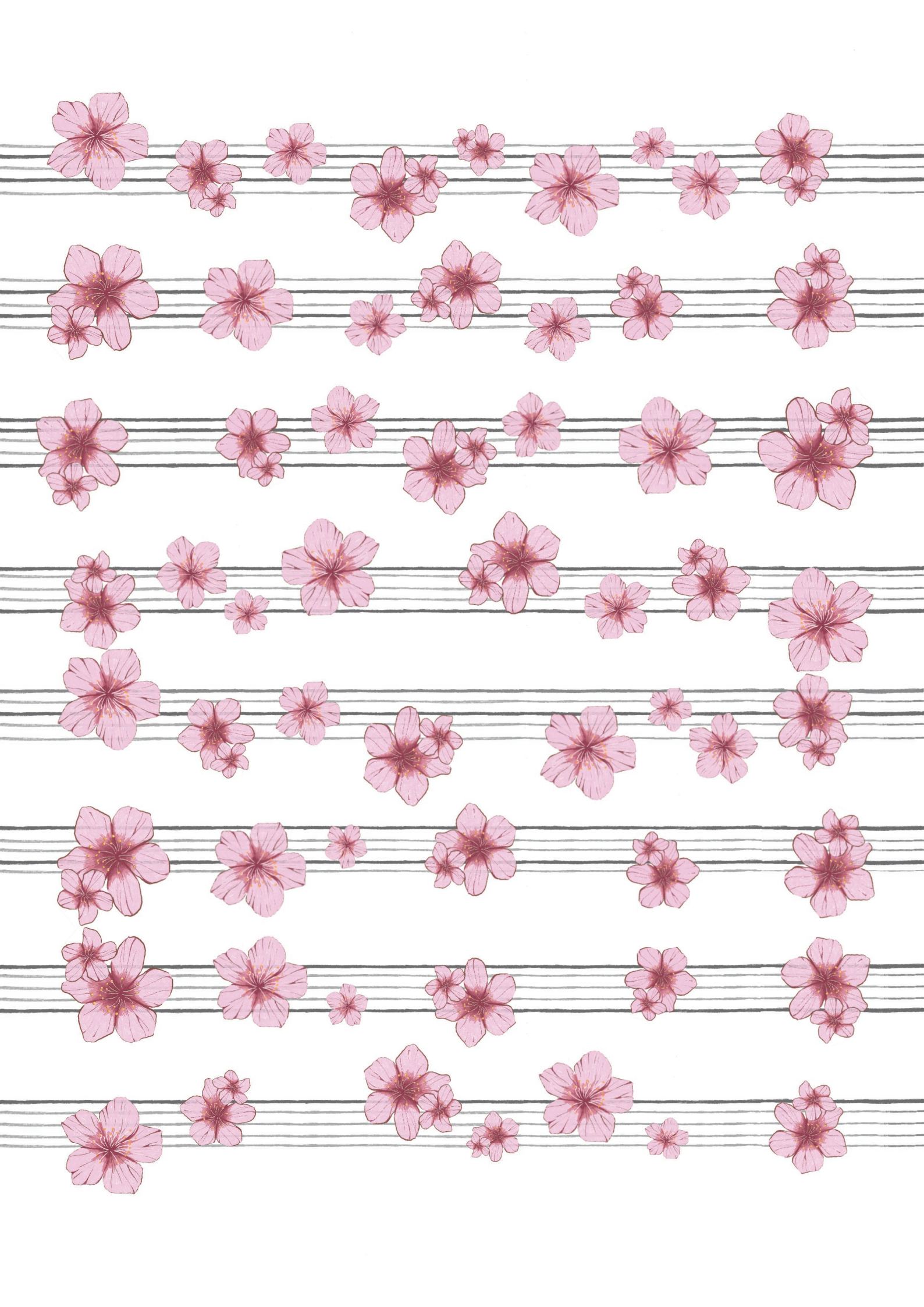
8. Resumos dos textos das mesas redondas (pg. 81)

9. Salas das comunicações (pg. 90)

10. Resumos das comunicações (pg. 96)

11. Textos das Palestras e Mesas Redondas (pg. 127)

12. Artigos Completos (pg. 156)



1. PROGRAMAÇÃO GERAL

1 de julho a 05 de julho de 2024/ *July 1st to July 5th, 2024*

1 de julho (segunda-feira)/ *July 1 th (Monday)*

19h30 CERIMÔNIA DE ABERTURA/ *OPENING CEREMONY-* PRESENCIAL (com upload a posteriore)/ *IN PERSON (uploaded later)*
Estréia Mundial da obra Divagação e Memória em torno do Hino Nacional Brasileiro.

Compositora e Intérprete: Dra. Martha Martins Andrade de Guerra Barreto

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

20h30 RECITAL PALESTRA/ *LECTURE RECITAL*
Violão: idiomatismos do século XX/ *Guitar: idiomatisms of the 20th century* - PRESENCIAL (com upload a posteriore)/ *IN PERSON (uploaded later)*

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG) -violão/ *guitar*

Local / *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

2 de julho (terça-feira)/ *July 2nd (Tuesday)*

10h00 CONFERÊNCIA 1/ *KEYNOTE LECTURE 1*
Escutando através do ruído no arquivo colonial: objetos sonoros, patrimônio e a Coleção Konrad T. Preuss Arquivo de Fonogramas de Berlim/ *Escuchando a través del ruído del archivo colonial: objetos sonoros, patrimônio y la Coleccción Konrad T. Preuss del Berliner Phonogramm-Archiv/ Listening through the Noise of the Colonial Archive: Sound Objects, Heritage and the Konrad T. Preuss Collection of the Berliner Phonogramm-Archiv* - HÍBRIDA/ *HYBRID*

Dr. Alejandro Madrid (Universidade de Harvard)
Moderador/ *Moderator*: Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

14h30 MESA REDONDA 1/ *ROUNDTABLE 1*

Patrimônio e atividade musical no século XIX e primórdios do XX/ *Heritage and musical activity in the 19th and early 20th centuries* - HÍBRIDA/ *HYBRID*

Dra. Maria José Artiaga (CESEM/ FCSH/ Universidade Nova de Lisboa)
Dr. Márcio Leonel F. Reis Páscoa (UEA)
Dr. Rodrigo Hoffmann Velloso da Silva (Escola de Música de Brasília (SE-DF)
Moderadora/ *Moderator*: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

17h30 SESSÕES TEMÁTICAS - COMUNICAÇÕES/ *PRESENTATIONS* - HÍBRIDAS/ HYBRID

Sessão 1 – Sala 120 (LABMUS)/ Room 120 (LABMUS)
Coordenadora: Ms. Andréa Luíza Teixeira (UFG) - PRESENCIAL/ *IN PERSON*
Sessão 2 – Miniauditório/ Lecture Hall
Coordenadora: Dra. Marília Álvares (UFG) - PRESENCIAL/ *IN PERSON*
Sessão 3 – Sala 216/ Room 216
Coordenador: Dr. Thiago Xavier de Abreu (UFG) - PRESENCIAL/ *IN PERSON*
Sessão 4 – Sala 126/ Room 126
Coordenadora: Dra. Martha Martins de Guerra Barreto (UFG) - PRESENCIAL/ *IN PERSON*
Sessão 5 – Sala Online/ Online room (UFG)
Coordenadora: Dra. Gyovana Carneiro (UFG)
Sessão 6 – Sala Online/ Online room (UFG)
Coordenadora: Ms. Denise de Almeida Felipe (UFG)
Sessão 7 – Sala Online/ Online room (UFG)
Coordenador: Doutorando Paulo César Guicheney (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

20h30 RECITAL PALESTRA/ *LECTURE RECITAL*

Flauta Doce e Piano na Música Brasileira/ *Recorder and piano in Brazilian music* - PRESENCIAL (com upload a posteriore)/ *IN PERSON (uploaded later)*

Duo Castelo-Linhares
Flauta doce: Dr. David de Figueiredo Castelo
Piano: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

3 de julho (quarta-feira)/ *July 3rd (Wednesday)*

09h00 CONFERÊNCIA 2/ *KEYNOTE LECTURE 2*

Organização e inventariação de um acervo histórico: a coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2006)/ *Organisation and inventory of a historical collection: the musicographic collection of the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2006)* - HÍBRIDA/ *HYBRID*

Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)
Moderadora/ *Moderator*: Dra. Edite Rocha (UFMG) e Dra. Flávia Maria Cruvinel (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

11h00 RECITAL/ *RECITAL*

Música em Goiás/ *Music in Goiás* - PRESENCIAL (com upload a posteriore)/ *IN PERSON (uploaded later)*

Direção musical/ *Musical Direction*: Carlos Henrique Costa e Vanessa Bertoline (UFG)

Local/ *Venue*: Teatro Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça - EMAC UFG/ *Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça Theatre - EMAC UFG*

14h00 MINICURSOS/ *SHORT COURSES - PRESENCIAL/ IN PERSON*

Acervos de Documentos Musicais - Sala 120 (LABMUS)/ *Music Collection Documents - Room 120 (LABMUS)*
Doutoranda Mary Angela Biason (Museu Carlos Gomes)

Edição de Partituras: os tipos de edição e os poderes do editor - Miniauditório/ *Score editing: types of editing and the powers of the editor - Lecture hall*
Dr. Jorge Luiz de Oliveira Junior (UnB)

Processos Criativos, Extemporâneos e Composição no Piano Popular Contemporâneo - Sala 216/ *Creative Processes, Extemporisation and Composition in Contemporary Popular Piano - Room 216*
Dr. Diones Correntino (UFG)

Produção Musical - Sala 126/ *Musical Production - Room 126*
Dr. Gilberto Assis (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

17h00 ACERVOS EM DIÁLOGO/ *COLLECTIONS IN DIALOGUE* - HÍBRIDA/ *HYBRID*

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC UFG)
Dra. Edite Rocha (Acervo Curt Lang / UFMG)
Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (Laboratório de Documentação Musical / UFPA)
Leonardo Vieira Lacerda (Museu de Música da Cidade de Goiás)
Dra. Lenita Nogueira (Museu Carlos Gomes)
Dr. Marcos Botelho (Laboratório BandaLab/ UFG)
Dr. Márcio Leonel Reis Páscoa (Laboratório de Musicologia e História Cultural / UEA)
Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (Acervo Braz Wilson Pompeu de Pina Filho)
Doutoranda Mary Angela Bianson (Museu Carlos Gomes)
Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)
Dr. Pablo Sotuyo Blanco (ADoHM/ UFBA/ RIdIM-Brasil)

Moderadora/ *Moderator*: Dra. Gyovana Carneiro (UFG)

Local/ *Venue*: Miauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/ *Lecture hall of UFG School of Music and Performing Arts*

20h30 RECITAL/ *RECITAL* - PRESENCIAL (com upload a posteriore)/ *IN PERSON (uploaded later)*
Grupo de Ópera EMAC/ *EMAC Opera Group*

Direção Musical/ *Musical Direction*: Dra.Marília Álvares (UFG)

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

4 de julho (quinta-feira)/ *July 4th (Thursday)*

10h00 CONFERÊNCIA 3/ *KEYNOTE LECTURE 3* - HÍBRIDA/ *HYBRID*
O lugar da correspondência como fonte musicológica: articulações e exemplos/ *The place of correspondence as a musicological source: articulations and examples*

Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Moderador/ *Moderator*: Dr. Marcos Leonel Reis Páscoa (UEA)

Local/ *Venue*: Auditório da Escola de Música e Artes Cênicas/ *Lecture hall of UFG School of Music and Performing Arts.*

14h00 MESA REDONDA 2/ *ROUNDTABLE 2 - ONLINE*
Patrimônio iconográfico musical no Brasil/ *Musical Iconography Studies*

Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)
Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)
Moderador/ *Moderator*: Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Local/ *Venue*: Auditório da Escola de Música e Artes Cênicas/ *Lecture hall of UFG School of Music and Performing Arts.*

16h30 PROJETO HISTÓRIAS DA MÚSICA BRASILEIRA (ABMUS - Coleção de 6 livros)/ *HISTORIES OF BRAZILIAN MUSIC PROJECT (ABMUS - Collection of 6 books)* - HÍBRIDA/ *HYBRID]*
Reunião do Conselho Editorial/ *Editorial Board meeting*

Dr.Alberto Dantas Filho
Dra.Beatriz Magalhães Castro (Coordenadora - UnB/ ABMUS)
Dr.Fernando de Oliveira Magre
Dr.Robervaldo Linhares Rosa
Dr. Silvano Baia
Dr.Pablo Sotuyo Blanco (Presidente da ABMUS/ ADoHM/ UFBA/ RIdIM-Brasi UFBA)
Dra.Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Dr.Gustavo Neiva Tavares (Ópera de Oslo)
Dra.Lenita Nogueira (Museu Carlos Gomes)
Dra.Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Dr.Márcio Leonel F. Reis Páscoa (Laboratório de Musicologia e História Cultural/ UEA)
Ms.Mary Angela Bianson (Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM/IMS)

Local/ *Venue*: Miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/ Lecture hall of UFG School of Music and Performing Arts

20h00 RECITAL/ *RECITAL* - PRESENCIAL (com upload a posteriore)/ *IN PERSON (uploaded later)*
Fundamental é mesmo o amor – Canções de Tom Jobim/ *Love really is fundamental - Songs by Tom Jobim*

Grupo Fé Menina e Miriam Marques – vozes/ *Fé Menina Group and Miriam Marques – voices*
Douglas Martins – violão/ *guitar*

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

5 de julho (sexta-feira)/ *July 5th (Friday)*

10h00 MESA REDONDA 3/ *ROUNDTABLE 3* - HÍBRIDA/ *HYBRID*

Dr. Elias Nazareno (Educação Intercultural da UFG)
Dr. Joaquim Borges Armando Gove (Universidade Eduardo Mondlane – Maputo/ Moçambique)
Dra. Kenia Érica Gusmão Medeiros (IFG)
Moderadora/ *Moderator*: Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

14h00 MINICURSOS/ *SHORT COURSES* - *PRESENCIAL/ IN PERSON*

Acervos de Documentos Musicais- Sala 120 (LABMUS)/ *Music Collection Documents - Room 120 (LABMUS)*
Doutoranda Mary Angela Biason (Museu Carlos Gomes)

Edição de Partituras: os tipos de edição e os poderes do editor - Miniauditório/ *Score editing: types of editing and the powers of the editor - Lecture hall*
Dr. Jorge Luiz de Oliveira Junior (UnB)

Processos Criativos, Extemporâneos e Composição no Piano Popular Contemporâneo - Sala 216/ *Creative Processes, Extemporisation and Composition in Contemporary Popular Piano - Room 216*
Dr. Diones Correntino (UFG)

Produção Musical - Sala 126/ *Music Production* - Room 126
Dr. Gilberto Assis (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

17h30 MÚSICA POPULAR NA MESA/ *POPULAR MUSIC ON THE TABLE* - HÍBRIDA/ *HYBRID*

Dr. Herom Vargas (CNPq): Reflexões sobre música popular por meio do estudo de capas de disco: o caso da contracultura no rock nacional nos anos 60 e 70/ *Reflections on popular music through the study of album covers: the case of counterculture in Brazilian rock in the 60s and 70s.*

Dr. Henrique Cazes (UFRJ): Improviso no choro: ferramenta de fluência/ *Choro improvisation: fluency tool.*

Debatedora/ *Moderator*:
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Dr. Diones Correntino (UFG)
Doutorando João Casimiro Kahil Cohon (UFG)
Dr. Everson Ribeiro Bastos (UFG)

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre/*

20h00 RECITAL/ *RECITAL* - PRESENCIAL (com upload a posteriore)/ *IN PERSON (uploaded later)*
Everson Bastos Quinteto - Balanço for God

Everson Bastos (UFG) - Piano
Matheus Rodrigues - Baixo
Johnson Machado (UFG) - Sax
Diego Amaral (UFG) - Percussão
João Casimiro Kahil Cohon (UFG) - Bateria

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

2. PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA

1 de julho a 05 de julho de 2024/ *July 1st to July 5th, 2024*

1 de julho (segunda-feira)/ *July 1 th (Monday)*

19h30 CERIMÔNIA DE ABERTURA/ *OPENING CEREMONY - HÍBRIDO*
Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

20h30 RECITAL PALESTRA/ *LECTURE RECITAL*
Violão: idiomatismos do século XX/ *Guitar: idiomatisms of the 20th century - HÍBRIDO*

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG) -violão/ *guitar*

Local / Venue: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

2 de julho (terça-feira)/ *July 2nd (Tuesday)*

20h30 RECITAL PALESTRA/ *LECTURE RECITAL*
Flauta Doce e Piano na Música Brasileira/ *Recorder and piano in Brazilian music - HÍBRIDO*

Duo Castelo-Linhares
Flauta doce: Dr. David de Figueiredo Castelo
Piano: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

3 de julho (quarta-feira)/ *July 3rd (Wednesday)*

11h00 RECITAL/ *RECITAL*
Música em Goiás/ *Music in Goiás - HÍBRIDO*

Direção musical/ *Musical Direction*: Carlos Henrique Costa e Vanessa Bertoline (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

20h30 RECITAL/ *RECITAL - HÍBRIDO*
Ópera Goiânia Viva/ *Goiânia Opera Alive*
Grupo de Ópera EMAC/ *EMAC Opera Group*

Direção Musical/ *Musical Direction*: Dra.Marília Álvares (UFG)

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

4 de julho (quinta-feira)/ *July 4th (Thursday)*

20h00 RECITAL/ *RECITAL - HÍBRIDO*
Fundamental é mesmo o amor – Canções de Tom Jobim/ *Love really is fundamental - Songs by Tom Jobim*

Grupo Fé Menina e Miriam Marques – vozes/ *Fé Menina Group and Miriam Marques – voices*

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

5 de julho de 2023 (sexta-feira)/ *July 5th (Friday)*

20h00 RECITAL/ *RECITAL - HÍBRIDO*
Everson Bastos Quinteto - Balanço for God

Everson Bastos (UFG) - Piano
Matheus Rodrigues - Baixo
Johnson Machado (UFG) - Sax
Diego Amaral (UFG) - Percussão
João Casimiro Kahil Cohon (UFG) - Bateria

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

3. PROGRAMAS

1 de julho a 05 de julho de 2024/ *July 1st to July 5th, 2024*

1 de julho (segunda-feira)/ *July 1 th (Monday)*

20h30 RECITAL PALESTRA/ *LECTURE RECITAL*

Violão: idiomatismos do século XX/ *Guitar: idiomatisms of the 20th century* - HÍBRIDO/ *HYBRID*

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG) -violão/ *guitar*

Local / Venue: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

PROGRAMA/ *PROGRAM*

Villa-Lobos, Heitor
(1887-1959)
Estudo no. 4
Estudo no. 11
Prelúdio no. 4
Prelúdio no. 5

Ponce, Manuel Maria
(1882-1948)
Sonatina Meridional:
Campo
Copla
Fiesta

Anônimo Sec. XX
Canco del Lladra

Assad, Sergio
(1952-)
Aquarelle:
Prelúdio e Toccatina

Brouwer, Leo
(1939-)
Elogio de la Danza:
Lento
Obstinato

2 de julho (terça-feira)/ *July 2nd (Tuesday)*

20h30 RECITAL PALESTRA/ *LECTURE RECITAL*

Flauta Doce e Piano na Música Brasileira/ *Recorder and piano in Brazilian music - HÍBRIDO*

Duo Castelo-Linhares
Flauta: Dr. David de Figueiredo Castelo
Piano: Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Center*

PROGRAMA/ *PROGRAM*

Pitombeira, Liduino
(1962 -)
Variações sobre a Muié Rendêra

Gonçalves, Luiz
(1986 -)
Khí (2024) – Estréia Mundial

Irlandini, Luigi Antônio
(1958 -)
Pythagoras (Monas, Katharsis, Theoria, Theosis)

Souto, Eduardo
(1882-1942)
O que os teus olhos dizem

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

3 de julho (quarta-feira)/ *July 3rd (Wednesday)*

11h00 RECITAL/ *RECITAL*

Música em Goiás/ *Music in Goiás*

Soprano - Vanessa Bertolini
Contralto - Maria Helena de Oliveira
Tenor - Gidalte S'oli
Baixo - Celso Ferreira
Piano - Carlos Costa

Direção musical/ *Musical Direction*: Carlos Henrique Costa e Vanessa Bertoline (UFG)

Local/ *Venue*: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/ *UFG School of Music and Theatre Arts*

PROGRAMA/ *PROGRAM*

ANONIMO

Moteto dos Passos

JEAN DOULIEZ

Improviso
-
Modinha - A Rosa
-
Goiás dos Chafarizes

20h30 RECITAL/ *RECITAL - HÍBRIDO*
Ópera Goiânia Viva/ *Goiânia Opera Alive*
Grupo de Ópera EMAC/ *EMAC Opera Group*

Caio de Abreu, barítono
Laise Lucena, soprano
Rodrigo Monteiro, barítono
Sara Veras, Mezzo-soprano
Samuel Martins, tenor
Vitor Monte, barítono
Letícia Broetto e Sergio de Paiva, pianistas acompanhadores

Pianistas: Letícia Broetto e Sérgio de Paiva

Direção Musical/ *Musical Direction*: Dra.Marília Álvares (UFG)

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

PROGRAMA/ *PROGRAM*

W.A. Mozart (1756-1791) – Crudel, perchè finora (ópera Le Nozze di Figaro)
Canto: Laise Lucena e Caio Abreu

G. Donizetti (1797-1848) – Cruda, funesta, smania (ópera Lucia di Lammermoor)
Canto: Rodrigo Monteiro

G. Puccini (1858-1924) – Ch'il bel sogno di Doretta (ópera La Rondine)
Canto: Laise Lucena

J. Massenet (1842-1912) – Pourquoi me réveiller (ópera Werther)
Canto: Samuel Martins

R. Wagner (1813-1883) – Wie Todes ahnung... O du mein holder Abendstern (ópera Tannhäuser)
Canto: Vitor Monte

G. Puccini (1858-1924) – Sola perduta abbandonata (ópera Manon Lescaut)
Canto: Sara Veras

C. Gounod (1818-1893) – O Saint Medaille ... Avant de quitter ce lieux (ópera Faust)
Canto: Caio Abreu

V. Bellini (1801-1835) – Suoni la tromba (ópera I Puritani)
Canto: Caio Abreu e Vitor Monte

4 de julho (quinta-feira)/ *July 4th (Thursday)*

20h00 RECITAL/ *RECITAL - HÍBRIDO*

Fundamental é mesmo o amor – Canções de Tom Jobim/ *Love really is fundamental - Songs by Tom Jobim*

Grupo Fé Menina e Miriam Marques – vozes/ *Fé Menina Group and Miriam Marques – voices*
Mônica Maranhão
Gilka Martins de Castro Campos
Soila Holmes Steter

Participação/ *Participation*
Mirian Marques
Douglas Martins

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

PROGRAMA/ *PROGRAM*

Tom Jobim
O Morro não tem vez

Tom Jobim / Melodia Sentimental - Villa Lobos
Canta, canta mais

Tom Jobim
Tema de amor pra Gabriela

Tom Jobim
Correnteza

Vinícius e Toquinho
Carta ao Tom 74

Tom Jobim
Dindin

Caminhos Cruzados
Caminhos Cruzados

Tom Jobim
Samba de uma nota só

Tom Jobim
Só danço samba

Tom Jobim
Corcovado

Tom Jobim
Você vai ver

Tom Jobim
Outra vez

Tom Jobim
Passarim

Tom Jobim
Água de beber

5 de julho de 2023 (sexta-feira)/ *July 5th (Friday)*

20h00 RECITAL/ ***RECITAL - HÍBRIDO***
Everson Bastos Quinteto - Balanço for God

Everson Bastos (UFG) - Piano
Matheus Rodrigues - Baixo
Johnson Machado (UFG) - Sax
Diego Amaral (UFG) - Percussão
João Casimiro Kahil Cohon (UFG) - Bateria

Local/ *Venue*: Centro Cultural UFG/ *UFG Cultural Centre*

PROGRAMA/ *PROGRAM*

Bastos, Everson
2012
Balanço For God
Arr. Everson Bastos

Sivuca e Oswaldinho do Acordeon
1992
Um Tom Pra Jobim
Arr. Sivuca e Oswaldinho

Airto Moreira e Geraldo Vandré
1967
Misturada
Arr. Quarteto Novo

Bastos, Everson
2012
Teu Poder
Arr. Everson Bastos

Bastos, Everson
2012
Lidiando
Arr. Everson Bastos

Tom Jobim e Vinícius de Moraes
1963
O morro não tem vez
Arr. Zimbo Trio

Dominguinhos
1996?
11 de Abril
Arr. Everson Bastos

Bastos, Everson
2015
AfroBrasil
Arr. Everson Bastos

4. Conferencistas, Debatedores e Intérpretes

ALBERTO PEDROSA DANTAS FILHO

Integrante da Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/ *"Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project / ABMUS.* (dia 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Alberto Dantas Filho, natural do Rio de Janeiro, é licenciado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco, Doutor em Ciências Musicais (Musicologia) pela Universidade Nova de Lisboa (UNL), Portugal, onde estudou com Rui Vieira Nery, Manuel Carlos de Brito, Mário Vieira de carvalho e Salwa El-Shawan Castelo-Branco e tem Pós-Doutorado em História pela Universidade Federal do Piauí. Fundador do Curso de Licenciatura em Música da UFMA e do Programa de Mestrado Profissional em Artes PROF-ARTES-UFMA. Dirigiu o Departamento de Assuntos Culturais – DAC, exercendo a ProReiotoria de Extensão por várias vezes. Atualmente é Vice-Presidente da Associação Brasileira de Musicologia - ABMUS, onde exerce também a função de Editor-Chefe da Revista Brasileira de Musicologia – RBMUS; é filiado à IMS (International Musicological Society). É líder do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFMA e coordena a implementação do Observatório de Pesquisa s em Artes – OPA do PROF-ARTES; é membro do Núcleo de Musicologia – NEMUS, da UFPI e do Núcleo de Musicologia – NEMUS da Universidade Federal da Bahia. É regente e flautista, dedicando-se à música do período barroco. Publicou o vol.5 da coleção Música do Brasil da FUNARTE e da coletânea, em quatro volumes, A Grande Música do Maranhão Imperial. Atualmente é Professor Associado do Departamento de Música do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão – FAPEMA.

Alberto Dantas Filho Alberto Dantas Filho, born in Rio de Janeiro, has a degree in Music from Universidade Federal de Pernambuco, a PhD in Music Sciences (Musicology) from Universidade Nova de Lisboa (UNL), Portugal, where he studied with Rui Vieira Nery, Manuel Carlos de Brito, Mário Vieira de carvalho and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, and a post-doctorate in History from Universidade Federal do Piauí. Founder of the Undergraduate Course in Music at UFMA and the Professional Master of Arts Program PROF-ARTES-UFMA. He has directed the Department of Cultural Affairs - DAC, serving as ProReiotor of Extension for several times. He is currently Vice-President of the Brazilian Association of Musicology - ABMUS, where he is also Editor-in-Chief of the Brazilian Journal of Musicology - RBMUS; he is affiliated to the IMS (International Musicological Society). He is the leader of the Research Group in Musicology at UFMA and coordinates the implementation of the Research Observatory in Arts - OPA of PROF-ARTES; he is a member of the Musicology Nucleus - NEMUS, at UFPI and the Musicology Nucleus - NEMUS at Universidade Federal da Bahia. He is a conductor and flutist, devoted to music of the Baroque period. He has published vol. 5 of FUNARTE's Music of Brazil collection and the four-volume collection A Grande Música do Maranhão Imperial. He is currently an Associate Professor at the Music Department of the Centro de Ciências Humanas of the Universidade Federal do Maranhão. He has a scholarship from Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão - FAPEMA.

ALEJANDRO L. MADRID

Conferencista – Conferência 1 "Escutando através do ruído do arquivo colonial: objetos sonoros, patrimônio e a coleção Konrad T. Preuss Arquivo de Fonogramas de Berlim"/ *"Listening through the Noise of the Colonial Archive: Sound Objects, Patrimony, and the Berlin Phonogramm-Archiv's Konrad T. Preuss Collection"*. (dia 02/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Alejandro L. Madrid, é um teórico cultural do som e da música que atua na área de estudos latino-americanos. É autor de mais de uma dúzia de livros; pela sua obra recebeu o Humboldt-Forschungspreis, a Guggenheim Fellowship, a Dent Medal da International Musicological Society (IMS) e a Royal Musical Association, o Prémio de Musicologia Casa de las Américas, o Prémio Woody Guthrie de a International Association for the Study of Popular Music (IASPM), o Prêmio Robert Stevenson da American Musicological Society (AMS, duas vezes) e prêmios da Latin American Studies Association (LASA), ASCAP e da Society for Ethnomusicology (SEM). É editor da série Currents in Latin American and Iberian Music da Universidade de Oxford. Foi convidado como comentarista especialista para a mídia nacional e internacional, incluindo o New York Times, o Washington Post e a Agence-France, e foi consultor musical do renomado diretor galês Peter Greenaway para o filme Eisenstein in Guanajuato (2015). Atualmente está trabalhando em dois livros; a primeira, sobre arquivos sonoros e a produção e circulação de conhecimento durante a virada sonora, intitula-se The Archive and the Aural City. Gimmicks, Networks, Utopias, and the Logic of Archival Knowledge at the Sonic Turn; a segunda é uma micro-história do álbum Días y flores do cantor e compositor cubano Silvio Rodríguez. Também colabora com o Momenta Quartet no projeto de gravação dos quartetos de cordas completos de Julián Carrillo para o selo Naxos. Em 2003 ele obteve o doutorado em musicologia e estudos culturais comparativos pela Ohio State University. Ele ocupou cargos de professor na Universidade de Illinois em Chicago e na Universidade de Cornell e atualmente ocupa a cátedra Walter W. Naumburg em Música na Universidade de Harvard.

Alejandro L. Madrid is a cultural theorist of sound and music working in Latin American and Latinx studies. Heis the author of more than a dozen books and has received several prestigious national and international awards, including the Humboldt-Forschungspreis, the Guggenheim Fellowship, and the Dent Medal, given by the International Musicological Society and the Royal Musical Association for "outstanding contributions to musicology"; top prizes from the American Musicological Society, the Latin American Studies Association, the International Association for the Study of Popular Music, the ASCAP Foundation, the Society for Ethnomusicology, and Cuba's Casa de las Américas. He is editor of the Currents in Latin American and Iberian Music series at the University of Oxford. He has been invited as an expert commentator for national and international media, including the New York Times, The Washington Post, and Agence-France, and was musical advisor to renowned Welsh director Peter Greenaway for the film Eisenstein in Guanajuato (2015). He is currently working on two books; the first, which focuses on sound archives and the production and

ANA GUIOMAR REGO SOUZA

Mediadora da Mesa Redonda 1 "Patrimônio e atividade musical no século XIX e primórdios do século XX"/ *"Heritage and musical activity in the 19th and early 20th centuries"*. (dia 02/07)

Debatedora - Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/ *"- Collections in dialogue".* (dia 03/07)

Integrante da Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/ *"Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project / ABMUS.* (dia 04/07)

Presidente e integrante da Coordenação Geral do XIII Simpósio Internacional de Musicologia

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Ana Guiomar Rego Souza é Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música, especialista e bacharel em Música – Piano, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora Associada da UFG, lotada na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da qual foi diretora, de 2010 a 2018. Coordena o "Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho" da EMAC-UFG. Preside o Simpósio Internacional de Musicologia em parceria com o Núcleo Caravelas da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Comissão para Cooperação Arquivística Institucional da UFG. Integra o Grupo de Pesquisa "Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes, Memórias, Habitar e Expressões Culturais da UFG" (NIPAM). É membro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música (ANPPOM), da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) e da Internacional Musicological Society (IMS). É membro da diretoria da Associação Barsileira de Musicologia (ABMUS). Publicou como organizadora a coleção "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos", os livros "Musicologia e Diversidade" (Editora Apriss), "Musicologia em Interpelações Contemporâneas" (Editora Apriss) e "Histórias das Músicas no Brasil – Centro Oeste" (ANPPOM) Publica em revistas científicas qualificadas e capítulos de livros. Recebeu vários prêmios do governo do estado de Goiás, do Conselho Estadual de Cultura, da Academia Goiana de Artes e Letras do Estado de Goiás, da Câmara Municipal de Goiânia e, em 2022, recebeu a Comenda Colemar Natal e Silva.

Ana Guiomar Rego Souza is a PhD in Cultural History from the University of Brasilia (UnB). Master in Music, Specialist and Bachelor in Music - Piano, by the Federal University of Goiás (UFG). Associate Professor at UFG, stationed at the School of Music and Performing Arts (EMAC), of which she was director from 2010 to 2018. She coordinates the "Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory" at EMAC-UFG. She chairs the International Symposium of Musicology in partnership with the Caravelas Nucleus of the New University of Lisbon. He is a member of the Commission for Institutional Archival Cooperation of UFG. She is a member of the Research Group "Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes, Memórias, Habitar e Expressões Culturais da UFG" (NIPAM). She is a member of the National Association of Graduate Studies and Research in Music (ANPPOM), the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) and the International Musicological Society (IMS). As an organizer she has published the books "Musicology and

Diversity", the series "The Great Governor of the Island of Lizards" and "Musicology in Contemporary Interpellations". She publishes in qualified scientific journals and book chapters. He has received several awards from the state government of Goiás, the State Council of Culture, the Goiás Academy of Arts and Letters of the State of Goiás, the City Council of Goiânia and in 2022 the Colemar Natal e Silva Comenda.

ANDREA LUISA TEIXEIRA

Debatedora - Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/ *"Collections in dialogue".* (dia 03/07)

Integrante da Coordenação da Comissão Organizadora

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Andréa Luísa Teixeira é Mestre pelo Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro (CAPES). Coordenadora do Projeto de extensão da UFG: "O Piano e suas Perspectivas". Detentora de 18 prêmios nacionais e internacionais de piano, como o 3º lugar no Concurso Internacional Maryse Cheillan, França e o 1º Lugar e melhor intérprete de Villa- Lobos, no Concurso Nacional Villa-Lobos, São Paulo. Tem divulgado a música brasileira em países das Américas, Europa e Ásia. Dentre os teatros que tocou, destacam-se o Carnegie Hall em Nova York, o Venetian Theater em Macau - China, o Centro Nacional de las Artes na Cidade do México e o Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa. Foi coordenadora e idealizadora do Projeto Sons do Cerrado da PUC-Go. Autora dos livros: "A Densidade do Próprio na Folia de Reis: uma investigação acerca de tempo, mito, memória e sentido" e "O Congado de Moçambique Verde e Branco e a Orquestra Ouro Preto", em co-autoria com Rodrigo Toffolo. Recebeu bolsas para cursos de aperfeiçoamento em piano na Universidades de Mozarteum - Áustria e de Musicologia na Universidade de Santiago de Compostela, Espanha. Desde 1993 é pianista e pesquisadora da EMAC-UFG. Recebeu a Comenda Anhanguera do Governo do Estado de Goiás pela divulgação da cultura brasileira. Foi professora convidada do curso de mestrado em Cultura latino-americana na Universidade de Artes e Humanismo – Santiago do Chile. Fundou em 2010 com Alberto Pacheco a Academia dos Renascidos, para divulgação da música de salão lusobrasileira, onde fizeram estreias modernas em diversos países. Representou Goiás no Conselho Nacional de Política Cultural do Ministério da Cultura no biênio 2015-2017. Eleita personalidade da Música em 2021 no Prêmio Gala da Lusofonia. Curadora das Séries de concertos: Diálogos Musicais e Encontros de Música e Fé.

Andréa Luísa Teixeira has a Master's degree at the Brazilian Conservatory of Music, Rio de Janeiro (CAPES). Coordinator of the UFG extension project: "The Piano and its Perspectives". Holder of 18 national and international piano awards, such as 3rd place in the Maryse Cheillan International Competition, France and 1st place and best interpreter of Villa-Lobos, in the Villa-Lobos National Competition, São Paulo. She has promoted Brazilian music in countries in the Americas, Europe and Asia. Among the theaters she has played in are Carnegie Hall in New York, the Venetian Theater in Macau-China, the Centro Nacional de las Artes in Mexico City and the

Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon. She was coordinator and creator of the Sons do Cerrado Project at PUC-Go. Author of the books: "A Densidade do Próprio na Folia de Reis: an investigation into time, myth, memory and meaning" and "O Congado de Moçambique Verde e Branco e a Orquestra Ouro Preto", co-authored with Rodrigo Toffolo. She received scholarships for piano improvement courses at the Universities of Mozarteum-Austria and for Musicology at the University of Santiago de Compostela, Spain. Since 1993 she has been a pianist and researcher at EMACUFG. She received the Anhanguera Commendation from the Government of the State of Goiás for promoting Brazilian culture. She was a guest professor for the master's course in Latin American Culture at the University of Arts and Humanism – Santiago de Chile. In 2010, she founded the Academia dos Reborns with Alberto Pacheco, to promote Portuguese-Brazilian ballroom music, where they made modern debuts in several countries. She represented Goiás on the National Council for Cultural Policy of the Ministry of Culture in the 2015-2017 biennium. Elected music personality in 2021 at the Lusofonia Gala Awards. Curator of the Concert Series: Musical Dialogues and Meetings of Music and Faith.

BEATRIZ MAGALHÃES DE CASTRO

Integrante e Coordenadora da Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/ *"- Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project / ABMUS.* (dia 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Beatriz Magalhães Castro - Obteve o Premier Prix na Classe de Flauta do Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris e nas Classes de História da Música e Análise (1985), com Mestrado (MMA - 1987) e Doutorado (DMA - 1992) em Música na The Juilliard School of Music. Realizou pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa/Biblioteca Nacional de Portugal (2002-2008). Atualmente é professor associado IV da Universidade de Brasília atuando como orientadora na pós-graduação e coordenadora do projeto Histórias das Música do DF. Foi Editora da Revista "Música em Contexto" (2007-2017) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da UnB (2004-2007; 2014- 2017), o qual fundou e atuou como primeira Coordenadora. É Coordenadora e membro de Comitês Nacionais sobre gestão da informação musical, membro da Comission Mixte do RISM Internacional representando a IAML, ex-Presidente imediato da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) e Presidente da Seção Brasil da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML), a qual fundou e coordenou desde 2009. É membro da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML). Recipiente do Prêmio Profession Culture da Biblioteca Nacional da França (2007) e do Prêmio Bolsa de Pesquisa do Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional. Seu trabalho foca a Coleção Teresa Christina Maria e a prática da música instrumental durante os I e II Reinados e a historiografia musical brasileira e aplicação de uma perspectiva auditiva e cartográfica. Coordena o projeto Historiografia da Música Brasileira da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) ao nível nacional, e recentemente foi responsável pelo Capítulo Distrito Federal na Coleção Histórias das Músicas No Brasil (Região Centro-Oeste) da ANPPOM.

ResearcherID: K-3918-2015
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6048-2505

Beatriz Magalhães Castro - Obtained the Premier Prix in the Flute Class of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, and in the Classes of Music History and Analysis (1985), as well as a Master (MMA - 1987) and Doctoral (DMA - 1992) degrees in Music at The Juilliard School of Music. She was a postdoctoral fellow at the New University of Lisbon/National Library of Portugal (2002-2008). Currently she is an associate professor IV at the University of Brasilia, acting as an advisor in the graduate program and coordinator of the project Histórias das Música do DF. She was Editor of the "Music in Context" (2007-2017) journal and Head of the Graduate Program in Music at UnB (20042007; 2014-2017), which she founded and served as first Head. She also acts as Head and member of National Committees on musical information management, member of RISM's International Commission Mixte representing IAML, former President of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS) and President of the Brazil Section of the International Association of Libraries, Archives and Musical Documentation Centers (IAML), which she founded and coordinated since 2009. She is a member of the International Society of Musicology (IMS) and the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers (IAML). She is a recipient of the Profession Culture Award from the National Library of France (2007), and of the Research Grant Award from the Ministry of Culture/National Library Foundation. Her work focuses on the Teresa Christina Maria Collection and the practice of instrumental music during the I and II Reigns, as well as Brazilian music historiography and the application of an auditory and cartographical perspective. She coordinates the Brazilian Association of Musicology (ABMUS) project on Historiography of Brazilian Music at a national level and has recently published the Chapter on Distrito Federal in ANPPOM's collection Histories of Music in Brazil (Midwest Region).

ResearcherID: K-3918-2015
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6048-2505

CARLOS HENRIQUE COSTA

Integrante da Direção Artística do Recital "Música em Goiás"/ *"Music in Goiás"* . (dia 03/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Carlos Henrique Costa, pianista e maestro nascido em São José dos Campos, SP. Atualmente é professor de regência, piano, e piano em grupo da UFG, coordenador do Curso de Bacharelado em Música da EMAC/UFG, desenvolve pesquisa nas áreas de regência orquestral, 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 orquestral e doutor em piano pela Universidade da Georgia em Athens. Regeu a Orquestra Sinfônica da Universidade da Georgia, a Orquestra Sinfônica da Universidade de Wyoming, a Orquestra Sinfônica de Goiânia e a Orquestra Acadêmica Jean Douliez da UFG. Tambéhghm atua como regente de coro, tendo regido o Madrigal Bel Canto de Anápolis,

o coro da EMAC/UFG, o coro da Igreja Presbiteriana Jaó, entre outros. Como pianista solista e camerista apresentou-se nos Estados Unidos, Itália, Portugal e vários estados do Brasil. Em 2012 lançou o "Piano em Grupo: Livro Didático para Ensino Superior" e coordenou o II Encontro Internacional de Piano em Grupo. Carlos Costa, dentre suas últimas performances, como solista, tocou o concerto N. 23 de Mozart ao piano com a Orquestra da Associação Mozart Itália/Goiás em Pirenópolis. Regeu a Symphony Orchestra da Universidade de Wyoming em Laramie apresentando obras de Carlos Gomes, Radamés Gnattali, Antonín Dvorak and Francisco Mignone. Também apresentou um recital solo de músicas brasileiras na mesma universidade nos EUA. Em 2021 regeu e tocou (pianista) a obra Carnaval dos Animais de Camile Saint Saens junto a Orquestra Jovem de Goiás. Em 2022 regeu o Octeto de Trombones da EMAC organizado pelo Dr. Marcos Botelho, obras de José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes e Gustav Holst no Centro Cultural de UFG. Apresentou junto ao grupo de câmara da Orquestra Filarmônica de Goiás o Quinteto para piano e cordas de Dvorak no Festival Internacional da EMAC/UFG.

Carlos Henrique Costa, pianist and conductor, born in São José dos Campos, SP. He is currently a professor of conducting, piano and group piano at UFG, coordinator of the Bachelor of Music course at EMAC/UFG, and conducts research in the areas of orchestral conducting, group piano, piano performance and chamber music. He holds a B.A. in Physics from Unicamp, a B.A. in piano performance from the University of Alabama in Huntsville, an M.M. in piano performance from Ohio State University, an M.M. in orchestral conducting, and a Ph.D. in piano performance from the University of Georgia at Athens. He has conducted the University of Georgia Symphony Orchestra, the University of Wyoming Symphony Orchestra, the Goiânia Symphony Orchestra, and the Jean Douliez Academic Orchestra at UFG. He also works as a choir conductor, having conducted the Madrigal Bel Canto de Anápolis, the EMAC/UFG choir, the Jaó Presbyterian Church choir, among others. As a solo pianist and chamber pianist, he has performed in the United States, Italy, Portugal, and several states in Brazil. In 2012 he launched "Piano em Grupo: Livro Didático para Ensino Superior" and coordinated the II Encontro Internacional de Piano em Grupo. Carlos Costa, among his last performances, as a soloist, played Mozart's concerto N. 23 on the piano with the Orchestra of the Association Mozart Itália/Goiás in Pirenópolis. He conducted the Symphony Orchestra of the University of Wyoming in Laramie, performing works by Carlos Gomes, Radamés Gnattali, Antonín Dvorak and Francisco Mignone. He also presented a solo recital of Brazilian music at the same university in the USA. In 2021 he conducted and played (pianist) Camile Saint Saens' Carnaval dos Animais with the Youth Orchestra of Goiás. In 2022 he conducted the Octet of Trombones of EMAC organized by Dr. Marcos Botelho, works by José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes and Gustav Holst in the Cultural Center of UFG. Together with the chamber group of the Goiás Philharmonic Orchestra, he performed Dvorak's Quintet for piano and strings at the EMAC/UFG International Festival.

DAVID CRANMER

Conferencista – Conferência 3 "O lugar da correspondência como fonte musicológica: articulações e exemplos"/ *"The place of correspondence as a musicological source: articulation and examples"* . (dia 04/07)

Integrante da Coordenação Geral do XIII Simpósio Internacional de Musicologia

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

David Cranmer, musicólogo anglo-português, é membro do CESEM (Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical), na Universidade NOVA de Lisboa, e do laboratório de pesquisa interuniversitária IN2PAST. Coordena o Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Os seus diversos interesses de pesquisa incluem a música em Portugal e no Brasil desde o século XVIII até inícios do século XX, a catalogação de arquivos e bibliotecas musicais, o compositor luso-brasileiro Marcos Portugal, Camille Saint-Saëns e as Fêtes des Arènes, em Béziers (sul de França). É autor de, entre outros livros, Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras (2015), Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil (2017) e coordenador das monografias Marcos Portugal: uma reavaliação (2012) e (com Paulo de Tarso Salles) Heitor Villa-Lobos (1887-1959) and Europe (em preparação). É igualmente pianista e organista. Escreve atualmente o livro Camille Saint-Saëns e o Brasil: recepção e correspondência para publicação no Brasil em colaboração com o Centro de Musicologia de Penedo (CEMUPE).

David Cranmer, an Anglo-Portuguese musicologist, is a member of CESEM (Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical), at the Universidade NOVA de Lisboa, and of the Portuguese inter-university research laboratory IN2PAST. He coordinates Caravelas – Study Group for the History of Luso-Brazilian Music. His diverse research interests include music in Portugal and Brazil from the 18th century to the opening decades of the 20th, the cataloguing of musical archives and libraries, the Luso-Brazilian composer Marcos Portugal, Camille Saint-Saëns and the Fêtes des Arènes, Béziers. He is author of various books, including Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras (2015), Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil (2017) and editor of the monographs Marcos Portugal: uma reavaliação (2012) and (with Paulo de Tarso Salles) Heitor Villa-Lobos (1887-1959) and Europe (in preparation). He is also a pianist and organist. He is currently writing the book Camille Saint-Saëns e o Brasil: recepção e correspondência" for publication in Brazil in collaboration with the Centro de Musicologia de Penedo.

DAVID DE FIGUEIREDO CASTELO

Integrante do Recital-Palestra "Música brasileira para flauta doce e piano"/ *""Brazilian music for recorder and piano"* . (dia 02/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

David Castelo Professor da UFG e doutor pela Unesp, graduou-se em flauta doce pela Faculdade Santa Marcelina (SP), na classe da prof. Isa Poncet. Estudou no Conservatório Real de Haia (Holanda), orientado por Reine-Marie Verhagen e Peter van Heyghen. Nesta instituição, obteve seu Master's of Music - Soloist Diploma. Foi aluno regular de Valéria Bittar, Cléa Galhano e Sébastien Marq; e frequentou masterclasses com Hélcio Müller, Ricardo Kanji, Kees Boeke, Dorothea Winter, Hugo Reyne e Marion Verbruggen. Tem trabalhado na criação e implementação de projetos culturais, destacando-se a curadoria da Série de Concertos "Música Sacra e de Devoção", realizados nos Centros Culturais Bando do Brasil de São Paulo (SP) e do Rio de Janeiro (RJ), 2005 e 2006; a direção dos espetáculos: "Siará Grande" (2011); e "Sarau Imperial" (2014), criados para a Fundação Social Raimundo Fagner (CE); e a Coordenação dos "Colóquios de Música Antiga" da UFG, desde 2009. Atua regularmente, como professor e concertista, destacando-se os seguintes eventos: Curso Internacional de Música de Brasília, 2009, 2012, 2022 e 2024; American Recorder Society 2012 Festival, Portland (EUA); The Latin American Music Center Guest Series - Indiana University – (EUA), 2012 e 2013; Early Music Department (Royal Conservatory The Hague – Holanda) – Palestrante, 2013; Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora (MG), 2015 e 2017; Festival Internacional de Música Barroca de Salta (Argentina), 2017 e 2019; XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro), 2017; I e II Seminário de Flauta doce da UFRJ, Rio de Janeiro, 2015 e 2018; Instituto Gregoriano de Lisboa, Portugal - Palestrante, 2018; Encontros em Performance em Flauta Doce de Uberlândia, 2018, 2019, 2021 e 2023. Em agosto de 2019, regeu a montagem da ópera "Venus and Adonis" do compositor inglês John Blow (1649-1708), no Centro Cultural do Banco do Brasil, em Brasília.

David Castelo - One of the leading exponents of early and contemporary music in Brazil, recorder player David Castelo has performed extensively as a soloist and chamber musician in Brazil, Argentina, United States of America and The Netherlands. He has been featured in appearances and in collaboration with Armonico Tributo Baroque Orchestra (Edmundo Hora), Royal Conservatory The Hague Baroque Orchestra (Jaap ter Linden), Collegium Musicum (Tini Mathot), Collegium Musicum Den Haag (Kathryb Cok), Collegium Musicum Deventer (Jan Kleinbussink), Scaramella Ensemble (Reine-Marie Verhagen), Concerto Rotterdam (Marien van Staalen), Brazilian National Sinphonic Orquestra (Ligia Amadio). Dr. Castelo is also much sought as a teacher. He is on faculty at the Federal University of Goiás (UFG) and is a guest lecturer at many conservatories, universities and festivals, having taught the recorder and Brazilian 18th Century Music at Bank of Northeast of Brazil Cultural Center; Bank of Brazil Cultural Center; Londrina Music Festival (Brazil); Brazilian Colonial Music and Early Music International Festival; Salta International Early Music Festival (Argentina); Brasília International Summer Course (Brazil); Federal University of Uberlândia (Brazil); State University of Ceará (Brazil); São Paulo State University (Brazil); Federal University of Rio de Janeiro (Brazil); Federal University of Pernambuco (Brazil); Gregorian Institute of Lisbon (Portugal); Royal Conservatory The Hague (The Netherlands);

Indiana University (US). David Castelo holds a Doctorate Degree at São Paulo State University (UNESP) and received his master's and bachelor's degrees in early music from the Royal Conservatory at The Hague in The Netherlands under the tutelage of Reine-Marie Verhagen and Peter van Heyghen. Before that, he attended the Santa Marcelina College in São Paulo, Brazil under the tutelage of Isa Poncet. He has also studied with Cléa Galhano, Ricardo Kanji, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Marion Verbruggen and Kees Boeke among others.

DIEGO AMARAL

Integrante do Recital "Everson Bastos Quinteto – Balanço for God"/ *""Everson Bastos Quintet – Balance for God".* (dia 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Diego Amaral - Licenciado em Educação Musical pela UFG em 2007. Em 2005, participou como músico convidado no 30° Festival Nacional de Música do Estado de Goiás, interpretando a Suíte Retratos de Radamés Gnattali ao lado de Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga e Luciano Baradel. No ano seguinte, foi convidado para tocar o concerto para acordeon e orquestra de Radamés Gnatali com Marcos Nimrichter no 31° Festival Nacional de Música do Estado de Goiás. Além disso, ministrou aulas de percussão popular no Conservatório de Artes Basileu França de 2003 a 2007. Desde 2004, faz parte da Big Band de música brasileira Banda Pequi. Em 2007, realizou uma turnê pelo Nordeste com o grupo Sons do Cerrado, acompanhando Yamandú Costa, patrocinado pela Funarte através do Projeto Pixinguinha. Em 2009, ingressou no Conservatório Musical de Tatuí-SP para pesquisar ritmos brasileiros sob orientação de Cléber Almeida. No final do mesmo ano, tornou-se músico na Faculdade de Dança da UFG, integrando o grupo de pesquisa em cultura popular "Coletivo 22" dirigido por Renata Lima. Ao longo de sua carreira, atuou também como compositor em diversas produções, incluindo trilhas sonoras para a Cia de Dança Basileu França no espetáculo "Desencontros" de Éderson Xavier. Em 2014, lançou o álbum "Brasil in Trio Interpreta Alessandro Branco", explorando gêneros musicais brasileiros. Participou de workshops e shows em Buenos Aires, e fez parte da gravação do DVD "Banda Pequi, Nelson Faria e João Bosco" como músico. Com o alcance internacional, realizou turnês na Europa, China e Estados Unidos com o grupo "Brasil in Trio". Participou de espetáculos como artista/músico, incluindo "Por Cima do Mar Eu Vim" e "Moringa" pelo Coletivo 22. Em 2018, gravou um DVD ao vivo com a Banda Pequi em Goiânia. Em 2019, retorna à China para mais shows em Pequim, em colaboração com a embaixada do Brasil. Em 2022 ingressa como aluno no mestrado em Performance Cultural na universidade federal de Goias.

Diego Amaral - Graduated in Music Education from UFG in 2007. In 2005, he participated as a guest musician at the 30th National Music Festival of the State of Goiás, interpreting the Portraits Suite by Radamés Gnattali alongside Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga and Luciano Baradel. The following year, he was invited to play the concert for accordion and orchestra by Radamés Gnatali with Marcos Nimrichter at the 31st Festival Nacional de Música do Estado de Goiás. In addition, he taught popular

percussion classes at the Conservatório de Artes Basileu França from 2003 to 2007. Since 2004, he has been part of the Brazilian music Big Band Banda Pequi. In 2007, he toured the Northeast with the group Sons do Cerrado, accompanying Yamandú Costa, sponsored by Funarte through the Pixinguinha Project. In 2009, he joined the Musical Conservatory of Tatuí-SP to research Brazilian rhythms under the guidance of Cléber Almeida. At the end of the same year, he became a musician at the Faculty of Dance at UFG, joining the popular culture research group "Coletivo 22" directed by Renata Lima. Throughout his career, he also worked as a composer in several productions, including soundtracks for Cia de Dança Basileu França in the show "Desencontros" by Éderson Xavier. In 2014, he released the album "Brasil in Trio Interpreta Alessandro Branco", exploring Brazilian musical genres. He participated in workshops and shows in Buenos Aires, and was part of the recording of the DVD "Banda Pequi, Nelson Faria and João Bosco" as a musician. With an international reach, he toured Europe, China and the United States with the group "Brasil in Trio". He participated in shows as an artist/musician, including "Por Cima do Mar Eu Vim" and "Moringa" by Coletivo 22. In 2018, he recorded a live DVD with Banda Pequi in Goiânia. In 2019, he returns to China for more shows in Beijing, in collaboration with the Brazilian embassy. In 2022, he will enroll as a student in the master's degree in Cultural Performance at the federal university of Goias.

DIONES CORRENTINO

Ministrante do Minicurso 3 "Processos Criativos, Extemporâneos e Composição na Música Popular Instrumental Contemporânea"/ *"Creative, Extemporaneous Processes and Composition in contemporary popular piano". (dias 03/07 e 05/07)*

Integrante do Espaço de Encontro "Música popular na mesa"/ *"Popular music on the table". (dia 05/07)*

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Diones Correntino - Pianista, compositor, arranjador e pesquisador. É Doutor em música pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Foi bolsista do governo brasileiro através do programa de internacionalização UNICAMP- Capes- PrInt (Bolsa Capes PrInt) pra cursar parte do doutorado no departamento de música e musicologia da Universidade de Paris – Sorbonne – Paris IV. Atualmente é professor efetivo da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Seus interesses na pesquisa acadêmica estão voltados aos temas e debates desenvolvidos na musicologia de perfil transcultural, com foco especial na musicologia audiotátil inaugurada na década de 70 pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti. Em sua abordagem como instrumentista alia formação como pianista explorando composição e improvisação com influências de repertórios da música instrumental brasileira, da música moderna e do jazz. Já se apresentou como pianista solo e em grupo em várias cidades do Brasil e em países como França e Estados Unidos, com destaque para o Festival de Música Brasileira da North Texas University – EUA e, no Brasil, com destaque para a Série Instrumental Guiomar Novaes promovida pela Sala Cecília Meireles. Apresentou trabalhos acadêmicos em congressos e seminários de pósgraduação nacionais e internacionais com destaque para o Séminaire Composition, Cognition et Apprentissage da Université Paris Sorbonne, Simpósio Villa-Lobos da Escola de Comunicação e Artes da USP, SimpósioInternacional de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Seminários Experimentais da Unicamp e Congresso da

Associação Nacional de Pesquisa em Música. Em 2023 foi palestrante convidado do 1º Festival Internacional de Piano Popular promovido pelo Terra da Música e Free Note, evento que contou com alguns dos principais pianistas compositores e arranjadores brasileiros. Nesse Encontro teve a oportunidade de discutir temas relativos à composição e arranjo para piano solo e estudos criativos em sua prática como pianista/compositor. Em 2015 lançou o disco Diones Correntino Quarteto- Som Mestiço. O álbum, que também contou com a participação do saxofonista Mauro Senise na faixa Pianeiros; recebeu destaque entre as 30 indicações de CDs independentes do ano de 2015, no gênero música instrumental.

Diones Correntino is a brazilian musician with different backgrounds since classical music and popular music. He holds a doctor degree from UNICAMP's Institute of Arts, Master's degree from School of Music and Drama of Federal University of Goiás (Brazil) and a Bachelor's degree in classical piano from School of Music and Drama of Federal University of Goiás (Brazil). During his doctorate Correntino had a support of the Brazilian Government (CAPES-PrInt scholarship) in order to study in the Institute of Research in Musicology at Sorbonne Université-Lettres Sorbonne- Paris IV. His interests in the academic research are directed to some debates and themes developed by the transcultural musicology, with special attention to the audiotactile musicology developed in the 70's by the italian musicologist Vincenzo Caporaletti As a musician he seeks to direct his performance to different artistic fields by exploring interpretation, composition and improvisation based on his originals and recreations with the repertoire of the Brazilian Instrumental Music and other genres. Alongside his artistic activities, currently he works as an assistant teacher at the School of Music and Drama of the Federal University of Goiás-Brazil. He is used to performing regularly as a pianist, composer and music arranger and he performed in some festivals and theaters as the series "Instrumental Guiomar Novaes" promoted by Cecília Meireles Hall; Goyaz Festival; and the Festival of Brazilian Music of the North Texas University. In 2023 he was a guest speaker at the 1st International Jazz and Brazilian Piano Festival promoted by Terra da Música and Free Note, an event that featured some of the main Brazilian pianists, composers and arrangers. At this meeting he had the opportunity to discuss topics relating to composition and arrangement for solo piano and creative studies in his practice as a pianist/composer. In 2015 he released the album Diones Correntino Quartet- Som Mestiço. The album, which also featured the saxophonist Mauro Senise on the track "Pianeiros", was praised and recommended as one of the greatest Cds of the year of 2015, in the Brazilian instrumental music genre.

EDITE ROCHA

Debatedora da Conferência 2 "Organização e inventariação de um acervo histórico: a coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2006)"/ *"Organization and inventory of a historical collection: the musicographic collection of theSão Paulo Dramatic and Musical Conservatory (1906-2006)" ministrada pelo Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP).* (dia 05/07)

Integrante do Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/*" "Collections in dialogue" . (dia 03/07)*

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Edite Rocha - Adjunct Professor in Musicology at the Federal University of Minas Gerais (UFMG), holds a degree in Music Teaching from the University of Aveiro, Portugal (1999), a Master's degree in Early Music from the Hochschule fur Alte Musik Basel, Schola Cantorum Basiliensis, Switzerland (2004) with support from GRI-Cultura Portugal, and a PhD in Music from the University of Aveiro (2010) with support from FCT, whose thesis in historical musicology was awarded the D. Manuel I Historical Research Prize (2011). Leader of the Center for the Study of Musical Collections of Minas Gerais (CEAMM/CNPq), she completed a postdoctorate as an integrated researcher at the Institute of Ethnomusicology and Center for Studies in Music and Dance (INET-md) with the support of FCT, and is currently a collaborator at the Center Caravelas de História da Música LusoBrasileira from CESEM (Lisbon) and the Center for Brazilian Music Studies at UFMG, maintaining at the same time an intense artistic activity, with several organ concerts (solo, with ensembles and orchestra) in Europe and Brazil.

Edite Rocha - Adjunct Professor in Musicology at the Federal University of Minas Gerais (UFMG), holds a degree in Music Teaching from the University of Aveiro, Portugal (1999), a Master's degree in Early Music from the Hochschule fur Alte Musik Basel, Schola Cantorum Basiliensis, Switzerland (2004) with support from GRI-Cultura Portugal, and a PhD in Music from the University of Aveiro (2010) with support from FCT, whose thesis in historical musicology was awarded the D. Manuel I Historical Research Prize (2011). Leader of the Center for the Study of Musical Collections of Minas Gerais (CEAMM/CNPq), she completed a postdoctorate as an integrated researcher at the Institute of Ethnomusicology and Center for Studies in Music and Dance (INET-md) with the support of FCT, and is currently a collaborator at the Center Caravelas de História da Música LusoBrasileira from CESEM (Lisbon) and the Center for Brazilian Music Studies at UFMG, maintaining at the same time an intense artistic activity, with several organ concerts (solo, with ensembles and orchestra) in Europe and Brazil.

EDUARDO MEIRINHOS

Integrante do Recital "Violão: idiomatismo do século XX"/ *"Guitar:idiomatisms of the 20th century* (dia 01/07)

Debatedor da Conferência 1 "Escutando através do ruído do arquivo colonial: objetos sonoros, patrimônio e a coleção Konrad T. Preuss Arquivo de Fonogramas de Berlim"/ *"Listening through the Noise of the Colonial Archive: Sound Objects, Patrimony, and the Berlin Phonogramm-Archiv's Konrad T. Preuss Collection" - ministrada pelo Dr. Alejandro Madrid (Universidade de Harvard). (dia 02/07)*

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

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 Prêmio 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. Foi aluno de violão de Isaías Sávio, Ana Lia de Oliveira, Henrique Pinto (Brasil), Hans Michael Koch (Alemanha) e Bruce Holzman (EUA). 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, elegeu-se novamente e cumpriu a segunda gestão de 2019 a 2022 e está novamente na direção em sua terceira gestão a partir de 2023. Atuou em 2013 como Diretor Técnico da Orquestra e Coro Sinfônicos, Banda de Música e Banda Marcial do município de Goiânia. Foi Coordenador Geral de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG de 2017 a 2018.Dentre suas iniciativas inclui-se a 1ª performance mundial da peça Lisistratido 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.

Eduardo Meirinhos, is a professor in the Escola de Música e Artes Cênicas at the Universidade Federal de Goias, Brazil where he teaches guitar, guitar literature and chamber music. He was the Director of the School between 2007-2010, and he is actually again the director since 2019, in the second term consecutively. 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.

ELIAS NAZARENO

Integrante da Mesa Redonda 3 "Questões de colonialidade e decolonialidade"/ *"Coloniality and Decoloniality issues"* (dia 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Elias Nazareno - Membro da rede de pesquisa CREA Community of Research on Excellence for All - CREA, na Universidade de Barcelona, Espanha. Integrante do GT índios na História John Monteiro da ANPUH. Pós-doutorado em sociologia com bolsa do CNPq pela Universidade de Barcelona - UB (2009), Pós-doutorado no PPGAS/UnB (2018) e Pós-Doutorado no Centro de Estudos Sociais - CES da Universidade de Coimbra, Portugal (2020). Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC-Goiás (1989), mestrado em História pela Universidade de Brasília - UnB (1995) e doutorado em Sociologia - Universidade de Barcelona - UB (2003). Atualmente é professor Associado IV da Universidade Federal de Goiás, professor do Curso de Educação Intercultural para formação de Professores Indígenas da UFG e Coordenador do Grupo de Pesquisa do DGP/CNPq, História indígena e História ambiental: interculturalidade crítica e decolonialidade da UFG. Professor da Universidade de Brasília no Departamento de História (1996-1998) e no Instituto de Relações Internacionais- IREL (2004-2005). Tem experiência nas áreas de História indígena, História do Brasil, Sociologia e em Relações Internacionais, atuando principalmente nos seguintes temas: educação intercultural indígena, história indígena e educação quilombola.

Elias Nazareno - of the research network CREA Community of Research on Excellence for All - CREA, at the University of Barcelona, Spain. Member of the GT Indians in History John Monteiro of ANPUH. Post-doctorate in sociology with a CNPq scholarship from the University of Barcelona - UB (2009), Post-doctorate at PPGAS/UnB (2018) and Post-Doctorate at the Center for Social Studies - CES at the University of Coimbra, Portugal (2020). Graduated in History from the Pontifical Catholic University of Goiás - PUC-Goiás (1989), master's degree in History from the University of Brasília - UnB (1995) and PhD in Sociology - University of Barcelona - UB (2003). He is currently Associate Professor IV at the Federal University of Goiás, professor of the Intercultural Education Course for the training of Indigenous Teachers at UFG and Coordinator of the DGP/CNPq Research Group, Indigenous History and Environmental History: Critical Interculturality and Decoloniality at UFG. Professor at the University of Brasília in the Department of History (1996-1998) and at the Institute of International Relations- IREL (2004-2005). He has experience in the areas of Indigenous History, Brazilian History, Sociology and International Relations, working mainly on the following topics: indigenous intercultural education, indigenous history and quilombola education.

EVERSON BASTOS

Coordenador do Recital "Everson Bastos Quinteto – Balanço for God"/ *"Everson Bastos Quintet – Balance for God".* (dia 05/07)

Integrante do Espaço de Encontro "Música popular na mesa"/ *"Popular music on the table" . (dia 05/07)*

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Everson Bastos é pianista, tecladista, compositor, arranjador, professor e pesquisador. Doutor em Música (Performance) pela UNICAMP, Mestre em Música pela UFG (Universidade Federal de Goiás) e licenciado em piano pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Seus principais focos de atuação e pesquisa são: música popular brasileira, improvisação, arranjo e o piano na música popular. Em seu doutorado realizou uma pesquisa sobre os arranjos do músico Gilson Peranzzetta para piano solo. Participou de cursos de aperfeiçoamento e festivais com professores renomados da música popular, como Ian Guest, Paulo Braga, Cliff Korman, Ademir Junior e Rafael dos Santos. É professor efetivo da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG desde 2009, onde atua na área de música popular (teclado, piano, harmonia e prática de conjunto). Recentemente foi presidente da comissão de elaboração do novo Curso de Bacharelado em Música Popular da UFG, que recebeu a primeira turma em 2023. Atua como pianista da Banda Pequi (Big Band de Música Brasileira), que em 2016 lançou o DVD João Bosco, Banda Pequi e Nelson Farias. Everson Bastos tem realizado recitais e shows do seu trabalho pessoal com diferentes formações instrumentais (quarteto, duo e solo) e em breve lançará o seu primeiro trabalho autoral gravado, o "EP Lidiando". Também tem sido convidado para participar como professor em festivais de música, como no Festival de Música da Ibiapaba (Viçosa do Ceará). "Everson Bastos Quinteto – Lidiando": Esta apresentação é um pré-lançamento do primeiro trabalho autoral do pianista e professor da UFG, Everson Bastos, inclui as 4 músicas do EP e obras de Jobim, Airto Moreira, Dominguinhos e Sivuca. O quinteto é formado pelos seus colegas de trabalho João Casimiro (Professor de bateria dos cursos de música da UFG), Johnson Machado (Professor de sax e clarinete dos cursos de música da UFG), Diego Amaral (Percussionista, técnico no curso de dança da UFG) e o baixista Matheus Rodrigues, aluno do curso de música da UFG.

Everson Bastos is a pianist, keyboardist, composer, arranger, teacher and researcher. Doctor in Music (Performance) from UNICAMP, Master in Music from UFG (Federal University of Goiás) and degree in piano from UFU (Federal University of Uberlândia). His main focuses of activity and research are: Brazilian popular music, improvisation, arrangement and the piano in popular music. In his doctorate, he carried out research on the arrangements of musician Gilson Peranzzetta for solo piano. He participated in improvement courses and festivals with renowned popular music teachers, such as Ian Guest, Paulo Braga, Cliff Korman, Ademir Junior and Rafael dos Santos. He has been an effective professor at the School of Music and Performing Arts at UFG since 2009, where he works in the area of popular music (keyboard, piano, harmony and ensemble practice). He was recently president of the commission for the preparation of the new Bachelor's Course in Popular Music at UFG, which received the first class in 2023. He works as a pianist for Banda Pequi (Brazilian Music Big Band), which in 2016 released the DVD João Bosco, Banda Pequi and Nelson Farias. Everson

Bastos has performed recitals and shows of his personal work with different instrumental formations (quartet, duo and solo) and will soon release his first recorded work, the "EP Lidiando". He has also been invited to participate as a teacher in music festivals, such as the Ibiapaba Music Festival (Viçosa do Ceará). "Everson Bastos Quinteto – Lidiando": This presentation is a pre-release of the first authorial work by pianist and UFG professor, Everson Bastos, includes the 4 songs from the EP and works by Jobim, Airto Moreira, Dominguinhos and Sivuca. The quintet is formed by his co-workers João Casimiro (Teacher of drums at the UFG music courses), Johnson Machado (Teacher of sax and clarinet at the UFG music courses), Diego Amaral (Percussionist, technician at the dance course at the UFG) and bassist Matheus Rodrigues, a student on the UFG music course.

FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

Integrante do Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/" *Collections in dialogue" . (dia 03/07)*

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Fernando Lacerda Simões Duarte - Bacharel em Música, com habilitação em Composição e Regência, pela UNESP, e em Direito, pelo Instituto Mackenzie, Fernando Lacerda obteve os títulos de mestre e doutor em Música pela UNESP, tendo realizado estágios pós-doutorais junto aos programas de pós-graduação em Música da UFMG e em Artes da UFPA. Foi bolsista CAPES na pósgraduação e nos pós-doutorados. Sua pesquisa de campo voltada aos acervos alcança hoje cerca de 190 cidades. Tem se dedicado principalmente às seguintes temáticas: música religiosa, música na Amazônia e acervos musicais brasileiros. É autor de aproximadamente 170 títulos, entre artigos, capítulos e trabalhos completos em anais, publicados ou no prelo, dos quais, mais de 135 como único autor. Teve trabalhos premiados ou destacados em quatro eventos acadêmicos. Foi segundo secretário da Associação Nacional de Pesquisa e PósGraduação em Música (ANPPOM). Desde 2020, Duarte é professor da Escola de Música da UFPA. Foi o fundador do DoMus - Laboratório de Documentação Musical da UFPA e seu coordenador. Em 2022, ocupou também a direção da Orquestra de Câmara DoMus, tendo realizado dois concertos com obras de compositores(as) nascidos(as) ou atuantes na Amazônia. Esteve à frente da organização do Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias em 2021 e 2022, tendo também coordenado simpósios temáticos e grupos de trabalho em diversos eventos acadêmicos. No momento, desenvolve estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas na condição de bolsista, com fomento da UEA. Sua produção bibliográfica integral está disponível em ResearchGate.

Fernando Lacerda Simões Duarte - Bachelor of Music, with qualifications in Composition and Conducting, by São Paulo State University (UNESP) and in Law, by the Mackenzie Institute, Fernando Lacerda has received the master's and the doctor's degrees in Music from UNESP, having carried out post-doctoral studies at the Graduate Programs in Music of Minas Gerais and in Arts of Pará Federal Universities (UFMG; UFPA). He was a CAPES fellow in him graduate and postdoctoral studies. He has teaching experience at different levels of education. His field research for collections currently covers ca. 190 cities. Him main research interests are religious music, music in the Amazon and Brazilian music collections. He is the author of approximately 170 titles, including journal articles, chapters

and proceeding papers, published or in press, of which more than 135 as the sole author. His work was awarded or highlighted in four academic events. He was second secretary of the National Association for Research and Postgraduate Studies in Music (ANPPOM). Since 2020, Duarte is professor at the Music School of UFPA. He was the founder of the DoMus - Laboratory of Musical Documentation of UFPA, and its coordinator. In 2022, he also held the direction of the DoMus Chamber Orchestra, having performed two concerts with works by composers born or working in the Amazon. He organized the Brazilian Conference of Musical Documentation and Musicologies in 2021-2022, having also coordinated thematic symposiums and working groups at various academic events. He is currently a postdoctoral fellow at the Graduate Program in Letters and Arts at the State University of Amazonas (UEA), with grant from UEA. All him bibliographic works are accessible at ResearchGate.

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Fernando de Oliveira Magre é Musicólogo e Professor Titular na área de Musicologia Histórica na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) desde 2022. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), ambos com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Especialista em Regência Coral e Graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Investigador colaborador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa), na Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC/CIDDIC/UNICAMP) e no Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), no qual atua como editor adjunto na Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. Em 2023, foi vencedor do II prêmio Otto Mayer-Serra Award for Music Research da Universidade da Califórnia-Riverside. No mesmo ano, foi pesquisador visitante no Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, da Università Degli Studi di Pavia, Cremona (Itália). Atualmente realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, com pesquisa sobre o compositor Damiano Cozzella, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É filiado à Sociedade Internacional de Musicologia (IMS), à Sociedade Americana de Musicologia (AMS), à Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) e à Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música do Brasil (ANPPOM).

Fernando de Oliveira Magre is a musicologist, and Full Professor in historical musicology at Espirito Santo College of Music (Brazil). He holds a Ph.D. in Music from State University of Campinas, and a MA in Musicology from São Paulo University, both funded by São Paulo Research Foundation. He also holds a BA in Music Education from State University of Londrina. He is a collaborating researcher at the Center for the Study of the Sociology and Aesthetics of Music (CESEM), at NOVA University Lisbon (Portugal), at the Contemporary Music Documentation Coordination (CDMC) at State University of Campinas, and at the Center for Studies in Music and Media (MusiMid),

in which he also serves as co-editor at the Brazilian Journal of Music and Media Studies. In 2023, Fernando was awarded second place in the Otto Mayer-Serra Prize for Music Research, offered by the University of California, Riverside, and the Center for Iberian and Latin American Music. In the same year, he was a visiting researcher at the Department of Musicology and Cultural Heritage, University of Pavia, in Cremona (Italy). Currently he develops post-doctoral research at Federal University of Espirito Santo about Brazilian composer Damiano Cozzella, funded by Espírito Santo Research and Innovation Support Foundation (FAPES), and the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). He is a member of the International Musicological Society (IMS), the American Musicological Society (AMS), the Brazilian Musicological Society (ABMUS) and the National Association for Research and Postgraduate Studies in Music (ANPPOM).

FLÁVIA MARIA CRUVINEL

Debatedora da Conferência 2 "Organização e inventariação de um acervo histórico: a coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2006)"/ *""Organization and inventory of a historical collection: the musicographic collection of the São Paul Dramatic and Musical Conservatory (1906-2006)" ministrada pelo Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP) .* (dia 03/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Flavia Maria Cruvinel - Doutora em Educação, mestre em Música e especialista em Música Brasileira no Século XX, bacharel em Direito. É integrante do History Standing Committee ligada a Internacional Society for Music Education, do Caravelas. - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira da Universidade Nova de Lisboa e do Grupo de Trabalho "Música e Periódicos" da Associação Regional para a América Latina e o Caribe da Sociedade Internacional de Musicologia. Coordenou os Grupos de Trabalho Especiais "História da Educação Musical" (2021/2023) e "Educação Musical em Espaços Alternativos de Formação" ligados à Associação Brasileira de Educação Musical (2021). É autora dos livros "Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com Ensino Coletivo de Cordas" (2005) e "Música e Poder: o habitus cortesão bragantino nos trópicos" (2022), além de artigos e capítulos de livros. Foi coordenadora da área temática Cultura no Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Ensino Superior Brasileiras (2019-2021), do Forcult - Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior (2020-2021) e integrante do comitê coordenador da Comissão Artística e Permanente de Produção Cultural e Artística da Associação de Universidades do Grupo de Montevidéu (2020-2023). Foi eleita para a diretoria da Internacional Society for Music Education (2020-2022/2022-2024). Atuou como Diretora de Cultura (2009-2016/2018-2021) e Pró-Reitora Adjunta de Extensão e Cultura (2014-2016/2018-2021) da Universidade Federal de Goiás. Recebeu o Prêmio Fapeg de Ciência - 2023, na categoria Inovação para o setor públicoPesquisador(a) Destaque - Sênior, por meio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás. Atualmente, é coordenadora da Rede de Cultura IPES-GO (2018-2023), Vice Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas e Diretora de Artes e Culturas do Centro de Educação, Trabalho e Tecnologia da UFG.

Flavia Maria Cruvinel - PhD in Education, Master in Music and specialist in Brazilian Music in the 20th Century, Bachelor in Law. She is a member of the Permanent History

Committee linked to the International Society of Musical Education, of Caravelas. - Center for Studies on the History of Luso-Brazilian Music at Universidade Nova de Lisboa and the Working Group "Music and Periodicals" of the Regional Association for Latin America and the Caribbean of the International Society of Musicology. Coordinates the Special Working Groups "History of Musical Education" (2021/2023) and "Musical Education in Alternative Training Spaces" linked to the Brazilian Association of Musical Education (2021). She is the author of the books "Musical Education and Social Transformation: an experience with Collective String Teaching" (2005) and "Music and Power: the bragantino court habitus in the tropics" (2022), in addition to articles and book chapters. She was coordinator of the Culture thematic area at the Forum of ProRectors of Extension of Brazilian Public Higher Education Institutions (2019). - 2021), from Forcult - National Forum for Cultural Management of Higher Education Institutions (2020-2021) and member of the coordinating committee of the Artistic and Permanent Commission for Cultural and Artistic Production of the Association of Universities of the Montevideo Group (2020-2023) . She was elected to the board of directors of the International Society for Musical Education (2020-2022/2022-2024). She served as Director of Culture (2009-2016/2018-2021) and Deputy Dean of Extension and Culture (2014-2016/2018-2021) at the Federal University of Goiás. Received the Fapeg Science Award - 2023, in the Innovation category for the public sector - Outstanding Researcher - Senior, through the Goiás State Research Support Foundation. She is currently coordinator of the IPES-GO Culture Network (2018-2023), Vice-Director of the School of Music and Performing Arts and Director of Arts and Cultures at the Center for Education, Work and Technology at UFG.

GILBERTO ASSIS ROSA

Ministrante do Minicurso 4 "Produção musical" /"Musical production" (dias 03/07 e 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Gilberto Assis Rosa - Pesquisador, músico e produtor musical, desenvolveu sua pesquisa de doutorado na área de produção musical no programa de música na UNICAMP em São Paulo. Estudou os fundamentos do áudio no IAV em São Paulo e participou de um curso intensivo de mixagem no Alchemea College em Londres. Atua como professor de produção musical na EMAC - UFG. Como compositor e produtor atuou ao lado de Tom Zé na Trilha original "Santagustin" para o Grupo Corpo de Dança e no CD "Com defeito de fabricação". Entre seus principais trabalhos, envolvendo composição, arranjo e produção musical, estão a trilha sonora Khaos para o balé da Cidade de São Paulo e os CDs "O que há de concreto na canção" e "Chiquinha em Revista", ambos produzidos para o selo SESC.

Gilberto Assis Rosa – is a professor, researcher, musician and music producer. He developed his PhD in Music Production in the Music Program at UNICAMP in São Paulo. He studied the fundamentals of audio at IAV in São Paulo and participated in an intensive mixing course at Alchemea College in London. He currently works as a teacher of music production at EMAC - UFG. As a composer and producer, he worked alongside the singer and composer Tom Zé on the original soundtrack "Santagustin"

for Grupo Corpo Dance Theatre and on the CD "Fabrication Defect". Among his main works involving composition, arrangement and musical production, are the soundtrack "Khaos" for the Ballet of the City of São Paulo and the CDs "O que Há de Concreto na Canção" and "Chiquinha em Revista", both produced by Gilberto Assis for the label SESC.

GYOVANA CARNEIRO

Moderadora do Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/ *"OCollections in dialogue"* . (dia 03/07)

Integrante da Coordenação da Comissão Científica do evento

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Gyovana Carneiro – Pianista e professora da Universidade Federal de Goiás, é Doutora em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa - Portugal, Atual presidente da Sociedade Goiana de Música. Já foi membro do Conselho Estadual de Cultura de Goiás e do Conselho Municipal de Cultura da Cidade de Goiânia. Coordenou, em parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC), a série "Concertos na Cidade", e em parceria com a UFG, a série "Concertos UFG". Foi Membro da comissão Organizadora do Simpósio Internacional de Musicologia promovido pela EMAC-UFG. Presidente da Comissão Organizadora do Festival Internacional Belkiss S Carneiro de Mendonça de Música da EMACUFG. Coordenou o Projeto Concertos Didáticos para Juventude, levando jovens do estado de Goiás às salas de concertos. Coordenou os Concursos Jovens Talentos da EMAC/UFG. Em Portugal realizou turnê pelas escolas do país divulgando a música brasileira através de concertos didáticos para crianças e adolescentes. Apresentou trabalho e publicou artigos em revistas nacionais e internacionais. Além de promover concertos na cidade, desenvolve trabalho de Formação de Plateia em Música com o Blog Papo Musical, premiado pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de Goiás em 2020. Suas crônicas sobre música são publicadas semanalmente nas plataformas digitais do Jornal Opção.

Gyovana Carneiro - is a pianist and professor at the Federal University of Goiás (UFG). She holds a Ph.D. in Music Sciences from the New University of Lisbon, Portugal, and is currently the president of the Goiana Society of Music. She has served as a member of the State Council of Culture of Goiás and the Municipal Council of Culture of the City of Goiânia. In collaboration with the Social Service of Commerce (SESC), she coordinated the "Concertos na Cidade" series, and in partnership with UFG, the "Concertos UFG" series. She was a member of the organizing committee of the International Symposium on Musicology promoted by EMAC-UFG. She is the president of the organizing committee of the Belkiss S Carneiro de Mendonça International Music Festival at EMAC-UFG. She coordinated the Youth Educational Concerts Project, bringing young people from the state of Goiás to concert halls. She also coordinated the Young Talents Competitions at EMAC/UFG. In Portugal, she toured the country's schools promoting Brazilian music through educational concerts for children and adolescents. She has presented papers and published articles in national and international journals. Besides promoting concerts in the city, she develops audience formation work in music with the blog "Papo Musical," which was awarded by the State Council of Culture of Goiás in 2020. Her music chronicles are published weekly on the digital platforms of Jornal Opção.

HENRIQUE CAZES

Ministrante da Palestra "Improviso no Choro: ferramenta de fluência"/ "Choro improvisation: fluency tool" (dias 05/07)

Integrante do Espaço de Encontro "Música popular na mesa"/ "Popular Music on the table" (dias 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Doutor e Mestre em Música pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Exerce desde 1976 atividade de músico como instrumentista de cavaquinho, violão, violão tenor, viola caipira, banjo e guitarra elétrica. Atua como produtor musical e arranjador em diversos projetos musicais, entre eles o CD "Desde que o Choro é Choro" (Kuarup/1995), "Pixinguinha de Bolso" (Kuarup/2000), a série de quatro CDs "Beatles'n'Choro" (Deck Disc 2002/2004), "Uma História do Cavaquinho Brasileiro" (Saxsamba/2012), o DVD "Brincando com o Cavaquinho - 25 anos de solo" (Finaflor/2014) e o CD "Música Nova para Cavaquinho" (MusiCazes/2019). Como pesquisador na área de Choro, publicou o livro "Choro do Quintal ao Municipal" (Editora 34/1998), que teve a 5ª edição publicada em 2021. Criou o Método "Escola Moderna do Cavaquinho", editado pela Lumiar em 1988, que teve a 14ª edição publicada em 2014 e lançou em 2019 o livro de partituras com composições de sua autoria "Música Nova para Cavaquinho" (Irmãos Vitale), entre elas os 12 Estudos para Cavaquinho Solo, cujos clipes estão disponíveis no seu canal do Youtube. Produziu e apresentou programas radiofônicos sobre o Choro nas emissoras Rádio MEC/RJ, Rádio Nacional/RJ, Rádio Roquette Pinto e Rádio MPB FM. Exerce atividade de docência em cavaquinho e prática de conjunto em Oficinas de Choro, em cursos livres de festivais e eventos, dentro e fora do Brasil. Ao longo de 2017 realizou uma série de apresentações e oficinas nas comemorações dos 120 anos de Pixinguinha nas unidades do SESC SP. Ainda em 2017 esteve à frente das comemorações dos 80 anos de Joel Nascimento em concertos e na produção do CD "Joel Nascimento Som, estilo & improviso" (MusiCazes/2017). Em 2018 foi produtor e arranjador do CD "Jacob do Bandolim 100 anos" (SESC/2018). Em 2019 fez shows de lançamento do CD/livro "Música Nova para Cavaquinho". Tem se apresentado como solista do "Concertino para cavaquinho e cordas" de Ernani Aguiar, peça pioneira no gênero, a ele dedicada. Desde março de 2012 atua como professor de cavaquinho na Escola de Música da UFRJ, na recém implantada Habilitação em Cavaquinho, que formou seu primeiro aluno em julho de 2018. Completou o Mestrado em Música em 2011, com projeto de estudo sobre rodas de choro e o Doutorado em Musicologia no ano de 2019, com projeto sobre o acompanhamento de samba ao cavaquinho, ambos na Escola de Música da UFRJ.

Henrique Cazes - Doctor and Master in Music from the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro. He has been working as a musician since 1976 as an instrumentalist on cavaquinho, acoustic guitar, tenor guitar, viola caipira, banjo and electric guitar. He works as a music producer and arranger on several musical projects, including the CD " Desde que o Choro é Choro" (Kuarup/1995), "Pixinguinha de Bolso" (Kuarup/2000), the four-CD series "Beatles'n' Choro" (Deck Disc 2002/2004), "Uma História do Cavaquinho Brasileiro" (Saxsamba/2012), the DVD "Brincando com o Cavaquinho - 25 anos de solo" (Finaflor/2014) and the CD "Música Nova para Cavaquinho" (MusiCazes/2019). As a researcher in the area of Choro, he published

the book "Choro do Quintal ao Municipal" (Editora 34/1998), whose 5th edition was published in 2021. He created the "Escola Moderna do Cavaquinho" Method, published by Lumiar in 1988, which had its 14th edition published in 2014 and launched in 2019 the sheet music book with compositions of its own "Música Nova para Cavaquinho" (Irmãos Vitale), including the 12 Studies for Cavaquinho Solo, clips of which are available on its YouTube channel. He produced and presented radio programs about Choro on the stations Rádio MEC/RJ, Rádio Nacional/RJ, Rádio Roquette Pinto and Rádio MPB FM. He teaches cavaquinho and practices in ensembles in Choro Workshops, in free courses at festivals and events, inside and outside Brazil. Throughout 2017, he held a series of presentations and workshops to celebrate Pixinguinha's 120th birthday at SESC SP units. Still in 2017, he led the celebrations of Joel Nascimento's 80th birthday in concerts and in the production of the CD "Joel Nascimento Som, Estilo & Improviso" (MusiCazes/2017). In 2018 he was producer and arranger of the CD "Jacob do Bandolim 100 anos" (SESC/2018). In 2019 he performed at launch shows for the CD/ book "Música Nova para Cavaquinho". He has performed as a soloist in Ernani Aguiar's "Concertino for cavaquinho and strings", a pioneering piece in the genre, dedicated to him. Since March 2012, he has worked as a cavaquinho teacher at the UFRJ School of Music, in the recently implemented Qualification in Cavaquinho, which graduated its first student in July 2018. He completed his Master's degree in Music in 2011, with a study project on choro circles and o Doctorate in Musicology in 2019, with a project on samba accompaniment to cavaquinho, both at the UFRJ School of Music.

HEROM VARGAS

Ministrante da Palestra Reflexões sobre música popular por meio do estudo de capas de disco: o caso da contra-cultura no rock nacional nos anos 60 e 70/ *"Reflections on popular music through the study of album covers: the case of counterculture in Brazilian rock in the 60s and 70s.*

Integrante do Espaço de Encontro "Música popular na mesa"/ *"Popular music on the table"* (dia 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Herom Vargas – Bolsista de produtividade em pesquisa, nível 2, do CNPq. Atuou por 15 anos na pós-graduação em comunicação como docentepesquisador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), e no Programa de PósGraduação em Comunicação da Universidade Municipal de S. Caetano do Sul (USCS). Orientou 15 mestrados e quatro doutorados. Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1987), mestrado (1994) e doutorado (2003) em Comunicação e Semiótica também pela PUC-SP e pós-doutorado em Comunicação pela ECA-USP (2015). Atualmente, é vicepresidente da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), gestão 2022-2024. É autor do livro Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi (Ateliê Editorial, 2007) e 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). Organizou cinco coletâneas: "Representação na

Cultura Midiática: música popular, audiovisual e memória" (Universidade Metodista de São Paulo, 2023); "Comunicação, Mídias e Temporalidades" (EdUFBA/Compôs, 2017); "De norte a sur: música popular y ciudades em América Latina – apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones" (Mérida/ México, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán 2015); "Linguagens na mídia: transposição e hibridização como procedimentos de inovação" (EdiPUC-RS, 2013) e "Mutações da Cultura Midiática" (Paulinas, 2009). Desenvolve pesquisas em torno das relações entre música popular, mídias, memória e processos culturais.

Herom Vargas – Researcher from CNPq. He worked for 15 years in graduate program in communication as a professor at the Methodist University of São Paulo (UMESP), 41ranch the Municipal University of S. Caetano do South (USCS). He supervised 15 master's degrees and four doctorates. Historian, Phd in Communication and Semiotics from Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP), with post-doctoral research in Communication from University of São Paulo (USP). He is currently vice-president of the Latin American 41ranch of the International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), term 2022-2024. Author of the book "Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi" (Ateliê Editorial, 2007) and 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). He edited five collections: "Representação na Cultura Midiática: música popular, audiovisual e memória" (Universidade Metodista de São Paulo, 2023); "Comunicação, Mídias e Temporalidades" (EdUFBA/Compôs, 2017); "De norte a sur: música popular y ciudades em América Latina – apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones" (Mérida/ México, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán 2015); "Linguagens na mídia: transposição e hibridização como procedimentos de inovação" (EdiPUC-RS, 2013) e "Mutações da Cultura Midiática" (Paulinas, 2009). He develops researchs around the relationships between popular music, media, memory and cultural processes.

JOÃO CASIMIRO KAHIL COHON

Integrante do Espaço de Encontro "Música popular na mesa"/ "Popular music on the table" (dias 05/07)

Integrante do Recital "Everson Bastos Quinteto – Balanço for God"/ "Everson Bastos Quintet – Balance for God" (dias 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

João Casimiro Kahil Cohon - Professor na Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, doutorando em música pelo Instituto de Artes da Unicamp e licenciado em Educação Musical pela UFSCar. Estudou no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos Campos, em Tatuí/SP, onde teve aulas de piano e formou-se em bateria MPB/Jazz em 2012. Com 28 anos de bateria e 20 de carreira profissional, já passou por palcos e eventos por todo o Brasil e, internacionalmente, pelo Uruguai, Argentina, Alemanha e EUA. Foi coordenador do LABORIS - Laboratório de Música Popular "Bororó Felipe" da EMAC/UFG (2019-

24) e do GRUBA - Grupo de Estudos de Bateria da EMAC/UFG (2019-atual). Além disso participa como baterista, percussionista e produtor de vários grupos, tendo lançado com eles 10 álbuns, entre eles: Noneto de Casa (2014, 2014 e 2017), Trio Três Pontos (2013), Vintena Brasileira (2018), Núcleo de Samba Cupinzeiro (2016), Pedhi Pano Quarteto (2017), Edu Guimarães (2018, 2022) e Orquestra de Choro Campineira (2017). Atuou como produtor, de 2015 a 2022, do Programa Conversa Instrumental veiculado semanalmente na Rádio UFSCar 95.3fm em São Carlos/SP e online. Foi membro do comitê editorial da PROA - Revista de Antropologia e Arte, no IFCH-Unicamp de 2017 até 2021, com a qual lançou sete edições. Possui um livro de transcrições de bateria lançado em 2018, intitulado "Cadernos de Transcrições: A condução de bateristas brasileiros durante o improviso (gravações entre 2001 e 2016)".

João Casimiro Kahil Cohon is a professor at the Federal University of Goiás School of Music. He is currently studying for a PhD in music at the Unicamp Institute of Arts and has a degree in Music Education from UFSCar. He studied at the Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos Campos, in Tatuí/SP, where he took piano lessons and graduated in MPB/Jazz drums in 2012. With 28 years of drumming and a 20-year professional career, he has played on stages and at events all over Brazil and internationally in Uruguay, Argentina, Germany and the USA. He was the coordinator of LABORIS - Laboratório de Música Popular "Bororó Felipe" at EMAC/UFG (2019-24) and GRUBA - Grupo de Estudos de Bateria at EMAC/UFG (2019-current). He also participates as a drummer, percussionist and producer in various groups, having released 10 albums with them, including: Noneto de Casa (2014, 2014 and 2017), Trio Três Pontos (2013), Vintena Brasileira (2018), Núcleo de Samba Cupinzeiro (2016), Pedhi Pano Quarteto (2017), Edu Guimarães (2018, 2022) and Orquestra de Choro Campineira (2017). From 2015 to 2022, he was producer of the Conversa Instrumental program broadcast weekly on Radio UFSCar 95.3fm. He was a member of the editorial committee of PROA - Revista de Antropologia e Arte, at IFCH-Unicamp from 2017 to 2021, with which he released seven editions. He has a book of drum transcriptions released in 2018, entitled "Cadernos de Transcrições: The conduction of Brazilian drummers during improvisation (recordings between 2001 and 2016)".

JOAQUIM BORGES ARMANDO GOVE

Integrante da Mesa Redonda 3 "Questões de colonialidade e decolonialidade"/ *"Coloniality and Decoloniality issues"* (dia 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Joaquim Borges Gove, nascido e criado em Maputo, Moçambique. Sou um entusiasta da música coral e da educação em artes musicais, sempre galvanizado pela etnomusicologia aplicada, e pelas perspetivas de descolonização e indigenização do conhecimento. Sou licenciado em música pela Universidade Eduardo Mondlane (2013), e na mesma universidade fui recrutado para o corpo docente - iniciei a minha carreira docente em 2014. De 2017 a 2018, frequentei e concluí a pós-graduação Bachelor of Music, Honours (BMus-Hons) - Especialização em Musicologia, na Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul. Continuando na mesma universidade, frequentei e concluí o Mestrado em

Música (MMus) - Especialização em Etnomusicologia em 2019 e 2020, e desde 2022 (até 2024?) trabalho para o meu Doutoramento em Música. Como artista, dedico-me à direção coral e tenho um interesse particular por adolescentes e jovens. Este interesse levou-me a criar o Projeto "Uma Canção Para a Minha Escola" em 2012, que ganhou um Parsons Music Advocacy Award da International Society for Music Education em 2023. Tenho trabalhado como maestro principal com vários grupos corais em Maputo, principalmente coros de igrejas. Os meus principais interesses de ensino são a pedagogia e didática musical e a investigação etnomusicológica. Em termos de investigação, estou interessado em práticas artístico-musicais que sejam sensíveis aos sistemas de conhecimento indígenas e à cultura local. Para o meu BMus-Hons, explorei a minkaringana para encontrar potencial didáticopedagógico para a educação artística musical. Para o MMus, investiguei estratégias para o ensino de conteúdos artístico-musicais através da cimbveka. Estes dois projectos alimentaram e foram consolidados no meu projeto de doutoramento, que se centra na conceção de um modelo de ensino baseado em práticas de artes musicais em perigo e na teorização relacionada. Vejo-me como um ativista da educação musical. Para além do projeto "Uma Canção para a Minha Escola", sou também fundador da Associação Moçambicana Para a Educação em Artes Musicais (SMEAM)-Mozambican Association for Musical Arts Education (2019), e do Centro de Estudos Culturais e da Economia Criativa (CECEC)-Centre for Cultural Studies and the Creative Economy, ambos em 2019. Sou membro da International Society for Music Education - ISME (2017-presente) e do International Council for Traditions of Music and Dance - ICTMD (2018-presente), participando ativamente nas actividades de ambas as organizações desde a minha adesão.

Joaquim Borges Gove, born and grew in Maputo, Mozambique. I am a choral music and musical arts education enthusiast, always galvanised by applied ethnomusicology, and by perspectives on decolonising and indigenising knowledge. I have a degree in in music from Eduardo Mondlane University (2013), and at the same university I was recruited for the teaching staff - I started my teaching career in 2014. From 2017 to 2018, I attended and completed my postgraduate Bachelor of Music, Honours (BMus-Hons) - Specialisation in Musicology, at the University of Cape Town in South Africa. Continuing at the same university, I attended and completed Master of Music (MMus) - Specialising in Ethnomusicology in 2019 and 2020, and since 2022 (until 2024?) I work towards my Ph.D. in Music degree. As an artist, I am dedicated to choral conducting and I am particularly interested in teenagers and young people. This interest led me to create the Projecto "Uma Canção Para a Minha Escola"– "A Song for My School" project in 2012, which won a Parsons Music Advocacy Award from the International Society for Music Education in 2023. I have worked as the principal conductor with various choral groups in Maputo, mainly church choirs. My main teaching interests are music pedagogy and didactics and ethnomusicological research. In terms of research, I am interested in artisticmusical practices that are sensitive to indigenous knowledge systems and local culture. For my BMus-Hons, I explored minkaringana to find didactic-pedagogical potential for musical arts education. For the MMus, I investigated strategies for teaching artistic-musical content through cimbveka. These two projects have fed into and are consolidated in my Ph.D. project, which focuses on the design of a teaching model based on endangered musical arts practices and related theorisation. I see myself as an activist for musical arts education. In addition to the "A Song for My School" project, I am also the founder of the Associação Moçambicana Para a Educação em Artes Musicais (SMEAM)–Mozambican Association for Musical Arts Education (2019), and of the Centro de Estudos Culturais e da Economia Criativa (CECEC)–Centre for Cultural

Studies and the Creative Economy, both in 2019. I am a member of the International Society for Music Education - ISME (2017-present) and the International Council for Traditions of Music and Dance - ICTMD (2018-present), actively participating in the activities of both organisations since my membership.

JONHSON MACHADO

Integrante do Recital "Everson Bastos Quinteto – Balanço for God"/ *"Everson Bastos Quintet – Balance for God"* (dia 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Jonhson Machado - Possui o doutorado em Clarineta pela The University of Kansas, Mestrado em Jazz com :ênfase em Saxofone pela The University of Lousiville, Mestrado em Clarineta pela The University of Miami, Especialização pela UFRJ e Bacharel em Clarineta pela Universidade de Brasília. Estudou, ainda, no Conservatório de Tatuí/SP. É professor da EMAC - UFG desde 2008 lecionando clarineta, saxofone, música de câmara, prática de conjunto e também na parte teórica. Professor do Festival Internacional de Campina Grande/PB. Integrou o grupo Assum Trio/UFG, onde se apresentou em 2013 na The University of North Texas/EUA e na Sala Cecília Meireles/RJ em Março de 2015. Fez a estreia em 2016 do Concerto para Clarineta do compositor brasileiro Liduino Pitombeira com a Orquestra Sinfônica de Brasília. Em 2018 fez uma apresentação no famoso Conservatório de Milão.

Jonhson Machado - He has a PhD in Clarinet from The University of Kansas, a Master's degree in Jazz with an emphasis on Saxophone from The University of Lousiville, a Master's degree in Clarinet from The University of Miami, a Specialization from UFRJ and a Bachelor's degree in Clarinet from the University of Brasília. He also studied at the Conservatory of Tatuí/SP. He has been a professor at EMAC - UFG since 2008, teaching clarinet, saxophone, chamber music, ensemble practice and also the theoretical part. Professor at the Campina Grande/PB International Festival. He was part of the group Assum Trio/UFG, where he performed in 2013 at The University of North Texas/USA and at Sala Cecília Meireles/RJ in March 2015. He made the debut in 2016 of the Clarinet Concerto by Brazilian composer Liduino Pitombeira with the Orchestra Brasilia Symphony. In 2018 he gave a presentation at the famous Milan Conservatory.

JORGE LUIZ DE OLIVEIRA JÚNIOR

Ministrante do Minicurso 2 "Edição de partituras: os tipos de edição e os poderes do editor"/ *"Music Score Editions: Types of Editions and the Editor's" (dias 03/07 e 05/07)*

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Jorge Luiz de Oliveira Júnior é professor substituto de Violão na Universidade de Brasília (UNB) e possui doutorado em Performance Musical pela Florida State University (2022),

orientado pelo Professor Bruce Holzman. Graduou-se em Música (Violão) e obteve mestrado em Performance Musical pela Universidade Federal de Goiás (2016, com bolsa de estudos da CAPES), ambos sob a orientação do Dr. Eduardo Meirinhos. Em 2012, Jorge Luiz recebeu uma bolsa integral da CAPES, que possibilitou seus estudos na Marshall University, nos Estados Unidos. Entre 2016 e 2019, atuou como professor de Violão e História do Violão no Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter. De 2019 a 2022, foi professor assistente de Violão na Florida State University (EUA). Jorge também desenvolveu conteúdo didático para os cursos técnicos de música (Violão) do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec). Em abril de 2023, conquistou o primeiro lugar no concurso para professor substituto de Violão na UNB, e em junho de 2016, obteve o primeiro lugar no concurso para professor substituto de Violão na UFRN. Ainda em 2016, foi o vencedor do primeiro concurso internacional de Violão de Campo Grande (Brasil). Além de suas atuações como performer no território nacional (Brasil), Jorge teve a oportunidade de se apresentar em diversos estados dos Estados Unidos e na Europa (Croácia). Atualmente, além de atuar como performer e professor de Violão na UNB, ele continua sua pesquisa de doutorado, estabelecendo conexões entre filologia (crítica textual) e música (editoração de partituras).

Jorge Luiz de Oliveira Júnior is an adjunct professor of Guitar at the University of Brasília (UNB) and holds a Ph.D. in Musical Performance from Florida State University (2022), under the guidance of Professor Bruce Holzman. He graduated in Music (Guitar) and earned a Master's degree in Musical Performance from the Federal University of Goiás (2016, with a scholarship from CAPES), both under the supervision of Dr. Eduardo Meirinhos. In 2012, Jorge Luiz was awarded a full scholarship from CAPES, enabling him to study at Marshall University in the United States. From 2016 to 2019, he served as a Guitar and Guitar History professor at the Gustav Ritter Institute of Arts Education. From 2019 to 2022, he was an assistant professor of Guitar at Florida State University (USA). Jorge also developed educational content for technical music courses (Guitar) under the National Program for Access to Technical Education and Employment (Pronatec). In April 2023, he achieved first place in the competition for adjunct professor of Guitar at UNB, and in June 2016, he secured first place in the competition for adjunct professor of Guitar at UFRN. Also in 2016, the guitarist won first place in the first international guitar competition in Campo Grande (Brazil). In addition to performing nationally in Brazil, Jorge has had opportunities to perform in various states in the United States and Europe (Croatia). Currently, in addition to working as a performer and Guitar professor at UNB, he continues his doctoral research, establishing connections between philology (textual criticism) and music (score editing).

KÊNIA ÉRICA GUSMÃO MEDEIROS

Integrante da Mesa Redonda 3 "Questões de colonialidade e decolonialidade"/ "Coloniality and Decoloniality issues" (dias 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Kênia Érica Gusmão Medeiros - Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente do quadro do Instituto Federal de Educação,

Ciênciae Tecnologia de Goiás (IFG). Atualmente possui pesquisas principalmente dedicadas às áreas de História e Música e História das Mulheres.

Kênia Érica Gusmão Medeiros - PhD in History from the Federal University of Goiás (UFG). Professor at the Federal Institute of Education, Science and Technology of Goiás (IFG). Currently, she has research mainly dedicated to the areas of History and Music and Women's History.

LENITA W. M. NOGUEIRA

Integrante do Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/ *"- Collections in dialogue"* (dias 03/07)

Integrante da Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/*Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project / ABMUS* (dias 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Lenita W. M. Nogueira é docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, onde leciona as disciplinas História da Música, História da Música Brasileira e Apreciação Musical, além de atuar na Pós-Graduação, orientando dissertações e teses. Bacharel em Música pela mesma universidade, mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Ciências Sociais pela UNICAMP, tem como foco principal de suas pesquisas a música brasileira, em especial dos séculos XVIII e XIX. Publicou os livros Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes; A Lanterna Mágica e o Burrico de Pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes; Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais, Música em Campinas nos últimos anos do Império e Todas as Notas: Comentários para os programas da Orquestra Sinfônica da Campinas 2003-2016, além de ter colaborado em diversas publicações. Vem se dedicando à realização e publicação de transcrições musicológicas, incluindo óperas, música sacra e profana, atuando também como curadora do Museu Carlos Gomes em Campinas, SP.

Lenita W. M. Nogueira is a professor at the Department of Music at the Unicamp Arts Institute, where she teaches History of Music, History of Brazilian Music and Music Appreciation, also working in the Postgraduate Course, supervising dissertations and theses. With a Bachelor's degree in Music from the same university, a Master's degree in Arts from the University of São Paulo (USP) and a PhD in Social Sciences from UNICAMP, her main focus of her research is Brazilian music, especially from the 18th and 19th centuries. She published the books Maneco Músico, father and teacher of Carlos Gomes; The Magic Lantern and the Wooden Donkey: Memories and Stories of Carlos Gomes; Carlos Gomes Museum: Catalog of Musical Manuscripts, Music in Campinas in the last years of the Empire and All the notes: Commentaries for the programs of the Campinas Symphony Orchestra 2003-2016, in addition to having collaborated in several publications. She has dedicated herself to creating and publishing musicological transcriptions, including operas, sacred and profane music, also acting as curator of the Carlos Gomes Museum in Campinas, SP.

LEONARDO VIEIRA LACERDA

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Leonardo Vieira Lacerda é bacharel em relações internacionais pela Universidade de Brasília e mestre em relações internacionais, com foco em finanças internacionais e América Latina, pela Escola Paul Nitze de Estudos Internacionais Avançados da Universidade Johns Hopkins, Estados Unidos. Ele possui dupla cidadania brasileira e suíça e é fluente em cinco idiomas. É especialista em filantropia global e vem dedicando seus 35 anos de carreira a liderar ações ambientais nos campos das mudanças climáticas, da conservação da biodiversidade, do desenvolvimento humano e da justiça social. Após uma carreira de quase três décadas no exterior, ele preside atualmente a Marã Consultoria Ambiental Ltda. Motivado pelo impacto, ele se orgulha de ter apoiado a criação de áreas florestais e marinhas protegidas e de uso sustentável que, se fossem contíguas, cobririam uma área equivalente à Índia e ao México juntos. Trabalhou como Diretor Geral Global para o Clima da The Nature Conservancy (TNC), onde liderou a elaboração da estratégia global de clima e a sua implementação. Anteriormente, ao longo de 15 anos, Leonardo foi Diretor do Programa de Meio Ambiente da Oak Foundation em Genebra, Suíça. Na Oak, ele gerenciou um portfólio de doações de mais de US$ 500 milhões e formou uma equipe para lidar com mudanças climáticas, conservação marinha e comércio ilegal de animais selvagens. Trabalhando em estreita colaboração com o conselho da Oak, ele ajudou a posicionar a fundação como uma das organizações filantrópicas mais respeitadas na área ambiental. Ocupou altos cargos na rede internacional da WWF, onde trabalhou, dentre outros, para garantir os direitos dos povos indígenas e quilombolas à terra, além de apoiar o estabelecimento de parques e reservas naturais em mais de 50 países — da Amazônia às florestas de Taiga — bem como a proteção de habitats marinhos e terrestres importantes no Mediterrâneo. Concebeu e foi co-fundador do Instituto Clima e Sociedade (iCS, Brasil), de cujo conselho de administração ele ainda é membro. Serviu nos conselhos consultivos da Shakti Sustainable Energy Foundation (Índia), European Climate Foundation (França), WWF-Brasil e Yad Hanadiv Foundation (Israel). É presidente do Conselho da Fundação Frei Simão, o principal arquivo com manuscritos do século XVIII em Goiás, e de onde trabalha para incubar a criação do Museu da Música em Goiás.

LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA

Integrante da Mesa Redonda 2 "Patrimônio iconográfico musical no Brasil"/ "Musical iconographic heritage in Brazil" (dias 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Luciane Viana Barros Páscoa é doutora em História pela Universidade do Porto (2006), mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), graduada em Artes Plásticas (1992) e Música (1993) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Atualmente é professora associada da Universidade do Estado do Amazonas, vinculada ao departamento de Música e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. No departamento de Música, leciona História da Arte, Filosofia da Arte e Musicologia. Ainda nesta instituição, realiza atividades de pesquisa no Laboratório de Musicologia e História Cultural, e coordena o grupo de pesquisa e laboratório Investigações sobre memória cultural em artes e literatura – MemoCult". Coordenou vários projetos, destacando-se "Ópera na Amazônia no período da Borracha (1850-1910)" (patrocínio Petrobras), e "Catalogação e expansão do acervo artístico e literário do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas", contemplado com recursos pela FAPEAM, mediante edital. Coordena o grupo de trabalho do Ridim-Brasil (Repertório Internacional de Iconografia Musical), no Amazonas. Foi coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA, durante o quadriênio 2017-2020. É autora dos livros "Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada (Editora Valer, 2011), "Álvaro Páscoa: o golpe fundo" (EDUA, 2012) e coorganizadora de "Alteridades consonantes: estudos sobre música, literatura e iconografia" (FAPEAM/PPGLA/Valer, 2013) e de "Música em Diálogo" (Editora UEA, 2019).

Luciane Viana Barros Páscoa holds a PhD in History from the University of Porto (2006), a Master's in History from the Pontifical Catholic University of São Paulo (1997), and graduated in Fine Arts (1992) and Music (1993) from the São Paulo State University Júlio de Mesquita Filho - UNESP. She is currently an associate professor at the University of the State of Amazonas, affiliated with the Music department and the Arts and Literature Postgraduate Program. In the Music department, she teaches Art History, Philosophy of Art, and Musicology. Still at this institution, she conducts research activities in the Musicology and Cultural History Laboratory (in portuguese: Laboratório de Musicologia e História Cultural) and coordinates the research group and laboratory "Investigations on cultural memory in arts and literature - MemoCult" (in portuguese: Investigações sobre memória cultural em artes e literatura – MemoCult). She has led several projects, notably "Opera in the Amazon during the Rubber Period (1850-1910)" (in portuguese: Ópera na Amazônia no período da Borracha (1850-1910)), (sponsored by Petrobras), and "Cataloging and Expanding the Artistic and Literary Collection of the Postgraduate Program in Letters and Arts at the University of the State of Amazonas" (in Portuguese: Catalogação e expansão do acervo artístico e literário do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas), which was supported through a public notice by FAPEAM (a state research foundation). She coordinates the RidimBrasil (International Musical Iconography Repertoire) work group, in Amazonas. She was coordinator of the Postgraduate Program in Letters and Arts

at UEA, during the four-year period 2017-2020. Páscoa has published the books "Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada (published by Editora Valer, 2011), and "Álvaro Páscoa: o golpe fundo" (published by EDUA, 2012). She coorganized the books "Alteridades consonantes: estudos sobre música, literatura e iconografia" (published by FAPEAM/PPGLA/Valer, 2013), and "Música em Diálogo" (published by Editora UEA, 2019).

MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO

Moderadora da Mesa Redonda 3 "Questões de colonialdade e decolonialidade"/ *"Coloniality and Decoloniality issues"* (dias 05/07)

Debatedora do Espaço de Encontro "Música popular na mesa"/ *"Popular music on the table"* (dias 05/07)

Integrante da Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/ *"Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project / ABMUS* (dias 04/07)

Integrante da Coordenação da Comissão Científica

Integrante da Coordenação Geral do XIII Simpósio Internacional de Musicologia

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Magda de Miranda Clímaco é Doutora em História Cultural (Universidade de Brasília – UnB) e Mestre em Música (Universidade Federal de Goiás – UFG). É Bacharel em Música/ Instrumento Piano e Licenciada / Curso de Educação Musical, pela Universidade Federal de Goiás – UFG. Professora Associada e pesquisadora vinculada à Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, integra o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho desta instituição. É membro do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música LusoBrasileira da Universidade Nova de Lisboa; da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS); da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música (ANPPOM); da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) e da Internacional Musicological Society (IMS). Atuando como pesquisadora tem abordado as seguintes temáticas: "Músicas brasileiras: memória, diversidade e processos identitários"; "A música em Goiás: diferentes tempos e espaços"; Gênero Musical Choro: trajetórias históricas e atuais"; "Música brasileira e estudos decoloniais". Em sua linha de publicações constam diversos capítulos de livros, artigos em revistas científicas e em anais de congressos. Publicou como organizadora o livro "Musicologia em Interpelações Contemporâneas" (Editora Apriss). Uma das responsáveis pela criação do Simpósio Internacional de Musicologia, promovido anualmente nas cidades de Pirenópolis e Goiânia pela EMAC/UFG, vem integrando a coordenação geral do evento desde 2011. Recebeu da Câmara Municipal de Goiânia o "Diploma de Honra ao Mérito pelos relevantes serviços prestados à Cultura Goiana.

Magda de Miranda Clímaco is a PhD in Cultural History (Universidade de Brasília – UnB) and a Master's in Music (Universidade Federal de Goiás - UFG). Bachelor in Música

/ Instrument Piano and Licensed / Musical Education Course, by Universidade Federal de Goiás – UFG. Associate Professor and researcher linked to the School of Music and Performing Arts at UFG, she is a member of the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory at this institution. She is also a member of Caravelas – Nucleus for the Study of the History of LusoBrazilian Music, of the Universidade Nova de Lisboa; a member of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS); of the National Association of Graduate Studies and Research in Music (ANPPOM); of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM); and of the International Musicological Society (IMS). As an organizer she has published the book "Musicology in Contemporary Interpellations". Acting as a researcher, she has addressed the following themes: "Brazilian music: memory, diversity and identity processes"; "Music in Goiás: different times and spaces"; Musical Genre Choro: historical and current trajectories"; Brazilian music and decolonial studies". Its line of publications includes several book chapters, articles in scientific journals and conference proceedings. One of those responsible for creating the International Musicology Symposium, promoted annually in the cities of Pirenópolis and Goiânia by EMAC/UFG, has been part of the general coordination of the event since 2011. Received from the City Hall of Goiânia the "Certificate of Merit for the relevant services rendered to the Goiana Culture".

MARIA JOSÉ ARTIAGA

Integrante da Mesa Redonda 1 "Patrimônio e atividade musical no século XIX e nos primórdios do século XX"/ "Heritage and musical activity in the 19th and early 20th centuries" (dias 02/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Maria José Artiaga fez os seus estudos de musicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e em Berlim naFreie Universität. Doutorou-se na Royal Holloway da Universidade de Londres com a tese Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870 – 1900. Foi professora coordenadora na Escola Superior de Educação de Lisboa tendo presidido ao Departamento de Línguas e Artes. Presentemente é investigadora integrada do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) da Universidade Nova de Lisboa. A sua investigação tem incidido sobre a música portuguesa no séc. XIX tendo colaborado nos projectos financiados "'Teatro para Rir': A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849-1900)", "'A música no meio': o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)", "Euterpe revelada: Mulheres na composição e interpretação musical em Portugal nos séculos XX e XXI", "Ser Músico em Portugal: a condição sócioprofissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)".

Maria José Artiaga studied musicology at the universities of Lisbon (Faculty of Social Sciences and Humanities), Berlin (Freie Universität) and London (Royal Holloway) where she graduated with a PhD thesis on Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870 – 1900. She has taught at Instituto Politécnico de Lisboa where she was Head of Department of Languages and Arts. Presently she is a research fellow at CESEM - Centre for the Study of the Sociology and Aesthetics of Music at

Lisbon, Nova University, and a member of the Research Group on 'Music in the modern era'. Her publications and main research topics focus on nineteenth-century Portuguese music, having participated in scientific funded projects, such as 'Theatre of Laughter': Musical Comedy in Portuguese-speaking Theatres (1849-1900), 'Music in-between: the 'orfeonismo' movement and choral singing in Portugal (1880-2012)', 'Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the twentieth and twenty-first centuries' and 'To be a musician in Portugal: the social and professional condition of musicians in Lisbon (1750-1985)'.

MÁRCIO LEONEL FARIAS REIS PÁSCOA

Integrante da Mesa Redonda 1 "Patrimônio e atividade musical no século XIX e nos primórdios do século XX"/ "Heritage and musical activity in the 19th and early 20th centuries" (dias 02/07)

Integrante do Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/ *"-Collections in Stage"* (dias 03/07)

Debatedor da Conferência 3 "O lugar da correspondência como fonte musicológica: articulações e exemplos"/ *"The place of correspondence as a musicological source: articulation and examples" ministrada pelo Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/UNL)* (dias 04/07)

Integrante da "Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/*Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project/ ABMUS* (dias 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Márcio Páscoa é Professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e na Graduação em Música, lecionando História da Música no Brasil. Na mesma instituição é coordenador do Laboratório de Musicologia e História Cultural e integra o Laboratório Editorial Segunda Oficina. Possui atualmente orientandos de iniciação científica, mestrado e doutorado, também supervisionando estágios de pós-doutorado e professor visitante. Sua pesquisa se divide entre as áreas de História da Música no Brasil, especialmente ópera, nos séculos XVIII e XIX; Iconografia Musical; e heranças sintáticas e semânticas do século XVIII na Pósmodernidade, especialmente na música Rock. É atualmente vice-coordenador do PPGLA-UEA. É bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq

Marcio Páscoa is na Associate Professor at the State University of Amazonas, 61reas he works in the Post-Graduate Program in Letters and Arts and in the Music Undergraduate Program, teaching History of Music in Brazil. At the same institution, he coordinates the Laboratory of Musicology and Cultural History and is 61reas61f the Segunda Oficina Editorial Laboratory. He currently advises undergraduate, master's, and doctoral students, also supervising post-doctoral students and visiting professorships. His research is divided between the 61reas of History of Music in Brazil, especially opera, in the 18th and 19th centuries; Musical Iconography; and syntactic and semantic legacies of the 18th century

in Postmodernity, especially in Rock music. He is currently the vice-coordinator of the PPGLA-UEA. He is a Research Productivity fellow by CNPq

MARCOS BOTELHO

Integrante do Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/ "Collections in dialogue" (dias 03/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Marcos Botelho - Bacharel e Mestre em Música pela UFRJ e Doutor em Música pela UFBA. É professor de trombone e música de câmara na Universidade Federal de Goiás, onde também é coordenador do Laboratório BandaLab e do projeto Bel-Bone, com 3 métodos lançados. Integra o quinteto Metais do Cerrado, Duo Martins-Botelho (junto com a pianista Dra. Martha Martins) e o quinteto BR 5. Suas pesquisas são voltadas às Bandas de Música e a Pedagogia do Trombone. Apresentou performances musicais, trabalhos de pesquisa e master classes em importantes universidades do Brasil, Estados Unidos, Portugal, Peru e Argentina, incluindo o International Trombone Festival 2022 e 2023 (EUA) e Trombonanza (Argentina), sendo regularmente convidado para lecionar em festivais de música. Gravou o Cd "Revivendo Goiás" com repertório de compositores de Goiás e o Cd "Solitário", com repertório brasileiro solo. É o regente da Banda de Câmara Tonico do Padre. Pelo BandaLab já editou 35 músicas e escreveu 13 arranjos de obras para bandas de compositores de Goiás, criou o acervo "Memória das Bandas de Goiás" com 27 entrevistas com membros das bandas de Pirenópolis, Corumbá de Goiás, Jaraguá e Goiás, atualmente ampliando com entrevistas de músicos de Goiânia. Também foi o responsável técnico pele implementação do acervo musicológico da Corporação Musical 13 de Maio.

Marcos Botelho - Bachelor and Master in Music from UFRJ and Phd in Music from UFBA. He is a professor of trombone and chamber music at the Federal University of Goiás, where he is also coordinator of the BandaLab Laboratory and the Bel-Bone project, with 3 methods launched. He joins the brass quintet Metais do Cerrado, Duo Martins-Botelho (along with pianist Dr. Martha Martins) and the quintet BR 5. His research focuses on Music Bands and Trombone Pedagogy. He has presented musical performances, research work and master classes at important universities in Brazil, the United States, Portugal, Peru and Argentina, including the International Trombone Festival 2022 and 2023 (USA) and Trombonanza (Argentina), being regularly invited to teach at festivals of music. He recorded the CD "Revivendo Goiás" with a repertoire of composers from Goiás and the CD "Solitário", with solo Brazilian unaccompanied repertoire. He is the conductor of the Tonico do Padre Chamber Band. Through BandaLab he has already edited 35 musics and written 13 arrangements of works for bands by composers from Goiás, created the collection "Memória das Bandas de Goiás" with 27 interviews with members of bands from Pirenópolis, Corumbá de Goiás, Jaraguá and Goiás, currently expanding with interviews with musicians from Goiânia. He was also technically responsible for implementing the musicological collection of the 13 de Maio Musical Corporation.

MARÍLIA ÁLVARES

Coordenadora do Recital "Ópera Goiânia Viva"/ "Goiânia Opera Alive" (dias 03/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Marília Álvares - Doutora em Artes Musicais pela University of Nebraska e Mestre em Performance Vocal pela University of Wyoming, USA; graduada em Canto pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Marília Álvares é professora Associada na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás e coordenadora da área de Música de Câmara. Como coordenadora do projeto Ópera na Emac, já dirigiu vários espetáculos operísticos. Áreas de atuação: Fisiologia/pedagogia Vocal, Dicção para cantores, Ópera, Música de Câmera.

Marília Álvares - PhD in Musical Arts from the University of Nebraska and Master's degree in Vocal Performance from the University of Wyoming, USA; graduated in Singing from the School of Music and Performing Arts of UFG. Marília Álvares is an Associate Professor at the School of Music and Performing Arts at Federal University of Goiás and coordinator of the Chamber Music area. As coordinator of the Opera project at Emac, she has directed several operatic shows. Areas of expertise: Vocal Physiology/Pedagogy, Diction for Singers, Opera, Chamber Music.

MATHEUS RODRIGUES

Integrante do Recital "Everson Bastos Quinteto – Balanço for God"/ *"Everson Bastos Quintet – Balance for God"* (dia 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Matheus Rodrigues é um jovem e talentoso contrabaixista atuante na cena musical em Goiás. Ele é natural de Itumbiara (Goiás), têm 24 anos e está no 7º período do curso de Licenciatura em Instrumento da UFG, aluno da classe do Prof.Bruno Rejan. Aos 10 anos de idade teve sua iniciação musical na igreja, participando como baixista do grupo de louvor. Fez algumas aulas de violão e contrabaixo com os músicos de sua cidade natal. Com o tempo foi se profissionalizando e atuando em outros gêneros e estilos musicais. Posteriormente decidiu ampliar os seus conhecimentos indo estudar na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Trabalhou como contrabaixista bolsista da Big Band da Escola do Futuro em Artes Basileu França (Goiânia-Goiás). Atua na cena musical em Goiânia e região em diferentes gêneros musicais, é diretor Musical do Projeto CDB (Grupo de Pagode Categoria de Base). É professor de música no projeto Vida em Movimento e na Oficinas de Música da UFG. Também desenvolve trabalhos de música instrumental com seus amigos de curso.

Matheus Rodrigues is a bassist acting on the musical scene in Goiás. He is a native of Itumbiara (Goiás), are 24 years old and is in the 7th period of the course of Bachelor in Instrument of UFG, student of the class of Prof.Bruno Rejan. At the age of 10 he had his musical initiation in the church, participating as a bassist of the praise group. He took some guitar and bass lessons with musicians from his hometown. Over time he became professional and acted in other genres and musical styles. He later decided to expand his knowledge by studying at the School of Music and Performing Arts at UFG. He worked as a fellow bassist for the Big Band of the School of the Future in Arts Basileu France (Goiania-Goiás). Acts on the musical scene in Goiânia and region in different musical genres, is Musical Director of Project CDB (Grupo de Pagode Categoria de Base). He is a music teacher at the Life in Movement project and at the UFG Music Workshops. He also develops instrumental music works with his classmates.

MARY ÂNGELA BIASON

Ministrante do Minicurso 1 "Acervos de Documentos Musicais"/ "Music Collection Documents" (dias 03/07 e 05/07)

Integrante do Espaço de Encontro "Acervos em Diálogo"/ "Collections in dialogue" (dias 03/07)

Integrante da Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/ Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project / ABMUS (dias 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Mary Angela Biason é bacharel em Composição e Regência pela Universidade do Estado de São Paulo, continuou seus estudos musicológicos em Portugal e tem mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo. Especializou-se na organização de documentos musicais e desenvolveu trabalhos no Museu da Inconfidência e no Museu Carlos Gomes, publicando os catálogos temáticos e obras do repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Coordenou festivais de bandas na cidade de Ouro Preto e organizou exposições especiais sobre música em museus e galerias. Além de musicologia, estudou museologia em São Paulo e restauração de papel em Florença. Participou de dois processos para o Registro de Memória Mundial da UNESCO (Registro Nacional em 2014 e Registro Internacional em 2017), é membro fundador da Associação Brasileira de Musicologia, membro do Centro de Musicologia de Penedo, Alagoas e membro do Directorium da International Musicological Society (2022-2027). Trabalhou na Secretaria Municipal de Cultura de Campinas e atualmente é colaboradora no Museu Carlos Gomes.

Mary Angela Biason has a bachelor's degree in Composition and Conducting from the São Paulo State University, continued her musicological studies in Portugal, and has a master's degree in Arts from the University of São Paulo. He specialized in the organization of musical documents and developed work at the Inconfidência Museum and at the Carlos Gomes Museum, publishing the thematic catalogues and works of

the Brazilian repertoire of the 18th and 19th centuries. She has coordinated band festivals in the city of Ouro Preto and has organized special exhibitions on music in museums and galleries. Besides musicology, he studied museology in São Paulo and paper restoration in Florence. She participated in two processes for the UNESCO Memory of the World Register (National Register in 2014 and International Register in 2017), is a founding member of the Brazilian Association of Musicology, member of the Musicology Center of Penedo, Alagoas and Director-at-large of the International Musicological Society (2022-2027). She worked in the Municipal Secretariat of Culture of Campinas and is currently a collaborator of the Carlos Gomes Museum.

MIRIAN MARQUES

Integrante do Recital "Fundamental é mesmo o amor – Canções de Tom Jobim" / "Love really is fundamental - Songs by Tom Jobim" (dias 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Mirian Marques é cantora, arranjadora, compositora, trombonista e professora de Canto Popular na Universidade Federal de Goiás. Iniciou seus estudos musicais aos 14 anos de idade. Cursou Canto Popular (2003-2007) e Arranjo (2010-2013) na Escola de Música de Brasília. É licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de Brasília (2007-2011). Concluiu Mestrado em Música pelo Programa de Pós-Graduação Música em Contexto pela mesma instituição (2016-2018). Possui especialização em Aperfeiçoamento Vocal pelo Centro de Estudos da Voz – CEV/SP (2019-2020). Possui dois trabalhos lançados: O álbum "Mirian Marques - Eu sou assim", lançado em 2020 e o EP "Mother", lançado em 2021, disponíveis em todas as plataformas digitais. Mirian Marques é idealizadora e integrante do grupo HER JAZZ, grupo dedicado à música instrumental e vocal feminina.

Mirian Marques is a singer, arranger, composer, trombonist and professor of Popular Singing at the Federal University of Goiás. She began her musical studies at the age of 14. She studied Popular Singing (2003-2007) and Arrangement (2010-2013) at the Brasília School of Music. She has a degree in Artistic Education with a specialization in Music from the University of Brasília (2007-2011). She completed a Masters in Music through the Music in Context Postgraduate Program at the same institution (2016-2018). She has a specialization in Vocal Improvement from the Center for Voice Studies – CEV / SP (2019-2020). She has two released works: The album "Mirian Marques-Eu sou assim", released in 2020 and the EP "Mother", released in 2021, available on all digital platforms. Mirian Marques is the founder and member of the group HER JAZZ, a group dedicated to instrumental and female vocal music.

PABLO SOTUYO BLANCO

Integrante da Mesa Redonda 2 "Patrimônio iconográfico musical no Brasil"/ "Musical iconographic heritage in Brazil" (dias 04/07)

Integrante do Espaço de Encontros "Acervos em Diálogo"/ "Collections in dialogue" (dias 03/07)

Integrante da Reunião do Conselho Editorial do Projeto História das Músicas Brasileiras /ABMUS/ Meeting of the Editorial Board of the History of Brazilian Music Project / ABMUS (dias 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Pablo Sotuyo Blanco - Professor titular e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA) onde também obteve seu doutorado em 2003, é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil) do qual é atualmente o presidente, e da coordenação na região nordeste do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil). É membro ativo tanto da filial brasileira da Associação Internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML-Brasil), da Sociedade Internacional de Musicologia quanto da Associação Brasileira de Musicologia, na qual exerce atualmente a Presidência. Coordena o Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) da UFBA e presidiu a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) em representação da UFBA entre 2015 e 2020. Ativo compositor e musicólogo, tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música e iconografia musical no Brasil e no exterior. Atua na área de Música com ênfase em Composição Musical, Musicologia e Ciência da Informação aplicada em Música.

Pablo Sotuyo Blanco - Full professor and researcher at the Federal University of Bahia (UFBA) where he also obtained his doctorate in 2003, he is one of the initiators of several national projects related to documentation relating to music, including the establishment of the International Repertoire of Musical Iconography in Brazil (RIdIM-Brasil) of which he is currently the president, and the coordination in the Brazilian northeast region of the International Repertoire of Musical Sources in Brazil (RISM-Brasil). He is an active member of the Brazilian branch of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers (IAML-Brasil), the International Musicological Society and the Brazilian Association of Musicology, of which he currently holds the Presidency. He coordinates the Musical Historical Documentation Archive(ADoHM) at UFBA and chaired the Technical Chamber of Audiovisual, Iconographic, Sound and Musical Documents (CTDAISM) of the National Archives Council (CONARQ) on behalf of UFBA between 2015 and 2020. Active composer and musicologist, he has widely published his scientific production on music and musical iconography in Brazil and abroad. He works in the area of Music with an emphasis on Musical Composition, Musicology and Information Science applied to Music.

PAULO AUGUSTO CASTAGNA

Ministrante da Conferência 2 "Organização e inventariação de um acervo histórico: a coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2006)" / "Organization and inventory of a historical collection: the musicographic collection of the São Paulo Dramatic and Musical Conservatory (1906-2006) (dias 03/07)

Integrante do Espaço de Encontros "Acervos em Diálogo" / "Collections in dialogue" (dias 03/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Paulo Castagna é graduado e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil) e Doutor pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da mesma universidade, além de graduado em Biologia no Instituto de Biociências da USP. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP desde 1994, produzindo partituras, livros, artigos, cursos, conferências, programas de rádio e televisão na área de musicologia histórica, e coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. É colaborador do Museu da Música de Mariana desde 2001, pesquisador do CNPq (bolsista PQ) desde 2007, membro do Conselho Consultivo da Fundação CEREM (Centro de Referência Musicológica José Maria Neves) desde 2013 e coordenador do convênio entre a UNESP e a Fundação Theatro Municipal de São Paulo para a catalogação da Coleção Musicográfica do antigo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a partir de 2022. Participa de encontros de musicologia na América Latina, Europa e Estados Unidos desde 1987, tendo coordenado vários deles no Brasil. Dedica-se à musicologia histórica, tendo produzido partituras, livros, capítulos e artigos, cursos e conferências, coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs e participando da elaboração de programas de rádio e televisão.

Paulo Castagna is professor and researcher at Institute of Arts, São Paulo State University (UNESP) since 1994, collaborator at Music Museum of Mariana since 2001, researcher at National Council for Scientific and Technological Development (CNPq) since 2007, member of the Advisory Council at CEREM Foundation (São João del-Rei - MG) since 2013 and the coordinator of the agreement between UNESP and Fundação Theatro Municipal de São Paulo to the cataloging of the Musicographic Collection of the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo, since 2022. Castagna holds bachelor's, master's and doctorate degrees from the University of São Paulo (USP) and received research scholarships from National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), National Foundation of Arts (FUNARTE), São Paulo Research Foundation (FAPESP) and VITAE Foundation. He coordinated musicological projects in São Paulo and Minas Gerais states, and organized musicology meetings in several Brazilian cities, producing musical scores, books and articles on historical musicology, as well as courses, conferences, radio and television programs, and musicological research for the recording of CDs.

ROBERVALDO LINHARES ROSA

Integrante do Recital-Palestra "Música brasileira para flauta doce e piano"/ "Brazilian music for recorder and piano" (dias 02/07)

Integrante da Comissão Organizadora do evento

Moderador da Mesa Redonda 2 "Estudos de iconografia musical"/ "Musical iconographic heritage in Brazil" (dias 04/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

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 (Associado 2), tendo sido coordenador do curso de Licenciatura em Música (2012-2015), e desenvolve pesquisas que procuram conciliar a prática musicológica com a prática interpretativa. Tem apresentado recitais em diversas cidades do Brasil e do exterior. Desenvolveu intensa atividade camerística no Duo Limiares, com a flautista Sara Lima, cujo CD Flauta e Piano na Belle Époque Brasileira foi lançado em 2016. Publicou Poemas de Nascer (Akademos, 2016), Poemas de Amor e Variações (2004). Seus poemas têm sido musicados por compositores como Almeida Prado, Estércio Cunha, Silvia Berg e Davi Ebenézer. 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 2017, em sua turnê europeia, apresentou-se em Portugal, Espanha e Alemanha. Em 2019, como parte de sua licença-capacitação, desenvolveu pesquisa sobre Aurelio Cavalcanti, sob a supervisão do Prof. Dr. Adalberto Paranhos, da Universidade Federal de Uberlândia. Em 2020 organizou o livro Musicologia e Diversidade (EditoraAppris), juntamente com a Professora Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (EMAC/UFG) e o Prof. Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH-UNL), com artigos de mais de 25 autores do Brasil e do exterior. No ano de 2023, é um dos organizadores do livro Musicologias em interpelações contemporâneas. (Editora Appris). É membro da Associação Nacional de PósGraduação e Pesquisa em Música(ANPPOM), da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) e Pesquisador Senior do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS), da EMAC-UFG. Desenvolve atividade camerística em que se destacam as formações com o pianista Carlos Costa e o fluatistda doce Davi Castelo. Atualmente está como coordenador do curso de Licenciatura em Música da EMAC/UFG.

Robervaldo Linhares Rosa, pianist and musicologist, Funarte Award for Critical Production in Music - Brazil (2013), 1st National Piano Competition Award ArtLivre - São Paulo (2002) and 1st National Piano Competition Award from Instituto Brasil Estados-Unidos - Rio de Janeiro (1997). Doctor 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, by the Federal University of Goiás (UFG). He has been a

professor at this institution since 2009 (Associate 2), having been coordinator of the Degree in Music (2012-2015), and develops research that seeks to reconcile musicological practice with interpretive practice. He has presented recitals in several cities in Brazil and abroad. His chamber work at Duo Limiares with the flutist Sara Lima stands out, whose CD Flauta e Piano na Belle Époque Brasileira was released in 2016. He has published Poemas de Nascer (Akademos, 2016), Poemas de Amor e Variações (2004). His poems have been set to music by composers such as Almeida Prado, Estércio Cunha, Silvia Berg, and Davi Ebenézer. He participated in the CD O som de Almeida Prado (1999). In 2014 he published Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira (Cânone Editorial), a book awarded with the Funarte Award for Critical Production in Music 2013. In 2017, on his European tour, he performed in Portugal, Spain and Germany. In 2019, as part of his training leave, he developed research on Aurelio Cavalcanti, under the supervision of Prof. Dr. Adalberto Paranhos, from the Federal University of Uberlândia. In 2020 he organized the book Musicologia e Diversidade (Appris), together with Professor Dr. Ana Guiomar Rêgo Souza (EMAC/UFG) and Prof. Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH-UNL), with articles by more than 25 authors from Brazil and abroad. He is a member of the National Association for Graduate Studies and Research in Music (ANPPOM), the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) and Senior Researcher at the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory (LABMUS), at the Music School and Performing Arts at the Federal University of Goiás. He engages in chamber music activities, with notable formations including pianist Carlos Costa and recorder player Davi Castelo. He is currently coordinator of the Degree in Music at the Federal University of Goiás.

RODRIGO HOFFMANN VELOSO DA SILVA

Integrante da Mesa Redonda 1 "Patrimônio e atividade musical no século XIX e nos primórdios do século XX" / "Heritage and musical activity in the 19th and early 20th centuries" (dias 02/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Rodrigo Hoffmann - Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH–UNL), e mestre e licenciado em Música pela Universidade de Brasília (UnB). Foi professor do Instituto Federal de Brasília e da Universidade Aberta do Brasil (UAB/UnB), nas funções de tutor, autor e supervisor. Em 2014, publicou o livro A Educação profissional em música no Brasil: O Programa de Expansão da Educação Profissional na Escola de Música de Brasília pela editora Novas Edições Acadêmicas. É professor do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (SEEDF) desde 2008, onde atua no ensino de fagote e cravo, e membro do Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira – Caravelas (CESEM/FCSH–UNL).

Rodrigo Hoffmann - PhD in Historical Musical Sciences by the Faculty of Social and Human Sciences of the New University of Lisbon (FCSH-UNL), and a master's and a teaching degree in Music by the University of Brasilia (UnB). Former professor at the Federal Institute of Brasilia and at the Open University of Brazil (UAB/UnB), as a tutor, author and supervisor. In 2014, published the book A Educação profissional em música no Brasil: O Programa de Expansão da Educação Profissional na Escola de Música de Brasília by Novas Edições

Acadêmicas. Teacher at the Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (SEEDF) since 2008, where he teaches bassoon and harpsichord, and member of the Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira - Caravelas (CESEM/ FCSH-UNL).

VANESSA BERTOLINI

Integrante da Direção Artística do Recital "Música em Goiás"/ "Music in Goiás" (dias 03/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

Vanessa Bertolini - Professora da Universidade Federal de Goiás, desde maio de 2009. Possui Mestrado em Performance do Canto Lírico, pela UFG (2006), e especialização em Canto pela Universidade de Brasília. Possui diploma de graduação em Bacharel em Regência pela Universidade de Brasília (1996), além de Curso Técnico em Violão Erudito pela Fundação Educandário Pestalozzi (Franca- SP, 1990). Tem experiência na área de Técnicas Vocais para os cursos de: Artes Cênicas, Dança e Musicoterapia, com ênfase sempre na performance. Na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, ministra aulas de: Regência, Fisiologia da Voz, Dicção e Fonética, Estudos da Voz, Música para Dança, Canto Coral e Canto Lírico, E suas pesquisas em performance são nos temas de domínio: técnica vocal, música coral, canto solo, ópera, canto lírico, show musical, cantatas, oratórios, teatro musical, musicalização e educação musical.

Vanessa Bertolini - Professor at the Federal University of Goiás, since May 2009. She has a Master's degree in Lyric Singing Performance, from UFG (2006), and a specialization in Singing from the University of Brasília. He has a Bachelor's degree in Conducting from the University of Brasília (1996), as well as a Technical Course in Classical Guitar from Fundação Educandário Pestalozzi (Franca-SP, 1990). She has experience in the area of Vocal Techniques for courses in: Performing Arts, Dance and Music Therapy, with an emphasis on performance. At the UFG School of Music and Performing Arts, he teaches classes in: Conducting, Physiology of the Voice, Diction and Phonetics, Voice Studies, Music for Dance, Choral Singing and Lyric Singing, and his research in performance is in the domain themes: technique vocal, choral music, solo singing, opera, lyrical singing, musical show, cantatas, oratorios, musical theater, musicalization and musical education.

GRUPO FÉ MENINA

Integrante do Recital "Fundamental é mesmo o amor – Canções de Tom Jobim" / "Love really is fundamental - Songs by Tom Jobim" (dias 04/07)

RELEASE

Desde 1995, quando foi formado, o Fé Menina canta o que gosta do jeito que quer, interpretando música popular brasileira, valorizando arranjos elaborados e técnica vocal apurada. O trio tem se apresentado em teatros e festivais diversos como o FICA (Festival de Cinema e Vídeo Ambiental – Cidade de Goiás), o Canto da Primavera, em Pirenópolis, o Canto de Ouro, em Goiânia, o Clube do Choro e o Feitiço Mineiro em Brasília, entre outros. Em 2001, surgiu o primeiro álbum - Fé Menina, com produção musical de Luis Chaffin, por meio da primeira edição da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Em 2002, o Fé Menina foi indicado para o prêmio Caras de MPB, nas categorias Grupo Revelação e Melhor Disco. Em 2007, o grupo integrou o elenco que gravou o Cd/ livro quot; Eles por elas"- MPB em Goiás, anos 7O, produzido por Luis Chafim e Reny Cruvinel em 2009, a conquista do Prêmio Produção, via Projeto Pixinguinha, o que garantiu a gravação do CD Amélia, com produção musical de Dimar Viana, e de uma temporada de shows em várias cidades do Estado de Goiás. Em 2011, através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura - Lei Goyazes , foi possível a gravação do álbum " Jogo de Cintura", no qual o grupo experimentou um novo conceito em produção musical dirigido e produzido pelo percussionista Edilson Morais, utilizando sonoridades construídas a partir de programações digitais e arrranjos vocais de músicos como Maurício Maestro e Nonato Mendes. No show de lançamento desse trabalho, Fé Menina, contou com a participação de Toninho Horta. No ano de 2012, o grupo participou do programa Sr. Brasil, comandado por Rolando Boletim.Ainda nesse ano começou a circular com o espetáculo interdisciplinar " Palavra e Canto - poemas e canções de amor", em três formatos : em Goiânia e São Paulo - Casa das Rosas, no anos de 2012 e e 2013 contaram com a participação dos poetas Márcia Maranhao e Rubens Jardim, declamando seus poemas de amor intercalado às canções. Em 2017, nas cidades do interior de Goiás, foi incluído a participação dos atores Augusto Cesar Dinizio e Mirelle Araújo, na declamação dos poemas, intercalado com as canções e em 2019, esse espetáculo foi apresentado no Museu dos Correios em Brasília, com as cantoras cantando e declamando os poemas. Em 2021, o show " Samba com Fé" foi gravado e veiculado pelo Projeto Claque, uma parceria do Sesc com a Prefeitura de Goiânia. Recentemente o grupo Fé Menina gravou o single " Bandeira Nacional" do compositor Euripedes Silva, com produção de Marcos Rossetti, que também assina o arranjo vocal e lançou o single/ visualizer " Pra que mentir? " De Noel Rosa, esse último pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, amos disponíveis nas plataformas digitais.

Fé Menina Group Release Since 1995, when it was formed, Fé Menina has sung what they like in the way they want, interpreting Brazilian popular music with elaborate arrangements and refined vocal technique. The trio has performed in various theaters and festivals such as FICA (Environmental Film and Video Festival- City of Goiás), Canto da Primavera in Pirenópolis, Canto de Ouro in Goiânia, Clube do Choro and Feitiço Mineiro in Brasília, among others. In 2001, their first album, "Fé Menina," was produced by Luis Chaffin through the first edition of the Municipal Cultural Incentive Law. In 2002, Fé Menina

was nominated for the Caras de MPB award in the categories of Revelation Group and Best Album. In 2007, the group joined the cast that recorded the CD/book "Eles por Elas"- MPB in Goiás, 70s, produced by Luis Chaffin and Reny Cruvinel. In 2009, they won the Production Award through the Pixinguinha Project, which ensured the recording of the album "Amélia," produced by Dimar Viana, and a series of shows in various cities in the state of Goiás. In 2011, through the State Cultural Incentive Law- Goyazes Law, it was possible to record the album "Jogo de Cintura," in which the group experimented with a new concept in musical production directed and produced by percussionist Edilson Morais, using sounds built from digital programming and vocal arrangements by musicians such as Maurício Maestro and Nonato Mendes. For the release show of this work, Fé Menina featured Toninho Horta. In 2012, the group participated in the program "Sr. Brasil," hosted by Rolando Boldrin. That same year, they began touring with the interdisciplinary show "Palavra e Canto- poemas e canções de amor," in three formats: in Goiânia and São Paulo- Casa das Rosas, in 2012 and 2013, featuring poets Márcia Maranhão and Rubens Jardim, reciting their love poems interspersed with songs. In 2017, in cities in the interior of Goiás, actors Augusto Cesar Dinizio and Mirelle Araújo were included, reciting poems interspersed with songs, and in 2019, this show was presented at the Postal Museum in Brasília, with the singers both singing and reciting poems. In 2021, the show "Samba com Fé" was recorded and broadcast through the Claque Project, a partnership between Sesc and the City Hall of Goiânia. Recently, Fé Menina recorded the single "Bandeira Nacional" by composer Euripedes Silva, produced by Marcos Rossetti, who also signed the vocal arrangement, and released the single/visualizer "Pra que mentir?" by Noel Rosa, the latter through the Municipal Cultural Incentive Law, both available on digital platforms.

QUINTETO EVERSON BASTOS

Integrante do Recital "Quinteto Everson Bastos – Balanço for God"/ Everson Bastos Quintet – Balance for God" (dias 05/07)

CURRÍCULO/ *CURRICULUM*

"Quinteto Everson Bastos" – Everson Bastos é pianista, tecladista, compositor, arranjador, professor e pesquisador. Doutor em Música (Performance) pela UNICAMP, Mestre em Música pela UFG (Universidade Federal de Goiás) e licenciado em piano pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Seus principais focos de atuação e pesquisa são: música popular brasileira, improvisação, arranjo e o piano na música popular. Em seu doutorado realizou uma pesquisa sobre os arranjos do músico Gilson Peranzzetta para piano solo. Participou de cursos de aperfeiçoamento e festivais com professores renomados da música popular, como Ian Guest, Paulo Braga, Cliff Korman, Ademir Junior e Rafael dos Santos. É professor efetivo da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG desde 2009, onde atua na área de música popular (teclado, piano, harmonia e prática de conjunto). Recentemente foi presidente da comissão de elaboração do novo Curso de Bacharelado em Música Popular da UFG, que recebeu a primeira turma em 2023. Atua como pianista da Banda Pequi (Big Band de Música Brasileira), que em 2016 lançou o DVD João Bosco, Banda Pequi e Nelson Farias. Everson Bastos tem realizado recitais e shows do seu trabalho pessoal com diferentes formações instrumentais (quarteto, duo e solo) e em breve lançará o seu primeiro trabalho autoral gravado, o "EP Lidiando". Também tem sido convidado

para participar como professor em festivais de música, como no Festival de Música da Ibiapaba (Viçosa do Ceará). "Everson Bastos Quinteto – Lidiando": Esta apresentação é um pré-lançamento do primeiro trabalho autoral do pianista e professor da UFG, Everson Bastos, inclui as 4 músicas do EP e obras de Jobim, Airto Moreira, Dominguinhos e Sivuca. O quinteto é formado pelos seus colegas de trabalho João Casimiro (Professor de bateria dos cursos de música da UFG), Johnson Machado (Professor de sax e clarinete dos cursos de música da UFG), Diego Amaral (Percussionista, técnico no curso de dança da UFG) e o baixista Matheus Rodrigues, aluno do curso de música da UFG.

"Everson Bastos Quintet" – Everson Bastos is a pianist, keyboardist, composer, arranger, teacher and researcher. Doctor in Music (Performance) from UNICAMP, Master in Music from UFG (Federal University of Goiás) and degree in piano from UFU (Federal University of Uberlândia). His main focuses of activity and research are: Brazilian popular music, improvisation, arrangement and the piano in popular music. In his doctorate, he carried out research on the arrangements of musician Gilson Peranzzetta for solo piano. He participated in improvement courses and festivals with renowned popular music teachers, such as Ian Guest, Paulo Braga, Cliff Korman, Ademir Junior and Rafael dos Santos. He has been an effective professor at the School of Music and Performing Arts at UFG since 2009, where he works in the area of popular music (keyboard, piano, harmony and ensemble practice). He was recently president of the commission for the preparation of the new Bachelor's Course in Popular Music at UFG, which received the first class in 2023. He works as a pianist for Banda Pequi (Brazilian Music Big Band), which in 2016 released the DVD João Bosco, Banda Pequi and Nelson Farias. Everson Bastos has performed recitals and shows of his personal work with different instrumental formations (quartet, duo and solo) and will soon release his first recorded work, the "EP Lidiando". He has also been invited to participate as a teacher in music festivals, such as the Ibiapaba Music Festival (Viçosa do Ceará). "Everson Bastos Quinteto –Lidiando": This presentation is a pre-release of the first authorial work by pianist and UFG professor, Everson Bastos, includes the 4 songs from the EP and works by Jobim, Airto Moreira, Dominguinhos and Sivuca. The quintet is formed by his co-workers João Casimiro (Teacher of drums at the UFG music courses), Johnson Machado (Teacher of sax and clarinet at the UFG music courses), Diego Amaral (Percussionist, technician at the dance course at the UFG) and bassist Matheus Rodrigues, a student on the UFG music course.

Grupo de Ópera EMAC

Integrante do Recital-Palestra Grupo de Ópera EMAC/ *EMAC Opera Group* (dias 03/07)

O grupo Ópera Goiânia Viva, que se apresenta no XIII Simpósio de Musicologia, é formado por alunos e ex-alunos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG). Sob a coordenação da professora Dra. Marília Álvares, tem apresentado recitais em vários locais da cidade, dando oportunidade ao público goianiense de conhecer os jovens e talentosos cantores líricos formados pela EMAC. Dentre os artistas estão ganhadores de prêmios em Concursos nacionais e internacionais de Canto Lírico no Brasil e solistas frequentemente convidados para Concertos com Orquestras Sinfônicas de Goiás e de outros estados brasileiros. Como pianistas acompanhadores, faz-se presente a colaboração de Letícia Broetto e Sérgio de Paiva, profissionais atuantes na área a vários anos.

The group Ópera Goiânia Viva, performing at the XIII Symposium of Musicology, is composed of students and alumni from the School of Music and Performing Arts at UFG (EMAC/UFG). Under the coordination of Professor Dr. Marília Álvares, the group has presented recitals in various venues throughout the city, offering the public of Goiânia the opportunity to discover the young and talented opera singers trained at EMAC. Among the artists are winners of national and international opera competitions in Brazil, as well as soloists frequently invited to perform with symphony orchestras from Goiás and other Brazilian states. As collaborative pianists, Letícia Broetto and Sérgio de Paiva bring their expertise, both being seasoned professionals in the field.

5. Resumos dos Minicursos

Acervos de Documentos Musicais
Music Collection Documents

Mary Angela Biason (Museu Carlos Gomes/ *Carlos Gomes Museum*)

RESUMO - A partir da história da música brasileira, pretendemos discutir o significado de patrimônio e os movimentos de preservação. Abordaremos mais especificamente a produção dos papéis de música, onde se encontram e porque foram preservados. Dessa maneira, e dentro do tema proposto pelo XI Simpósio "Musicologia e Diversidade" se pretende sensibilizar o aluno frente às manifestações musicais que acontecem à sua volta, iniciando pela sua família e se estendendo para sua comunidade e sua região.

(mod. I) Conceitos e definições sobre pesquisa em música
- patrimônio (herança) musical – o que é considerado patrimônio, o que é importante preservar e porque se guarda documento,
- documento musical (papel de música) onde se encontram e porque foram preservados, e
- pesquisa - o que o documento nos diz além da notação musical, onde buscar informações sobre quem compôs, quem tocou, quem guardou.

(mod. II) Catalogação e conservação
Trabalhando com acervos
- documento musical - identificar, conservar, pesquisar, catalogar, disponibilizar
- o processo de catalogação - como buscar as informações importantes para identificar o documento, o que é importante para o pesquisador, e
- noções básicas para conservação e acomodação de papéis de música.

ABSTRACT *- Starting from the history of Brazilian music, we intend to discuss the meaning of heritage and the preservation movements. We will approach more specifically the production of music papers, where they are located, and why they have been preserved. In this way, and within the theme proposed by the XI Symposium "Musicology and Diversity", we intend to make the student aware of the musical manifestations that happen around him, starting with his family and extending to his community and region.*

(mod. II) Cataloging and Conservation
- musical heritage (heritage) - what is considered heritage, what is important to preserve, and why document is conserved,
- musical document (music paper) where they are and why they have been

preserved, and
- research - what the document tells us beyond musical notation, where to look for information about who composed it, who played it, who preserves it.

(mod. I) Concepts and Definitions about Music Research
Working with collections
- musical document - identify, preserve, research, catalog, make available,
- the cataloging process - how to search for the important information to identify the document, what is important to the researcher, and
- basics of conservation and archiving of music papers

Power Edições de Partituras: Os Tipos de Edição e os Poderes do Editor
Music Score Editions: Types of Editions and the Editor's

Jorge Luiz de Oliveira Júnior

RESUMO - A transmissão musical, que se inicia no imaginário do compositor, tem a partitura como seu principal veículo até atingir seu destino: a performance musical. Nesse percurso, o editor desempenha um papel crucial como intermediário entre o compositor e o intérprete. O tipo de edição almejado pelo editor exerce uma influência direta sobre o resultado final da performance, juntamente com sua expertise e ética profissional na elaboração da edição. Este minicurso foi concebido para atender às necessidades daqueles que buscam compreender mais profundamente as qualidade e limitações dos diferentes tipos de edições musicais e desejam aplicar esse conhecimento em sua prática diária como performer ou professor de instrumento/canto. Destina-se também àqueles que desejam explorar o tema de maneira mais aprofundada, tanto como foco principal de estudo quanto como recurso complementar em suas pesquisas de graduação ou pós-graduação que envolvam edições de partituras.

ABSTRACT *- The transmission of music, originating in the composer's imagination, employs sheet music as its primary vehicle until reaching its destination: musical performance. Along this journey, the editor plays a crucial role as an intermediary between the composer and the performer. The type of editing aimed for by the editor directly influences the final outcome of the performance, alongside their expertise and professional ethics in editing. This mini course is designed to meet the needs of those seeking a deeper understanding of the qualities and limitations of different types of musical editions and wish to apply this knowledge in their daily practice as performers or instrument/voice teachers. It is also intended for those who wish to explore the topic more extensively, either as a primary focus of study or as a complementary resource in their undergraduate or graduate research involving music score editions.*

Processos Criativos, Extemporâneos e Composição no piano popular contemporâneo
Creative, Extemporaneous Processes and Composition in contemporary popular piano

Diones Correntino

RESUMO - ANeste curso serão abordados alguns processos criativos relacionados à pesquisa artística de processos extemporâneos e improvisativos pertinentes ao universo do piano popular contemporâneo. Além disso serão discutidos à luz da musicologia audiotátil alguns temas pertinentes ao campo da análise musical cujo foco é a performance instrumental no piano popular contemporâneo e os elementos formais dados pela existência dos conteúdos autográficos e singularizantes reconhecidos como swing, grooves e groovemas.

***ABSTRACT** - This course will cover some creative processes related to artistic research in extemporaneous and improvisational processes relevant to the universe of contemporary popular piano. In addition, some themes pertinent to the field of musical analysis will be discussed in the light of audiotactile musicology, whose focus is instrumental performance on contemporary popular piano and the formal elements given by the existence of autographic and singularizing contents recognized as swing, grooves and groovemes.*

Produção musical
Musical production

Gilberto Assis Rosa

RESUMO - O minicurso de produção musical é dividido em duas partes: a primeira, de caráter introdutório, aborda o conceito de produção musical, a função do produtor e discute a questão do registro sonoro (fonograma) enquanto objeto artístico. Além disso, aborda de forma detalhada alguns softwares livres essenciais para a produção musical. A segunda parte, de caráter prático, demonstra todo o processo de produção de uma gravação, desde o conceito, passando pela mixagem até a finalização.

Público alvo:

- Interessados em conhecer os fundamentos da produção musical;
- Pessoas que desejam produzir gravações e disponibiliza-las em plataformas de streaming;
- Pessoas que desejam uma melhora na qualidade de suas produções domésticas;
- Interessados em softwares livres de produção musical;
- Músicos e Produtores musicais.

ABSTRACT *- The music production mini-course is divided into two parts: the first, introductory, addresses the concept of music production, the role of the music producer and discusses the issue of recording (phonogram) as an artistic object. Furthermore, it discusses in detail some free software essential for music production. The second part, practical in nature, demonstrates the entire recording producing process from concept, through mixing to completion.*

Target Audience:

- Interested in knowing the fundamentals of music production;
- People who want to produce recordings and make them available on streaming platforms;
- People who want an improvement in the quality of their domestic music productions;
- Interested in free music production software;
- Musicians and music producers.

6. Resumos das Conferências

"Escutando através do ruído do arquivo colonial: objetos sonoros, patrimônio e a coleção Konrad T. Preuss Arquivo de Fonogramas de Berlim"

"Listening through the Noise of the Colonial Archive: Sound Objects, Patrimony, and the Berlin Phonogramm-Archiv's Konrad T. Preuss Collection"

Alejandro L. Madrid

RESUMO - Os arquivos e a informação que contêm são concebidos, estruturados e organizados de acordo com narrativas que moldam o tipo de conhecimento que se espera que os seus utilizadores obtenham deles. Assim, os objetos e documentos num arquivo geralmente contam e recontam histórias que reproduzem performativamente as estruturas ideológicas mais amplas que informam a dinâmica entre objetos, documentos, representações e usuários. A preocupação central deste artigo é se é possível (e como) que os arquivos contem histórias diferentes daquelas que foram concebidos para nos contar. Para encontrar uma resposta, estudo as coleções de cantos Náayeri e Wixárika gravadas para o Ethnologisches Museum Berlin por Theodor Konrad Preuss (1869-1938) entre 1905 e 1907 e proponho que a forma como os objetos sonoros dessas coleções foram criados responde mais às expectativas de Preuss em relação a essas comunidades indígenas do que à forma como essas comunidades conceituam sua música e práticas rituais. Como tal, o arquivo conta-nos a história que Preuss queria contar-nos e nada mais. Encerro a apresentação explorando como a antropóloga mexicana Margarita Valdovinos tem se engajado neste arquivo desde os anos 2000, e propondo que seu interrogatório de seus materiais constituintes, com o fim de repatriar suas gravações para as comunidades Náayeri e Wixárika no México, seja um modelo de como fazer perguntas aos arquivos que os obriguem a contar-nos histórias diferentes daquelas incorporadas no seu design, estrutura e materialidade.

ABSTRACT *- Archives and the information they contain are designed, structured, and organized according to narratives that shape the type of knowledge that their users are expected to obtain from them. Thus, the objects and documents in an archive usually tell and re-tell stories that performatively reproduce the larger ideological frameworks informing the dynamics between objects, documents, representation, and users. The central concern in this paper is whether it is possible (and how) for archives to tell stories different to the ones they are designed to tell us. In order to find an answer, I study the collections of Naayeri and Wixárika chants recorded for the Ethnologisches Museum Berlin by Theodor Konrad Preuss (1869-1938) between 1905 and 1907 and propose that the way the sound objects in those collections were created responds more to Preuss' expectations regarding these indigenous communities than to how these communities conceptualize their music and ritual practices. As such, the archive tells us the story Preuss wanted to tell us and nothing more. I close the presentation with an exploration of how Mexican anthropologist Margarita Valdovinos has engaged this archive since the 2000s, and proposing that her interrogation of its constituent materials, with the end of repatriating its recordings to Naayeri and Wixárika communities in Mexico, is a model of how to ask questions from archives that force them to tell us stories different to those embedded in their design, structure, and materiality.*

Organização e inventariação de um acervo histórico: a coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2006)

Organization and inventory of a historical collection: the musicographic collection of the São Paulo Dramatic and Musical Conservatory (1906-2006)

Paulo Castagna

RESUMO - A conferência abordará os métodos e opções que vêm sendo adotadas no projeto de organização e inventariação da coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição ativa entre 1906 e 2006, mas cuja biblioteca (cnstituída pelas coleções bibliográfica e musicográfica) foi incorporada ao patrimônio da Fundação Theatro Municipal de São Paulo em 2011. Também será apresentado um breve relato sobre o conteúdo e o significado do acervo, especialmente os meios de expressão predominantes, as obras de autores brasileiros e os períodos cronológicos representados.

ABSTRACT - *The transmission of music, originating in the composer's imagination, employs sheet music aThe conference will present the methods and options adopted in the organization and inventory project of the musicographic collection of the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, an institution active between 1906 and 2006, but whose library (consisting of bibliographic and musicographic collections) was incorporated into the heritage of the Fundação Theatro Municipal de São Paulo in 2011. It will be also presented a brief report on the content and meaning of the collection, especially the predominant performing forces, the works of Brazilian authors and the chronological periods represented.*

O lugar da correspondência como fonte musicológica: articulações e exemplos

The place of correspondence as a musicological source: articulation and examples

David Cranmer

RESUMO - O uso da correspondência como fonte musicológica tem uma longa tradição, sendo especialmente conhecidas e exploradas as cartas da família Mozart. Estes documentos permitem abrir uma janela sobre os seus correspondentes, os contextos em que viviam e trabalhavam, sobre obras e execuções, etc. Porém, como qualquer outra tipologia de documentação, a correspondência tem de ser usada de forma crítica e, sobretudo, em articulação com outras fontes. Nesta conferência propõe-se explorar, em primeiro lugar, a natureza da correspondência como fonte e os elementos a tomar em consideração, para além, obviamente, do seu conteúdo. Propõe-se exemplificar a sua utilidade através de alguns exemplos de Mozart e de Haydn, antes de passar para alguma correspondência relacionada com as Fêtes des Arènes,

um festival teatromusical realizado em Béziers (sul de França), entre 1898 e a I Guerra Mundial. Por último, debruça-se sobre a correspondência, durante este mesmo período, entre o compositor francês Camille Saint-Saëns e três correspondentes brasileiros: a figura literária e arquivista Luiz Gastão d'Escragnolle Doria, o pianista Joaquim Antonio Barrozo Netto e o maestro Felix Cordiglia Lavalle.

ABSTRACT *- The use of correspondence as a musicological source has a long tradition, particularly well-known being the letters of the Mozart family. These documents enable us to open a window upon their correspondents, on the contexts in which they lived and worked, on works and performances, etc. However, like any other type of document, correspondence has to be used critically and, above all, in articulation with other sources. In this talk I propose, in the first place, to explore the nature of correspondence as a source and the elements that need to be taken into consideration, beyond, obviously, its content. Its usefulness will be exemplified through certain examples by Mozart and Haydn, before going on to correspondence related to the Fêtes des Arènes, a theatrical-musical festival that took place in Béziers (in the south of France), between 1898 and the 1st World War. Lastly, it will cover the correspondence, during this same period, between the French composer Camille Saint-Saëns and three Brazilian correspondents: the literary figure and archivist Luiz Gastão d'Escragnolle Doria, the pianist Joaquim Antonio Barrozo Netto and the conductor Felix Cordiglia Lavalle.*

7. Resumos das Palestras

Reflexões sobre música popular por meio do estudo de capas de disco: o caso da contracultura no rock nacional nos anos 60 e 70

Reflections on popular music through the study of album covers: the case of counterculture in Brazilian rock in the 60s and 70s.

Herom Vargas

RESUMO - Se a capa de disco pode ser vista como uma tradução visual da música gravada que embala, como é possível pensar a canção popular a partir das configurações da imagem e da capa como objeto? Essa pergunta é o motivo das reflexões que desenvolvo usando as capas do rock brasileiro e as representações da contracultura no final dos anos 1960 e em parte dos 19/70. A proposta discute a capa como mídia, como representação (S. Hall) e como texto cultural (I. Lotman) que dialoga e tensiona aspectos da cultura musical na qual se insere. Tomando como objeto as capas da jovem guarda, da psicodelia e do rock setentista, a análise busca demonstrar como ocorrem as representações da contracultura nos corpos e nas configurações imagéticas dos álbuns. A abordagem se fundamenta nas relações das capas com a música, os comportamentos, questões de gênero e de representações visuais oníricas (ou surrealistas), como se elas fossem agenciadoras privilegiadas no processo de construção da memória da produção musical em questão. Em última instância, trata-se de um exercício de reflexão sobre a importância da imagem na construção das ideias que temos da música popular a partir de determinadas operações tradutórias.

ABSTRACT *- If the album cover can be seen as a visual translation of the recorded music that it covers, how is it possible to think about the popular song based on the configurations of the image and the cover as an object? This question is the reason for the reflections I develop using Brazilian rock album covers and the representations of counterculture in the late 1960s and in part of the 1970s. The proposal discusses the cover as a medium, as representation (S. Hall) and as a cultural text (I. Lotman) that dialogues and tensions aspects of the musical culture in which it is inserted. Taking as an object the album covers of the jovem guarda movement, psychedelia and seventies Brazilian rock, the analysis seeks to demonstrate how the representations of counterculture occur on the bodies and in the image settings of the albums. The approach is based on the relationships between the covers and the music, behaviors, gender issues and dreamlike (or surrealist) visual representations, as if they were privileged agents in the process of construction of the memory of the musical production in question. Ultimately, it is an exercise in reflection on the importance of image in the construction of the ideas we have about popular music based on certain translation operations*

Improviso no Choro: ferramenta de fluência
Choro improvisation: fluency tool

Henrique Cazes

RESUMO - Reconhecido historicamente como uma prática musical associada ao choro, o improviso nesse campo se apresentou de forma muito diversa ao longo de 150 anos dessa música. A partir dessa constatação, o autor esmiúça essa diversidade de concepções e percepções, começando com uma mesa redonda imaginária composta por figuras ligadas ao choro como Villa-Lobos, Pixinguinha, Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim, Zé da Velha, Maestro Gaia, etc.. constatada a diversidade e utilizando a longa vivência do autor no ambiente do choro, é levantada a hipótese de um ponto em comum entre essas diferentes formas de improvisar: o uso do improviso como ferramenta para a construção da fluência na performance do choro.

ABSTRACT - *Historically recognized as a musical practice associated with choro, improvisation in this field has presented itself in very different ways throughout 150 years of this music. Based on this observation, the author scrutinizes this diversity of conceptions and perceptions, starting with an imaginary round table composed of figures linked to choro such as Villa-Lobos, Pixinguinha, Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim, Zé da Velha, Maestro Gaia, etc. Having noted the diversity and using the author's long experience in the choro environment, the hypothesis of a common point between these different ways of improvising is raised: the use of improvisation as a tool for building fluency in choro performance.*

8. Resumos dos textos das mesas redondas

MESA REDONDA 1

Patrimônio e atividade musical no século XIX e primórdios do XX/
Heritage and musical activity in the 19th and early 20th centurie

Mediadora: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Joaquim de Vasconcelos, um homem do seu tempo face a uma musicologia periférica
Joaquim de Vasconcelos, a Man of his Times Faced with a Peripheral Musicology

Maria José Artiaga

RESUMO - Licht! Licht! Licht! São as palavras que Joaquim de Vasconcelos escolheu para epígrafe do seu dicionário sobre Os Musicos Portuguezes (1870). A sua invocação à Licht goethiana surgiu como um sentimento urgente para romper o simobilismo nacional, lançar a luz sobre as trevas. Como intelectual convicto da superioridade proporcionada pela sua formação germânica, munido da ideia de progresso que deveria orientar a ordem social, assume a missão de civilizar "as massas". Com este objetivo, iniciou uma intensa colaboração com historiadores da música e de arte estrangeiros com vista a colocar os músicos portugueses na história artística europeia. As biografias escritas por Joaquim de Vasconcelos, não só Os Musicos Portuguezes como outras monografias que escreveu, constituirão o corpus principal da minha reflexão sobre os cânones que defendeu. Influenciado pelo pensamento idealista alemão, postulou o culto romântico do génio e o conceito de música absoluta, em oposição à sensualidade melódica da música italiana que, segundo ele, impregnava a música portuguesa, sobretudo a religiosa, em grande parte por influência do seu clero "corrupto". Ao pretender aproximar o país das restantes nações europeias, quis "servir a ciência" sem cair no "patriotismo barato", lutar contra o estado de degenerescência em que a monarquia absolutista tinha deixado o povo, contrariar o espírito burguês que dera "em resultado o aniquilamento das Industrias, das Sciencias e das Artes." Os seus textos biográficos servirão assim para interpelar a memória histórica do país e perceber como parte dessa memória sobreviveu ao longo do século XX, tendo em conta o que diz Yolanta Pekacz (2004), que "'Biografias antigas' são mais frequentemente 'revistas' pela 'precisão' dos detalhes do que escrutinadas pelas suas premissas e pressupostos culturais subjacentes".

ABSTRACT *- Licht! Licht! Licht! These are the words that Joaquim de Vasconcelos chose as an epigraph for his dictionary about Os Musicos Portuguezes (1870) (The Portuguese Musicians). His invocation of a Goethean Licht arose as an urgent sentiment to break national immobility, to cast light on the darkness. As an intellectual convinced of the superiority provided by his Germanic background, armed with the idea of a progress that should orient the social order, he took on the mission*

of civilizing "the masses". With this aim in mind, he began an intense collaboration with foreign music and art historians with a view to placing Portuguese musicians in European artistic history. The biographies written by Joaquim de Vasconcelos, not only Os Musicos Portuguezes but other monographies he wrote will form the main corpus of my reflection on the canons he defended. Influenced by German idealist thought, he postulated the romantic cult of genius and the concept of absolute music, as opposed to the melodic sensuality of Italian music which, according to him, permeated Portuguese music, especially religious music, largely due to the influence of its "corrupt" clergy. By bringing the country closer to other European nations, he wanted to "serve science" without falling into "cheap patriotism", to fight against the state of degeneracy in which the absolutist monarchy had left the people, to counter the bourgeois spirit that had "resulted in the annihilation of Industry, Science and the Arts". His biographic texts will thus serve as a means to challenge the historic memory of the country and of how part of this memory has survived throughout the twentieth century, keeping in mind what Yolanta Pekacz (2004) says, that "'Older biographies' are more often 'revised' for 'accuracy' of details than scrutinized for their premises and underlying cultural assumptions".

Convergências artísticas na elaboração do programa iconográfico do Teatro Amazonas

Artistic convergences in the development of the iconographic program of the Teatro Amazonas

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

RESUMO - Ao tempo em que a assembleia provincial do Amazonas decidiu construir o teatro público de Manaus, os anseios eram menores do que aqueles, quando da sua inauguração 15 anos depois. As etapas, que foram crescendo em intenção, podem se dividir entre: a escolha do projeto vencedor para a construção do prédio; a intervenção do primeiro governo republicano eleito, que trouxe o artista Crispim do Amaral para a decoração externa e interna, o que ainda envolveu a participação de outras opiniões estéticas; e a intervenção do segundo governo republicano eleito, que dentre os esforços de completar a obra e participar do legado, trouxe o artista Domenico de Angelis para a conclusão das tarefas decorativas. Um epílogo deste processo teria lugar somente em 1974, quando, a propósito de uma reforma, etapas significativas das obras que ainda restavam fazer, foram concluídas, como o foyer, revelando um poderoso gesto impulsionado desde o passado. O resultado aponta para a reunião de número considerável de modelos iconográficos da antiguidade clássica ao período moderno, reunidos no prédio de estilo eclético, que ao exaltar a herança cultural ocidental, associada à tecnologia mais moderna do seu tempo, prestava homenagem a Carlos Gomes, o artista brasileiro de maior relevo àqueles dias.

ABSTRACT *- At the time when the provincial assembly of Amazonas decided to build the public theater of Manaus, the aspirations were smaller than those at its inauguration 15 years later. The stages, which grew in intention, can be divided into: the selection of the winning project for the construction of the building; the intervention of the first elected republican government, which brought the artist Crispim do Amaral for the external and*

internal decoration, involving the participation of other aesthetic opinions; and the intervention of the second elected republican government, which, among efforts to complete the work and participate in the legacy, brought the artist Domenico de Angelis to conclude the decorative tasks. An epilogue to this process would only take place in 1974 when, in connection with a renovation, significant stages of the remaining works were completed, such as the foyer, revealing a powerful gesture driven from the past. The result points to the gathering of a considerable number of iconographic models from classical antiquity to the modern period, gathered in the eclectic style building, which, by exalting the Western cultural heritage associated with the most modern technology of its time, paid homage to Carlos Gomes, the most prominent Brazilian artist of those days.

Novas contribuições acerca da atividade musical da Capela Real do Rio de Janeiro (1808-1822) a partir de documentos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa)

New contributions on the musical activity of the Royal Chapel of Rio de Janeiro (1808-1822) based on documents from the Torre do Tombo National Archive (Lisbon).

Rodrigo Hoffmann Veloso da Silva

RESUMO - A atividade musical da Capela Real do Rio de Janeiro (1808-1822) já foi objeto de diversos estudos (Andrade, 1967; Mattos, 1997; Cardoso, 2001), realizados fundamentalmente a partir de documentos depositados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e dos exemplares musicais do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. No entanto, dada a própria natureza política do Brasil enquanto colônia e sede do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, foi natural que parte da documentação brasileira retornasse para Portugal e também se dispersasse em diferentes arquivos e bibliotecas. Um importante conjunto documental referente à atividade musical da Capela Real do Rio de Janeiro se encontra custodiado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa, tratando-se de uma série de recibos de pagamentos efetuados pelo tesoureiro da Casa Real (Contas do Particular ou Real Bolsinho). Tais documentos, divididos entre algumas dezenas de caixas, referem-se, na maior parte, à contratação de instrumentistas para as cerimônias, à produção de cópias de música e de investimentos no aparato musical da corte. A frequência de produção desses recibos, assinados pelo mestre José Maurício Nunes Garcia, ajudam a revelar alguns aspectos da atividade mais cotidiana do funcionamento da música na instituição e que estão ausentes nos arquivos do Rio de Janeiro. A presente apresentação tem por objetivo trazer à discussão novas contribuições para o entendimento das práticas musicais da Capela Real do Rio de Janeiro.

ABSTRACT *- The musical activity of the Royal Chapel of Rio de Janeiro (1808-1822) has already been the subject of several studies (Andrade, 1967; Mattos, 1997; Cardoso, 2001), based fundamentally on documents deposited in the National Archives of Rio de Janeiro, the National Library of Rio de Janeiro and the musical copies of the*

Metropolitan Chapter of Rio de Janeiro. However, given the very political nature of Brazil as a colony and capital of the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarves, it was natural for some of the Brazilian documentation to return to Portugal and also to be dispersed in different archives and libraries. An important set of documents relating to the musical activity of the Royal Chapel of Rio de Janeiro is kept in the Torre do Tombo National Archive in Lisbon. These are a series of receipts for payments made by the treasurer of the Royal Household (Contas do Particular or Real Bolsinho). These documents, divided between dozens of boxes, mostly refer to the hiring of instrumentalists for ceremonies, the production of copies of music and investments in the court's musical apparatus. The frequency of the production of these receipts, signed by master José Maurício Nunes Garcia, helps to reveal some aspects of the more day-to-day running of the musical activity at the institution that are absent from the archives in Rio de Janeiro. The aim of this presentation is to bring to the discussion new contributions to the understanding of the musical practices of the Royal Chapel of Rio de Janeiro.

MESA REDONDA 2

Patrimônio iconográfico musical no Brasil/ *Musical Iconography Studies*

Mediador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

O programa iconográfico do Salão Nobre do Teatro Amazonas

The iconographic program of the Salão Nobre of Teatro Amazonas

Luciane Viana Barros Páscoa

RESUMO - A decoração artística do Teatro Amazonas e a sua iconografia musical constituem um acervo valoroso para a história da arte e para a musicologia. A elaboração e a construção do Teatro Amazonas envolveram várias equipes multidisciplinares. Dentre os artistas envolvidos na decoração externa e interna, foram contratados pelo governo do Amazonas o pernambucano Crispim do Amaral (1858-1911) e o italiano Domenico De Angelis (1852-1900). De Angelis pode ser considerado um dos artistas mais influentes na Amazônia do século XIX (Rodrigues, 2015), por causa da qualidade e significado dos trabalhos que desenvolveu nas capitais do Amazonas e do Pará. Seu prestígio estava vinculado à qualidade técnica dos trabalhos e à versatilidade na realização de temas diversos. Autor de uma ampla e variada produção, o conjunto de sua obra compreende desde paisagens, retratos e cenas de gênero, às grandes empresas decorativas civis e religiosas. De Angelis deixou sua assinatura nos projetos do Salão Nobre, sendo o responsável por sua realização, havendo sua assinatura no plafond. Isso permitiu ao programa iconográfico do Teatro Amazonas estabelecer vínculo com a tradição pictural italiana. Inaugurado em 1896, tombado como Patrimônio Nacional em 1966, este teatro pode ser considerado o símbolo maior da transformação arquitetônica e social da cidade de Manaus durante a belle-époque. Pretende-se com este trabalho detalhar e analisar o programa iconográfico do Salão Nobre, com atenção especial para o plafond, intitulado A Glorificação das Artes no Amazonas (1899), estabelecendo um diálogo estético com as demais obras presentes

neste espaço. Para isso, nos fundamentamos nos estudos de Warburg (2012), Panofsky (2014), Valladares (1974), Rodrigues (2015), entre outros.

ABSTRACT *- An artistic decoration of the Teatro Amazonas and its musical iconography constitute a valuable collection for the history of art and musicology. The elaboration and construction of the Teatro Amazonas involved several multidisciplinary teams. Among the artists involved in the external and internal decoration, the government of Amazonas contracted the Pernambuco-born Crispim do Amaral (1858-1911) and the Italian Domenico De Angelis (1852-1900). De Angelis can be considered one of the most influential artists in the Amazon in the 19th century (Rodrigues, 2015), due to the quality and significance of the work he developed in the capitals of Amazonas and Pará. His prestige was linked to the technical quality of his work and versatility in addressing various themes. Author of a wide and varied production, his body of work includes landscapes, portraits, genre scenes, as well as major civil and religious decorative enterprises. De Angelis left his mark on the projects of the Salão Nobre, being responsible for its realization, with his signature on the plafond. This allowed the iconographic program of the Teatro Amazonas to establish a connection with the Italian pictorial tradition. Inaugurated in 1896, listed as a National Heritage Site in 1966, this theater can be considered the greatest symbol of the architectural and social transformation of the city of Manaus during the belle époque. This work aims to detail and analyze the iconographic program of the Salão Nobre, with special attention to the plafond, entitled "The Glorification of the Arts in the Amazon" (1899), establishing an aesthetic dialogue with the other works present in this space. To this end, we rely on the studies of Warburg (2012), Panofsky (2014), Valladares (1974), Rodrigues (2015), among others.*

Patrimônio iconográfico musical no Brasil: dimensões documentais e desafios informacionais

Musical iconographic heritage in Brazil: documentary dimensions and informational challenges

Pablo Sotuyo Blanco

RESUMO - A pesquisa em Iconografia Musical no Brasil tem crescido e se aprofundado nas últimas décadas com entusiasmo e consistência, resgatando o seu lugar de fala. Iniciativas locais com alcance nacional surgiram ao longo do referido espaço, desde a instalação do RIdIM-Brasil e seus Grupos de Trabalho, que se destacam no cenário internacional pela sua pujança na promoção da pesquisa especializada em Iconografia Musical, ainda se tornando centro de destaque na produção bibliográfica e na disseminação de informação correlata à pesquisa e suas fontes visuais de investigação. Assim, o RIdIM-Brasil, avançando nos objetivos que o norteiam, vem se constituindo em âmbito privilegiado de diálogo e convergência dos referidos esforços, tanto pelas ações individuais dos seus membros (em consistente incremento quantitativo e qualitativo) quanto pelas iniciativas de disseminação global da informação produzida e disponibilizada localmente. Assim, esta proposta visa apresentar um panorama dessas ações nos seus diversos níveis (grupais e individuais) ao tempo em que aponta para a necessidade de se aproximar cada vez mais do grande público através dos diversos

parâmetros estabelecidos no âmbito internacional acadêmico com aproveitamento de recursos tecnológicos disponíveis.

ABSTRACT *- Research in Musical Iconography in Brazil has grown and deepened in recent decades with enthusiasm and consistency, reclaiming its place in the spotlight. Local initiatives with national reach have emerged throughout the aforementioned space, since the installation of RIdIM-Brasil and its Working Groups, which stand out on the international scene for their strength in promoting specialized research in Musical Iconography, still becoming a prominent center in bibliographic production and dissemination of information related to research and its visual sources of investigation. Thus, RIdIM-Brazil, advancing in the objectives that guide it, has been constituting a privileged scope for dialogue and convergence of the aforementioned efforts, both through the individual actions of its members (in a consistent quantitative and qualitative increase) and through global dissemination initiatives of the information produced and made available locally. Thus, this proposal aims to present an overview of these actions at their different levels (group and individual) while pointing to the need to get closer to the general public through the different parameters established in the international academic sphere with the use of technological resources. available.*

MESA REDONDA 3

Questões de Colonialidade de Decolonialidade/ *Coloniality and Decoloniality issues*

Mediadora: Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

"Narrativas e percepções do povo indígena javaé sobre história, tempo e lugar"

"Narratives and perceptions of the indigenous javaé people about history, time and place"

Elias Nazareno

RESUMO - Este trabalho está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás e ao Centro de Práticas e Saberes Decoloniais (CPSD) do curso de Educação Intercultural Indígena (CEII), da UFG, relacionado ao Núcleo de Formação Superior Indígena Takinahaky e conta com financiamento na modalidade Bolsa de Produtividade – PQ2 do CNPq. Nele compartilhamos algumas reflexões e evidências empíricas acerca da experiência como docente no curso de História e no CEII, neste último como orientador de estágio e dos projetos extraescolares dos discentes indígenas dos povos indígenas Iny, Javaé e Karajá desde 2009. O objetivo fundamental deste projeto de pesquisa é analisar a percepção que alguns povos indígenas participantes do CEII da UFG, com especial atenção para o povo Berò Biawa Mahadu (Javaé), têm sobre suas próprias histórias. Pretende, também, analisar como se interrelacionam essas percepções com a historiografia produzida sobre as populações indígenas em Goiás nos séculos XVIII, XIX e XX. Desse modo, espera-se compreender como os indígenas relacionam o conhecimento histórico, sobretudo aquele relacionado às suas próprias histórias, presente na historiografia, de um modo geral, e nos livros didáticos de história, em particular, com suas concepções próprias de história. O projeto insere-se na perspectiva dos estudos desenvolvidos a partir dos enfoques da nova história indígena, do ensino da história, da interculturalidade crítica

e da decolonialidade. Outrossim, pretende ampliar as possibilidades de diálogo e de articulação pluriepistemológicas que levem em conta a hermenêutica dos múltiplos saberes e fazeres nas relações entre história, tempo e lugar..

ABSTRACT *- This work is linked to the Postgraduate Program in History at the Federal University of Goiás and the Center for Decolonial Practices and Knowledge (CPSD) of the Indigenous Intercultural Education course (CEII), at UFG, related to the Takinahaky Indigenous Higher Training Center and It has financing under the Productivity Grant – PQ2 modality from CNPq. In it we share some reflections and empirical evidence about the experience as a teacher in the History course and at CEII, in the latter as internship supervisor and extra-curricular projects forindigenous students from the Iny, Javaé and Karajá indigenous peoples since 2009. The fundamental objective of this project is The research is to analyze the perception that some indigenous peoples participating in the UFG CEII, with special attention to the Berò Biawa Mahadu (Javaé) people, have about their own histories. It also intends to analyze how these perceptions interrelate with the historiography produced about indigenous populations in Goiás in the 18th, 19th and 20th centuries. In this way, we hope to understand how indigenous people relate historical knowledge, especially that related to their own stories, present in historiography, in general, and in history textbooks, in particular, with their own conceptions of history. The project falls within the perspective of studies developed from the approaches of new indigenous history, history teaching, critical interculturality and decoloniality. Furthermore, it intends to expand the possibilities of dialogue and multi-pistemological articulation that take into account the hermeneutics of multiple knowledge and practices in the relationships between history, time and place.*

Re-Valorização vs Preservação: Buscando um debate contextual em torno das artes musicais indígenas

Re-Valorisation vs Preservation: Seeking a contextual debate around indigenous musical arts

Joaquim Borges Gove

RESUMO - Uma das maiores narrativas dentro e fora da academia, quando se trata de artes indígenas, tradições e culturas, ancora-se na ideia da preservação. Porém, ao nível conceitual, preservar conota-se também com a intenção de permanecer o preservado no seu estado de originalidade imútável e inalterável, ou seja, proteger uma permanente lactência, uma vez que esta preservação não deixaria penetrar ou influenciar – as práticas - por nenhum efeito da dinâmica que é natural na cultura e nas artes. A partir de uma perspectiva etnomusicológica, neste trabalho procuro examinar os perigos que se camufulam por de trás da ideia da preservação das práticas musicais indígenas, tradições, e culturais em geral, em casos onde não se reconhece as mudanças ao longo dos tempos e a realidade actual dos diversos contextos. Sugiro um debate sobre a revalorização, uma vez entendo que paralelo à ideia da preservação anda a ideia jda desvalorização das práticas e, a preservação é entendida como o antítodo para que as práticas não sejam dizimadas ou não se dizimem. Ora, a realidade mostra que, pelo menos as práticas musicais tradicionais ou indígenas – resistiram por séculos

às intentonas do seu derrube pelo colonialismo Português – no caso de Moçambique, tem resistido às ocultas investidas das ideias da globalização (neo-globalização), até ao imperialismo epistemológico do Ocidente, sobrevivendo de forma natural nos locais aonde elas pertecem. Isto faz-me perceber que estas não estão desvalorizadas, se não pelos outsiders, pois elas exitem e são ainda praticadas mesmo fora dos seus contextos originais. Todavia, é também muito verdade que os nativos já encarnaram e encarnam a ideia na intenção da desvaloriação de que as suas práticas artístico'cultruais são menos valiosas em relação à outras. Assim, defendo que as acções que se ditam necessárias perante esta realidade são tais que possam revolorizar as práticas nativas, respeitando as dinâmicas actuais, através da adapção e ajustamentos que façam sentido nos dias de hoje e para as suas gerações, sem perder o "ADN" destas práticas, mas, também, sem que para tal as envolvam num invólcro de inviolabilidade nem pelo "oxigénio" que se resprira nos dias em que se pretende que estas artes sirvam: a dita preservação. O trabalho é de carácter teórico, navegando entre as minhas práticas investigativas e a revisão bibliográfica, porém, apoiado pela grounded theory enquanto método de investigação.

ABSTRACT *- One of the greatest narratives within and beyond academia when it comes to indigenous arts, traditions, and cultures is anchored in the idea of preservation. However, at a conceptual level, preservation also implies the intention to keep what is being preserved in a state of unchanging and unalterable originality, in other words, to protect a permanent lactation, since this preservation would not allow any effect of the dynamics that are natural to culture and art to penetrate or influence the practices. From an ethnomusicological point of view, in this paper I try to examine the dangers inherent in the idea of preserving indigenous musical practices, traditions and culture in general, when the changes over time and the current reality of the different contexts are not recognised. I propose a debate on revaluation, because I understand that the idea of preservation runs parallel to the idea of devaluation of practices, and preservation is understood as the antithesis, so that practices are not decimated or do not decimate themselves. However, the reality shows that at least the traditional or indigenous musical practices - which for centuries have resisted the attempts to overthrow them by Portuguese colonialism - in the case of Mozambique, have resisted the hidden attacks of the ideas of globalisation (neo-globalisation) and even the epistemological imperialism of the West, surviving naturally in the places where they belong. This makes me realise that they are not devalued, even if it is still so by outsiders, because they exist and are still practised within and outside their original contexts. However, it is also very true that the natives have already others, with the intention of devaluing them. Therefore, Thus, I argue that the actions that are necessary in the face of this reality are such that they can revolutionise indigenous practices, respecting the current dynamics, through adaptations and adjustments that are meaningful today and for their generations, without losing the "DNA" of these practices, but also without enveloping them in a shell of inviolability even by the "oxygen" itself that breathes the days that these arts are supposed to serve: the so-called preservation. The work is theoretical in nature, navigating between my research practices and the literature review, but supported by grounded theory as a research method.*

"E todo esse caminho eu sei de cor": Marília Mendonça e seu canto de desafios aos históricos imaginários patriarcais

"And I know this whole path by heart": Marília Mendonça and her song of challenges to historical patriarchal imaginaries

Kênia Érica Gusmão Medeiros

RESUMO - Herança colonial, pelos séculos seguintes, as assimetrias e violências de gênero baseadas na suposta superioridade masculina, foram reforçadas na cultura histórica brasileira. Contemporaneamente, em diversos meios culturais, inclusive, na canção popular, circulam discursos de defesa dos direitos das mulheres e de conscientização acerca de tratamentos desiguais. Interpretando valores e vivências de diferentes mulheres e destacando especialmente, tensões relacionadas à dinâmica das relações amorosas, a cantora e compositora Marília Mendonça cantou sentimentos socialmente reconhecidos que envolvem revolta e a recusa dessas hierarquias de gênero historicamente construídas e arraigadas em uma sociedade patriarcal. O repertório é composto por canções que desafiam narrativas e representações tradicionais presentes no imaginário social, que buscam justificar violências e tentativas de dominação, baseadas numa suposta ordem natural. Desse modo, as palavras cantadas de uma artista de um segmento dominado pelo gênero masculino e popular entre pessoas de um público alinhado com pensamentos conservadores, ecoam como um discurso contra-imaginário, que rompe com a ideia de submissão feminina que persiste numa sociedade que ainda é atravessada pelos efeitos da colonialidade.

ABSTRACT - *Colonial heritage, for the following centuries, gender asymmetries and violence based on supposed male superiority were reinforced in Brazilian historical culture. Contemporaneously, in various cultural media, including popular songs, speeches circulate defending women's rights and raising awareness about unequal treatment. Interpreting values and experiences of different women and especially highlighting tensions related to the dynamics of romantic relationships, singer and composer Marília Mendonça sang socially recognized feelings that involve revolt and the refusal of these gender hierarchies historically constructed and rooted in a patriarchal society. The repertoire is made up of songs that challenge traditional narratives and representations present in the social imagination, which seek to justify violence and attempts at domination, based on a supposed natural order. In this way, the words sung by an artist from a segment dominated by the male gender and popular among people from an audience aligned with conservative thoughts, echo as a counter-imaginary speech, which breaks with the idea of female submission that persists in a society that still is crossed by the effects of coloniality.*

9. Salas das comunicações

2 de julho (terça-feira)/ *July 2nd (Tuesday)*

Horário 17:30 Hrs

SESSÃO 1 - Sala 120 (LABMUS)
Coordenadora: Andréa Luisa Teixeira (UFG)

O processo histórico-cultural do coro da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiás (FOSGO) no ano de 2003

Musicologia Histórica
Geraldo Márcio da Silva

Banda de Couro: patrimônio, memória, identidade e diversidade na musicologia pirenopolina

Música em diálogo com outras artes
João Guilherme da Trindade Curado; Aline Santana Lôbo; Tereza Caroline Lôbo

A construção do nacional nos ponteios de Camargo Guarnieri (1907 - 1993): análise a partir da teorias das tópicas

Musicologia: novos objetos e trajetórias
Vitor Rocha Silva; Ana Guiomar Rêgo Souza

As mulheres e o campo de produção musical goiano: da Cidade de Goiás no século XIX à Goiânia até a década de 1960

Musicologia e estudos de gênero
Natália Plaza Pinto Silva; Ana Guiomar Rêgo Souza

Análise e exegese musical da sinfonia 7 (Brasília) de Caudio Santoro: possibilidades a partir da abordagem renovada de Jean-Jacques

Musicologia e criação musical (composição e performance)
Marcelo Carvalho Santos

SESSÃO 2 - Miniauditório
Coordenadora: Marília Alvares

A abordagem da música grava a partir das propriedades emergentes do processo de produção musical em estúdio

Musicologia: novos objetos e trajetórias
Gilberto Assis Rosa

Violinos seresteiros: a trajetória musical de Ita e Alaor no contexto das tradições pirenopolinas

Musicologia Histórica
Maria Lúcia Roriz; Marcos Vinícios Ribeiro dos Santos; Anderson Rocha

Lacunas na escrita cênico-musical de Estercio Marquez Cunha: uma análise a partir da editoração e performance da obra Solilóquio

Musicologia e criação musical
Lucas Manassés Barbosa

Estratégias Pedagógicas para o ensino da disciplina Dicção para Cantores: um estudo de caso voltado ao performer brasileiro atual

Musicologia e criação musical (composição e performance)
Lúcia de Fátima Vasconcelos Jatahy

SESSÃO 3 - Sala 216
Coordenadora: Thiago Xavier de Abreu

Música contemporânea e música ritual: In C, Stimmung e Inuksuit

Musicologia e criação musical
Luiz Eduardo Gonçalves

Questões de "Leitura à Primeira Vista (LPV)": estratégias para uma execução eficiente

Musicologia e interfaces com a educação
Harue Tanaka

Universidade e o ensino superior de música: ciclos de transformação e ressonâncias

Musicologia e interfaces com a Educação
Leonardo Carvalho e Eduardo Lopes

SESSÃO 4 - Sala 126
Coordenadora: Dra. Martha Martins de Guerra Barreto

Uma trajetória de investigação sobre o compositor Flausino Valle: avaliação da trajetória percorrida, desdobramentos e o direcionamento para novos horizontes de pesquisas

Musicologia: novos objetos e trajetórias
Leonardo Vieira Feichas

Leis e decretos para o estudo do comércio musical no Rio de Janeiro oitocentista (1844-1889)

Musicologia: novos objetos e trajetórias
José Jarbas Ruas

A alvorada e o entardecer de Honório Dias da Silva no sertão ourificado da freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra, província de Goyaz

Musicologia, identidades culturais e instrumentos múltiplos na América Latina e Península Ibérica
Luciana Helena Alves da Silva; Ana Guiomar Rego Souza; Vitor Rocha Silva

SESSÃO 5 - Sala online
Coordenadora: Dra. Gyovana Carneiro (UFG)

A Descentralização do Modernismo nas Bachianas Brasileiras

Musicologia: novos objetos e trajetórias
Ana Judite de Oliveira Medeiros

Maestra Joanídia Sodré in memorian

Musicologia e estudos de gênero
AntonildeRosa Pires

Cancioneiro brasileiro: análise melopoética para intérpretes de 'Moamba' (1961) da compositora Carolina Maria de Jesus

Musicologia e criação musical (composição e performance)
Juliana Nabosne e Lúcia de Vasconcelos

Um estudo sibre a relevância do sarau do estúdio para o cenário musical do Rio Grande do Norte

Musicologia: novos objetos e trajetórias
Marilene Campos Dias do Rêgo

Do corpo ao papel: o grupo música nova entre o happening e a composição musical

Musicologia: novos objetos e trajetórias
Fernando de Oliveira Magre (Universidade Federal do Espírito Santo / UFES).

SESSÃO 6 - Sala online
Coordenadora: Denise de Almeida Felipe (UFG)

Cancioneiro brasileiro: análise melopoética para intérpretes do acalanto 'Boi da cara preta'

Música em diálogo com outras artes
Rafaela Ferreira Carvalho e Lúcia de Vasconcelos

Faz um Samba-Funk aí: as características do ritmo brasileiro a partir da influência norte-americana

Musicologia e estudos sobre música popular
Almir Cassio Arcanjo Silva

Claves rítmicas como expressão sonora do pensamento negro-africano

Musicologia, identidades culturais e instrumentos múltiplos na América Latina e Península Ibérica
Ana Paula Marcelino Cecilio

O Voo da Arraia: A cinestesia na composição para violão / O Voo da Arraia: Kinesthesia in guitar composition

Musicologia e criação musical
Ricardo Cappra Pauletti

Explorando a liricidade nas músicas de Chrystian e Ralf: uma jornada pelas emoções e tradições sertanejas

Musicologia e estudos sobre música popular
Lucinaide Alves de Oliveira Amorim

SESSÃO 7 - Sala online
Coordenadora: Doutorando Paulo César Guicheney (UFG)

'Para Sempre': análise melopoética de uma canção de Edmundo Villani-Côrtes

Música em diálogo com outras artes
Roberto Guimarães dos Santos e Lúcia de Vasconcelos Jatahy

Um olhar sobre o Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente da cidade de Montes Claros - MG

Musicologia, identidades culturais e instrumentos múltiplos na América Latina e Península Ibérica
Agnes Lázaro Santos de Brito e Isaías Pereira Silva

Alma de Claudio Santoro: resumo da ópera

Musicologia histórica
Matheus Avlis Gonzaga Valdevino de Sousa

Ecos do Passado: A Tangibilidade da Memória Musical na Coleção Ronoel Simões e nos 78 rpm

Musicologia histórica
Caio Vitor Priori dos Santos; Jefferson Motta

Ensino e aprendizagem de violão nos periódicos oitocentistas do Rio de Janeiro

Musicologia e estudos sobre música popular
Luciana Rosa

10. Resumo das comunicações

MUSICOLOGIA HISTÓRICA

O PROCESSO HISTÓRICO-CULTURAL DO CORO DA FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE GOIÁS (FOSGO) NO ANO DE 2003

THE HISTORICAL-CULTURAL PROCESS OF THE CHOIR OF THE GOIÁS SYMPHONIC ORCHESTRA FOUNDATION (FOSGO) IN 2003

Geraldo Márcio da Silva
FE/UFG
geraldo.silva@seduc.go.gov.br

RESUMO - Nosso trabalho é uma análise documental (programa de recital) e um relato da temporada do ano de 2003 do Coro da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia (FOSGO), a intenção é relatar a literatura e o repertório desta temporada. A relação entre a literatura e o repertório musical do coro de uma orquestra sinfônica é multifacetada e rico em significados, neste contexto os textos das obras dos compositores são oriundos dos textos literários, que são inspirados em poemas, peças de teatro e escritos religiosos para criar música coral que transmite emoções e narrativas específicas. Exemplo disso está nas apresentações da Temporada de 2003 – Ciclo II em que o coro apresenta a Missa em Dó Maior do compositor André da Silva Gomes; Romancero Gitano para coro misto e violão, opus 152 a partir de 7 poemas de Frederico Garcia Lorca. Neste mesmo ano apresentou-se, Requiem für Mignon, Op 98b de Roberto Shumann; o Tributo a Portinari e Alexandre Nevsky. Além da literatura, apresentaremos os coristas, os solistas, os maestros, a composição dos naipes, dos conjuntos musicais os locais de cada apresentação conforme as temporadas. A intenção é rememorar o processo histórico-cultural na interação entre literatura e música coral, pois a união entre elas faz enriquecer a experiência audita e emocional do ouvinte, em prol da conexão entre palavra e música na transmissão de histórias e emoções na memória do povo goiano.

ABSTRACT *- Our work is a documentary analysis (recital program) and an account of the 2003 season of the Choir of the Goiânia Symphony Orchestra Foundation (FOSGO), aimed at reporting the literature and repertoire of this season. The relationship between literature and the musical repertoire of a symphony orchestra choir is multifaceted and rich in meanings. In this context, the texts of the composers' works originate from literary texts, inspired by poems, plays, and religious writings to create choral music that conveys specific emotions and narratives. An example of this is in the presentations of the 2003 Season - Cycle II, where the choir performs the Mass in D Major by composer André da Silva Gomes; Gypsy Romancero for mixed choir and guitar, opus 152 based on 7 poems by Federico Garcia Lorca. In the same year, presentations included Requiem für Mignon, Op. 98b by Robert Schumann; Tribute to Portinari and Alexander Nevsky. In addition to literature, we will present the choristers, soloists, conductors, the composition of the*

sections and musical ensembles, and the locations of each presentation according to the seasons. The intention is to commemorate the historical-cultural process in the interaction between literature and choral music, as the union between them enriches the auditory and emotional experience of the listener, promoting the connection between word and music in the transmission of stories and emotions in the memory of the people of Goiás.

VIOLINOS SERESTEIROS: A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ITA E ALAOR NO CONTEXTO DAS TRADIÇÕES PIRENOPOLINAS

SERESTEIRO VIOLINS: THE MUSICAL TRAJECTORY OF ITA AND ALAOR IN THE CONTEXT OF PIRENOPOLIAN TRADITIONS

Maria Lúcia Roriz
Universidade Federal de Goiás (UFG)
maria.pina@ufg.br

Marcos Vinícios Ribeiro dos Santos
UFG; Banda Phoenix/ Coro e Orquestra do Rosário
marcosviniciusrs@gmail.com

Anderson Rocha
Universidade Federal de Goiás (UFG)
anroch@ufg.br

RESUMO - Este artigo situa a trajetória artística dos violinistas Benedita Lopes de Siqueira (1932-2011) e Alaor Siqueira (1921-2015) na tradição musical da cidade goiana de Pirenópolis, que remonta às representações sacras da Meia Ponte de fins do Séc. XVIII. Explorando suas formações e suas contribuições para a cena musical local, o estudo também propõe um catálogo preliminar de suas obras. Através de fontes documentais, crônicas da época e relatos contemporâneos, busca fornecer uma compreensão abrangente do legado cultural deixado pelos artistas.

ABSTRACT *- This article aims to situate the artistic trajectory of violinists Benedita Lopes de Siqueira (1932-2011) and Alaor Siqueira (1921-2015) in the musical tradition of the city of Pirenópolis in Goiás, which dates back to the sacred representations of Meia Ponte at the end of the 18th century. Exploring his training and his contributions to the local music scene, the study also proposes a preliminary catalog of his works. Through documentary sources, chronicles of the time and contemporary reports, the article seeks to provide a comprehensive understanding of the cultural legacy left by the artists.*

ALMA DE CLAUDIO SANTORO: RESUMO DA ÓPERA

ALMA DE CLAUDIO SANTORO: SUMMARY OF THE OPERA

Matheus Avlis Gonzaga Valdevino de Sousa
Universidade de Brasília (UnB)
contatomatheusavlis@gmail.com

RESUMO - Alma, ópera em quatro atos com música e libreto de Claudio Santoro, é a única composição do gênero entre a vasta relação de obras do compositor. Composta entre os anos de 1984 e 1985 e tendo sido revisada por Santoro até sua morte em 1989, Alma apresenta características observadas em obras da última fase criativa do compositor - da Maturidade (1978-1989). Este trabalho busca preencher o vácuo de informações acerca dessa importante obra de Claudio Santoro, somando-se ao conjunto de pesquisas acerca da produção do compositor e consequentemente contribuindo para a ampliação das discussões acerca da ópera brasileira.

ABSTRACT *- Alma, an opera in four acts with music and libretto by Claudio Santoro, is the only composition of the genre among the vast list of works by the composer. Composed between 1984 and 1985 and having been revised by Santoro until his death in 1989, Alma presents characteristics observed in works from the composer's last creative phase - from Maturity (1978-1989). This work seeks to fill the lack of information about this important work by Claudio Santoro, adding to the set of researches on the composer's production and consequently contributing to the expansion of discussion about Brazilian opera.*

ECOS DO PASSADO: A TANGIBILIDADE DA MEMÓRIA MUSICAL NA COLEÇÃO RONOEL SIMÕES E NOS 78 rpm

ECHOES OF THE PAST: THE TANGIBILITY OF MUSICAL MEMORY IN THE RONOEL SIMÕES COLLECTION AND IN THE 78 rpm

Caio Vitor Priori dos Santos
CESEM – Polo Universidade de Évora
caiopriorisantos@gmail.com

Jefferson Motta
CCSP – Centro Cultural de São Paulo/IA-UNESP
jefferso.motta@unesp.br

RESUMO - O legado deixado por Ronoel Simões (1919 - 2010) ao longo de sua existência, destaca a singularidade, representatividade e importância inerentes à sua coleção. Assim sendo, o propósito deste texto é analisar a Coleção Ronoel Simões, com foco primordial nos discos de 78 rotações que a compõem, fornecendo um panorama acerca de sua organização e, primordialmente, sua composição. Considerou-se a problemática levantada por Castagna (2022) acerca do "Patrimônio Musical Brasileiro", bem como outros aspectos

relevantes para uma reflexão sobre a valorização de documentos musicais.

ABSTRACT *- The legacy left by Ronoel Simões (1919 - 2010) over the course of his life highlights the uniqueness, representativeness and importance inherent in his collection. Therefore, the purpose of this text is to analyse the Ronoel Simões Collection, with a primary focus on the 78-rotation discs that make it up, providing an overview of its organisation and, above all, its composition. We considered the issues raised by Castagna (2022) about 'Brazilian Musical Heritage', as well as other aspects relevant to a reflection on the valorisation of musical documents.*

A CONSTRUÇÃO DO NACIONAL NOS PONTEIOS DE CAMARGO GUARNIERI (1907 - 1993): ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA DAS TÓPICAS

THE CONSTRUCTION OF THE NATIONAL IN THE PONTEIOS OF CAMARGO GUARNIERI (1907 - 1993): ANALYSIS FROM THE THEORY OF TOPICS

Ana GuiomarRego Souza
Universidade Federal de Goiás (UFG)
anaguiomar@ufg.br

Vitor Rocha Silva
Universidade Federal de Goiás (UFG)
vitorrochasilva@gmail.com

RESUMO - Entendendo que a música está ligada ao sociocultural, às representações sociais, signos e símbolos, partindo da teoria da construção da nação proposta por Benedict Anderson (1986) - "comunidade política imaginada", a proposta deste artigo é investigar os Ponteios de Camargo Guarnieri visando compreender como o compositor elaborou uma narrativa musical da nação. Como metodologia de análise foi utilizada a teoria das tópicas musicais, que buscam, a partir de elementos do discurso musical que organizam ideias - frases, motivos, cadências, dentre outros -, entender os elementos resultantes de convenções culturais e das vivências do compositor para a compreensão da construção do nacional. O foco serão os Ponteio nº1 - Calmo com profunda saudade; Ponteio nº3- Dolente; Ponteio nº16 - Tranquilamente; Ponteio nº 35- Dengoso; Ponteio nº 39 – Dengoso e no Ponteio nº 44 – Desconsolado

ABSTRACT *- Understanding that music is linked to the socio-cultural, social representations, signs and symbols, based on the theory of nation building proposed by Benedict Anderson (1986) - "imagined political community", the purpose of this article is to investigate Camargo Guarnieri's Ponteios in order to understand how the composer elaborated a musical narrative of the nation. As a methodology for analysis, the theory of musical topics was used, which seeks, from the elements of musical discourse that organise ideas - phrases, motifs, cadences, among others - to understand the elements resulting from cultural conventions and the composer's experiences in order to understand the construction of the national. The focus will be on Ponteio nº1 - Calmo com profunda saudade; Ponteio nº3- Dolente; Ponteio nº16 - Tranquilamente; Ponteio nº 35- Dengoso; Ponteio nº 39 - Dengoso and Ponteio nº 44 - Desconsolado*

A ABORDAGEM DA MÚSICA GRAVADA A PARTIR DAS PROPRIEDADES EMERGENTES DO PROCESSO DE PRODUÇÃO MUSICAL EM ESTÚDIO

THE APPROACH TO RECORDED MUSIC FROM THE EMERGING PROPERTIES OF THE STUDIO MUSIC PRODUCTION PROCESS

Gilberto Assis Rosa
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
gilassisrosa@gmail.com

RESUMO - O processo de produção musical em estúdio se desenvolve a partir de uma dinâmica complexa que envolve interações entre os agentes, as tecnologias de gravação e manipulação sonora, e os ambientes de gravação. É nessa dinâmica envolvendo uma rede complexa de interações que a música popular gravada se completa. O objetivo deste artigo é demonstrar que a abordagem das propriedades ou fenômenos emergentes no processo de produção musical pode indicar, senão um caminho analítico para a compreensão de aspectos essenciais da música popular gravada, pelo menos um outro ângulo de visão. Propõe-se que a abordagem da música popular não parta das ideias iniciais de um compositor, e sim dos elementos que surgem das interações inerentes ao processo de produção mediado por tecnologias que sucedem e completam a ideia embrionária. Para tanto, em um primeiro momento, explora-se o conceito de propriedades emergentes, no sentido de demonstrar o surgimento de fenômenos não previstos e como eles se manifestam e impactam o processo de produção e seu resultado final: o fonograma. Num segundo momento, partindo das obras Tropicália (1968) de Caetano Veloso e Pega a voga, Cabeludo (1968) de Gilberto Gil, demonstra-se como a abordagem das propriedades emergentes pode conduzir a um aprofundamento na compreensão do fonograma tanto do ponto de vista técnico quanto estético.

ABSTRACT *- The process of music production in the studio develops from a complex dynamic that involves interactions between agents, recording and sound manipulation technologies, and recording environments. It is in this dynamic involving a complex network of interactions that recorded popular music is complete. The aim of this article is to demonstrate that the approach to emergent properties or phenomena in the musical production process can indicate, if not an analytical path for understanding essential aspects of recorded popular music, at least another angle of vision. It is proposed that the approach to popular music does not start from the initial ideas of a composer, but from the elements that arise from the interactions inherent to the production process mediated by technologies that succeed and complete the embryonic idea. To this end, initially, the concept of emergent properties is explored, in order to demonstrate the emergence of unforeseen phenomena and how they manifest themselves and impact the production process and its final result: the phonogram. Secondly, starting from the works Tropicália (1968) by Caetano Veloso and Pega a voga, Cabeludo (1968) by Gilberto Gil, it is demonstrated how the approach to emergent properties can lead to a deeper understanding of the phonogram both from the point of view technical and aesthetic.*

DO CORPO AO PAPEL: O GRUPO MÚSICA NOVA ENTRE O HAPPENING E A COMPOSIÇÃO MUSICAL

FROM BODY TO PAPER: THE MUSICA NOVA GROUP BETWEEN HAPPENING AND MUSICAL COMPOSITION

Fernando de Oliveira Magre
Universidade Federal do Espírito Santo
fernandomagre@gmail.com

RESUMO - Este trabalho tem como objetivo demonstrar como os compositores do Grupo Música Nova operaram uma sedimentação de determinados procedimentos dos happenings praticados por eles na década de 1960 em suas composições do período e posteriores. Para tanto, inicia apresentando uma contextualização do happening no plano internacional e demonstrando como os brasileiros tiveram acesso a essa prática através do trabalho de John Cage. Na sequência, apresenta alguns happenings produzidos em São Paulo pelo Grupo Música Nova e, por fim, analisa duas composições em que elementos praticados em happenings se encontram incorporados às obras

ABSTRACT - *This work aims to demonstrate how the composers of Música Nova Group operated a sedimentation of certain procedures from the happenings practiced by them in the 1960s in their compositions from the period and later. To this end, it begins by presenting a contextualization of the happening on a global level and demonstrating how Brazilians had access to this practice through John Cage's work. After that, it presents some happenings produced in São Paulo by Música Nova Group and, finally, it analyzes two compositions in which elements practiced in happenings are incorporated into the works*

UMA TRAJETÓRIA DE INVESTIGAÇÃO SOBRE O COMPOSITOR FLAUSINO VALLE: AVALIAÇÃO DA TRAJETÓRIA PERCORRIDA, DESDOBRAMENTOS E O DIRECIONAMENTO PARA NOVOS HORIZONTES DE PESQUISAS

A TRAJECTORY OF RESEARCH ON THE COMPOSER FLAUSINO VALLE: EVALUATION OF THE TRAJECTORY TAKEN, DEVELOPMENTS AND THE DIRECTION TOWARDS NEW RESEARCH HORIZONS

Leonardo Vieira Feichas
Universidade Federal do Acre (UFAC)
leonardofeichas@hotmail.com

RESUMO - Esta comunicação lança um olhar sobre o desenvolvimento de uma pesquisa sobre Flausino Valle sob perspectiva cronológica e observando como cada etapa forneceu subsídios para novos prismas de investigação. Foram pesquisas dentro de campos de estudos consagrados como a Musicologia, Performance, Práticas Criativas, Cognição

Musical, Educação Musical, Letras, estudos decoloniais mas também em áreas de epstemologias não hegemônicas como a Pesquisa Artística. O objetivo é refletir após 17 anos de pesquisa e entender o que já foi feito e os novos rumos da pesquisa. Como conclusão observamos que houve ganhos de pesquisa e de divulgação da obra do compositor, mas que ainda há possibilidade de expansão desses, sobre um estudo musicológico sobre os arranjos e transcrições deixados por Valle e um planejamento para salvaguardar o acervo familiar de Flausino Valle

ABSTRACT *- This communication takes a look at the development of research on Flausino Valle from a chronological perspective and observing how each stage provided support for new research perspectives. There were researches within established fields of study such as Musicology, Performance, Creative Practices, Musical Cognition, Musical Education, Letters, decolonial studies but also in areas of nonhegemonic epistemologies such as Artistic Research. The objective is to reflect after 17 years of research and understand what has already been done and the new directions of research. In conclusion, we note that there have been gains in research and dissemination of the composer's work, but that there is still the possibility of expanding these, on a musicological study of the arrangements and transcriptions left by Valle and a plan to safeguard Flausino Valle's family collection.*

LEIS E DECRETOS PARA O ESTUDO DO COMÉRCIO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA (1844-1889)

LAWS AND DECREES FOR THE STUDY OF MUSIC COMMERCE IN 19TH CENTURY RIO DE JANEIRO (1844-1889)

José Jarbas Ruas
Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)
jose.jarbas@ufnt.edt.br

RESUMO - Esta comunicação tem por objetivo apresentar três categorias de documentos jurídicos de modo a expandir seus limites regimentais como instrumentos norteadores da conduta empresarial, fiscal e tributária brasileira do século XIX. Esses documentos nos serviram como fontes para a formulação de uma análise econômica do mercado de bens e serviços musicais da cidade do Rio de Janeiro. Uma vez superados os limites estritos ao campo jurídico, as leis e decretos de teor econômico podem ser vistos como promotores de ações (des/re)territorializadoras que desencadeiam alterações na composição da praça comercial. Inclusive para a tipologia de negócios vinculados ao comércio musical. Para tanto, selecionamos o Código Comercial Brasileiro, os Decretos de taxação alfandegária assinados pelos gabinetes do Ministério da Fazenda e os impostos sobre Indústrias e Profissões. Essas leis e decretos imprimiram os rumos da Economia Política brasileira ditando não apenas as orientações para as atividades econômicas, mas uma perspectiva sobre a gestão econômica do governo de D. Pedro II. Em virtude da extensão dos documentos, optamos por apresentar um conjunto de quadros com sínteses e destaques extraídos do texto jurídico e ressaltar a relevância dessas fontes para o estudo do comércio musical.

ABSTRACT *- This communication aims to present three categories of legal documents to expand their regulatory limits as guiding instruments for Brazilian business, fiscal, and tax conduct in the 19th century. These documents served as sources for formulating an economic analysis of the market for musical goods and services in the city of Rio de Janeiro. Once the strict limits of the legal field are overcome, laws and decrees of an economic nature can be seen as promoters of (de/re) territorializing actions that trigger changes in the composition of the commercial area. Including the types of businesses linked to the music trade. To this end, we selected the Brazilian Commercial Code, the customs taxation decrees signed by the offices of the Ministry of Finance, and taxes on Industries and Professions. These laws and decrees shaped the direction of the Brazilian Political Economy, dictating not only guidelines for economic activities but also a perspective on the economic management of D. Pedro II's government. Due to the length of the documents, we chose to present a set of tables with summaries and highlights extracted from the legal text and the relevance of these sources for the study of the musical trade.*

A DESCENTRALIZAÇÃO DO MODERNISMO NAS BACHIANAS BRASILEIRAS

THE DECENTRALIZATION OF MODERNISM IN BRAZILIAN BACHIANAS

Ana Judite de Oliveira Medeiros
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
ana.oliveira@ifrn.edu.br

RESUMO - Após um século de movimento modernista, a música de Heitor Villa-Lobos ainda provoca discussões na atualidade, seja sob modelos composicionais (Salles, 2009), pedagógicos ou de formação de público. Isso se dá porque em diferentes contextos, existem sempre várias perspectivas de uma observação que se podem traduzir em mais que uma concepção sobre sua obra, que trazemos a descentralização do modernismo nas Bachianas Brasileiras. Sob essa perspectiva observamos como o compositor ultrapassou a data, a geografia e a temática modernista, a exemplo da peça Dança 'Lembrança do Sertão' da Bachiana nº 2. A peça dispõe de características sonoras e paisagísticas que remetem ao sertão nordestino, a fim de rever uma história plural do modernismo musical, sendo investigada sob suas escutas. A primeira, a escuta analítica, como escuta primária, objetiva; e a escuta sintética, como escuta secundária, que privilegia aspectos subjetivos na elaboração de identificações e afetos musicais. Sob essas linhas, o estudo tem por objetivo investigar a música para além de sua escrita, mas em seu desempenho e percepção de fatores extramusicais, que demonstra a visibilidade à região Nordeste, e, consequentemente, a reflexão crítica sobre ela

ABSTRACT *- After a century of the modernist movement, Heitor Villa-Lobos' music still provokes discussions today, whether under compositional (Salles, 2009), pedagogical or audience-building models. This is because in different contexts, there are always several perspectives of observation that can translate into more than one conception of his work, which brings the decentralization of modernism in Bachianas Brasileiras. From this perspective we observe how the composer went beyond date, geography and modernist themes, such as the piece Dança 'Lembrança do Sertão' from Bachiana nº 2. The piece has*

sound and landscape characteristics that refer to the northeastern backlands, in order to review a plural history of musical modernism, being investigated under its listening. The first, analytical listening, as primary, objective listening; and synthetic listening, as secondary listening, which privileges subjective aspects in the elaboration of musical identifications and affections. Along these lines, the study aims to investigate music beyond its writing, but in its performance and perception of extra-musical factors, which demonstrates the visibility of the Northeast region, and, consequently, critical reflection on it

UM ESTUDO SOBRE A RELEVÂNCIA DO SARAU NO ESTÚDIO PARA O CENÁRIO MUSICAL DO RIO GRANDE DO NORTE

A STUDY ON THE RELEVANCE OF THE SARAU IN THE STUDIO FOR THE MUSIC SCENE OF RIO GRANDE DO NORTE

Marilene Campos Dias do Rêgo
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
marilenecampos@uern.br

RESUMO - Este artigo aborda o Sarau no Estúdio, evento musical sediado na Sala de Música do HStudioRN em Natal, no Estado do Rio Grande do Norte/Brasil. O Sarau no Estúdio recebe em seu palco predominantemente artistas norte-riograndenses que encontram neste evento um espaço para apresentar o seu trabalho musical, mesmo deslocados dos principais centros brasileiros de difusão artística. A pesquisa se direciona a partir da indagação sobre a importância do Sarau no Estúdio para a cena musical do Rio Grande do Norte. É realizado um estudo sobre a história do sarau no Brasil com objetivo de compreender se o Sarau no Estúdio se insere e se dialoga com os formatos de saraus que constituíram o percurso histórico deste modelo de evento artístico neste país. A investigação aborda como o Sarau no Estúdio enaltece a identidade cultural do Rio Grande do Norte. A metodologia utilizada pautará na abordagem qualitativa a partir do estudo de caso, incluindo questionário de perguntas abertas realizado com artistas que atuam ou atuaram no Sarau no Estúdio.

ABSTRACT - *This article addresses Sarau no Estúdio, a musical event at the HStudioRN Music Room in Natal, in the State of Rio Grande do Norte/Brazil. Sarau no Estúdio receives on its stage predominantly artists from Rio Grande do Norte who find in this event a space to presente their mudical work, even displaced from the main Brazilian centers of artistic diffusion. The research is based on the question of the importance of Sarau no Estúdio for the music scene in Rio Grande do Norte. A study is carried out on the history of soirees in Brazil with the aim of undertanding whether Sarau no Estúdio is part of and dialogues with soiree formats that constituted the historical path of this model of artistic event in this country. The investigation addresses how Sarau no Estúdio enhances the cultural identity of Rio Grande do Norte. The methodology used will be guided on a qualitative approach based on a case study, including an open-ended questionnaire carried out with artists who work or have worked at Sarau no Estúdio*

LACUNAS NA ESCRITA CÊNICO-MUSICAL DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: UMA ANÁLISE A PARTIR DA EDITORAÇÃO E PERFORMANCE DA OBRA SOLILÓQUIO

GAPS IN THE SCENIC-MUSICAL WRITING OF ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: AN ANALYSIS FROM THE EDITORIAL AND PERFORMANCE OF THE WORK SOLILÓQUIO

Lucas Manassés Barbosa
Universidade de Brasília (UnB)
lucasmanassess@gmail.com

RESUMO - Este artigo discute a escrita da música cênica de Estercio Marquez Cunha. Sua obra Solilóquio recebeu uma editoração de partitura assim como uma realização em concerto. Diante da dupla ação de editá-la e produzi-la, pudemos perceber as diversas lacunas na escrita cênico-musical de Estercio. Em análise descritiva e fenomenológica observamos suas instruções de encenação em forte sintonia com a escrita do teatro, e trabalhamos em prol de aperfeiçoar sua escrita em direção a maiores clareza e precisão. Fomos levados e investigar as características de imprecisão, do não dito, da falta de informações presentes em sua escrita. A edição da partitura em intenso diálogo com o compositor promoveu esclarecimentos na edição final obra, pois esbarrou em limites, e encontrou com um nublamento proposital, que faz parte da poética do compositor em deixar lacunas. Concluímos que, em sua escrita, a economia de informações é intencional e compõe sua estética.

ABSTRACT *- this article discusses the writing of scenic music by Estercio Marquez Cunha. His work Solilóquio received a score publication as well as a concert performance. Given the double action of editing and producing it, we were able to perceive the various gaps in Estercio's scenic-musical writing. In descriptive and phenomenological analysis, we observed his staging instructions in strong harmony with theater writing, and we worked to improve his writing towards greater clarity and precision. We were led to investigate the characteristics of imprecision, the unsaid, the lack of information present in his writing. Editing the score in intense dialogue with the composer promoted clarifications in the final edition of the work, as it came up against limits, and encountered a purposeful clouding, which is part of the composer's poetics of leaving gaps. We conclude that, in his writing, the economy of information is intentional and makes up his aesthetics.*

ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS PARA O ENSINO DA DISCIPLINA DICÇÃO PARA CANTORES: UM ESTUDO DE CASO VOLTADO AO PERFORMER BRASILEIRO ATUAL

PEDAGOGICAL STRATEGIES FOR TEACHING THE DISCIPLINE DICTION FOR SINGERS: A CASE STUDY TAILORED TO THE CURRENT BRAZILIAN PERFORMER

Lúcia de Fátima Vasconcelos Jatahy
UNESPAR Campus 1/Embap
lucia.jatahy@unespar.edu.br

RESUMO - O presente artigo é um estudo de caso, fruto da aplicabilidade de uma metodologia de ensino de Dicção Lírica baseada na abordagem linguísticoanalítica para os idiomas Latim, Italiano, Alemão, Francês e Inglês. A metodologia envolve uma introdução ao IPA[1], introdução à língua, estudo das vogais e consoantes (sonoridade das mesmas e pontos de articulação), regras gerais de pronuncia, especificidades e exceções da língua. O artigo apresenta alguns exercícios aplicados, avaliação e análise de resultados. O projeto visa um aprimoramento e uniformização da metodologia de ensino da disciplina dicção lírica, com exemplos voltados ao repertório, às necessidades e à percepção do cantor brasileiro

ABSTRACT *- This article is a case study, concerning the linguistic-analytical approach of the Lyric Diction teaching methodology as applied to the translation of musical vocalizations from the Latin, Italian, German, French and English languages. The methodology involves an introduction to IPA, introduction to the language, study of the use of vowels and consonants (their sound and points of articulation), general pronunciation rules, along with other specific rules and exceptions to the rules of these languages. The paper presents recommended exercises, evaluation and analysis of the results. The project aims to improve and standardize the teaching methodology of using lyric diction discipline with examples focused on the repertoire, needs and perceptions of Brazilian singers*

MÚSICA CONTEMPORÂNEA E MÚSICA RITUAL: IN C, STIMMUNG E INUKSUIT

CONTEMPORARY MUSIC AND RITUAL MUSIC: IN C, STIMMUNG AND INUKSUIT

Luiz Eduardo Gonçalves
Universidade Federal de Goiás
luiz2345@ufg.br

RESUMO - este artigo discute três obras do repertório da música de concerto contemporânea que se inclinam a um fazer musical mais ritualístico. São elas: In C, Stimmung e Inuksuit, respectivamente compostas por Terry Riley, Karlheinz Stockhausen e John Luther Adams. Pensadas a partir do conceito weberiano de desencantamento do mundo que diagnostica a perda da magia e dos rituais na cultura moderna ocidental, essas obras são identificadas com nostalgia, resistência e invocações de um reencantamento do mundo. A céu aberto e com dronos, elas podem produzir nos ouvintes efeitos de reintegração física e espiritual com a Terra: o planeta dos continuum sonoros. A existência dessas obras é celebrada como um ato de resistência ao mundo desencantado e digital da atualidade, e como um convite a experiências contemplativas e imersivas com a natureza.

ABSTRACT *- this article discusses three works from the contemporary concert music repertoire that lean towards more ritualistic music making. They are: In C, Stimmung and Inuksuit, respectively composed by Terry Riley, Karlheinz Stockhausen and John Luther Adams. Designed from the Weberian concept of disenchantment of the world that diagnoses the loss of magic and rituals in modern Western culture, these works are identified with nostalgia, resistance and invocations of a reenchantment of the world. In the open air and with drones, they can produce effects of physical and spiritual reintegration in listeners with Earth: the planet of sound continuums. The existence of these works is celebrated as an act of resistance to today's disenchanted and digital world, and as an invitation to contemplative and immersive experiences with nature.*

ANÁLISE E EXEGESE MUSICAL DA SINFONIA 7 (BRASÍLIA) DE CLAUDIO SANTORO: POSSIBILIDADES A PARTIR DA ABORDAGEM RENOVADA DE JEAN-JACQUES NATTIEZ

MUSICAL ANALYSIS AND EXEGESIS OF SYMPHONY 7 (BRASILIA) BY CLAUDIO SANTORO: POSSIBILITIES FROM JEAN-JACQUES NATTIEZ'S RENEWED APPROACH

Marcelo Carvalho Santos
Universidade de Brasília (UnB)
marcelocarvalho8@outlook.com

RESUMO - Claudio Santoro, importante compositor e regente brasileiro, é reconhecido pela variedade de linhas estéticas e técnicas composicionais. Seu período nacionalista teve profundas relações com o pensamento ideológico e orientações estéticas do Realismo Socialista. A Sinfonia Nº7 (Brasília) demarca o ápice dessas referências e é considerada pelo próprio compositor como sua principal obra deste período. Na busca por compreender de forma holística uma obra musical, e consequentemente esta sinfonia, encontramos em Jean-Jacquez Nattiez uma abordagem que nos direciona para esse objetivo. O autor é reconhecido pela proposta de aplicação do "modelo tripartite" nas análises musicais, mas em seu livro "Musical Analysis and Musical Exegesis", publicado originalmente em 2013, nota-se uma renovação de seu pensamento ao incluir, expressivamente, as possibilidades analíticas hermenêuticas em sua metodologia. Portanto, este trabalho visa apresentar essa abordagem renovada de Nattiez, explicitando seus passos metodológicos, e aplicá-los, de forma introdutória, a Sinfonia Brasília de Santoro, perseguindo uma visão integral do objeto musical.

ABSTRACT - *Claudio Santoro, an important Brazilian composer and conductor, is recognized for the variety of aesthetic lines and compositional techniques. His nationalist period had deep connections with ideological thought and aesthetic orientations of Socialist Realism. Symphony No. 7 (Brasília) marks the peak of these references and is considered by the composer himself as his main work of this period. In the quest to understand a musical work holistically, and consequently this symphony, we find in Jean-Jacques Nattiez an approach that directs us towards this goal. The author is known for proposing the application of the "tripartite model" in musical analyses, but in his book "Musical Analysis and Musical Exegesis", originally published in 2013, there is a renewal of his thinking by significantly incorporating hermeneutic analytical possibilities into his methodology. Therefore, this work aims to present Nattiez's renewed approach, explicating his methodological steps, and to apply them, in an introductory manner, to Santoro's Brasília Symphony, pursuing a comprehensive view of the musical object.*

CANCIONEIRO BRASILEIRO: ANÁLISE MELOPOÉTICA PARA INTÉRPRETES DE 'MOAMBA' (1961) DA COMPOSITORA CAROLINA MARIA DE JESUS

BRAZILIAN SONGBOOK: MELOPOETIC ANALYSIS FOR PERFORMERS OF 'MOAMBA' (1961) BY COMPOSER CAROLINA MARIA DE JESUS

Juliana Nabosne
UNESPAR/Embap
juliana.nabosne@gmail.com

Lúcia de Vasconcelos
UNESPAR/Embap
lucia.jatahy@unespar.edu.br

RESUMO - O presente trabalho, fruto de um projeto de iniciação científica em andamento, é baseado no cancioneiro brasileiro de Carolina Maria de Jesus, e tem por objetivo propor uma análise melopoética para intérpretes da canção 'Moamba'. Através de pesquisa qualitativa bibliográfica, métrica, rimas, aliterações, assonâncias, assim como parâmetros musicais como altura, duração, intensidade, timbre, são contrapostos a fim de investigar suas interações na dimensão sonora. Essas características estruturais são parte do seu universo de sentido da canção, e são capazes comunicar um subtexto que acrescenta expressividade à performance. Nesse sentido, a presente análise se constitui como recurso importante para o trabalho do intérprete, conferindo ferramentas para a construção de um discurso artístico mais consciente e pluridimensional.

ABSTRACT *- This paper, the result of ongoing scientific initiation work, is based on the Brazilian songbook by Carolina Maria de Jesus, and aims to propose a melopoetic analysis for performers of the song 'Moamba'. Through qualitative bibliographic research meter, rhymes, alliteration, assonance, as well as musical parameters are contrasted in order to investigate their interactions in the sound dimension. These structural characteristics are part of the song's universe of meaning, and are able to communicate a subtext that adds expressiveness to the performance. In this sense, this analysis constitutes an important resource for the interpreter's work, providing more tools for their artistic work.*

O VOO DA ARRAIA: A CINESTESIA NA COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO

O VOO DA ARRAIA: KINESTHESIA IN GUITAR COMPOSITION

Ricardo Cappra Pauletti
UDESC
ricardopauletti@yahoo.com.br

RESUMO - O Voo da Arraia é uma composição para violão de sete cordas que integra minha tese de doutorado (em andamento). A pesquisa, que integra também minha prática

artística como violonista e compositor, investiga como o uso de um instrumento musical pode interferir no processo de criação através da cinestesia. O objetivo deste artigo é descrever de que forma utilizei a cinestesia como uma ferramenta no processo de composição de O Voo da Arraia. Inicialmente apresento o principal referencial teórico da pesquisa (Baily, 1985) e suas importantes reflexões sobre a relação entre movimento humano, instrumento musical e estrutura sonora. Em seguida descrevo de que maneira utilizo a cinestesia como uma ferramenta composicional e como ela está integrada à complexa rede que envolve os processos criativos (Salles, 1998). Na sequência apresento uma descrição sobre o processo de composição de O Voo da Arraia, com ênfase na utilização da ferramenta desenvolvida a partir da cinestesia. Ao final considero que o processo de composição, dentre de seu amplo espectro de possibilidades, pode ser também corporal, além de mental, e apresenta um tipo de conhecimento difícil de ser representado.

ABSTRACT *- O Voo da Arraia is a composition for seven-strings guitar that is part of my doctoral research in progress. The research investigates how the use of a musical instrument can interfere in the creation process through kinesthesia. It also integrates my artistic practice as a guitarist and composer. The purpose of this article is to show how kinesthesia was used as a compositional tool in the piece. Initially, I present the main theoretical framework of the research (Baily, 1985) and its important reflections on the relationship between human movement, musical instrument and sound structure. Next, I describe how I use kinesthesia as a compositional tool and how it is integrated into the complex network that involves creative processes (Salles, 1998). Next, I present a description of the composition process of O Voo da Arraia, with an emphasis on the use of the tool developed from kinesthesia. In the end, I conclude that the composition process, among its wide spectrum of possibilities, can also be bodily, as well as mental, and presents a type of knowledge that is very difficult to represent.*

QUESTÕES DE "LEITURA À PRIMEIRA VISTA (LPV)": ESTRATÉGIAS PARA UMA EXECUÇÃO EFICIENTE

"SIGHT READING (LPV)" QUESTIONS: STRATEGIES FOR EFFICIENT IMPLEMENTATION

Harue Tanaka
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
hau-tanaka@hotmail.com

RESUMO - Trata-se de um relato que se propõe a refletir e trazer algumas observações no tocante à leitura à primeira vista (LPV) ou leitura musical à primeira vista (LMPV). Outras são as denominações propostas, leitura à segunda vista ou leitura à primeira execução. A metodologia tem sido aplicada desde 2016, a partir da disciplina optativa na Universidade "XXXX", para alunos dos cursos de graduação em música (licenciatura e bacharelado), em formato de oficina, bem como no curso de extensão universitária de piano em grupo. Uma leitura musical bem orientada pode levar os discentes a tocarem, de fato, "à primeira vista", porém, considerando que existe uma leitura realizada anteriormente (pré-leitura/ leitura-análise), o que permite, inclusive, a memorização de trechos e peças de nível básico antes mesmo de sua execução instrumental (experiência testada tanto em nível de graduação quanto extensionista). Ou seja, quanto mais informações se consiga apreender na pré-leitura, mais rápida será a memorização e melhor será a execução, visto que incidirá na detecção sobre as questões também de ordem técnico-pianísticas. Para uma leitura eficiente, há o (re)conhecimento de padrões melódico, harmônico e rítmico. Todavia, nesse âmbito, concentrar-nos-emos no padrão melódico, dada a complexidade que envolve simultaneidade de padrões. O relato, portanto, visa mostrar pontos de contato e o olhar procedimental do perfil melódico presentes entre peças de nível técnico distintos (básico e avançado). O relato, ainda, demonstra alguns tópicos que comumente utilizamos para propor uma prática mais acurada, sistematizada e consciente. Importante salientar que a prática tem revelado ser promissora.

ABSTRACT *- This is a report that aims to reflect and bring some observations regarding sight reading (LPV) or musical sight reading (LMPV). Other names are proposed, second sight reading or first run reading. The methodology has been applied since 2016, stating from the optional subject at the "XXXX" University, for students of undergraduate music courses (degree and bachelor's degree), in a workshop format, as well as in the university extension course in piano group. A well-guided musical reading can lead students to play, in fact, "at first sight", however, consider that there is a reading carried out previously (prereading/reading-analysis), which even allows memorization of excerpts and basic-level pieces even before their instrumental execution (an experience tested at both undergraduate and extension levels). In other words, the more information you can learn in pre-reading, the faster the memorization will be and the better the execution will be, as it will focus on the detection of technical-pianistic issues as well. For efficient reading, there is the (re) cognition of melodic, harmonic and rhythmic patterns. However, in this context, we will focus on the melodic pattern, given the complexity involved in simultaneity of patterns. The report, therefore, aims to show points of contact and the procedural look of the melodic*

profile present between pieces of different technical levels (basic and advanced). The report demonstrates some topics that we commonly use to propose a more accurate and systematized, in a conscious practice. It is important to highlight that the practice has proven to be promising.

UNIVERSIDADE E O ENSINO SUPERIOR DE MÚSICA: CICLOS DE TRANSFORMAÇÃO E RESSONÂNCIAS

UNIVERSITY AND HIGHER MUSIC EDUCATION: CYCLES OF TRANSFORMATION AND RESONANCES

Leonardo Carvalho
Administrador (UFG)
leovicttor@gmail.com

Eduardo Lopes
Professor Universidade de Évora PT (UE)
el@uevora.pt

RESUMO - No final do século XII, as universidades medievais surgiram nas cidades europeias, paralelamente à expansão das escolas urbanas, como suporte de entidades seculares e eclesiásticas e adotando métodos educacionais focados na oralidade e no debate crítico. Essas instituições influenciaram o desenvolvimento de teorias que fortaleceram monarquias e a autoridade eclesiástica. Historicamente, o ensino universitário passou por três ciclos de transformação - ascensão, declínio e reação - refletindo mudanças sociais e intelectuais, com a música sempre presente como área de estudo. O primeiro ciclo, marcado pelo renascimento do naturalismo aristotélico e pela busca de autonomia das universidades, caracterizou o ensino superior de música como parte do quadrivium, no contexto das artes liberais. O segundo ciclo, entre o século XIV e XV, abarcou a influência crescente do humanismo na tradição escolástica, valorizando as artes e contribuindo para uma ênfase gradual no ensino musical superior prático, prenúncios de sua futura autonomia. O terceiro ciclo, influenciado pelo Iluminismo e pela República das Letras, culminou na criação do modelo de universidade de pesquisa alemão no século XIX, posicionando a música como campo autônomo de pesquisa. Atualmente, as universidades enfrentam desafios impostos pelas demandas tecnológicas e de mercado, potencialmente marcando um quarto ciclo, desafiando a educação musical superior a adaptar-se, a fim de equilibrar sua rica herança histórica com as inovações pedagógicas e de gestão administrativa.

ABSTRACT *- At the end of the 12th century, medieval universities emerged in European cities, in parallel with the expansion of urban schools, supporting secular and ecclesiastical entities and adopting educational methods focused on orality and critical debate. These institutions influenced the development of theories that strengthened monarchies and ecclesiastical authority. Historically, university education has gone through three cycles of transformation - rise, decline and reaction - reflecting social and intellectual changes, with music always present as an area of study. The first cycle, marked by the revival of Aristotelian naturalism and the search for university*

autonomy, characterized higher education in music as part of the quadrivium, in the context of the liberal arts. The second cycle, between the 14th and 15th centuries, embraced the growing influence of humanism in the scholastic tradition, valuing the arts and contributing to a gradual emphasis on practical higher musical education, harbingers of its future autonomy. The third cycle, influenced by the Enlightenment and the Republic of Letters, culminated in the creation of the German research university model in the 19th century, positioning music as an autonomous field of research. Currently, universities face challenges imposed by technological and market demands, potentially marking a fourth cycle, challenging higher music education to adapt in order to balance its rich historical heritage with pedagogical and administrative management innovations

BANDA DE COURO: PATRIMÔNIO, MEMÓRIA, IDENTIDADE E DIVERSIDADE NA MUSICOLOGIA PIRENOPOLINA

LEATHER BAND: HERITAGE, MEMORY, IDENTITY AND DIVERSITY IN PIRENOPOLINA MUSICOLOGY

João Guilherme da Trindade Curado
SEDUC/GO
joaojgguilherme@gmail.com

Aline Santana Lôbo
SEDUC/GO
alinesantanalobo@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo
SEDUC/GO
terezacarolinelobo@gmail.com

RESUMO - As identidades culturais da goiana cidade de Pirenópolis são bastante amplas e significativas, por isso, parte delas é reconhecida enquanto Patrimônio Cultural do Brasil. É o caso do centro histórico, que conta com portaria de Tombamento pelo Iphan (1995) e da Festa do Divino Espírito Santo, Registrada como Celebração em 2010. Nosso recorte principal salienta a atuação da Banda de Couro, um dos bens associados à Festa do Divino, portanto, integrante do reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo que sobre ela incide algumas ações levantadas pelo documento que instituiu o Registro. A presente articulação se propõe a apontar as menções feitas à Banda de Couro no Dossiê da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis-Goiás. Em seguida investigar as ações de Salvaguarda propostas pelo documento e que foram executadas posteriormente; para finalizar, antes das considerações, abordamos a Banda de Couro pelas memórias locais recentes, assim como apontamos os possíveis impactos que as resultantes da Salvaguarda propiciaram ao universo musical festivo pirenopolino. As investigações partem dos envolvimentos dos pesquisadores com o objeto de estudo, propiciado pelas referências bibliográficas pautadas por mediações sonoras e afetivas

ABSTRACT *- The cultural identity of the city of Pirenópolis in Goiás is quite broad and significant, which is why part of it is recognized as Cultural Heritage of Brazil. This is the case of the historic center, which is listed by Iphan (1995) and the feast of Divino Espírito Santo, Registered as a Celebration in 2010. Our main focus is on the performance of the Leather Band, one of the assets associated with the Festa do Divino, therefore, part of the recognition as Cultural Heritage of Brazil, and which affects some actions raised by the document that established the Registry. This article aims to point out the mentions made to the Leather Band in the Dossier of the Festa do Divino Espírito Santo of Pirenópolis-Goiás.Then investigate the Safeguard actions proposed by the document and which were subsequently carried out; To conclude, before the considerations, we approach the leather band through recent local memories, as*

well as pointing out the possible impacts that the results of the Safeguard had on the festive musical universe in Pirenopolis. The investigations start from the researchers' involvement with the object of study, provided by bibliographic references guided by sound and affective mediations

CANCIONEIRO BRASILEIRO: ANÁLISE MELOPOÉTICA PARA INTÉRPRETES DO ACALANTO 'BOI DA CARA PRETA'

BRAZILIAN SONGBOOK: MELOPOETIC ANALYSIS FOR PERFORMERS OF THE ACALANTO 'BOI DA CARA PRETA'

Rafaela Ferreira Carvalho
UNESPAR/Embap
lucia.jatahy@unespar.edu.br

Lúcia de Vasconcelos
UNESPAR/Embap
lucia.jatahy@unespar.edu.br

RESUMO - Este artigo, fruto de pesquisa de Iniciação Científica, apresenta uma análise melopoética para intérpretes do acalanto "Boi da cara preta". A abordagem metodológica utilizada é qualitativa e bibliográfica, com análise de três parâmetros sonoros entre texto e música: métrica, rimas internas e externas, e, por fim, prosódia, relacionando-a aos possíveis conteúdos musicais contidos na partitura. Alguns resultados foram parcialmente encontrados e acredita-se que esta análise emerge como uma valiosa contribuição para o cantor, ampliando suas ferramentas interpretativas.

ABSTRACT *- This article, result of Scientific Initiation research, presents a melopoetic analysis for interpreters of lullaby "Boi da cara preta". The methodological approach used is qualitative and bibliographic, with analysis of three sound parameters between text and music: metric, internal and external rhymes, and, finally, prosody, relating it to the possible musical contents contained in the score. Some results were partially found and it is believed that this analysis emerges as a valuable contribution to singers, expanding his interpretative tools.*

‘PARA SEMPRE’: ANÁLISE MELOPOÉTICA DE UMA CANÇÃO DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTES

FOREVER’: MELOPOETIC ANALYSIS OF A SONG BY EDMUNDO VILLANICÔRTES

Roberto Guimarães dos Santos
UNESPAR
robertowewe@hotmail.com

Lúcia de Vasconcelos Jatahy
UNESPAR
lucia.jatahy@unespar.edu.br

RESUMO - Este artigo consiste em uma adaptação do trabalho de conclusão de curso apresentado em março de 2024 ao curso Superior de Canto, Modalidade Lírico, da UNESPAR/Campus de Curitiba I – EMBAP. A pesquisa tem o objetivo de analisar a relação músico-textual presente na canção ‘Para Sempre’, a partir dos aspectos sonoros das palavras de sua letra, além de, através dos resultados encontrados, auxiliar na compreensão artística da canção de forma geral e contribuir com a construção da interpretação para a performance. Para orientar a análise, adentrou-se no campo de estudo da ‘melopoética’, que investiga a relação entre o fenômeno sonoro textual e musical.

ABSTRACT *- This article is adapted from a college graduation full work presented in march 2024 to the graduation course in voice, lyrical singing modality, in the Parana State University / Curitiba, Campus I – EMBAP. The research has the objective of analyzing the text-music relationship in the ‘Para Sempre’ song lyrics, based on the sound aspects of its words. It also aims, through the results that were found out, to contribute to the overall artistic understanding of the song and to the construction of the interpretation for the performance as well. To guide the analysis, we took a close approach to the ‘melopoetic’ study field which investigates the relationship between the textual and musical sound phenomenon.*

MUSICOLOGIA, IDENTIDADES CULTURAIS E INSTRUMENTOS MÚLTIPLOS NA AMÉRICA LATINA E PENINSULA IBÉRICA

A ALVORADA E O ENTARDECER DE "ESTRELA D'ALVA" NO SERTÃO OURIFICADO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DA BARRA, PROVÍNCIA DE GOYAZ

THE DAWN AND DUNK OF "ESTRELA D'ALVA" IN THE GOLDEN BACKCOUNTRY OF THE PARISH OF NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DA BARRA, PROVINCE OF GOYAZ

Luciana Alves da Silva
Universidade Federal de Goiás (UFG)
proflucianahelena@ufg.br

Ana GuiomarRego Souza
Universidade Federal de Goiás (UFG)
anaguiomar@ufg.br

Vitor Rocha Silva
Universidade Federal de Goiás (UFG)
vitorrochasilvag@gmail.com

RESUMO - O registro da memória, da cultura e dos saberes cotidianos sertanejos goianos, desde a presença de Honório Dias da Silva como o representante cultural da Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra, na Província de Goyaz (1872), nos convida ao ouvir sua música nos períodos pós-arraial minerador durante a Freguesia. O objetivo é conhecer as identidades e práticas comunitárias socioculturais, conectando com o patrimônio imaterial da música étnico-racial sertaneja, as paisagens sonoras e de memória esmaecidas pelo tempo, a morfologia urbana que as acolhia e os guardiões que ainda as preservam. Ademais, analisar o contexto histórico cultural da Freguesia e entender a relação das composições de Honório Dias da Silva com a arquitetura vernácula do século XIX e documentar a oralidade viva de seus herdeiros. Para compreender como se caracteriza a cultura, a música e a arquitetura desta comunidade sertaneja foram analisadas suas composições em recortados, além de conversas com os seus descendentes, pesquisas em arquivos históricos, documentos cartoriais e a elaboração de partitura autoral. Associadas à pesquisa em iniciação científica e às ações em extensão e cultura, obtivemos como resultados informações sobre a biografia deste freguês sertanejo, estudos de campo sobre as comunidades às quais frequentava, percebendo os costumes, saberes e cultura da população local. A pesquisa nos revelou até o presente momento que os saberes cotidianos e o sentimento de pertencimento do local são algo passado de geração a geração, tendo raízes ancestrais na oralidade, na Arquitetura e Urbanismo, na Música e na Geografia Cultural.

ABSTRACT *- The record of the memory, culture and daily knowledge of the hinterlands of Goiás, since the presence of Honório Dias da Silva as the cultural representative of the Parish of Nossa Senhora do Rosário da Barra, in the Province of Goyaz (1872), invites us to listen to its music in the post-Arraial Minas Gerais periods during the Parish. Our objective is to understand sociocultural community identities and practices, connecting with the intangible heritage of ethnic-racial country music, the sound and memory landscapes faded by time, the urban morphology that welcomed them and the guardians that still preserve them. Furthermore, we intend to analyze the historical-cultural context of the Parish and understand the relationship between Honório Dias da Silva's compositions and the vernacular architecture of the 19th century, we also intend to document the living orality of his heirs. To understand how the culture, music and architecture of this country community is characterized, their cut-out compositions were analyzed, in addition to conversations with their descendants, research into historical archives, notary documents and the creation of an authorial score. Associated with research in scientific initiation and actions in extension and culture, we obtained as results information about the biography of this country customer, field studies on the communities he used to attend, understanding the customs, knowledge, and culture of the local population. The research, so far, has revealed to us that everyday knowledge and the feeling of belonging to the place are something passed down from generation to generation, having ancestral roots in orality, in Architecture and Urbanism, in Music and in Cultural Geography.*

CLAVES RÍTMICAS COMO EXPRESSÃO SONORA DO PENSAMENTO NEGRO-AFRICANO

RHYTHMIC KEYS AS A SOUND EXPRESSION OF BLACK-AFRICAN THOUGHT

Ana Paula Marcelino Cecilio
UNICAMP
aninhaagcecilio@gmail.com

RESUMO - O presente trabalho investiga as claves afro-brasileiras em três terreiros situados em São Paulo, cada qual pertencente a uma tradição distinta: um Tambor de Mina, um Congo-Angola e um Ketu. As fontes de pesquisa foram produzidas em campo, por meio da transcrição rítmica das claves empregadas em cada terreiro visitado, da observação do culto e de entrevistas realizadas com tocadores/instrumentistas, pais e mães de santo e filhos de santo das casas de cada terreiro. As transcrições permitirão verificar se há confluências nas claves associadas a uma mesma entidade nos diferentes terreiros visitados, enquanto a observação e as entrevistas nos aproximarão dos sentidos atribuídos às claves pelos/as participantes do culto de cada nação. Tais análises, associadas à bibliografia referente ao estudo das claves, dos ritmos afro-brasileiros, e das epistemologias negro-africanas, nos permitirão explorar as relações entre tais claves e cosmovisão negro-africana preservada e reconstruída/ressignificada por cada uma das tradições estudadas.

ABSTRACT *- This work investigates Afro-Brazilian claves in three terreiros*

located in São Paulo, each belonging to a distinct tradition: a Tambor de Mina, a Congo-Angola and a Ketu. The research sources were produced in the field, through the rhythmic transcription of the claves used in each terreiro visited, observation of the cult and interviews carried out with players/instrumentalists, pais and mães de santo and filhos de santo from the houses of each terreiro. The transcriptions will allow us to verify whether there are confluences in the claves associated with the same entity in the different terreiros visited, while observation and interviews will bring us closer to the meanings attributed to the claves by the participants in the cult of each nation. Such analyses, associated with the bibliography referring to the study of claves, Afro-Brazilian rhythms, and black-African epistemologies, will allow us to explore the relationships between such claves and the blackAfrican worldview preserved and reconstructed/resignified by each of the traditions studied.

UM OLHAR SOBRE O TERNO DE FOLIA DE REIS ESTRELA DO ORIENTE DA CIDADE DE MONTES CLAROS – MG

A LOOK AT THE FOLIA DE REIS ESTRELA DO ORIENTE SUIT FROM THE CITY OF MONTES CLAROS – MG

Agnes Lázaro Santos de Brito
Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES
lazaro.agnes@gmail.com

Isaías Pereira Silva
Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES
izaiasguitarr@gmail.com

RESUMO - Este artigo tem por objetivo analisar a organização instrumental e vocal da performance musical do Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente. Para o alcance do objetivo proposto, realizamos uma pesquisa de campo onde foram coletados dados audiovisuais de uma apresentação do Terno, e de uma entrevista semiestruturada com o mestre da folia. Pesquisas bibliográficas foram feitas para definição dos conceitos e embasamento teórico necessários a esta pesquisa. Posteriormente realizamos transcrições musicais do material audiovisual coletado também foram feitas com o propósito de se ter uma melhor visão analítica dos dados. Os resultados adquiridos nos apontam que a música do terno em geral é organizada em tessitura homofônica, pois os instrumentos fazem o papel de "coadjuvante" do canto, devido a importância das letras das músicas com ritual celebrado. As análises também evidenciaram a importância da rabeca sobre os outros instrumentos. Na introdução, ou em músicas que não contém o canto – no caso do "Lundu"– a rabeca exerce um papel de destaque, sendo ela, no caso do "Lundu, e da introdução", que faz solos e improvisos enquanto os outros instrumentos a acompanham harmonicamente e ritmicamente. Portanto, a presente pesquisa também levantou aspectos históricos, organológicos e ritualísticos da folia de Reis Estrela do Oriente, além da produção e publicação de um documentário com os dados coletados na realização da mesma

ABSTRACT - *This article aims to analyze the instrumental and vocal organization of the musical performance of the group of revelry of Kings Estrela do Oriente. In order to reach the proposed objective, a field survey was conducted in which audiovisual data were collected from a presentation of the Suit, and a semi-structured interview with the foliate master. Bibliographical research was done to define the concepts and theoretical basis necessary for this research. Some musical transcriptions of the audiovisual material collected were also made with the purpose of having a better analytical view of the data. The results show us that the music of the suit is generally organized in homophonic music, since the instruments play the role of "supporting" the song, due to the importance of the lyrics of the songs with ritual celebrated. The analyzes also showed the importance of the fiddle over the other instruments. In the introduction, or in songs that do not contain the song - in the case of "Lundu" - the fiddle plays a prominent role, in the case of "Lundu" and "intro", which makes solos and improvisations while the other instruments accompany it harmonically and rhythmically. Therefore the present research also raised historical, organological and 2 ritualistic aspects of the revelry of Kings Estrela do Oriente, besides the production and publication of a documentary with the data collected in the accomplishment of the same one.*

MAESTRA JOANÍDIA SODRÉ IN MEMORIAN

CONDUCTOR JOANÍDIA SODRÉ IN MEMORIAN

Antonilde Rosa Pires
PPGM/UNIRIO
antonilde.rosa@edu.unirio.br

RESUMO - O trabalho aqui apresentado, trata-se de um recorte da minha pesquisa de doutoramento em andamento, cuja tese aborda aspectos das múltiplas singularidades das atuações artísticas e políticas da maestra, compositora, pianista, professora, diretora e reitora, Joanídia Sodré. Esta apresentação explora as políticas arquivísticas e os mecanismos pelos quais as ausências são fabricadas ou manipuladas em contextos arquivísticos. Nessa perspectiva, tecer reflexões sobre as práticas arquivísticas e as políticas de acervos emaranhadas pelos esteios das estruturas de poder racial e de gênero, é algo crucial na constituição de novos dispositivos epistemológicos e cognitivos necessários para elaboração de táticas de enfrentamentos de apagamento de histórias de grupos subjugados. Essa discussão atravessa os estudos sobre a trajetória de Joanídia Sodré, porém, não se encerra nela, tendo em vista, a vasta literatura sobre violência de raça e gênero em todas as esferas da sociedade e estudos no Brasil e ao redor do mundo.

BSTRACT - *The work presented here is a section of my ongoing doctoral research, which focuses on aspects of the multiple singularities of the artistic and political actions of conductor, composer, pianist, teacher, director, and chancellor, Joanídia Sodré. This presentation explores archival policies and the mechanisms by which absences are fabricated or manipulated within archival contexts. In this perspective, reflecting on archival practices and collection policies intertwined with the pillars of racial and gender power structures is crucial in the development of new epistemological and cognitive frameworks necessary for the formulation of strategies to confront the erasure of histories of marginalized groups. This discussion intersects with studies on the trajectory of Joanídia Sodré; however, it does not end there, considering the extensive literature on racial and gender violence across all spheres of society and studies in Brazil and around the world.*

AS MULHERES E O CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL GOIANO: DA CIDADE DE GOIÁS NO SÉCULO XIX À GOIÂNIA ATÉ A DÉCADA DE 1960

WOMEN AND THE GOIANO MUSICAL PRODUCTION FIELD: FROM THE CITY OF GOIÁS IN THE 19TH CENTURY TO GOIÂNIA UNTIL THE 1960s

Natália Plaza Pinto Silva
Universidade Federal de Goiás (UFG)
nataliaplaza@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
Universidade Federal de Goiás (UFG)
anaguiomar@ufg.br

RESUMO - Este artigo se constitui em desdobramento de pesquisas anteriores e integra o projeto "Patrimônio Musical e Arquivístico do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)", realizado pelo Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho – LABMUS EMAC. Essa pesquisa teve como objetivo geral trazer à "vida" figuras femininas que se destacaram em Goiás. O foco é a Cidade de Goiás e Goiânia, visando elucidar, em parte, o que aconteceu antes, durante e depois da mudança de capital. Nesta pesquisa, identificamos as principais figuras femininas na música nos séculos XIX e XX e analisamos suas atuações neste cenário, além de fazermos uma breve análise sobre o papel da mulher neste período e como isso pode ser relacionado à música

ABSTRACT *- This article is the result of previous research and is part of the project "Musical and Archival Heritage of the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory at EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)", carried out by the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory - LABMUS EMAC. The general aim of this research was to bring to "life" female figures who stood out in Goiás. The focus is on the city of Goiás and Goiânia, with the aim of partly elucidating what happened before, during and after the change of capital. In this research, we identify the main female figures in music in the 19th and 20th centuries and analyze their performances in this scenario, as well as making a brief analysis of the role of women in this period and how this can be related to music.*

FAZ UM SAMBA-FUNK AÍ: AS CARACTERÍSTICAS DO RITMO BRASILEIRO A PARTIR DA INFLUÊNCIA NORTE

MAKE A SAMBA-FUNK THERE: THE CHARACTERISTICS OF BRAZILIAN RHYTHM FROM THE NORTHERN INFLUENCE

Almir Cassio Arcanjo Silva
Universidade de Brasília (UnB))
ritmiu@gmail.com

RESUMO - O presente trabalho expõe um estudo em andamento para a dissertação de Mestrado em Música na Universidade de Brasília. Esse trabalho procura encontrar os elementos musicais que definam o estilo musical denominado Samba-Funk. Estilo esse que ganhou notoriedade no Brasil nos anos 70 que possui raízes no Funk norte-americano. As influências do Samba-Funk encontram-se também nos movimentos sociais dos negros norte-americanos nos anos 60-70 pela luta por direitos civis

ABSTRACT *- This work exposes an ongoing study for the Master's dissertation in Music at the University of Brasília. This work seeks to find the musical elements that define the musical style called Samba-Funk. This style reached notoriety in Brazil in the 70s and has roots in North American Funk. The influences of Samba-Funk can also be found in the social movements of black Americans in the 60s and 70s in the fight for civil rights.*

EXPLORANDO A LIRICIDADE NAS MÚSICAS DE CHRYSTIAN E RALF: UMA JORNADA PELAS EMOÇÕES E TRADIÇÕES SERTANEJAS

EXPLORING LYRICITY IN THE SONGS OF CHRYSTIAN AND RALF: A JOURNEY THROUGH COUNTRY EMOTIONS AND TRADITIONS

Lucinaide Alves de Oliveira Amorim
oliveirasdalu@gmail.com

RESUMO - Este artigo busca analisar os elementos poéticos nas músicas de Cristhyan e Ralf, com foco na sua liricidade. Sendo seu gênero musical o sertanejo, seus artistas vão comunicar com um vasto público, capturando de modo ímpar as experiencias e vivências do seu meio. Para tanto, são analisadas as letras de três canções que abordam esse universo. São elas: "Flecha Certeira", "Poeira ao vento" e "Mito" por meio delas pode-se perceber a poética e a liricidade que traduz sentimentos e inquietações de um eu arrebatado. Por trás dos acordes de viola e das melodias cativantes, encontra-se letras que contam histórias de amor, saudade, sentimento árduo, celebrações da vida, evoca imagens vívidas e emoções profundas.

ABSTRACT *- This article seeks to analyze the poetic elements in Cristhyan and Ralf's songs, by focusing on their lyricity. As its musical genre is sertanejo , its artists will communicate with a vast audience, capturing in a unique way the experiences of their environment. To this end, the lyrics of three songs that address this universe are analyzed. They are: "Flecha Certeira", "Poeira no Vento" and "Mito". Behind the viola chords and captivating melodies, there are lyrics that tell stories of love, longing, hard feelings, celebrations of life, evoke vivid images and deep emotions.*

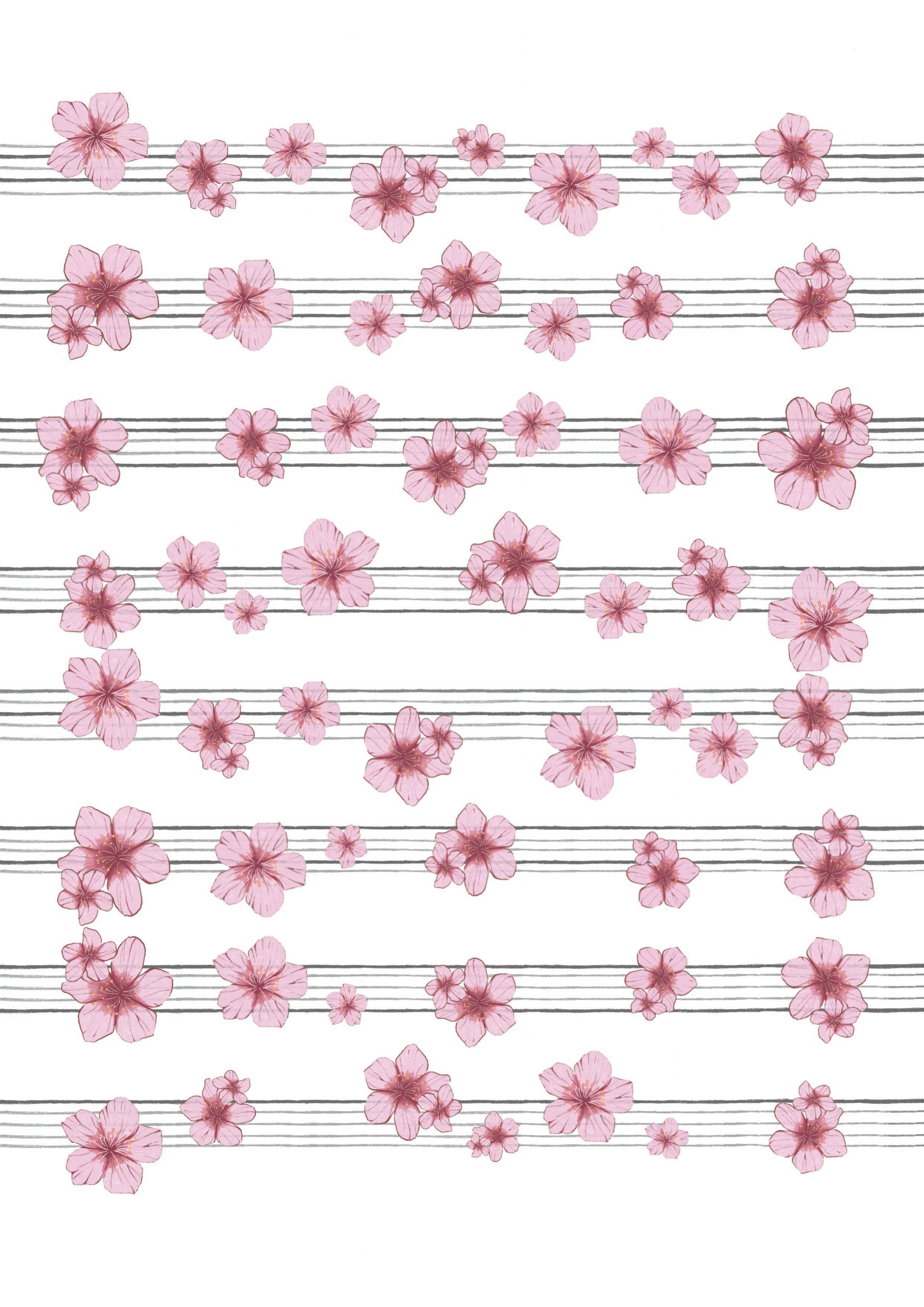
ENSINO E APRENDIZAGEM DE VIOLÃO NOS PERIÓDICOS OITOCENTISTAS DO RIO DE JANEIRO

TEACHING AND LEARNING GUITAR IN THE 18TH CENTURY PERIODICS OF RIO DE JANEIRO

Luciana Rosa
lfrosa1@gmail.com

RESUMO - Este trabalho trata das relações de ensino e aprendizagem do violão no período compreendido entre meados do século dezenove e início do século vinte no Rio de Janeiro e suas correlações com a formação do gênero Choro. A pesquisa foi realizada nos periódicos cariocas através da base de dados da Hemeroteca Digital da biblioteca nacional. Adicionalmente, a pesquisa bibliográfica sobre autores que se dedicaram ao Choro e a violonistas no período investigado auxiliou na elucidação de algumas questões da pesquisa. Os resultados demonstram que havia uma ampla rede de professores e alunos que se utilizavam dos anúncios em periódicos para divulgar aulas e procurar professores. Também se verificou um expressiva oferta de métodos de violão, divididos entre aqueles dedicados a estudantes que procuravam a forma tradicional de aprendizado, baseada em leitura de partituras, e métodos facilitados, destinados a um público diversificado, conhecidos como "violão sem mestre" e nomes similares

ABSTRACT *- This work deals with the relationships between teaching and learning the guitar in the period between the mid-nineteenth century and the beginning of the twentieth century in Rio de Janeiro and its relations with the origns of the Choro genre. The research was carried out in Rio periodicals using the Hemeroteca Digital database of the National Library. Additionally, bibliographical research on authors who dedicated themselves to Choro and guitarists in the period investigated helped to elucidate some research questions. The results demonstrate that there was a wide network of teachers and students who used advertisements in periodicals to publicize classes and look for teachers. There was also an expressive offer of guitar methods, divided between those dedicated to students who were looking for the traditional way of learning, based on reading sheet music, and facilitated methods, aimed at a diverse audience, known as "guitar without a master" and similar names*



11. Textos Completos das Conferências, Palestras e Mesas Redondas

ORGANIZAÇÃO E INVENTARIAÇÃO DE UM ACERVO HISTÓRICO: A COLEÇÃO MUSICOGRÁFICA DO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO[1]

ORGANIZATION AND INVENTORY OF A HISTORICAL COLLECTION: THE MUSICGRAPHIC COLLECTION OF THE DRAMATIC AND MUSICAL CONSERVATORY OF SÃO PAULO

Paulo Castagna
UNESP
paulo.castagna@unesp.br

Resumo. Este trabalho tem como objetivo apresentar o processo e os resultados parciais do projeto de organização e inventariação da coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, por uma equipe do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, com Auxílio Regular à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), desde março de 2023. Com base na literatura brasileira e internacional sobre o processamento de acervos musicográficos, o texto apresenta os procedimentos realizados nas sete fases estabelecidas no decorrer do trabalho: 1) diagnóstico; 2) remoção das etiquetas dos invólucros plásticos; 3) classificação do acervo; 4) ordenação do acervo; 5) reunião dos documentos em grupos documentais; 6) codificação; 7) inventariação.

Palavras-chave. Brasil. São Paulo. Coleção musical. Organização. Inventariação.

Abstract. *This paper presents the process and preliminary results of the project to organize and inventory the musicographic collection of the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo, undertaken by a team from the Institute of Arts at São Paulo State University, with regular research support from the São Paulo Research*

1 Trabalho realizado com Auxílio Regular FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Processo 2022/05895-5 (em andamento desde março de 2023, com previsão de término em fevereiro de 2025).

Foundation (FAPESP) since March 2023. Drawing on Brazilian and international literature regarding the processing of musical collections, the text outlines the procedures carried out across the seven phases established during the project: 1) diagnosis; 2) removal of labels from plastic wrappers; 3) classification of the collection; 4) organization of the collection; 5) grouping of documents into documentary groups; 6) codification; and 7) inventory.

***Keywords**. Brazil. São Paulo. Musical collection. Organization. Inventory.*

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o processo e os resultados parciais do projeto de organização e inventariação da coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que começou a ser realizado por uma equipe do Instituto de Artes da UNESP em 2021, mas especialmente a partir do estabelecimento de um convênio entre a Universidade Estadual Paulista (UNESP), a Fundação Theatro Municipal de São Paulo (FTMSP) e a Organização Social Sustenidos, em 2022, e da obtenção de Auxílio Regular à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), para projeto em andamento desde março de 2023.

O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi instituído após a apresentação de projetos na Câmara Municipal de São Paulo e na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo durante os anos de 1904 e 1905, e que culminou no início de suas atividades em 1906, com o explícito propósito de abastecer e fortalecer a música de concerto. Sua primeira sede foi na Rua Alegre (atual Rua Brigadeiro Tobias), no antigo palacete do Brigadeiro Tobias de Aguiar (Presidente da Província de São Paulo entre 1831-1835 e 1840-1841), que desde 1899 vinha sendo usado pela Escola de Farmácia, Odontologia e Obstetrícia de São Paulo. Em 1909 o Conservatório foi transferido para sua segunda sede, na Avenida São João, ocupando as dependências de um antigo hotel e de um edifício de 1886 que, em fins do século XIX, havia abrigado, no auditório do piso superior, o Salão Steinway, e no piso inferior, a Casa Especial de Pianos Frederico Joachim, sendo esse o único edifício ocupado pelo Conservatório Dramático que está preservado,[2] pois o palacete da Rua Brigadeiro Tobias foi demolido, dando lugar ao Edifício Guajara, inaugurado em 1926.[3]

Em 14 de março de 2006, o Decreto municipal nº 47.080 declarou "de utilidade pública, para ser desapropriado judicialmente ou adquirido mediante acordo, o acervo de

2 Avenida São João, 269 (lote 10 do Setor 6, Quadra 27 da área do Parque do Anhangabaú), tombado tanto pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, por meio da Resolução nº 37/92 (CONPRESP, 1992), quanto pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, por meio da Resolução SC 91, de 25 ago. 2014 (CONDEPHAAT, 2014).

3 Rua do Seminário, nºs 156 a 178, esquina com a Rua Brigadeiro Tobias, nºs 39 a 61 (lotes 59 a 109 do Setor 1, Quadra 46 da área do Parque do Anhangabaú). O Edifício Guajara (um dos primeiros construídos por Ramos de Azevedo no estilo art déco) também foi tombado pelo CONPRESP (1992) por meio da Resolução nº 37/92.

partituras, livros e prontuários do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo" (São Paulo, 2006), ao passo que a Lei municipal nº 15.380, de 27 de maio de 2011 (São Paulo, 2011), criou a Fundação Theatro Municipal de São Paulo (São Paulo, 2011) e determinou, no Capítulo X, Artigo 44:

> O Centro de Documentação e Memória fica responsável pela guarda do acervo do Theatro Municipal, da Discoteca Oneyda Alvarenga e do Conservatório Dramático e Musical nos mais variados suportes, competindo-lhe a catalogação, preservação, armazenamento e sistematização de documentos e coleções, bem como gerir e programar o Museu do Theatro Municipal. (São Paulo, 2011)

Conforme já relatado em trabalho anterior (Castagna e Moura, 2022, p. 183), a remoção do acervo não ocorreu de uma só vez e, como consequência, apenas uma parte (aqui denominada Grande Seção A) foi transferida ao Centro Cultural São Paulo (Rua Vergueiro, 1000, bairro do Paraíso, São Paulo) para processamento arquivístico, enquanto a outra (aqui denominada Grande Seção B) permaneceu em poder do Conservatório Dramático e Musical, quando este se instalou, em caráter provisório, no Centro Universitário da Faculdade de Engenharia Industrial (FEI), à Avenida Tamandaré, 688 (bairro da Liberdade, São Paulo). Em 9 de abril de 2015, foi lavrado um Termo de Entrega de Bens à Municipalidade de São Paulo,[4] que resultou na transferência desse material que estava na FEI para o recém-inaugurado Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo ou Praça das Artes,[5] cuja primeira fase havia sido concluída em 2012 (a segunda fase foi concluída em 2019 e a ocupação de todas as dependências foi encerrada em 2024).

Após a remoção da Grande Seção A (Figura 1) e da Grande Seção B, somente a primeira delas foi transferida para o Centro Cultural São Paulo, higienizada e acondicionada em 506 caixas-arquivo polionda brancas e mais 66 pacotes de invólucro plástico transparente, após contrato firmado entre uma empresa privada e a Municipalidade de São Paulo, enquanto a Grande Seção B ainda não passou pelo mesmo processamento. Após a constituição do Núcleo de Acervo e Pesquisa da FTMSP (vinculado à Gerência de Formação, Acervo e Memória), responsável pela administração dos acervos do Centro de Documentação e Memória, a Grande Seção A foi finalmente transferida para esse espaço no Complexo Theatro Municipal de São Paulo em 2021, logo após a Sustenidos Organização Social de Cultura ter assumido a gestão da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

Em meados desse mesmo ano, foi possível iniciamos entendimentos entre a UNESP, a FTMSP e a Sustenidos, para viabilizar a organização e inventariação da Grande Seção A, com base em critérios musicológicos. A partir desse encontro, principiamos o trabalho preliminar em fins de 2021 e estabelecemos um convênio entre a UNESP, a FTMSP e a Organização Social Sustenidos em 2022, ações que possibilitaram a captação de um Auxílio Regular à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa

4 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. Termo de Entrega de Bens, 9 abr. 2015. 2p. Cópia no arquivo da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

5 Avenida São João, 281, São Paulo – SP.

do Estado de São Paulo (FAPESP), com vigência de março de 2023 a fevereiro de 2025, para aquisição de equipamento de informática e contratação dos bolsistas que vêm atuando no acervo, visando a organização e inventariação da Grande Seção A em caráter emergencial.[6]

O trabalho foi fundamentado em obras gerais sobre o processamento de arquivos, como as do Conselho Internacional de Arquivos (2000) e da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconograficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ, 2006), incluindo as contribuições de Janice Gonçalves (1998) e André Porto Ancona Lopez (2002), assim como em normas de catalogação e inventariação de acervos musicais históricos, como as do Répertoire International des Sources Musicales (RISM, 1996) e da International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML, 1991), além das contribuições de Esteban Cabezas Bolaños (2005), Pedro José Gómez González (2008), Pedro José Gómez González e Raúl Vicente Baz (2008). O trabalho foi projetado em sete fases, a saber:

Fase 1 – Diagnóstico
Fase 2 – Remoção das etiquetas dos invólucros plásticos
Fase 3 – Classificação do acervo
Fase 4 – Ordenação do acervo
Fase 5 – Reunião dos documentos em grupos documentais
Fase 6 – Codificação
Fase 7 – Inventariação

2. Diagnóstico

Nesta fase, iniciada ao final de 2021, constatamos que, em projetos anteriores, os documentos musicográficos da Grande Seção A haviam sido armazenados em invólucros plásticos de tamanho irregular (boa parte deles em formatos inadequados para sua conservação) e lacrados com etiquetas ou fita adesiva (Figura 5), o que gerou inúmeros riscos durante seu manuseio, tanto pelo dano aos mesmos durante a remoção e recolocação nos plásticos, quanto pela frequente aderência das etiquetas aos papeis. Tais invólucros correspondem a sacos plásticos de uso comum e sem qualidade arquivística. Além disso, verificamos que, frequentemente, esses invólucros plásticos continham vários documentos (nem sempre relacionados entre si) e em muitos casos um mesmo documento havia sido desmembrado em vários plásticos.

Paralelamente, constatamos que os documentos haviam sido acondicionados em caixas-arquivo inadequadas para esse tipo de material, por serem menores do que muitos documentos, e por manterem os mesmos na posição vertical, que acelera os danos físicos

6 Participaram ou participam do projeto, como bolsistas, Andrea Satomi Nagamine, Carolina Rodrigues Gomes, João Mateus de Lima, Juliana Moura Mendonça, Juliana Steinwandt de França, Lara Teixeira Alves Dias e Nathã Rodrigues de Melo.

(Figura 1). Não bastassem esses problemas, as caixas haviam sido preenchidas por critérios não fundamentados no conhecimento disponível sobre acervos musicográficos, critérios que mesmo assim não foram seguidos de forma sistemática: a criação de caixas destinadas à música supostamente escrita para determinados instrumentos musicais (violino, violoncelo, viola, contrabaixo, etc.), em lugar de uma divisão por formações ou meios de expressão (instrumento solista, música de câmara, orquestra, etc.) fez com que muitos conjuntos de partes de uma mesma obra tenham sido desmembrados em caixas diferentes.

Figura 1. Coleção musicográfica do antigo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foto do autor.

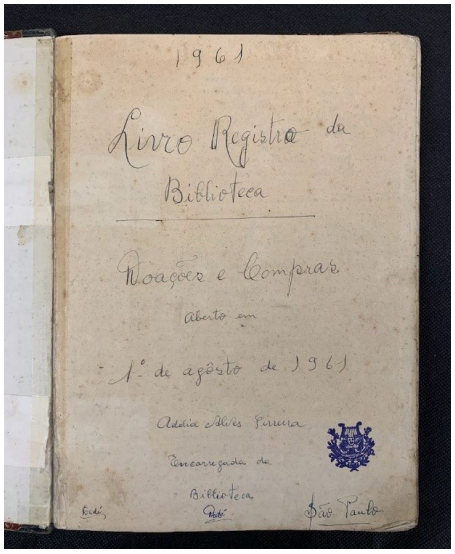


Figura 2. Livro de doações e compras da Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo aberto 1º ago. em 1961. Foto do autor.

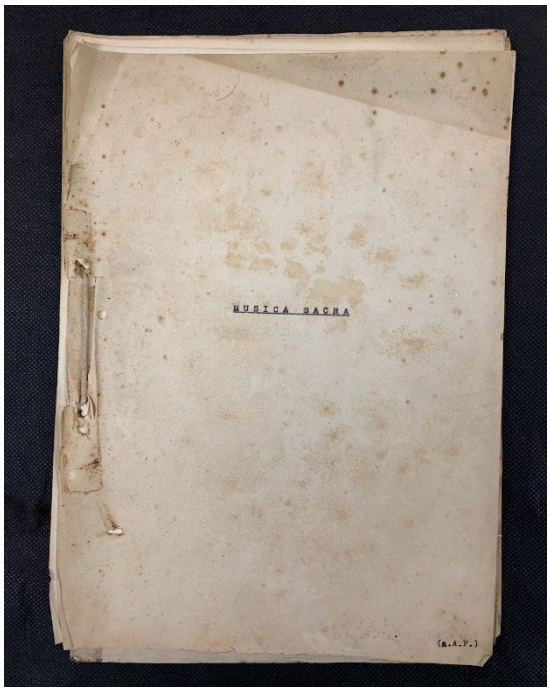


Figura 3. Lista de obras sacras da Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foto do autor.

Figura 4. Fichários da antiga Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foto do autor.

Inicialmente, não havia sido localizado nenhum fichário ou mapa de arranjo da coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, apenas algumas

listas de obras (Figuras 2 e 3), até que, em abril de 2024, a equipe do Núcleo de Acervo e Pesquisa da FTMSP localizou os fichários remanescentes da antiga Biblioteca do CDMSP (Figura 4). As informações dessas listas e fichários serão futuramente relacionadas aos documentos inventariados, para se verificar quais obras da antiga Biblioteca do CDMSP efetivamente chegaram ao CDM da FTMSP.

3. Remoção das etiquetas dos invólucros plásticos

Para viabilizar o manuseio dos documentos e diminuir o risco de danos, foram removidas e descartadas as etiquetas que lacravam os invólucros plásticos (Figuras 5 e 6). Essa tarefa foi majoritariamente realizada de março a julho de 2023, estando encerrada para os documentos das caixas, mas prosseguiu até recentemente para os documentos armazenados em pacotes. O projeto não incluiu a substituição desses invólucros plásticos por invólucros mais adequados, pois não fez parte das tratativas para a organização e inventariação do acervo, mas essa necessidade está sendo periodicamente apresentada ao Núcleo de Acervo e Pesquisa da FTMSP para ser incluída em futuras ações sobre o acervo.

Figura 5. Documento musicográfico lacrado em invólucro plástico em projeto anterior ao atual. Foto do autor.

Figura 6. Etiquetas removidas dos invólucros plásticos, durante 30 minutos de trabalho. Foto do autor.

4. Classificação do acervo

Tendo em vista o caráter arquivístico da coleção musicográfica do CDMSP, optamos por sua divisão em seções, a partir de um critério geral de procedência, seguido, nas subseções, por critérios relacionados à tipologia documental, à nacionalidade e ao repertório. O uso de três critérios distintos nas subseções decorre de necessidades essencialmente práticas: a existência de documentos de tamanhos muito diferentes, ao lado de documentos avulsos e encadernados exigiu sua separação por razões de conservação; o critério da nacionalidade, que nos fez dividir aquela que denominamos Seção Musicográfica Geral do CDMSP nas subseções Música Relacionada ao Brasil e Música Internacional, decorre da expectativa por maior frequência de futuras pesquisas sobre o repertório relacionado ao país; já o critério do repertório visa facilitar a consulta de materiais referentes a repertórios específicos, como música orquestral, de câmara, sacra, vocal, etc.

Ainda que tenham sido detectadas muitas procedências pessoais (a maior de todas foi a do ex-professor da instituição, Samuel Archanjo), separamos apenas quatro subseções da Seção Musicográfica Geral do CDMSP, por serem referentes aos compositores e ex-professores mais antigos encontrados no acervo e majoritariamente acumuladas antes da fundação do Conservatório ou durante os seus primeiros anos. Além disso, separamos, do mesmo, a Seção Bandas Históricas, depois de constatar que a mesma nunca pertenceu ao acervo do CDMSP e foi justaposta ao mesmo por razões até o momento desconhecidas. A partir destes critérios, o acervo foi dividido em três grandes seções e respectivas subseções:

Seção Acervos Pessoais
- Subseção João Pedro Gomes Cardim
- Subseção Carlos de Campos
- Subseção João Gomes de Araújo
- Subseção João Gomes Junior

Seção Musicográfica Geral do CDMSP
- Subseção Música Relacionada ao Brasil
- Subseção Música Internacional
- Subseção Documentos Encadernados
- Subseção Álbuns Encadernados

Seção Bandas Históricas

A Seção Acervos Pessoais resultou de uma tentativa de reconstituição dos acervos pessoais musicográficos de João Pedro Gomes Cardim (1835-1918), Carlos de Campos (1866-1927), João Gomes de Araújo (1846-1943) e João Gomes Junior (1868-1963), pois os documentos desses acervos estavam dispersos pelas caixas e não apresentavam nenhuma identificação técnica de procedência. Tais acervos foram doados ou vendidos ao CDMSP em época e circunstância ainda não esclarecida, e seus documentos foram aparentemente reposicionados na coleção musicográfica a partir de critérios biblioteconômicos e não arquivísticos (ou seja, desmembrando os arquivos pessoais e posicionando os documentos em lugares distintos do acervo, de acordo com sua temática), o que acarretou a perda de sua integridade e organicidade. A reconstituição foi, portanto, realizada de forma hipotética, o

que faz com que correções e ajustes na posição dos seus documentos sejam provavelmente necessários, na medida em que as dúvidas sobre os mesmos sejam esclarecidas.

A maior de todas as seções é a Seção Musicográfica Geral do CDMSP, que foi dividida inicialmente em quatro subseções (Música Relacionada ao Brasil, Música Internacional, Documentos Encadernados, Álbuns Encadernados), a segunda delas (Música Internacional) subdividida pela tipologia documental: documentos avulsos de tamanho pequeno (nas caixas) e documentos avulsos de tamanho grande (nos pacotes). Por ser a maior das subseções, Música Internacional também foi subdividida em nove subsubseções de acordo com o meio de expressão (seja nas caixas, seja nos pactotes):

Subsubseção de música para teclados (piano, cravo, órgão, acordeom)
Subsubseção de música para violino solo, dois violinos, violino e acompanha mento[7]
Subsubseção de música de câmara (exceto as obras com predominância de vio linos)
Subsubseção de música para canto
Subsubseção de música sacra
Subsubseção de música orquestral
Subsubseção de música para instrumentos solistas (exceto violino)
Subsubseção de música para coro
Subsubseção de música didática

Durante a fase de classificação do acervo, percebemos uma particularidade referente à Seção de música para bandas. Embora não haja no acervo nenhum documento até agora localizado que indique a procedência desse material, aparentemente toda a seção pertenceu à extinta Banda da CMTC (Companhia Municipal de Transportes Coletivos), empresa que existiu de 1946 a 1995, quando foi convertida na atual SPTrans. Tal seção é constituída por álbuns e partes avulsas de música de Carnaval, pastas de instrumentistas, com fotocópias de suas partes e arranjos com identificação da Banda da CMTC, mas também de material das décadas de 1920 a 1950 procedente de outras bandas ou sem indicação de origem, sendo uma delas a Banda da Light & Power de São Paulo (Castagna, 2024). A partir do manuseio desse material, chegamos a duas interpretações, ainda provisórias: 1) A Banda da CMTC deve ter recebido acervos musicográficos de bandas paulistas extintas e as incorporado ao seu arquivo; 2) O arquivo

7 Observamos que a maior parte das obras camerísticas da coleção musicográfica do CDMSP era constituída por obras para violino com acompanhamento ou para dois violinos, por isso estabelecemos a Subseção Violino (constituída por obras para violino solo, violino com acompanhamento ou para dois violinos), separada da Subseção Câmara. A razão dessa predominância de obras para violino está no fato de que o curso de violino era o segundo com maior número de alunos na instituição (o primeiro era o piano), conforme a notícia da revista *Vamos Ler*: "Desde a sua fundação até hoje, o Conservatório diplomou, em piano, 2.648 alunos, em violino, 76, em violoncelo, 6, em canto, 55, além de outros instrumentos, e no Curso Dramático, perfazendo o total de 2.825. De 1906 a 1943, o total de matrículas atingiu a 27.939" (CONSERVATÓRIO, 1944, p. 76).

da Banda da CMTC aparentemente não fez parte da Coleção Musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, pois não apresenta nenhum dos característicos carimbos ou números de catálogo da instituição.

Mais difícil é explicar a razão desse acervo da Banda da CMTC ter sido removido do CDMSP juntamente com sua biblioteca, após a Prefeitura Municipal de São Paulo declará-lo de utilidade pública (São Paulo, 2006), uma vez que essa instituição de ensino nunca teve uma banda e não teve professores de boa parte dos instrumentos usados em bandas de sopro, sendo que a própria música popular ingressou de maneira reservada no Conservatório, por meio dos cursos de violão e acordeom, somente a partir da década de 1970. Na ausência de documentos e informações históricas até o momento, a principal hipótese que estamos considerando é a de que esse acervo foi provisoriamente depositado nas dependências do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre o final do século XX e o início do século XXI, para que evitar seu descarte ou viabilizar uma eventual transferência para outro repositório, mas não chegou a ser incorporado à biblioteca da instituição.

Quanto ao conteúdo, uma parte do acervo da Banda da CMTC mostrou-se de pouco significado arquivístico, especialmente o material do final do século XX, constituído de pastas de instrumentistas, partes avulsas de música de Carnaval, fotocópias e arranjos de música representada em álbuns impressos. Tendo em vista a procedência do acervo da Banda da CMTC e a falta de conexão com a biblioteca do CDMSP, chegamos a considerar, durante as Fases 1 e 3, a exclusão dessa seção do projeto, porém a presença de documentos procedentes de outras bandas nos motivou a mantê-los no projeto com a designação de Seção Bandas Históricas, ficando de fora do processo de inventariação a parte mais recente do acervo da Banda da CMTC, cujo interesse para a pesquisa é muito menor que o da seção que está sendo inventariada, decisão que contou com a anuência do Núcleo de Acervo e Pesquisa da FTMSP.

5. Ordenação do acervo

A ordenação foi feita principalmente pelo critério alfabético (sobrenome do primeiro compositor ou compositora e título do documento, desconsiderados artigos definidos e indefinidos).[8] Para isso, posicionamos peças de madeira com letras latinas sobre as mesas de trabalho, sobre as quais foram dispostas as pilhas de documentos referentes, inicialmente, à letra do sobrenome do compositor e posteriormente ao título do documento, para em seguida procedemos a ordenação manual dentro de cada letra. As coletâneas (obras com várias obras de vários autores) foram posicionadas após as obras avulsas, ordenadas pelo nome do organizador da coletânea. Uma vez ordenados, os documentos eram recolocados

8 Conforme o Anexo da NBR 6033/ago. 1989 da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), sobre "Ordem alfabética", item 3.4, p. 2: "Os artigos que constituem a palavra inicial do item não são levados em consideração, a não ser que façam parte integrante de um nome". Assim sendo, excluímos da ordenação alfabética todos os artigos, definidos (o, a, os, as) e indefinidos (um, uma, uns, umas), em português e nos demais idiomas representados na coleção musicográfica do CDMSP (ABNT, 1990, p. 5)

nas caixas ou pacotes e revisados em outra ocasião, para evitar erros. A principal finalidade da ordenação foi possibilitar a reunião dos documentos com as mesmas obras (ou as partes separadas de um mesmo documento), ação que corresponde à próxima fase.

6. Reunião dos documentos em grupos documentais

Após a classificação e ordenação, foi aplicado o último critério de organização, que visa manter próximas as distintas edições e/ou as distintas cópias manuscritas de uma mesma obra ou coletânea, além de reunir as mesmas partes vocais e instrumentais dos conjuntos de partes e mesmo os diversos fragmentos de um mesmo documento. Para isso, foram reunidas na mesma unidade de arquivamento (por enquanto os invólucros plásticos) todas as edições e/ou cópias manuscritas de uma mesma obra ou coletânea, separadas entre si por invólucros de papel identificados com o número do documento (na forma D1, D2, D3, etc.). Assim, o pesquisador, quando solicitar os documentos, terá acesso a todas as edições e cópias manuscritas de uma mesma obra em um mesmo código, facilitando a consulta e favorecendo a comparação entre as cópias e edições diferentes.

7. Codificação

Efetuada a revisão da fase 5, inserimos os códigos em cada unidade de arquivamento (por enquanto os invólucros plásticos). Devido à inadequação das etiquetas nesse tipo de invólucro, adotamos um código impresso em papel A4 alcalino, que foi posicionado no interior de cada um deles. O tipo de código havia sido inicialmente planejado na forma multinível, com níveis que exibissem a seção e a Subseção, porém essa forma não foi recomendada pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa da FTMSP, que solicitou um único número por unidade de arquivamento. Assim, criamos um número com seis dígitos, definindo intervalos específicos para cada seção, subseção e subsubseção, o que pressupõe intervalos de números não utilizados entre elas, mas que permitirá a futura reunião, nas próprias seções, subseções e subsubseções, dos documentos musicográficos referentes à Grande Seção B, quando esta for processada. Assim, chegamos à seguinte numeração para as seções, subseções e subsubseções da Grande Seção A da Coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo:

Subseção João Pedro Gomes Cardim: início em 01000
Subseção Carlos de Campos: início em 02000
Subseção João Gomes de Araújo: início em 03000
Subseção João Gomes Júnior: início em 04000

Seção Musicográfica Geral/Brasil: início em 05000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Teclados: início em 10000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Violino: início em 35000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Câmara: início em 40000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Canto: início em 45000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Sacra: início em 50000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Orquestra: início em 55000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Solista: início em 60000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Coro: início em 65000
Seção Musicográfica Geral - Internacional/Subseção Didáticos: início em 70000
Seção Musicográfica Geral - Subseção Partituras encadernadas: início em 75000
Seção Musicográfica Geral - Subseção Álbuns encadernados: início em 80000
Seção Bandas históricas: início em 85000

8. Inventariação

Após as fases anteriores, o registro das informações dos documentos musicográficos começou a ser realizada em agosto de 2023 em uma planilha de inventariação Excel-Google *online*, com acesso exclusivo pela equipe de pesquisa do projeto e pela equipe do Núcleo de Acervo e Pesquisa da FTMSP.[9] Na planilha de inventariação, cada documento foi descrito em uma linha própria (seja ele um documento único da unidade de arquivamento ou cada um dos documentos nela posicionados). Os 31 campos de descrição elaborados no decorrer desta pesquisa (com auxílio dos integrantes do Núcleo de Acervo e Pesquisa da FTMSP) e especificados nas colunas são os seguintes:

1. Código
2. Caixa provisória
3. Autore(a)s do documento (normalizado)
4. Título e subtítulo do documento
5. Tipo de documento
6. Técnica de Registro
7. Local (impresso ou manuscrito)
8. Editora (se impresso)
9. Copista (se manuscrito)
10. Data (impresso ou manuscrito)
11. Número da edição (se impresso)
12. Código do catálogo (se impresso)

9 A princípio havíamos projetado a digitação dos dados na plataforma *InPatrimonium*, adotado no Centro de Documentação e Memória da FTMSP, porém pareceu-nos mais seguro, antes disso, produzir os dados em uma planilha sob controle da equipe deste projeto (com a possibilidade de sucessivos backups online e em HDs externos), para depois migrá-los para a plataforma adotada pela FTMSP.

13. Coleção/Subseção e número (se impresso)
14. Número de folhas ou páginas (impresso ou manuscrito)
15. Procedência: instituições
16. Procedência: pessoas
17. Códigos antigos
18. Anotações manuscritas
19. Observações sobre o documento
20. Autore(a)s: música
21. Autore(a)s: letra
22. Autore(a)s: transcrição, arranjo ou revisão
23. Título da música: subtítulo da música
24. Incipit textual (primeiras palavras da letra)
25. Idioma do texto
26. Dedicatória da música
27. Ciclo à qual pertence e número
28. Gênero ou forma
29. Meio de expressão
30. Opus
31. Observações sobre a música

Tendo em vista o caráter emergencial da organização, codificação e inventariação (visando a disponibilização pública à pesquisa desta coleção a partir de 2025), mesmo diante dos 31 campos descritivos da planilha de inventariação, decidimos adotar uma descrição econômica, sem detalhes cujo registro somente seria possível com mais tempo de trabalho e uma equipe mais numerosa, e que poderá ser implementado nos próximos projetos referentes ao acervo. Assim, reunimos em uma mesma coluna informações como título e subtítulo (coluna 4), autores da transcrição, arranjo ou revisão (coluna 22), assim como decidimos não registrar a instrumentação de cada obra, mas apenas o meio de expressão (piano solo, canto e piano, coro, quarteto de cordas, orquestra, etc.).

Especificamente para o código, adotamos a numeração inserida na fase 6, com seis dígitos, precedida da sigla CDMM (que define a coleção musicográfica e a separa da coleção bibliográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo) e seguida de dois níveis numéricos com dois dígitos cada um, na forma CDMM.00000.00.00: o primeiro designa o documento dentro da unidade de arquivamento e o segundo a composição musical dentro do documento (no caso de coletâneas e de quaisquer documentos que contenham mais de uma obra).

Assim como nas fases anteriores, cada uma destas ações foi realizada com respaldo na referida literatura nacional e internacional sobre arquivos e sobre acervos musicais históricos, ainda que soluções próprias tenham sido adotadas quando não disponíveis na bibliografia sobre o assunto. Novamente em decorrência do caráter

emergencial da inventariação, decidimos descrever todas as obras representadas nos documentos da Subseção Música Relacionada ao Brasil, mas nem sempre todas as obras representadas em coletâneas internacionais, devido a casos em que um mesmo documento possui dezenas ou centenas de composições (como em métodos didáticos ou coletâneas de repertório para estudo), situação em que se optou pela descrição precisa do documento, mas não de suas obras internas. Mesmo assim, o trabalho realizado permitirá a localização e a consulta de qualquer um dos documentos descritos.

Cada uma das ações e decisões do projeto foi tomada com respaldo na literatura nacional e internacional sobre arquivos e sobre acervos musicais históricos, como os trabalhos acima referidos, mas também na experiência de quase 30 anos no processamento de acervos musicográficos históricos e em algumas publicações próprias sobre estes assuntos (Castagna, 2004, 2019a, 2019b). Nem sempre foi possível localizar, na bibliografia, soluções para os problemas enfrentados, o que exigiu a criação de soluções próprias, sempre em acordo com o Núcleo de Acervo e Pesquisa. Tendo em vista o caráter emergencial da organização e inventariação, muitas dessas ações poderão ser futuramente revisadas, o que será sempre salutar para o conhecimento e consulta do acervo, e mesmo para o desenvolvimento da gestão de acervos musicais históricos.

9. Considerações finais

Ao final deste projeto, a Grande Seção A da coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo terá sido completamente inventariada, sendo possível planejar as futuras ações em relação à Grande Seção B. Ainda que este trabalho tenha encontrado várias dificuldades, especialmente a premência de sua conclusão e o número limitado de recursos e bolsistas, não se conhece, no Brasil, um acervo destas dimensões que tenha sido organizado, codificado e inventariado em apenas dois anos de trabalho.

A disponibilização à pesquisa da Grande Seção A da coleção musicográfica do CD-MSP possibilitará a realização de inúmeras pesquisas sobre obras que foram compostas e/ou circularam na cidade de São Paulo ao longo do século XX, ampliando significativamente as possibilidades de trabalhos musicológicos a esse respeito, não apenas em relação às obras de autores brasileiros, mas também para obras internacionais, com destaque para as partituras ou conjuntos de partes manuscritas ou para as edições antigas.

Paralelamente, a conclusão deste trabalho favorecerá um novo olhar sobre o próprio Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que até o presente contou com poucas pesquisas referentes à sua história e suas ações educacionais. A investigação de suas atividades, do conteúdo das aulas, das obras que eram estudadas pelos alunos e do seu impacto na vida musical paulista e brasileira esclarecerá muitos aspectos sobre o desenvolvimento musical do país, pelo estudo dessa rica documentação incorporada à Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

Referências

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6033: Ordem alfabética*. Rio de Janeiro: ABNT, 1990. 5p. Disponível em: http://www.fesb.br/system/item_files/402/original/NBR_6033_(ago_1989)_-_Ordem_Alfabética.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

BOLAÑOS, Esteban Cabezas. La organización de archivos musicales: marco conceptual. *Información, Cultura y Sociedad versión on-line*, Buenos Aires, n. 13, p.81-99, jul./dic. 2005. Disponível em http://www.scielo.org.ar/pdf/ics/n13/n13a05.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

CASTAGNA, Paulo. Acervos Musicais da Região Sudeste do Brasil. *In*: BESSA, Virgínia de Almeida; PÉREZ GONZÁLES, Juliana. *Histórias das Músicas do Brasil* – Sudeste. Vitória: ANPPOM, 2023. Capítulo 12, páginas 414-469. Disponível em: https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/41/21/164-1. Acesso em: 30 ago. 2024.

CASTAGNA, Paulo. A Banda da Light & Power de São Paulo (SP) e seu arquivo remanescente. XXXIV Congresso da ANPPOM, Salvador, 19-24 set. 2024. *Anais*... Salvador: ANNPOM e UFBA, 2024. p.1-21. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v33/. Acesso em: 30 ago. 2024.

CASTAGNA, Paulo. Uma experiência de inventariação de acervo com ênfase na distinção das dimensões documental e notacional da representação musical. XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais*... Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019a. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5861/public/5861-20784-1-PB.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

CASTAGNA, Paulo. Inventário da Coleção Fernand Jouteux. São Paulo: Laboratório de Conservação, Arquivologia e Edição Musical do Instituto de Artes da UNESP; São João del-Rei: Centro de Referência Musicológica José Maria Neves, 2019b. [recurso Eletrônico]. 69p. Disponível em: https://archive.org/details/InventarioColecaoJouteux-FCEREM. Acesso em: 30 ago. 2024.

CASTAGNA, Paulo. O 'jogo de partes' como unidade alternativa de arquivamento e descrição em acervos musicais. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 28, 2018, Manaus. *Anais*... Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p.1-8. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5332/public/5332-18330-1-PB.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. *Anais*... Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.79-104. Disponível em https://archive.org/details/NiveisDeOrganizacaoNaMusicaReligiosaCatolicaDosSeculosXviiiEXix. Acesso em: 30 ago. 2024.

CASTAGNA, Paulo; MOURA, Paulo Celso. Coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2015): histórico e projetos em curso. IV SE-

MINÁRIO NACIONAL HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: O Patrimônio Cultural como ofício da História. Goiás, 10-13 out. 2022. *Anais*... Goiás: Associação Nacional de História – ANPUH, Grupo de Trabalho História e Patrimônio Cultural, 2023. p.181-194. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1AadHPgP4RVhwZnZ_gk99hHOVPApNznEm/view. Acesso em: 30 ago. 2024.

CIA – CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): *Norma geral internacional de descrição arquivística*: segunda edição, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999; versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. 119p. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/isad_g_2001.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

CONARQ – CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. *NOBRADE: Norma brasileira de descrição arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. 124p. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/nobrade.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de São Paulo. Vamos Ler, São Paulo, ano 8, n. 411, p.56-57, 76, 15 jun. 1944.

CTDAISM-CONARQ – CÂMARA TÉCNICA DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRAFICOS, SONOROS E MUSICAIS / CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*. Rio de Janeiro: Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais, 2018. 58p. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Diretrizes_gestao_documentos_musicograficos.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. *Resolução SC 91, de 25-08-2014, publicada no DOE de 26 de agosto de 2014, pág. 44*. São Paulo: CONDEPHAAT, 2014. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/SC91TombamentodoConservatorioDramaticoeMusical_1432750575.doc. Acesso em: 30 ago. 2024.

CONPRESP – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. *Resolução nº 37/92 1992*. São Paulo: CONPRESP, 1992. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/d475b_37_T_Vale_do_Anhangabau.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. La organización de archivos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p.123-154.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; BAZ, Raúl Vicente. Normas de descripción de fondos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p.177-210.

GONÇALVES, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998. 37p. (Projeto como fazer, v. 2). Disponível em https://www.academia.edu/15338187/Como_classificar_e_ordenar_documentos_de_arquivo. Acesso em: 30 ago. 2024.

IAML – INTERNATIONAL ASSOCIATION OF MUSIC LIBRARIES, ARCHIVES AND DOCUMENTATION CENTRES. ISBD(PM) – *International Standard Bibliographic Description for Printed Music*; Recommended by the Project Group on ISBD(PM) of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML); Approved by the Standing Committees of the IFLA Sections on Cataloguing and Information Technology. 2. ed. München, London, New York, Paris: K. G. Saur, 1991. 65p. (UBCIM Publications – New Series, v. l). Disponível em: https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/isbd/isbd-pm_1991.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo: elaboração de instrumentos de pesquisa*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002. 64p. (Projeto Como Fazer, v. 6). Disponível em:

RISM – RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*; traducción española y comentarios realizados por José V. Gonzáles Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálves; Joana Crespí. Madrid: Arco Libros, 1996. 198p.

SÃO PAULO (cidade). *Decreto nº 47.080, de 14 de março de 2006*; Declara de utilidade pública, para desapropriação, o acervo de partituras, livros e prontuários do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Disponível em: https://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/decretos/D47080.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

SÃO PAULO (cidade). *Lei nº 15.380, de 27 de maio de 2011*; Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-15380-de-27-de-maio-de-2011. Acesso em: 30 ago. 2024.

SESSÃO ACERVOS EM DIÁLOGO
COLLECTIONS IN DIALOGUE SESSION

Dra. Gyovana Carneiro (UFG)
Gyovana_carneiro@ufg.br

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
anaguiomar@ufg.br

Resumo: A Mesa "Acervos em diálogo", realizada no XIII SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, contou com apresentações de diversos especialistas sobre a preservação, organização e uso de acervos musicais em instituições de pesquisa e cultura no brasil. Moderado pela Profa. Dra. Gyovana Carneiro (UFG), a mesa reuniu profissionais que discutiram suas experiências na gestão de acervos em diferentes regiões e contextos. Entre os palestrantes estavam Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG), Dra. Edite Rocha (UFMG), Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (UFPA), Leonardo Vieira Lacerda (Museu de Música da Cidade de Goiás), Dra. Lenita Nogueira (Museu Carlos Gomes), Dr. Marcos Botelho (BandaLab/UFG), Dr. Márcio Leonel Reis Páscoa (UEA), Doutoranda Mary Ângela Biason (Museu Carlos Gomes), Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP) e Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA/RIdIM-Brasil).

Palavras-chave: Patrimônio cultural; acervos musicais; XII Simpósio Internacional de Musicologia

Abstract: *The roundtable 'Collections in Dialogue', held at the 13th International Symposium of Musicology, featured presentations by various specialists on the preservation, organization, and use of music collections in Brazilian research and cultural institutions. Moderated by Prof. Dr. Gyovana Carneiro (UFG), the roundtable brought together professionals who discussed their experiences in managing collections in different regions and contexts. Speakers included Dr. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG), Dr. Edite Rocha (UFMG), Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (UFPA), Leonardo Vieira Lacerda (Music Museum of the City of Goiás), Dr. Lenita Nogueira (Carlos Gomes Museum), Dr. Marcos Botelho (BandaLab/UFG), Dr. Márcio Leonel Reis Páscoa (UEA), PhD candidate Mary Ângela Biason (Carlos Gomes Museum), Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP), and Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA/RIdIM-Brasil).*

Keywords: *Cultural heritage; music collections; 13th International Symposium on Musicology*

Os participantes da sessão "Acervos em Diálogos" destacaram a importância da pre-

servação de acervos musicais como forma de resguardar a memória cultural do país e torná-la acessível ao público. Foram discutidos desafios, como a digitalização, a falta de infraestrutura e as políticas de incentivo para preservação, além do papel das colaborações entre instituições e pesquisadores. Cada acervo apresentado trouxe à tona sua relevância histórica e o impacto que exerce nas comunidades, tanto acadêmicas quanto artísticas.

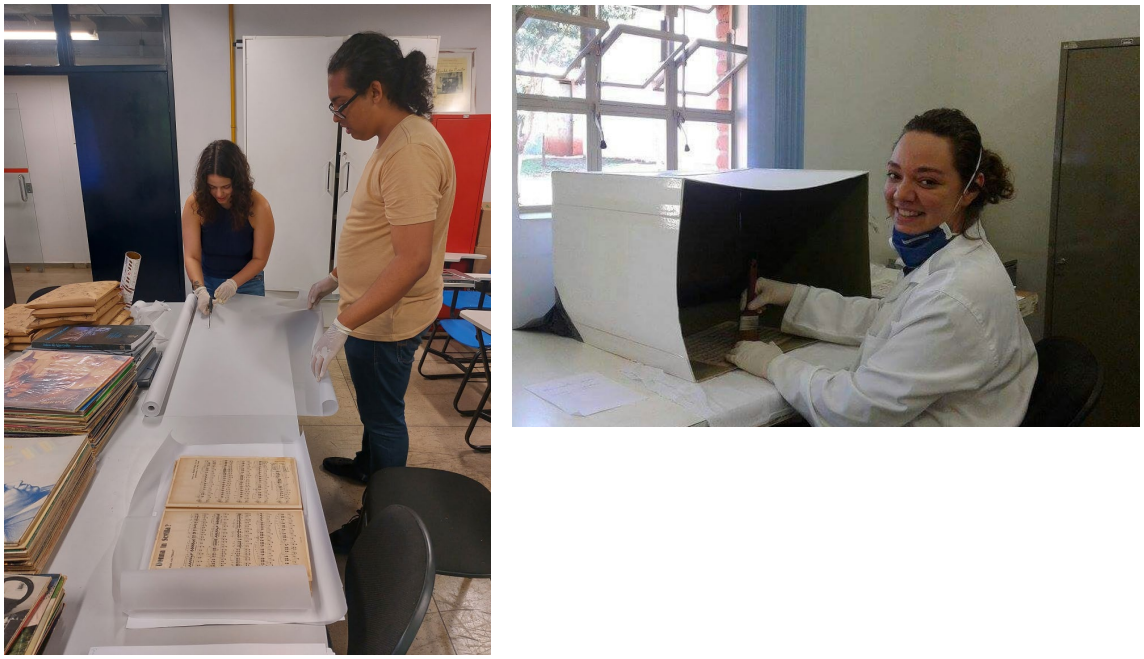
A mesa proporcionou um rico intercâmbio de experiências e conhecimentos sobre a gestão de acervos, refletindo sobre o papel crucial da musicologia na preservação e estudo da memória musical brasileira. A moderadora, Professora Dra. Gyovana Carneiro, destacou a importância do diálogo entre as instituições e a cooperação mútua para garantir a preservação e o acesso aos acervos musicais. Na abertura da mesa, Carneiro deu as boas-vindas aos participantes, destacando que cada membro teria até 10 minutos para apresentar seu acervo, seguidos por um debate.

Entre os e as palestrantes se encontrava a Professora Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza, Presidente do XIII Simpósio Internacional de Musicologia e representante do (Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC UFG). Souza que falou sobre o acervo do Laboratório de Musicologia Brás Wilson Pompeu de Pina Filho, enfatizando o trabalho de catalogação, preservação e organização de documentos musicais. Ela explicou que parte dos acervos, especificamente o Acervo EMAC UFG e Acervo Jean François Douliez, se encontravam precariamente armazenado no porão da Biblioteca Central. Em 2013, com a criação do LABMUS EMAC, após a reforma da Escola de Música e Artes Cênica possibilitada pelo programa REUNI do Governo Federal e a aquisição de estantes deslizantes, o referido acervo foi transferido para a EMAC.

Ana Guiomar abordou, de início, o Acervo Jean François Douliez, composto por manuscritos musicais, partituras e documentos diversos, e explicou que o trabalho de catalogação vem sendo realizado em parceria com o Centro de Documentação da UFG (CIDARQ), possibilitado pelo interesse de discentes da graduação (Programa de Iniciação Científica), da pós-graduação, de monitores contratados por editais do Instituto Cultural SICCOB. Na sequência, destacou a doação do Acervo Baltazar de Freitas doado ao LABMUS pelas bisnetas de Freiras Gyovana Carneiro e Ivana Carneiro. Gyovana Carneiro informou que esse acervo foi catalogado e organizado por Marshall Gaioso e mais tarde por Rodrigo Rodrigue Alves, orientado pelo Dr. Carlos Alberto Figueiredo, à época professor da Pós-Graduação em Música da UFG. Baltazar de Freitas, além de músico e advogado, tinha forte conexão com religiosos, o que lhe permitiu receber diversos acervos de música sacra, instrumental, e documentos, incluindo cartas e obras para bandas e missas. O acervo contém materiais que incluem exemplares anteriores ao século XIX, e obras que o próprio Baltazar compôs e/ou transcreveu. Já o Acervo Colégio Santa Clara foi doado para o LABMUS pelas Irmãs Franciscanas da Ação Pastoral do Colégio Santa Clara, no ano de 2016. O Colégio Santa Clara começou suas atividades em 1921, na antiga cidade de Campinas que, em seguida, hoje um bairro

da capital goianiense. Vem sendo trabalhado pelo professor Ângelo Dias e orientandos do Programa de Iniciação em Pesquisa e de mestrado.

Figura 1. Trabalho com o Acervo Jean François Douliez no LABMUS e CIDARQ UFG

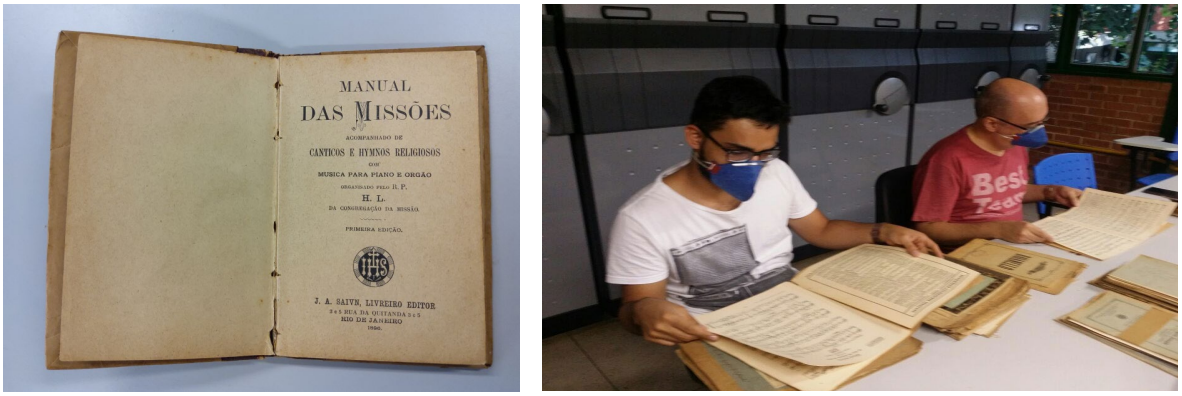


Fonte: Fotos de Ana Guiomar Rêgo Souza. https://emac.ufg.br/p/33153-labmus-midia

Figura 2. Acervo Balthasar de Freitas. LABMUS EMAC.

Fonte: Fotos de Ana Guiomar Rêgo Souza. https://emac.ufg.br/p/33153-labmus-midia

Figura 3. Trabalho com o Acervo Colégio Santa Clara no LABMUS EMAC



Fonte: Fotos de Ana Guiomar Rêgo Souza. https://emac.ufg.br/p/33153-labmus-midia

A seguir foi dada a palavra para Dra. Edite Rocha (Acervo Curt Lang / UFMG) que apresentou um panorama sobre o Acervo Curt Lange, coordenado por ela desde o final de 2015. Ela destacou o trabalho prévio de organização feito por André Guerra Cotta, o que facilitou a sua gestão inicial. O acervo, de grande relevância para a musicologia, é composto por 13 séries, com destaque para a correspondência pessoal de Curt Lange, amplamente utilizada por pesquisadores internacionais. A Dra. Edite ressaltou também os desafios atuais enfrentados pelo acervo, que incluem a necessidade de realocação devido à reforma da Biblioteca Central da UFMG, onde o acervo está atualmente instalado, além da elaboração de um plano estratégico para o período de 2025-2030. O acervo enfrenta questões institucionais, como sua alocação sob a reitoria e não diretamente pela Escola de Música, o que gerou novos questionamentos sobre a sua institucionalização. Apesar dessas dificuldades, o acervo permanece acessível para pesquisa mediante agendamento.

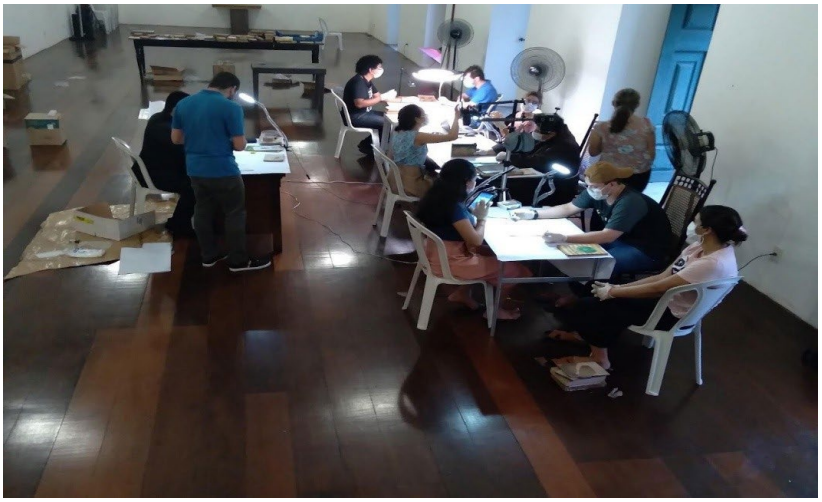
Figura 4. Acervo Curt Lang

Fonte: https://www.bu.ufmg.br/bu_atual/wp-content/uploads/2021/04/cur-lange_594x396_acf_cropped.jpg

O Professor Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (Laboratório de Documentação Musical / UFPA) inicia sua fala explicando que o laboratório, conhecido como DOMUS, tem uma abordagem diferente em relação ao recolhimento de acervos. Ele

menciona que o DOMUS, na verdade, recolheu apenas um acervo, e o trabalho é geralmente feito nas próprias entidades custodiadoras. Duarte utiliza a frase "Posso ajudar?", comum em camisetas de funcionários, para descrever o espírito colaborativo do laboratório. Compartilha que o DOMUS não possui sala ou equipamentos próprios, dependendo dos recursos pessoais e dos colaboradores. A única coleção custodiada pelo laboratório está na biblioteca da Escola de Música da UFPA. A ideia do DOMUS surgiu de uma necessidade prática, inicialmente para lidar com o acervo da Sé de Belém, que envolvia materiais bibliográficos e documentais. Projetos como o "Sarau Parauara" e a pesquisa sobre o compositor Altino Pimenta foram apoiados pelo DOMUS, que ajudou na catalogação e digitalização de acervos. Além disso, menciona a criação de uma orquestra de câmara que evoluiu a partir de um quinteto, estabelecido por demanda dos alunos. Essa iniciativa contou com ensaios colaborativos, promovendo o repertório local e a integração dos estudantes. Por fim, destaca que o laboratório é guiado pelo princípio de cooperação em rede, sem institucionalização formal, e tem trabalhado com colegas de todo o Brasil, criando "diálogos entre acervos" e promovendo o compartilhamento de conhecimentos e recursos.

Figura 5. Laboratório de Documentação Musical da Universidade Federal do Pará. DoMus. Trabalho nos Fundos Documentais e Coleção Bibliográfica na Sé de Belém:



Fonte: https://sites.google.com/ufpa.br/domus-lab/atividades

Passado a palavra para Leonardo Vieira Lacerda (Museu de Música da Cidade de Goiás) presidente do Arquivo Frei Simão, apresentou sua visão e contribuições para a preservação da música histórica no Centro-Oeste brasileiro durante o evento. Lacerda destacou que, embora sua formação seja nas áreas de Relações Internacionais, Meio Ambiente e Arquivologia, ele atua na preservação de acervos musicais históricos na Cidade de Goiás. O Arquivo Frei Simão Dorvi, uma ONG que sobrevive de doações, abriga um dos mais importantes acervos de manuscritos do Brasil, com registros que abrangem o período de ocupação portuguesa. Lacerda enfatizou a necessidade urgente de digitalizar e conservar acervos musicais que, em muitos casos, estão dispersos ou em posse de famílias. Reforçou o papel da Fundação Frei Simão Dorvi em colaborar com outras instituições para a preservação de acervos, promovendo sua digitalização e acesso aos pesquisadores e artistas.

Ele concluiu mencionando o objetivo a médio prazo: criar um espaço para apresentações musicais e divulgar essas composições, além de lançar a pedra fundamental de um Museu da Música na Cidade de Goiás, com acervos de música sacra e popular brasileira, hoje "incubado" na Fundação Frei Dorvi. Atualmente já recebendo importantes acervos de música. O Museu de Música da Cidade de Goiás, uma iniciativa de 15 indivíduos, sobretudo músicos e historiadores goianos renomados como a Mestra Consuelo Quireze, Doutora Ana Guiomar Rego Souza, Mestra Andrea Teixeira, Doutor Fernando Cupertino, Doutor Marshal Gaioso Pinto, Maria Dulce Loyola Teixeira, Fátima Cansado e outros (as) profissionais que vem se unindo ao projeto. O objetivo imediato, urgente, é a salvaguarda e conservação do riquíssimo acervo remanescente da música em Goiás, em toda sua expressão: das modinhas da nossa música popular às composições sacras eruditas dos séculos XVIII e XIX; dos dobrados das bandas às marchinhas carnavalescas; das músicas folclóricas de devoção cantadas nas Congadas, Folias de Reis e Sussas dos Quilombolas Calungas às canções indígenas, imemoriais, dos ritos de passagem cantadas nas aldeias Inã/Karajá; Auwẽ Xavante ou Panará/ Caiapó do Sul.

Figura 6. Mobiliário setecentista da Sala Frei Simão. Fundação Frei Dorvi, Cidade de Goiás

Fonte: foto cedida por Leonardo Lacerda

Figura 7. Maria Dulce Loyola e Dr. Fernando Cupertino, doando coleção de partituras.

Fonte: fotos cedidas por Leonardo Lacerda

Em seguida, a Dra. Lenita Nogueira (Museu Carlos Gomes, Campinas/SP) tratou de diversos aspectos relacionados a essa instituição e seu acervo histórico. A Dra. Lenita Nogueira destacou a importância do centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, fundado em 1901, e sua conexão com o acervo de Carlos Gomes e de outros membros de sua família, como Manuel José Gomes e Santana Gomes. O acervo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes é considerado como um dos mais importantes do Brasil, não só pela quantidade de documentos, mas também pela sua relevância para a musicologia brasileira. São cerca de setecentas obras manuscritas, incluindo algumas preciosidades de Carlos Gomes (Campinas, SP, 1836-Belém, PA, 1896) e um volumoso material proveniente do seu pai, Manuel José Gomes (Santana do Parnaíba, 17928-Campinas, 1815), e de seu irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908). Durante a palestra, Nogueira mencionou a relevância do trabalho de Manuel José Gomes, tanto como compositor quanto como copista, preservando obras valiosas de outros compositores. O acervo do museu contém manuscritos musicais e outros documentos importantes, como cartas de Carlos Gomes. A digitalização e tratamento desse acervo estão em andamento, graças à parceria com o Instituto Música Brasilis, que tem permitido uma organização mais ampla do material. Entre os destaques do acervo, estão peças icônicas como o piano de Carlos Gomes, vindo de Belém do Pará, e manuscritos de suas composições, incluindo a famosa "Sonata em Ré". Além disso, foi mencionado o "Credo" e outras obras menos conhecidas que estão sendo redescobertas. Esses esforços de preservação e catalogação têm revelado um acervo muito maior do que se imaginava, demonstrando a importância contínua do trabalho de organização e estudo desse patrimônio musical.

Figura 8. Museu Carlos Gomes - Exposição

Fonte: www.guiadasemana.com.br

Da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG o Doutor Marcos Botelho (Laboratório BandaLab/ UFG). Iniciou sua apresentação falando que o BandaLab é um laboratório virtual focado no estudo e preservação de bandas de música, com um acervo disponível online.

Embora o laboratório físico funcione na sala do professor Marcos, o acervo fica integralmente no site, que está passando por uma reestruturação. Entre os projetos em andamento, destacam-se as "Memórias das Bandas de Goiás", que reúne depoimentos de músicos e pessoas ligadas às bandas, com 30 entrevistas gravadas disponíveis para pesquisa. O BandaLab também tem uma vertente performática, representada pela Banda Tonico do Padre, que produz arranjos e resgata músicas goianas. O laboratório revisa, edita e disponibiliza essas músicas no site, incluindo obras como "Noites Goianas" e composições de Tonico do Padre. Além disso, o BandaLab tem acordos com instituições como a Música Brasilis para revisar e publicar obras. Outro destaque do laboratório é a produção de material didático, como livros de arranjos para quintetos de metais, duetos e quartetos de trombone, sempre incorporando músicas de Goiás. A pesquisa do BandaLab também envolve a colaboração com acervos físicos, como o da Corporação Musical 13 de Maio, em Corumbá de Goiás, onde mais de 35 obras foram editadas e 500 catalogadas. O objetivo do BandaLab é garantir que esse material seja acessível e utilizado pelas bandas contemporâneas, promovendo o resgate e a continuidade da tradição musical das bandas em Goiás.

Figura 8. Trabalho com o Acervo da Corporação Musical 13 de Maio da cidade de Corumbá/GO

Fonte: https://www.bandalab.com/acervo-musicologico

O Dr. Márcio Leonel Reis Páscoa (Laboratório de Musicologia e História Cultural / UEA), figura de grande destaque na área de musicologia, especialmente no contexto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), lidera o Laboratório de Musicologia e História Cultural, um espaço de pesquisa e extensão que, em seus mais de 15 anos de existência, tem se dedicado à preservação e estudo da música de tradição colonial brasileira, além de outras áreas de interesse musicológico. Sob sua direção, o Laboratório passou a abranger não apenas atividades extensionistas, como a formação

de uma orquestra barroca e o desenvolvimento de projetos voltados para a música histórica, mas também se consolidou como um centro de produção de conhecimento acadêmico. Esse trabalho tem resultado em importantes publicações, como a coleção Clinamen e a coleção Terra Papagal, ambas ligadas a edições críticas de obras de compositores como José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal, e David Perez, entre outros. Outro ponto relevante no trabalho é sua contribuição para a prática interpretativa historicamente informada, promovendo o estudo e execução de obras do período colonial brasileiro e das tradições musicais da Amazônia. A orquestra barroca que ele fundou realiza apresentações no Brasil e no exterior, destacando o repertório da época. O Laboratório, sob a "batuta" de Márcio Páscoa também explora aspectos teóricos modernos, investigando questões de sintaxe e semântica musical, particularmente no contexto da pós-modernidade e da música de massa, como o rock. O Laboratório de Musicologia e História Cultural mantém parcerias com várias instituições, como a Universidade Federal de Goiás (UFG), e está envolvido em projetos que buscam promover tanto o fomento da pesquisa quanto a difusão do patrimônio cultural musical brasileiro.

Em seguida, o Dr. Pablo Sotuyo Blanco (ADoHM/ UFBA/ RIdIM-Brasil), docente da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e associado ao Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) e ao RIdIM-Brasil, destacou o trabalho do ADoHM, que, desde 2009, preserva e organiza acervos relacionados à memória musical da UFBA e da Bahia, como os da Escola de Música, Orquestra Sinfônica da UFBA e Madrigal. Sotuyo enfatizou a importância de práticas interdisciplinares entre áreas como musicologia, arquivologia e biblioteconomia para o tratamento adequado de acervos musicais, que envolvem documentos físicos, sonoros e audiovisuais. Ele também mencionou o desenvolvimento de bases de dados para facilitar o acesso público a esses materiais, além de destacar parcerias com instituições nacionais e internacionais, como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, o RIdIM e a Associação Brasileira de Musicologia. Por fim, anunciou a recepção de novos acervos, como os do professor Manuel Veiga e da pianista Rioko Catena, ressaltando a importância de preservar a memória musical, não apenas da Bahia, mas também do Brasil, promovendo um diálogo contínuo com outros estados e pesquisadores do Nordeste.

A doutoranda Mary Ângela Biason, também representando o Museu Carlos Gomes, compartilhou suas experiências de trabalho com acervos musicais em uma fala marcada pela paixão e dedicação à preservação da memória cultural. Ela destacou a importância do acervo do Museu Carlos Gomes, uma instituição privada que se tornou um repositório valioso de documentos e objetos relacionados ao compositor Carlos Gomes e à música brasileira. Ela mencionou a relevância do acervo museológico e arquivístico, sublinhando o papel da instituição não só como preservadora, mas também como um elo de memória para a cidade de Campinas e a região. Mary Ângela relatou a dinâmica de receber doações contínuas de famílias e colecionadores, além de enfatizar como o acervo está em constante crescimento, sendo ainda um espaço vivo de pesquisa e descoberta. Um exemplo disso foi a recente doação de uma encadernação de partituras que pertencia a Ludovica de Andrade Santos, figura que já tinha contribuído com acervos no passado. Também compartilhou

sua trajetória de formação, que vai além da transcrição de obras musicais. Em busca de uma compreensão mais profunda dos documentos musicais, especializou-se em restauração de papel e museologia, o que lhe proporcionou uma visão mais ampla sobre a preservação de acervos históricos. Além de sua atuação no Museu Carlos Gomes, Mary Ângela trabalhou em acervos de outras instituições, como o Museu da Inconfidência em Ouro Preto e a Orquestra Sinfônica de Campinas, sempre com o objetivo de conectar o passado com o presente, preservando a memória e tornando o acervo acessível para novas gerações de pesquisadores. Por fim, Bianson reforçou a importância da escuta ativa e do diálogo com os detentores de acervos e as comunidades envolvidas, destacando que o conhecimento técnico deve estar a serviço da compreensão e preservação do patrimônio cultural, e não apenas da técnica em si.

Figura 9. Sala Arquivo 3 - Museu Carlos Gomes, vista geral da sala do arquivo. Figura 10. Viçosa 2008-3 - Centro Musical de Viçosa, MG, na ocasião localizado nas dependências da Casa Paroquial da Igreja Matriz Santa Rita de Cássia, armário de madeira com gavetas

Fonte: fotos cedidas por Mary Ângela Biason

Figura 10. DSC05273 - Ficha catalográfica. Segundo violino do Quarteto de Cordas de Ignaz José Pleyel.

Fonte: fotos cedidas por Mary Ângela Biason

Encerrando as falas, o Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP), aborda a complexidade e os desafios relacionados à gestão, organização e preservação de acervos musicais e históricos. Menciona a falta de uma política sólida na UNESP para a captação de acervos, destacando que, embora haja um Centro de Documentação em Memória (CEDEM), este se especializou em arquivos relacionados à ditadura militar, não tendo espaço para acervos musicais. Castagna também detalha dois exemplos específicos de acervos recebidos pela UNESP: o de Furio Franceschini, cuja aquisição foi estratégica para a fundação do Instituto de Artes, e o do maestro Spartaco Rossi, que só recentemente começou a ser organizado. Paulo Castagna fala sobre seus interesses em acervos históricos que começaram no final dos anos 80, com envolvimento em projetos de inventariação de acervos em Minas Gerais, como o Museu da Música de Mariana, onde trabalhou por quase duas décadas. Além disso, menciona a criação de um Laboratório de Conservação e Arquivologia no Instituto de Artes da UNESP, onde serão tratados e organizados acervos musicais para posterior devolução ou destinação a instituições adequadas. Ressalta a importância da formação de novos pesquisadores, oferecendo uma disciplina de pós-graduação focada em acervos musicais históricos, combinando teoria e prática através de visitas a diversos acervos em São Paulo. O depoimento de Castagna reflete a necessidade de mais apoio institucional e financeiro para a preservação de acervos musicais e a relevância de formar pesquisadores qualificados para garantir a continuidade desses projetos.

Figura 11. ***Sessão de exame preliminar de documentos da Seção A da coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo (Praça das Artes, Avenida São João, São Paulo). Foto de Guilherme Lopes Vieira (Sustenidos/FTMSP),*** **conforme descrito por Paulo Castagna e Paulo Celso Moura no texto "Coleção Musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2015): Histórico e Projetos em Curso"**

Fonte: CASTAGNA, Paulo; MOURA, Paulo C. Coleção Musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906-2015): Histórico e Projetos em Curso. Anais do IV Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural – O Patrimônio Cultural como ofício da História. Associação Nacional de História – ANPUH. Grupo de Trabalho História e Patrimônio Cultural. Goiás, 2022.

A fala de encerramento da sessão de discussões foi conduzida pela Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG), presidente do XIII Simpósio Internacional de Musicologia. Ela agradeceu a presença de todos, tanto os que participaram presencialmente, quanto aqueles que estavam online. A professora ressaltou a importância e a riqueza das experiências compartilhadas durante o evento, mencionando o aprendizado obtido ao ouvir sobre diferentes acervos espalhados pelo Brasil e os trabalhos realizados pelas várias instituições representadas. Destacou a necessidade de um maior diálogo e colaboração entre os pesquisadores e as instituições que trabalham com acervos, mencionando especificamente o seu próprio exemplo com o colega Marcos Botelho da EMAC UFG, com quem trabalha na mesma instituição, mas que ainda não havia tido a oportunidade de criar um diálogo mais profundo em relação aos seus respectivos projetos de acervos. Ana Guiomar enfatizou que a ideia principal do evento foi justamente fomentar essa troca de experiências e criar uma rede de colaboração entre os participantes, não apenas no evento, mas também no futuro, para garantir que o trabalho com acervos seja contínuo e colaborativo. Concluiu chamando os participantes a manterem esse esforço e diálogo em suas atividades futuras, reconhecendo que trabalhar com acervos é um desafio que muitas vezes surge inesperadamente, mas que é necessário ser enfrentado.

Com essas palavras, a Professora Ana Guiomar encerrou a sessão agradecendo novamente a todos e desejando uma Boa Noite.

12. Artigos Completos

MUSICOLOGIA HISTÓRICA

O PROCESSO HISTÓRICO-CULTURAL DO CORO DA FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE GOIÁS (FOSGO) NO ANO DE 2003

THE HISTORICAL AND CULTURAL PROCESS OF THE CHOIR OF THE GOIÁS SYMPHONY ORCHESTRA FOUNDATION (FOSGO) IN THE YEAR 2003

Geraldo Márcio da Silva
Secretaria da Educação do Estado de Goiás (SEDUC-GO)
geraldo.silva@seduc.go.gov.br

Resumo: Este trabalho é uma análise documental (programa de recital) e um relato da temporada do ano de 2003 do Coro da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia (FOSGO), a intenção é relatar a literatura e o repertório desta temporada. A relação entre a literatura e o repertório musical do coro de uma orquestra sinfônica é multifacetada e rico em significados, neste contexto os textos das obras dos compositores são oriundos dos textos literários, que são inspirados em poemas, peças de teatro e escritos religiosos para criar música coral que transmite emoções e narrativas específicas. Exemplo disso está nas apresentações da *Temporada de 2003 – Ciclo II* em que o coro apresenta a *Missa em Dó Maior* do compositor André da Silva Gomes; *Romancero Gitano* para coro misto e violão, opus 152 a partir de 7 poemas de Frederico Garcia Lorca. Neste mesmo ano apresentou-se, *Requiem für Mignon*, Op. 98b de Roberto Shumann; o *Tributo a Portinari* de Guerra Peixe *e Alexandre Nevsky* de Sergej Sergeevic Prokof'ev. Além da literatura, apresentaremos os coristas, os solistas, os maestros, a composição dos *naipes*, dos conjuntos musicais os locais de cada apresentação conforme as temporadas. A intenção é rememorar o processo histórico-cultural na interação entre literatura e música coral, pois a união entre elas faz enriquecer a experiência audita e emocional do ouvinte, em prol da conexão entre palavra e música na transmissão de histórias e emoções na memória do povo goiano.

Palavras-chave: Coro da FOSGO; Literatura e Repertório; Memória Cultural.

Abstract: *This work is a documentary analysis (recital program) and an account of the 2003 season of the Choir of the Goiânia Symphony Orchestra Foundation (FOSGO), aimed at reporting the literature and repertoire of this season. The relationship between literature and the musical repertoire of a symphony orchestra choir is multifaceted and*

rich in meanings. In this context, the texts of the composers' works originate from literary texts, inspired by poems, plays, and religious writings to create choral music that conveys specific emotions and narratives. An example of this is in the presentations of the 2003 Season - Cycle II, where the choir performs the Mass in D Major by composer André da Silva Gomes; Romancero Gitano for mixed choir and guitar, opus 152 based on 7 poems by Federico Garcia Lorca. In the same year, presentations included Requiem für Mignon, Op. 98b by Robert Schumann; Tribute to Portinari of the Guerra Peixe and Alexander Nevsky composition of the Sergej Sergeevic Prokof'ev. In addition to literature, we will present the choristers, soloists, conductors, the composition of the sections and musical ensembles, and the locations of each presentation according to the seasons. The intention is to commemorate the historical-cultural process in the interaction between literature and choral music, as the union between them enriches the auditory and emotional experience of the listener, promoting the connection between word and music in the transmission of stories and emotions in the memory of the people of Goiás.

Keywords: *FOSGO Choir; Literature and Repertoire; Cultural Memory.*

Introdução

Este trabalho é uma análise documental (programa de recital) e um relato da temporada do ano de 2003 do Coro da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiás (FOSGO), a intenção é registrar a literatura e o repertório desta temporada e questionar se o programa de recital é capaz de registrar o que aconteceu no cenário musical goiano. Este relato não seria possível se a preservação dos programas de recital, da temporada do ano de 2003, não estivesse preservado em arquivo. Um programa de recital de música é um documento que lista as obras musicais que serão apresentadas em um concerto ou recital, juntamente com informações sobre os compositores, intérpretes, e outras notas relevantes sobre as peças e o evento. Ele serve como um guia para o público durante a performance e fornece contexto e detalhes adicionais sobre as obras apresentadas. É a memória viva da vida quotidiana em um mundo de representações e preserva a cultura. Sobre o programa de recital, o *Dicionário Enciclopédico de Música* (2008) de Alison Latham afirma:

> Escrito impresso que se entrega ao público na sala de concertos ou teatro e que contém informações sobre a música que é apresentada. O programa de mão foi criado no século XIX com a crescente popularidade dos concertos públicos e, em seus primórdios, continha narrações descritivas de obras programáticas como a *Symphonie fantastique* (1830) de Berlioz[1] (LATHAN, 2008, p. 1218).

1 Tradução nossa. No original: "programa de mano [notas de programa]. Escrito impreso que se entrega al público en la sala de conciertos o teatro y que contiene información sobre la música que se presenta. El programa de mano se creó en el siglo XIX con la creciente popularidad de los conciertos públicos y en sus inicios contenía narraciones descriptivas de obras programáticas como la Symphonie fantastique (1830) de Berlioz" (Lathan, 2008, p. 1218).

Arquivar um programa de recital como documento histórico é preservar a história cultural, pois nele contém registros de informações importantes sobre as obras musicais apresentadas, os artistas envolvidos e o contexto em que foram executadas. Este hábito possibilita a preservação da história cultural e musical de uma determinada época ou local. Cada programa de recital é único e documenta uma performance específica, incluindo o repertório escolhido, os músicos envolvidos e possíveis detalhes adicionais sobre a interpretação das obras. Isso permite que futuras gerações compreendam como as obras foram interpretadas em um determinado momento.

Os programas de recital podem servir como fonte de pesquisa para os musicólogos, fornecem informações valiosas sobre o repertório, os intérpretes, o público, já que informam os locais em que aconteceram as récitas e outros aspectos relacionados às apresentações musicais. Eles contextualizam as composições tanto literária quanto de instrumentação, oferecem orientações sobre a origem, significado e estilo. Esta prática preserva a história da música e proporciona conhecimento sobre a interpretação, o contexto das obras musicais ao longo do tempo histórico.

Entende-se por temporada musical o momento em que acontece uma série de récitas que compõem um período planejado de execução. Nela a orquestra ou o coro sinfônico trabalham com esforços para cumprir o planejado. Ensaios, divisão de instrumentos e vozes, estudo de naipes, operação de produção, cópias, locais de apresentação, solistas, logística para apresentações públicas, geralmente organizadas em diferentes concertos ou eventos ao longo de um período, como um ano ou uma temporada. Neste processo, o coro pode apresentar uma variedade de obras corais, muitas vezes em colaboração com uma orquestra sinfônica ou outros grupos musicais. Cada temporada possui uma característica que a faz ser única, por sua temática ou estética musical. As apresentações podem incluir uma ampla gama de repertório que se estende do cancioneiro mundial até composições contemporâneas. Nesta multiplicidade musical inclui o coral solo, a junção com os conjuntos musicais diversos, exemplo dessa prática é a formação específica na composição da música barroco, do período clássico ou contemporâneo.

As temporadas musicais oferecem ao coro a oportunidade de se apresentar para o público em várias ocasiões e locais, proporcionando uma experiência musical diversificada para os ouvintes. Além disso, as temporadas musicais também podem incluir ensaios didáticos, turnês e outras atividades relacionadas à prática e ao desempenho coral. Essas temporadas são geralmente planejadas com antecedência e podem envolver uma série de preparativos logísticos e organizacionais para garantir a efetivação pública das apresentações. Neste caso do coro da FOSGO que é jurisdicionado à Prefeitura de Goiânia e todos os integrantes são funcionário públicos municipais. Nesta especificidade os músicos lotados nesta fundação estão sujeitos a uma remuneração dita simbólica, vergonhosa no cenário musical nacional. A precarização da função do músico no Brasil e no cenário goiano é uma prática permanente desde a fundação da Orquestra Sinfônica de Goiânia em 1993. Este é um assunto que iremos tratar em um outro artigo.

Na busca de entender o cenário da temporada de 2003, investiga-se o programa de

recital e a prática musical no centro-oeste brasileiro. De acordo com o programa de recital da *Temporada 2003 – Ciclo II*:

> No dia 01 de janeiro de 1993, foi criada a Orquestra Sinfônica de Goiânia. Após esse período, no dia 26 de dezembro de 1995, a Orquestra foi instituída pela Prefeitura Municipal de Goiânia com Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia, e assim denominada FOSGO, através da Lei n° 7.535/95, reafirmada pelo Decreto n° 3.225/95. A FOSGO tem como objetivo principal a promoção, divulgação e coordenação da música erudita de concerto de caráter sinfônico, além do apoio à música de câmara e lírica, a serviço do desenvolvimento cultural do município de Goiânia. No atual governo, a Orquestra Sinfônica foi reestruturada com o objetivo de atender às diretrizes políticas do Governo Democrático Popular do Município de Goiânia, bem como no desenvolvimento de projetos e programas que atendam â demanda social. (PR, 2003a).[2]

O Coro da FOSGO atende não somente as diretrizes políticas de governo, que compreende em trazer música sinfônica para a população, mas a pedagógica de ensino estético. Exemplo disso, se dá no contexto da literatura e do repertório apresentados na *Temporada de 2003 – Ciclo II* em que o coro apresenta a *Missa em Dó Maior* do compositor André da Silva Gomes; *Romancero Gitano* para coro misto e violão, opus 152 a partir de 7 poemas de Frederico Garcia Lorca. Neste mesmo ano apresentou-se, *Requiem für Mignon*, Op. 98b de Roberto Shumann; o *Tributo a Portinari e Alexandre Nevsky*.

A temporada de 2003 foi significativa para o Coro da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiás (FOSGO), marcada por apresentações de uma vasta literatura e repertório. Durante este ano, o coro trabalhou em atividades musicais e culturais, contribuiu para a cena musical de Goiás e deixou um legado duradouro. O coro apresentou uma ampla variedade de peças musicais, incluindo obras clássicas e contemporâneas. O repertório incluiu desde composições corais tradicionais até obras mais modernas, demonstrando a versatilidade e a habilidade em interpretar diferentes estilos musicais. Teve a oportunidade de se apresentar com músicos convidados, incluindo própria orquestra sinfônica, solistas e compositores. As apresentações foram realizadas em diferentes locais, como teatros, igrejas e espaços culturais, proporcionando ao público uma experiência musical diversificada e acessível.

Durante este ano, os cantores do coro progrediram na técnica vocal, na expressão musical e na coesão enquanto grupo vocal. Sob a direção de maestros variados, os coristas exploraram novas obras de câmara ou sinfônica, expandiram o repertório e aprofundaram a compreensão da música coral. O trabalho do coro durante este ano também contribui para a preservação da memória cultural de Goiás em se fazer música de qualidade. Ao interpretar obras baseadas em textos literários e folclóricos, contribuiu para manter viva as tradições regionais, nacionais e mundiais. Além das apresentações públicas, também se envolveu em atividades comunitárias e educacionais, ao compartilhar o repertório musical com o público. Esta ação auxilia na promoção, a apreciação pela música coral, a conexão entre os cantores e a plateia, proporcionando assim, memórias.

2 O Programa de Recital (PR, 2003c), apresenta o mesmo texto.

Desenvolvimento

Na temporada de 2003 o Coro da FOSGO apresentou no dia nove de junho no Auditório do Básico da UCG a *Missa em Dó Maior* de André da Silva Gomes (1752-1844) e no dia onze de junho no Auditório da Organização Jaime Câmara, todos os concertos foram apresentados às 20 horas sob regência do maestro Marshal Gaioso.[3] A *Missa em Dó Maior* é uma expressão notável da música sacra brasileira do período colonial. André da Silva Gomes foi um compositor brasileiro do século XVIII, atuou no Rio de Janeiro. Sua obra reflete as influências da música sacra europeia da época, combinadas com elementos da tradição musical brasileira. Essa obra segue a estrutura tradicional da missa, com seções como *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. A música é ricamente harmoniosa, com melodias cativantes e uso habilidoso do contraponto. Ela faz parte do patrimônio cultural brasileiro, continua a ser interpretada e estudada por músicos e pesquisadores interessados na história da música brasileira. Nestas recitas foram apresentados o *Kyrie*[4] e o *Gloria*[5], os solistas foram: Andréa Ferreira, soprano; Célia Silva, *mezzo soprano*, Weber Assis, tenor e Geraldo Márcio, barítono. A edição da partitura é de Maria Alice Volpe que transcreve sob orientação do Professor Régis Duprat, esta partitura foi publicada em 1999 no livro *Música Sacra Paulista* do Professor Régis Duprat. Após o intervalo foi apresentado o *Romancero Gitano* para coro misto e violão*, opus 152*, a partir de sete poemas de Frederico Garcia Lorca e composição de Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968). A *Procesion* foi interpretada

---

3 De acordo com o Programa de Recital: "Natural de Ceres-GO, iniciou seus estudos em Goiânia onde se graduou em Clarinete pela Universidade Federal de Goiás. Atuou como clarinetista na Orquestra Filarmônica do Estado. Posteriormente, passou a exercer a função de Regente Assistente dessa mesma orquestra. Foi também Regente Fundador da Orquestra de Câmara de Goiânia. Regeu como Maestro Titular o Madrigal Jean-Douliez. Estudou regência com maestro de renome, como Aylton Escobar e Emílio de César. Foi aluno do maestro Braz de Pina e de Estércio Márquez Cunha. Atuou junto a artistas de renome nacional, como Altamiro Carrilho, Elomar Figueira e Morais Moreira. Participou como instrumentista e cantor em diversos CD's "Lento Acalanto" do compositor goiano Estércio Márquez Cunha. Atuou, no ano de 2000, como Regente Convidado da série Concertos do Meio Dia, no Teatro Municipal de São Paulo. Marshal Gaioso é professor no Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás (CEFET-GO), atuando também como Regente da Banda Sinfônica desse mesmo centro de ensino. Mestre pela Escola de Comunicação e Artes da USP, sob a orientação do Professor Dr. Régis Duprat, Marshal Gaioso é também Diretor Artístico e Maestro Titular da Orquestra Sinfônica de Goiânia" (PR, 2003a).

4 O programa de recital registra a liturgia na integra: "*kyrie eleison; Christe eleison; Kyrie eleison*" (PR, 2003a), e a tradução também: *"Senhor, tende piedade de nós; Cristo, tem piedade de nós; Senhor, tem piedade de nós"* (PR, 2003a).

5 No programa de recital está registrado o texto em latim: *"Gloria in excelsis Deo; Et in terra pax hominibus bonae voluntatis; Laudamus te; Benedicimus te; Adoramus te; Glorificamus te; Gratias agimus tibi; Propter magnam gloriam tuam; Domine Deus, Rex caelestis; Deus Pater omnipotens; Domine Fili unigenite Jesu Christe; Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris; Qui tollis peccata mundi, miserere nobis; Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem mostram; Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis; Quoniam tu solus sanctus; Tu solus Dominus; Tu solus altissimus, Jesu Christe; Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris; Amen"* (PR, 2003a). No programa de recital consta também a tradução do texto litúrgico: *"Gloria a Deus nas alturas; E paz na terra entre os homens de boa vontade; Nós te louvamos; Nós te bendizemos; Nós te adoramos; Nós te glorificamos; Nós te agradecemos; Por tua imensa glória; Senhor Deus, Rei celestial; Deus Pai todo-poderoso; Senhor Filho único, Jesus Cristo; Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai; Que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós; Que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica; Que estais à direita do Pai, tende piedade de nós; Porque só tu és santo; Só tu és o Senhor; Só tu és o Altíssimo, Jesus Cristo; Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai; Amém"* (PR, 2003a).

pelo barítono Geraldo Márcio e o do *Baile* por Hélenes Lopes, que na época cantava na tecitura de barítono, com os estudos da técnica vocal, na análise da tecitura fisiológica, este cantor, posteriormente, foi classificado como tenor, devido o registro brilhante da sua voz ser agudo. A sequência dos poemas se compreende em: *BBaladilla de los Tres Rios*,[6] *La Guitarra*,[7] *Puñal*,[8] *Procesion*,[9] *Memento*,[10] *Baile*[11] e *Crótalo*,[12] todos acompa-

6 Registro no programa de recital: *"Baladilla de los tres ríos;El río Guadalquivir; va entre naranjos y olivos.; Los dos ríos de Granada; bajan de la nieve al trigo.; ¡Ay, amor; que se fue y no vino!; El río Guadalquivir; tiene las barbas granates.; Los dos ríos de Granada; uno llanto y otro sangre.; ¡Ay, amor; que se fue por el aire!; Para los barcos de vela,; Sevilla tiene un camino; por el agua de Granada; sólo reman los suspiros.; ¡Ay, amor; que se fue y no vino!; Guadalquivir, alta torre; y viento en los naranjales.; Dauro y Genil, torrecillas; muertas sobre los estanques,; ¡Ay, amor; que se fue por el aire!; ¡Quién dirá que el agua lleva. un fuego fatuo de gritos!; ¡Ay, amor; que se fue y no vino!; Lleva azahar, lleva olivas,; Andalucía, a tus mares.; ¡Ay, amor; que se fue por el aire!"* (PR, 2003a). Tradução contida no programa de recital: *"Balada dos três rios; O rio Guadalquivir; corre entre laranjeiras e oliveiras; Os dois rios de Granada; Baixam da neve ao trigo; Ai, amor; que foi embora e não voltou! O rio Guadalquivir; tem barbas granadinas; Os dois rios de Granada; um, pranto; e o outro, sangue; Ai, amor; que se foi pelos ares! Para os barcos de vela; Sevilha tem um caminho; pelas águas de Granada; só remam os suspiros.; Ai, amor; que partiu e não voltou! Guadalquivir, alta torre; e vento nos laranjais; Dauro e Genil, torrezinhas; mortas sobre os reservatórios; Ai, amor; que se foi pelos ares!; Quem dirá que a água leva. um fogo-fátuo de gritos! Ai, amor; que partiu e não voltou! Leva flor de laranjeira, leva oliveiras; Andaluzia, para os teus mares; Ai, amor; que se foi pelos ares!"* (PR, 2003a).

7 Registro no programa de recital: "*Empieza el llanto, de la guitarra. Se rompen las copas de la madrugada. Empieza el llanto de la guitarra. Es inútil callaria, Es imposible callaria. Llora monótona como llora el viento sobre la nevada. Es impossible callaria. Llora por cosas lejanas. Arena del Sur caliente que pide camélias blancas. Llora flecha sin blanco, la tarde sin mañana, y el primer pájaro muerto sobre la rama. Oh!guitarra!Corazón malherido por cinco espadas"* (PR, 2003a). Tradução contida no programa de recital: *"Começa o pranto da guitarra. Quebram-se os copos da madrugada. Começa o pranto da guitarra. É inútil calá-la. Chora monótona como chora a água, como chora o vento sobre a nevada. É impossível calá-la. Chora por coisas distantes. Areia do Sul quente que pede camélias brancas. Chora flecha sem alvo, a tarde sem manhã, e o primeiro pássaro morto sobre o ramo. Oh! Guitarra! Coração malferido por cinco espadas"* (PR, 2003a).

8 Registro no programa de recital: "*El puñal entra em el corazón como la reja del arado ele l yerno. No. No me lo claves. No. El puñal, como um rayo del sol, incendia las terribles handonadas. No. No me lo claves. No"* (PR, 2003a). Tradução contida no programa de recital: "*O punhal entra no coração como a relha do arado no ermo. Não. Não mo craves. Não. O punhal, como um raio de sol, incendeia as terríveis funduras. Não. Não mo craves. Não"* (PR, 2003a).

9 Registro no programa de recital: *"Por la calleja venen extraños unicórnios. De qué campo, de qué bosque mitológico? Ma cerca, ua parecen astrónomos. Fanásticos Merlines y el Ecce Homo. Durandarte encantado, Orlando Furioso"* (PR, 2003a). Tradução contida no programa de recital: *"Pela ruela vêm estranhos unicórnios. De que campos, de que bosque mitológico? Mais de perto, já parecem astrônomos. Fantásticos Merlins e o Ecce Homo, Durandarte encantada, Orlando Furioso"* (PR, 2003a).

10 Registro no programa de recital: *"Cuando yo me muera enterradme com mi guitarra bajo la arena. Cuando yo me muera entre los naranjos y la hierbabuena. Cuando yo me mera, enterradme si quereis em uma veleta. Cuando yo me muera"* (PR, 2003a). Tradução contida no programa de recital: *"Quando eu morrer, enterrai-me com minha guitarra soa a areia. Quando eu morrer, entre as laranjeiras e a hortelã-pimenta. Quando eu morrer, enterrai-me se quiserdes num cata-vento. Quando eu morrer!"* (PR, 2003a).

11 Registro no programa de recital: "*La Carmen está bailando, por las calles de Sevilla. Tiene blancos los cabelos, y brillantes las pupilas. ¡Niñas, corred las cortinas! En su cabeza se enrosca, una serpiente amarilla, y va soñando en el baile, con galanes de otros días. ¡Niñas, corred las cortinas! Las calles están desiertas, y en los fondos se adivinan, corazones andaluces, buscando viejas espinas. ¡Niñas, corred las cortinas!"* (PR, 2003a). Tradução contida no programa de recital: *"A Carmem está bailando pelas ruas de Sevilha. Tem brancos os cabelos e brilhantes as pupilas. Meninas, fechai as cortinas! Em sua cabeça se enrosca uma serpente amarela, e vai sonhando no baile com galãs de outros dias. Meninas, fechais as cortinas! As ruas estão desertas e nos fundos se adivinham corações andaluzes buscando velhos espinhos. Meninas fechai as cortinas!"* (PR, 2003a).

12 Registro no programa de recital: *"Crótalo. Crótalo. Crótalo. Escarabajo sonoro. En la araña de*

nhados pelo violonista: Felipe Valoz.[13] A obra do compositor italiano que emigrou para os Estados Unidos durante o regime fascista de Mussolini na Itália é uma composição popular entre os artistas, ela retrata a cultura e as tradições do povo cigano da Espanha. Os poemas exploram temas como amor, paixão, morte e liberdade. A música retrata o uso hábil de harmonias espanholas e ritmos flamencos. As melodias são emotivas e expressivas, refletem a intensidade sentimental dos poemas de Federico Garcia Lorca. Esta obra acopla música e poesia captura a essência da cultura espanhola e do espírito cigano, proporcionando uma visão da vida e das tradições do povo espanhol.

O programa de recital traz o texto na integra em espanhol e a tradução para o português, além da respectiva dedicação. O poema foi dedicado a Salvador Quintero, um homem que se relacionou intimamente com o compositor Federico Garcia Lorca, a dedicatória demonstra o sentimento de amor em que o poeta demonstra por seu amado homenageado. A dedicatória sugere uma conexão pessoal e afetiva entre os dois é um testemunho do profundo apreço que Lorca tinha por Quintero. Essa relação pode ter influenciado a temática e o conteúdo do *Romancero Gitano*, adiciona-se assim, camadas de significado pessoal à obra.

---

la mano rizas el aire, cálido, y te ahogas en tu trino de palo. Crótalo. Crótalo. Crótalo. Escarabajo sonoro" (PR, 2003a). Tradução contida no programa de recital: *"Crótalo. Crótalo. Crótalo. Escaravelho sonoro. Na aranha da mão eriças o ar cálido, e te afogas em teu trino de pau. Crótalo. Crótalo. Escaravelho sonoro"* (PR, 2003a).

13 Segundo o Programa de Recital: "Felipe Valoz, Violonista. Natural de Goiânia-GO, iniciou seus estudos musicais como violonista, desenvolvendo posteriormente como autodidata suas habilidades no campo da música popular como instrumentista e arranjador. Passou a lecionar no Studio Centro de Música, onde também se realizava o Clube do Choro em Goiânia. Participou de inúmeros cursos internacionais nas cidades de Brasília-DF, Londrina-PR, Campo do Jordão-SP, Osasco-SP e São Paulo-SP. Dentre os cursos que participou destacam-se as orientações técnicas de Luís Mucillo (composição), Edelton Gloeden (violão), Ian Guest (arranjo e análise), Paulo Belinatti (violão), entre outros. Bacharelou-se em Composição Musical na UnB, tendo como professor o Compositor Luís Mucillo, com quem veio manter estudos particulares de composição, análise musical e literatura comparada. Obteve a titulação de Mestre pela escola de Comunicação e Artes da USP, com pesquisa orientada em musicologia pelo professor Dr. Régis Duprat, com ênfase no gênero musical Poema Sinfônico a partir da obra do compositor brasileiro Leopoldo Miguez (1850-1902). É professor no Centro de Educação Tecnológica de Goiás, CEFET-GO, onde ministra as disciplinas de História da Arte, Introdução à Teoria Musical e prática de instrumento (violão), Manifestações da Cultura. Desenvolve, na Coordenação de Artes da mesma instituição, a proposta de apresentações artísticas de cunho pedagógico, e ainda o projeto interdisciplinar junto à Coordenação de filosofia e Ciências Humanas (projeto que envolve a disciplina de Filosofia no ensino médio). Como violonista tem se apresentado com frequência em recitais solo interpretando, além de composições próprias, o repertório clássico do violão. No campo da música de câmara desenvolveu trabalhos em duo violonístico e canto lírico; atualmente desenvolve um trabalho em duo com a flautista Sara Lima. Participou das gravações dos CD's: "Cantoria de Natal" (projeto em que resgata a herança da tradição natalina ibérica de Estércio Marquez Cunha), ambos produzidos pela Musicóloga Yara Moreira. Ainda como violonista, em incursão pela música popular desenvolve o trabalho como o cantor e compositor Francisco Aafa, enfatizando o repertório cancioneiro de Elomar Figueira Melo" (PR, 2003a).

Figura 1: Programa de Recital. Concertos Didáticos. Temporada 2003, (PR, 2003a).

O ano de 2003 marca um trabalho produtivo da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia (FOSGO). Coro e Orquestra estão compostos por músicos qualificados para o exercício da profissão, além do exercício de levar a música como memória histórica para a população goiana. Neste quadro além da equipe administrativa que faz parte do quadro da diretoria de apoio logístico tanto da orquestra quanto do coro, composta por um superintendente, um diretor de apoio logístico, um inspetor, um redator, um arquivista, um copista que também exerce a função de inspetor do coro, dois montadores, tem-se um diretor artístico e regente titular, um regente titular do coro sinfônico, um coordenador de música de câmara, um regente assistente do coro sinfônico, um *Spalla* que também é regente ensaiador, oito primeiros violinistas, cinco segundos violinistas em que o primeiro é o chefe de naipe isso segue para os naipes da orquestra conforme a formação, quatro violistas, seis violoncelistas, quatro contrabaixistas, um flautista de flautim, dois flautistas de flauta, dois oboístas, três clarinetistas, três fagotistas, quatro trompistas, três trompetistas, três trombonistas, um tubista, dois percussionistas e uma tecladista, onze sopranos, treze contraltos, onze tenores, doze baixos.[14]

14 Segundo o Programa de Recital: "Fundação Orquestra Sinfônica, Superintendente: Junior César Bueno e Freitas; Diretor Artístico e Regente Titular: Marshal Gaioso; Regente Titular do Coro Sinfônico: Ângelo Dias; Coordenador de Música de Câmara: Günter Bauer; Spalla e Regente Ensaiador: Henrique Vieira; 1°s Violinos: Antônio Carlos Santos, Marcos Silveira, Néviton de Oliveira, Lucas Santana, Alex Teles, Antônio José Amorim, Salmo Lopes, Esther Abreu, 2°s Violinos: Luciano Pontes (Chefe de Naipe), Cindy Folly, Guilherme Klava, Jesus Pedro Paiva, Dário José dos Santos, Violas: Haendel Santos (Chefe de Naipe), Antônio Carlos Hanig, Joana D'arc de Almeida, Wagner Brito, Violoncelos: Gidesmi Alves (Chefe de Naipe), Samuel Oliveira, Cristina Lavrinha, aneir Luciano de Freitas, José Sarto, Nilson Magalhães, Contrabaixos: Ricardo Rodrigues (Chefe de Naipe), Sílvio Cardoso, Jesus Rodrigues, Antônio Nogueira, Flautim: Miguel Fabrício, Flautas: Sara Lima, Simone Catrillon, Oboés: Caetana Rezende, Rodrigo Alves, Clarinetas: Samuel Rodrigues Jâmson Andrade, Cleuton Batista, Fagotes: Luciano Gomes, André Bernardes, Ana Cláudia Ferreira, Trompas: Roberson Gonçalves, Rubem Santos, Gleison Mascarenhas, Cristiano da Costa, Trompetes: Marcelo Alves (Chefe de Naipe), Alessandro da Costa, Ricardo Dias, Trombones: Sidney Gomes, Fernando Ferreira, Salomão Borges, Tuba:

Com esta mesma formação de coristas, foi-se apresentado o mesmo repertório no dia cinco de junho no Salão Nobre do Colégio Couto Magalhães na cidade de Anápolis-GO às 20h30min na Série "*Concertos na Evangélica*"[15].

Figura 2: Programa de Recital. Concertos na Evangélica. Temporada 2003, (PR, 2003b).

No dia dezesseis de agosto às 20 horas o Coro da FOSGO participou do encerramento da segunda convenção nacional da *Associação Brasileira de Regentes de Coros* (ABRC), este evento ocorreu no Oliveira's Place[16] em Goiânia. O programa para esta récita foi o *Réquiem für Mignon*, Op. 98b e teve como solista: Mábia Regina Felipe e Virgínia Dias como sopranos; Laura Cinta e Lindolice Leite como contraltos, Hélenes Lopes como baixo. O Coro da FOSGO interpretou magistralmente o *Madrigal, Op. 35* de Gabriel Fauré (1845-1924). Finalizou a participação neste evento com o *Romancero Gitano*, acompanha-

Elielson Paulo, Percussão: Wallace Patriarca (Chefe de Naipe), José Mário Guimarães, Teclado: Beatriz Pavan, Regente Assistente do Coro da FOSGO: Sérgio de Paiva, Sopranos: Andréia Ferreira, Kátia Cristina de Carvalho, Kenia Adorno, Bianca Almeida, Mábia Regina Felipe, Virgínia Dias, Maria Clarice Valadão, Alessandra Araújo, Sheila de Paiva, Maria Caroline Porto, Débora Gonçalves, Contraltos: Suelen Gomes, Sandra Cristina Alla, Anda Rita Gadelha, Célia Ricardo, Josy Silva, Lucília Barbosa, Mércia Araújo, Laura Augusta Cintra, Lindolice Leite, Sandra Regina Ferreira, Rosemayre de Freitas, jannaína Beatriz Feijó, Lydiane Naves, Tenores: João Fagundes, Ricardo Vieira, Damon Farias, Dêmades Gomes, Tiago Ribeiro, Leandro Valério, Eliton Pereira, Michel Silveira, Weber Assis, Rogério Rodrigues, Vanderlei Gonçalves, Baixos: Chirstian Macley, André Martins, Geraldo Márcio, Luiz Campos, Cardoso Filho, Paulo Neves, Hélens Lopes, Francinilton da Silva, Vinícius Carneiro, Manoel Cruz, Geovani Maia, José Reis, Diretor de Apoio Logístico: Afiz do Carmo, Inspetor da FOSGO: Anderson Marinho; Redator: Ricardo Orsini; Arquivista: Wesley de Souza; Copista e Inspetor do Coro: Cláudio Giovanni Nascimento e os montadores: Cícero Josimar e Wander Silva" (PR, 2003a).

15 Vê-se em (PR, 2003b). Uma realização do Departamento de Música da Evangélica, sob direção do Maestro Andreyw Batista e Dr. Carlos Henrique Costa. Apoio Cultura: Sociedade Goiana de Música e da Fundação Orquesta Sinfônica de Goiânia.

16 Evento ocorrido no auditório do espaço nobre, que recebeu além do Coro da FOSGO, o Coro Cênico da UFG e o Madrigal da UFRN.

do pelo regente assistente do Coro da FOSGO o pianista: Sérgio Paiva que transcreveu o acompanhamento do original, violão para o piano.

Figura 3: Programa de Recital. Concertos na Evangélica. Temporada 2003, (PR, 2003c).

No dia dois de dezembro às 20 horas no Teatro Rio Vermelho do Centro de Cultura e Convenções de Goiânia[17] o Coro da FOSGO apresentou sob regência do Maestro Eliseu Ferreira o *Tributo a Portinari* (1993), composta por César Guerra Peixe (1914-1993), músico brasileiro. Conhecido por sua música folclórica brasileira, o *Tributo a Portinari* representa parte deste repertório que tem como elemento constitutivo musical a homenagem ao pintor brasileiro Cândido Portinari. A composição é a representação da admiração que Guerra Peixe sente pelo trabalho artístico de Portinari e que busca registrar por meio da música a essência do trabalho do pintor. Obra que tem como duração vinte minutos. Segundo o programa de recital o *Tributo a Portinari* de César Guerra Peixe:

> A ideia musical, inspirada em quatro quadros do pintor, surgiu em 1986 e foi realizada em 1992, com estreia em 1993. "Família de Emigrantes", numa andadura geral de marcha, recorda o êxodo rural nordestino conduzindo a dor de uma região abandonada; o "Espantalho" é humanizado com a sugestão, no segundo tema, da melancolia de quem vive dia e noite na solidão; "Enterro na Rede", com o defunto carregado na mesma rede em que dormia e descansava,

17 O Teatro Rio Vermelho, desde sua fundação no dia 22 de junho de 1942, desempenha uma função social, principalmente no campo das artísticas e culturais que implica em ser o espaço que compreende um número maior de espectadores, ele comporta capacidade para 1888 lugares. Além disso, este teatro possui cabine de som e luz, equipamentos de alta qualidade, possui plateia inferior e superior, as poltronas são numeradas, a modernidade trouxe para este local a possibilidade de possuir oito cabines exclusivas para tradução simultânea, possui três cabines com camarins coletivos e quatro com camarins individuais, além de acessibilidade e banheiros para os espectadores. Ele, em Goiânia, é uma instituição que possibilita a produção cultural, conhecido por suas produções teatrais, musicais, encontros memoráveis devido ao tamanho e suporte que possui, digno de receber uma obra sinfônica com a quantidade de músicos considerada, como a do Serguei Prokofiev a *Cantata Alexander Nevsk*, que é, de algum modo, a função do espaço público. Nesta apresentação o coro da FOSGO teve a honra de ter na plateia a Professora Emérita da Universidade Federal de Goiás, Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça.

> está no estilo das rezas de defunto, ou sentinelas; "Bumba-Meu-Boi", o folguedo mais característico do ordeste, espécie de teatro de revista popular, está mais ou menos na forma de ronda, no qual foi incluído um trevo estilizado (PR, 2003d).

Depois do intervalo foi apresentado a *Cantata Alexander Nevsky, Opus 78* do compositor Sergej Sergeevic Prokof'ev (1891-1953). Esta cantata foi escrita para *mezzo soprano*, coro e orquestra. Dentre os movimentos se destacam: *A Rússia sob o jogo Mongol*; *Canto sobre Alexander Nevsky*; *As Cruzadas em Pskov*; *Levanta-te, Povo Russo*; *Batalha dos Mortos*; *A Entrada de Alexander em Pskov*. Foi regida pelo Maestro Emílio de César, é uma obra extensa e a duração compreende cerca de quarenta minutos. De acordo com o programa de recital a obra musical: *Cantata Alexander Nevsky* de Sergei Prokofiev:

> "Alexander Nevsky" foi escrito sob medida para o filme de mesmo nome, que relata a história do guerreiro e estrategista, que derrotou a Ordem Teutônica do Báltico, em contraponto conhecido como "A Batalha do Gelo", no ano de 1242. Não bastasse a grandiosidade da composição, "Alexander Nevsky" é ainda mais especial por se tratar da primeira trilha sonora de cinema, composta especialmente para o filme. O coro canta textos de patriotismo pela Rússia, bem como defesa do solo natal, e representa também a Ordem Teutônica, como é o caso do terceiro movimento com textos em latim (PR, 2003d).[18]

A cantata é uma composição coral sinfônica que conta a história do príncipe Alexander Nevsky, um herói russo medieval. O papel da solista, *mezzo soprano*, é destacada em partes específicas da cantata para transmitir emoções e narrativas específicas relacionadas à história. Nesta obra a personagem da intérprete revela o sentimento heroico, amor e patriotismo. A *mezzo soprano*, colabora com o coro e a orquestra para e cria a intensidade dramática e expressão artística, desse modo contribui para a riqueza sonora e emocional da obra como um todo. Sua presença adiciona profundidade e dimensão à interpretação da história de Alexander Nevsky, enriquece a experiência auditiva e emocional do público. A solista para este concerto foi convidada, ela não faz parte do Coro da FOSGO, a *mezzo soprano* Adriana Clis, segundo o programa de recital:

> Natural do Rio de Janeiro, iniciou seus estudos musicais com sua mãe Marcilda Clis, começando a estudar canto mais tarde com o Professor Carmo Barbosa (já em São Paulo). Atualmente estuda com a Professora Leilah Farah e Eika Senda. Em 1997 concluiu o curso de Bacharelado em Canto pela Faculdade de Música Carlos Gomes (SP). Desde 1998 vem se aprimorando tecnicamente em outros países como Estados Unidos, Itália e Rússia. Realizou uma série de recitais em Paris (2000) e fez curso de aperfeiçoamento tecnicamente em Milão. Recebeu Prêmio Carlos Gomes de 2002 na categoria "Revelação". Principais obras como solista: "*Requiem*" de Mozart, Magnificat de Bach, *Oratório de Natal* de Bach, *Requiem* de Hidas, *Romeo et Juliette* de Berlioz, *Nona Sinfonia* e *Fantasia Coral* de Beethoven, *Cantata Acadêmica* de Britten, Ópera "*La Sonnambula*" de Bellini, Ópera "*Cavalleria Rusticana*" e "*Zanetto*" de Mascagni, Ópera "*A Valquíria*" de Wagner, Ópera "*La Cenerentola*" de Rossini, Ópera "*Madame Butterfly"* de Puccini, Ópera "*A Flauta Mágica"* de Mozart, dentre outras (PR, 2003d).

---

18 A batalha do Lago Peipus, o quinto maior lago da Europa de água doce, fica na divisa entre a Estônia e Rússia, geograficamente no norte da Europa. Ele é compreendido por três partes: o lago Peipsi, o lago Lämmi e o lago Pihkva. Esta batalha é conhecida na Rússia como: "A Batalha do Gelo", em russo: *Ледовое побоище*), iniciou-se no dia 5 de abril de 1242 entre os cavaleiros teutônicos e os habitantes da República da Novogárdia liderados pelo Duque Alexandre Nevsk.

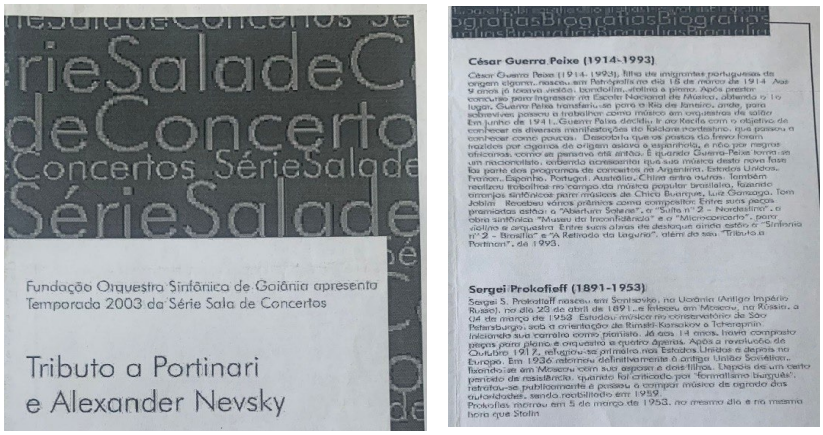


Figura 4: Programa de Recital. Tributo a Portinari e Alexander Nevsky. Temporada 2003, (PR, 2003d).

Considerações Finais

Em resposta a problematização inicial deste artigo afirma-se positivamente que o programa de recital é capaz de registrar a memória do fenômeno artístico goiano no ano de 2003. Filosoficamente se reportarmos para o que existe no tempo e no espaço, o que ocorrera em um determinado momento da história se deu no plano estético na existência, sendo assim, o que move o homem é a possibilidade de gravar o momento tanto no registro gráfico quanto na memória. Ele é fisicamente a possibilidade de rememorar, hoje com o advento das tecnologias podemos acessar o *youtube* e ou os arquivos gravados e entender como o formato do fenômeno se apresenta em uma determinada composição musical, tanto no conjunto de cantores, quanto na sonoridade do período. Mas quando não temos o registro audiovisual, podemos imaginar por meio da memória o reviver o fato histórico. Mas não seria possivel em uma escala de proximidade com o fenômeno em sua existência.

O programa de recital é uma via crucial para que possamos entender a grandeza do momento histórico. O seu formato, o modo como foi impresso, se foi uma simples xerox ou foi fabricado na gráfica, quem fora o patrocinador e a equipe administrativa que o projetou. A FOSGO tinha estes colaboradores, funcionários administrativos que faziam este trabalho após os maestros fornecerem o material didático para tal. Ela jurisdicionada à Secretaria da Cultura Municipal encaminhava o programa digitalizado para a gráfica antecipadamente.[19] No dia do concerto o material já estava impresso. Coro ensaiado, duas ou três vezes na semana, dependendo da demanda do repertório no período noturno, geralmente nas segundas-feiras e quartas-feiras das 7hs às 9hs, sendo que nas terças-feiras, vez ou outra, os coristas tinham dispensa das atividades

19 Segundo Silva; Pinheiro (2019) "Acreditamos que a importância deste estudo reside no registro da paisagem sonora no quadro sociopolítico do Coro como memória da cidade de Goiânia, cujos músicos são vinculados à Prefeitura de Goiânia, e, por isso, se apresentam nas atividades programadas pela Prefeitura nas datas oficiais, como o Batismo Cultural da cidade de Goiânia" (SILVA, PINHEIRO, 2019, p. 271).

laborais. Chegada a hora das apresentações, espaço programado, coristas alinhados, instrumentista ou correpetidores ao piano, programa na mão e sensibilidade em ativação. O público goiano se deleitava com a fruição do repertório vocal dado nos fenômenos da temporada de 2003.

Existe múltiplas possibilidades de reconhecer-se em um programa de recital, se o investigador, fez parte ativa deste fenômeno, ele rememora o momento que a produção artística esteve na cena teatral. Se o pesquisador não esteve no ato performático, então é possivel que ele tenha a mesma impressão estética de quem rememora. Sendo assim, a análise se dá por meio de outras possiblidades, como por exemplo, as mídias digitais que contêm gravações do repertório pesquisado. No caso da temporada de 2003 não temos o registro midiático, fica a cargo das lembranças afetivas e o programa de recital para construção de uma paisagem sonora que se aproxima do ideal estético do fenômeno.

Este artigo rememorou o processo histórico-artístico do coro da FOSGO, seja ele com repertório solo ou acompanhado por conjuntos musicais específicos como foi o relato do *Romancero Gitano*. De certo modo, a literatura e o repertório interligam-se com as questões de cunho políticas, morais, afetivas, históricas, sociais, haja vista que Garcia Lorca dedica estes poemas para o seu amado. Hoje as questões afetivas dos LGBTQIA+ em um repertório popular está em ascensão, na temporada de 2003 o coro da FOSGO trouxe em seu repertório diretamente ou indiretamente como fonte artística esta possibilidade de discussão temática, iniciado, mesmo que velado, na época em que Garcia Lorca compôs em 1928. Para entender, de certo modo, que a arte sempre esteve ligada as questões humanitárias e que ela se eterniza na escrita e no registro literário.

Tanto o *Romancero Gitano* quanto a *Cantata Alexander Nevsk* de Serguei Prokofiev, valorizam a cultura de seu povo, de um lado está a Espanha do outro está a Rússia. Este repertório apresentado ao povo goiano por músicos brasileiros, em sua maioria goiano, vivendo na terra do "pequi"[20]. Se por um lado, existiu um discurso em que Goiânia era uma roça asfaltada, do outro lado, a literatura e o repertório diz que além do asfalto Goiânia é uma cidade de conhecimento musical, cultural, expressivo, sonoro, artístico, literário, poético, com altas possibilidades de arte e que está na cena cultural nacional.

Goiânia sempre foi o celeiro da música elaborada, uma cidade que forma músicos gabaritados para o exercício profissional e que estão em trabalho ativo no cenário musical goiano, nacional e mundial. Se por um lado, o primeiro piano que chegou na terra do "pequi" veio carregado por um "carro de boi", por outro lado, mesmo que o asfalto faça parte da agilidade do translado, nada e ninguém pode retirar as memórias afetivas de um povo. Não só de asfalto uma cidade como Goiânia necessita, ela sobrevive das artes que são apresentadas sob o asfalto, na possibilidade presente de ensinar as futuras gerações, não só o que a cultura goiana produz, mas o que o mundo vive e registra.

---

20 Goiânia, capital do estado de Goiás, é conhecida como a "terra do pequi". O pequi é um fruto típico do cerrado do Brasil e apreciado na culinária goiana. Ele é feito em diversos pratos tradicionais, como no arroz com pequi, frango com pequi, empadão goiano e até picolé de pequi. O pequi tornou-se parte da identidade cultural do povo goiano.

Referências

LATHAM, Alison. *Diccionario Enciclopedico de la Música*. Fondo de Cultura Econômica. Carretera Picado – Ajusco. México. 2008.

PROGRAMA DE RECITAL. *Concertos Didáticos; Temporada 2003 – Ciclo II; Os naipes da Orquestra.* Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia – Coro Sinfônico da FOSGO. Direção Artística: Marshal Gaioso. Goiânia-GO, 2003a.

PROGRAMA DE RECITAL. *Série "Concertos na Evangélica".* Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia – Coro Sinfônico da FOSGO. Direção Artística: Marshal Gaioso. Anápolis-GO, 2003b.

de Goiânia – Coro Sinfônico da FOSGO. Maestro Preparador e Titular do Coro: Ângelo Dias. Goiânia-GO, 2003c.

PROGRAMA DE RECITAL. *Tributo a Portinari e Alexander Nevsky*. Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia – Coro Sinfônico da FOSGO. Maestro Preparador e Titular do Coro: Ângelo Dias. Goiânia-GO, 2003d.

SILVA, Geraldo Márcio da; PINHEIRO, Veralúcia. *O Processo Histórico Cultural do Coro da FOSGO: de Outubro de 1999 à Novembro de 2002*. In: IX Simpósio Internacional de Musicologia (1.: 2019: Goiânia, GO) Anais (recurso eletrônico) / organizadores: NASCIMENTO, Fernanda Albernaz; CLÍMACO, Magda de Miranda; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; ZORZZETI, Denise; SILVA, Wesley Martins da. – Goiânia UFG/EMAC, 2019. (263-273).

VIOLINOS SERESTEIROS: A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ITA E ALAOR NO CONTEXTO DAS TRADIÇÕES PIRENOPOLINAS

SERESTEIRO VIOLINS: THE MUSICAL TRAJECTORY OF ITA AND ALAOR IN THE CONTEXT OF PIRENOPOLIAN TRADITIONS

Maria Lúcia Roriz
Universidade Federal de Goiás (UFG)
maria.pina@ufg.br

Marcos Vinícios Ribeiro dos Santos
UFG; Banda Phoenix/ Coro e Orquestra do Rosário
marcosviniciusrs@gmail.com

Anderson Rocha
Universidade Federal de Goiás (UFG)
anroch@ufg.br

Resumo: Este artigo situa a trajetória artística dos violinistas Benedita Lopes de Siqueira (1932-2011) e Alaor Siqueira (1921-2015) na tradição musical da cidade goiana de Pirenópolis, que remonta às representações sacras da Meia Ponte de fins do Séc. XVIII. Explorando suas formações e suas contribuições para a cena musical local, o estudo também propõe um catálogo preliminar de suas obras. Através de fontes documentais, crônicas da época e relatos contemporâneos, busca fornecer uma compreensão abrangente do legado cultural deixado pelos artistas.

Palavras-chave: Violino em Goiás; Pirenópolis; Cultura musical; Ita e Alaor

Abstract: *This article aims to situate the artistic trajectory of violinists Benedita Lopes de Siqueira (1932-2011) and Alaor Siqueira (1921-2015) in the musical tradition of the city of Pirenópolis in Goiás, which dates back to the sacred representations of Meia Ponte at the end of the 18th century. Exploring his training and his contributions to the local music scene, the study also proposes a preliminary catalog of his works. Through documentary sources, chronicles of the time and contemporary reports, the article seeks to provide a comprehensive understanding of the cultural legacy left by the artists.*

Keywords: *Violin in Goiás; Pirenópolis; Musical culture; Ita and Alaor*

Introdução

A cidade de Pirenópolis, localizada no coração de Goiás, possui uma vasta tradição musical enraizada em suas celebrações cívicas e religiosas, eventos teatrais, saraus líte-

ro-musicais e demais manifestações artísticas. Neste contexto, os violinistas Benedita Lopes de Siqueira, conhecida como Ita de Alaor, e Alaor Siqueira (de Ita), emergiram como figuras proeminentes nas serestas pirenopolinas, destacando-se também como um casal referência na sociedade local em termos de beleza e elegância. Este artigo visa explorar suas jornadas artísticas, desde suas origens até suas realizações mais notáveis, através de suas composições e sua presença constante na vida cultural da cidade.

Alaor de Siqueira nasceu em Pirenópolis em 03 de julho de 1921, era filho de Gedeão de Siqueira e Maria Armênia de Pina; neto do maestro Silvino Odorico de Siqueira, titular da Banda Euterpe. Estudou com o violinista, dentista e advogado Sebastião Pompeo de Pina Júnior e foi membro fundador da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música – APLAM (cadeira IX). Ao longo da vida, trabalhou em diversos estabelecimentos comerciais e bancários, além de atuar no serviço público como inspetor escolar rural do município (Jayme, 1983, p. 105). Morreu em Pirenópolis a 24 de julho de 2015.

Benedita Lopes de Siqueira, nascida Benedita D'Abadia Lopes, também era natural Pirenópolis. Nasceu em 15 de março de 1932 e casou-se com Alaor em 29 de outubro de 1950. Seu primeiro professor de violino foi o maestro Luiz de Aquino Alves, passando a estudar posteriormente com Sebastião Pompeo de Pina Júnior (Mendonça, 1981, p. 159). Ao lado de Alaor, Ita teve uma vida inteira dedicada à música, vindo a falecer em sua cidade natal em 05 de abril de 2011.

Figura 1. Ita e Alaor. Fonte: arquivo da família

Antecedentes

A tradição musical da cidade de Pirenópolis influenciou profundamente os jo-

vens músicos em seu interesse pela vida artística, com suas mais antigas representações remontando a meados ao século XVIII, quando o emprego do violino era mais frequente nas celebrações do calendário religioso. A esse respeito, o relato do viajante português Marechal Cunha Matos em 8 de agosto de 1823 é eloquente quando afirma ter se admirado da qualidade das vozes e dos instrumentos que se apresentaram naquela manhã:

> Estou no Arraial de Meia Ponte. As 10 horas da manhã fui a pé á Capella do Senhor do Bom-fim acompanhado por todas as pessoas distinctas do lugar. Huma Companhia de Infantaria achava-se postada á porta da Igreja: o Corpo Ecclesiastico fez-me a honra de me receber á entrada do templo em que me derão o crucifixo a beijar. Huma boa musica vocal e instrumental cantou o Psalmo – Benedictus. A Igreja que he pequena estava muito ricamente armada de damascos, sanefas e alcalifas: huma profusão de luzes, e os ornamentos de grande valor causarão-me muita admiração, pois não fazia idéa de haver tanta riqueza nesta Capella. A Imagem de Christo de estatura de um homem, he como eu já disse fora de todas as proporções. O que mais me admirou foi a música: muito boas vozes; algumas rebecas, rabecões e flautas: não havia instrumentos de sopro (Matos, 1836, p. 152).

Essa tradição foi continuada na entrada do século XX por músicos como Sebastião Pompeu de Pina Júnior (1896-1981), também conhecido como Tãozico, que foi professor de violino de Ita e Alaor. Segundo Mendonça (1981, p. 158), "por muitos anos" Tãozico viajou ao Rio de Janeiro para receber aulas do internacionalmente renomado violinista Pery Machado (1898-1955). Curado nos dá mais detalhes da atuação do maestro Tãozico Pompeu na sociedade meiapontense:

> Em 1923, Sebastião Pompeu de Pina Júnior (Tãozico Pompeu), sobrinho de Propício, regressa da Cidade de Goiás e funda em Pirenópolis a Orquestra Pireneus, com os seguintes membros: Joaquim Propício de Pina (flauta), Euler Amorim (violino), Benedito Marcos da Conceição (baixo em si), Hilário Alves de Amorim (violão), Sebastião Brandão (trombone), Benedito de Aquino Alves (cavaquinho), Luiz de Aquino Alves (violão), Otacílio Ferreira (clarineta), Brás Wilson Pompeu de Pina (flauta), Joaquim Tomás de Aquino (flauta), Osmar Tocantins (clarineta), Hélio Amorim (violino), José D'Abadia (violoncelo) e Tãozico Pompeu (violino) (2014, p. 76).

Ainda segundo Mendonça (Op. cit, p. 158), o referido conjunto que apresentava-se em saraus e solenidades, acompanhava áreas teatrais, ainda tocava nas sessões do "cinema do Ilídio". O legado de Tãozico foi, portanto, fundamental na formação da geração seguinte de músicos pirenopolinos[1].

---

1 Em seu livro, Mendonça refere-se ao grupo musical fundado por Tãozico Pompeu com o nome de Orquestra da Cidade de Pirenópolis (Op. Cit., p. 158). Em nosso estudo preferimos adotar o nome Orquestra Pireneus adotado por Curado (Op. Cit., p. 76), em razão das fontes por ele consultadas.

Figura 2: Orquestra Pireneus. Fonte: Mendonça, 1981

Carreira

Ita e Alaor seguiram os passos de seu mentor, tornando-se parte integrante da cena musical de Pirenópolis. Eles tocavam regularmente na igreja local, participavam de eventos culturais e dirigiam peças teatrais musicais como auto natalino "As Pastorinhas", que teve Ita e Alaor na direção por mais de três décadas. Em 1975, lançaram o álbum "Serenata Pirenopolina" pelo selo Califórnia, que capturou a essência da música tradicional da região (Siqueira, 1975). O álbum contou com a participação especial da famosa dupla de cantoras Irmãs Galvão, interpretando composições da lavra do próprio casal e outros compositores locais como Luiz de Aquino Alves, Sebastião Pompeu de Pina Jr, Benedito Pereira da Silva, Gedeão Siqueira, Joaquim Thomas Lopes e Vasco da Gama Siqueira.

Figura 3. LP "Serenata Pirenopolina". Fonte: arquivo da família

Uma medida do prestígio do jovem casal de violinistas junto a seus concidadãos foi a oportunidade que tiveram, nos anos 1950, de apresentar suas composições durante uma visita a Pirenópolis do então presidente da república Juscelino Kubitschek (figura 5). Também expandiram seus horizontes musicais participando de concertos sinfônicos em Goiânia a convite do maestro Brás Wilson Pompeu de Pina Filho e a

Orquestra Sinfônica de Goiás, como o concerto de encerramento do VI Festival de Música e Artes Plásticas do Estado de Goiás em 20 de novembro de 1977 (figura 6), apresentando a Missa do Divino Espírito Santo, atribuída a Manuel Ribeiro de Freitas (Pompeu de Pina, 2002 p. 274).

Figura 4: Concerto em Goiânia. Fonte: arquivo dos autores

Em maio de 2005, como parte da programação do Ano Brasil na França, participaram de uma mostra da cultura pirenopolina promovida pelo Governo de Goiás, gestão Marconi Perilo, no Castelo de Chantilly, que incluía quinze cavaleiros com seus respectivos animais a encenar as Cavalhadas, espetáculo que representa o combate de cristãos e mouros na Idade Média (Bergamo, 2005).

De todos, o legado mais importante de Ita e Alaor são, provavelmente, as suas composições musicais. Ita deixou músicas como "A Fazenda Chumbado", um retrato musical dos momentos idílicos vividos nas terras de propriedade do casal; "Eterno Amor" e "Serenata Pirenopolina", celebrando sua vida conjugal; "Dairo", um tango composto em honra a seu sobrinho falecido ainda criança; e sua célebre "Ave Maria", também conhecida como "Ave Maria de Ita". Alaor, por sua vez, contribuiu com peças religiosas como "Hino ao Presépio", "Tantum Ergo" e "Minha Prece", para ser tocada nas missas durante a elevação da óstia; diversas valsas como "Dorida", "Em Pleno Baile" e "Saudade"; homenagens a celebridades como "Lelia Grace" e "Um Adeus ao Maestro Brás". São composições que refletem não apenas a riqueza da tradição local mas também suas próprias vivências (Mendonça, Op. cit., p. 165).

Figura 5: Pirenópolis recebe JK. Fonte: arquivo da família

Considerações Finais

Benedita Lopes de Siqueira e Alaor Siqueira desempenharam papéis significativos na promoção da tradição musical de Pirenópolis. Sua dedicação à música, aliada a um cultivo esmerado da vestimenta e acessórios, conferiu ao casal uma justa aura de celebridade, mesmo sendo a sua época menos dedicada à promoção da imagem dos artistas que a atual. O resultado é a sua permanência na lembrança e no imaginário da comunidade local e além. Embora não tenham formado alunos de violino, seu legado continua vivo em suas composições, gravações e na memória daqueles que testemunharam sua arte. Este artigo é um tributo ao talento e a personalidade destes músicos, um ponto de partida para futuras pesquisas sobre a memória musical de Pirenópolis e uma proposta inicial de seu catálogo de obras. Abaixo, uma listagem preliminar, em ordem alfabética.

Composições de Ita:

1. A Fazenda Chumbado
2. Ave Maria
3. Dairo (tango)
4. Eterno Amor

5. Maria Madalena
6. Na Aurora da Vida
7. Pompeu (tango)
8. Quando eu Morrer (tango)
9. Serenata Pirenopolina
10. Sonhei com Papai e Mamãe
11. Vamos, Baianos

Composições de Alaor:

1. Ave Brasil (marcha)
2. Bem Bolado (chorinho)
3. Em Pleno Baile
4. Feitiço de um Olhar
5. Hino ao Presépio
6. Ilusão Perdida
7. Ita
8. Lelia Grace (tango)
9. Minha Prece
10. Nós Dois e o Luar (rancheira)
11. Nosso Adeus (valsa)
12. Tantum Ergo
13. Um Adeus ao Maestro Brás
14. Valsa Dorida

Referências

BERGAMO, Monica. Goiás em Paris. *Folha Ilustrada* em 07/05/2005. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200509.html. acesso em 24 de abril de 2024.

CURADO, Adriano César. *Os carapinas dos Pireneus*. Goiânia: 2014.

JAYME, José Sisenando. *Pirenópolis: humorismo e folclore*. Pirenópolis-GO, 1983.

MATOS, Raimundo José da Cunha. *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão pelas províncias de Minas Gerais e Goiás.* Rio de Janeiro: Typografia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1836.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A música em Goiás. Goiânia*: UFG, 1981.

POMPEU DE PINA, Brás Wilson. *A Memória Musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

SIQUEIRA, Alaor & Ita Lopes. *Serenata Pirenopolina*. LP CL-4186, São Paulo: California, 1975.

ALMA DE CLAUDIO SANTORO: RESUMO DA ÓPERA
ALMA BY CLAUDIO SANTORO: SUMMARY OF OPERA

Matheus Avlis Gonzaga V. de Sousa
Universidade de Brasília (UnB)
contatomatheusavlis@gmail.com

Resumo: *Alma*, ópera em quatro atos com música e libreto de Claudio Santoro, é a única composição do gênero entre a vasta relação de obras do compositor. Composta entre os anos de 1984 e 1985 e tendo sido revisada por Santoro até sua morte em 1989, *Alma* apresenta características observadas em obras da última fase criativa do compositor - da Maturidade (1978-1989). Este trabalho busca preencher o vácuo de informações acerca dessa importante obra de Claudio Santoro, somando-se ao conjunto de pesquisas acerca da produção do compositor e consequentemente contribuindo para a ampliação das discussões acerca da ópera brasileira.

Palavras-chave: ópera brasileira; Claudio Santoro; composição; musicologia.

Abstract: *Alma, an opera in four acts with music and libretto by Claudio Santoro, is the only composition of the genre among the vast list of works by the composer. Composed between 1984 and 1985 and having been revised by Santoro until his death in 1989, Alma presents characteristics observed in works from the composer's last creative phase - from Maturity (1978-1989). This work seeks to fill the lack of information about this important work by Claudio Santoro, adding to the set of researches on the composer's production and consequently contributing to the expansion of discussion about Brazilian opera.*

Keywords: *Brazilian opera; Claudio Santoro; composition; musicology.*

Introdução

Alma é a única composição de Santoro do gênero ópera entre sua vasta relação de obras que inclui sonatas para diversos instrumentos, quartetos de cordas, obras concertantes e sinfonias de diversos perfis estilísticos, sejam atonais, dodecafônicos, modais, neotonais, nacionalistas, que lidam com a aleatoriedade, a indeterminação ou a exploração da música eletroacústica.

Composta entre os anos de 1984 e 1985, e revisada por Claudio Santoro até o ano de sua morte em 1989, *Alma*, cuja partitura foi dedicada à segunda esposa do compositor, Gisèle Santoro, foi estreiada em 1998 no Teatro Amazonas em Manaus, cidade natal do

compositor, tendo sido reapresentada com nova revisão da partitura em 2019, ano do centenário do compositor, na programação do Festival Amazonas de Ópera - FAO que também ocorreu em Manaus.

O presente trabalho visa preencher o vácuo de informações acerca dessa importante obra da maturidade de Claudio Santoro, somando-se ao conjunto de pesquisas acerca da produção do compositor, e consequentemente, contribuindo para a ampliação das discussões acerca da ópera brasileira.

Contexto de composição da obra

A relação de Claudio Santoro com o gênero operístico é bastante anterior à composição de sua única ópera *Alma* (1984-1985), o que é evidenciado por Mendes (2009) ao narrar as vivências profissionais de Santoro na Alemanha durante os primeiros anos da década de 1960:

> Colhendo os frutos de sua estreita ligação com os países do bloco soviético, Santoro fixara-se em Berlim Oriental como compositor residente sob os auspícios da *Stadtoper*. Tal como menciona em sua correspondência, teria sido convidado a escrever uma ópera sobre a vida do operário norte americano e compositor de canções de protesto, Joe Hill (...) (MENDES, 2009, p. 146).

Segundo Mariz (1994, p. 36) a ópera sobre Joe Hill encomendada à Claudio Santoro teria "nítido caráter ideológico e propagandístico", mas Santoro "a contragosto, preferiu recusar" a encomenda. O próprio compositor comenta em uma entrevista:

> Em 1961 eu vivia na Alemanha trabalhando com grandes profissionais na *Deutsch State Opera*. Fui contratado para escrever uma ópera, mas infelizmente não escrevi. Foi quando fecharam o famoso muro de Berlim. Então rescindi o contrato e fui embora para a Suíça porque a situação era insustentável. Todos nós pensávamos que ia estourar a guerra [.....] resolvi ir embora, porque, com canhões russos de um lado e canhões americanos do outro, não tinha condições de viver (SANTORO, 1981 apud MENDES, 2009, p. 146).

Passadas mais de duas décadas após os planos para composição de uma ópera, Claudio Santoro, já um compositor e maestro com 40 anos de experiência e ampla produção musical, empreende entre os anos 1984 e 1985 a composição de música e libreto para sua primeira e única ópera intitulada *Alma*. Obra que, segundo o Catálogo de obras da Editora Savart[1], foi encomendada pela Secretaria de Educação de São Paulo.

Claudio Santoro, que fora o maestro fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional em Brasília e, nos seus últimos anos de vida, fora Regente Titular da mesma orquestra, era conhecido por fazer leituras de suas obras recém-compostas durante ensaios com a orquestra de modo a testar e consequentemente fazer alterações em suas partituras. A cantora capixaba Janette Dornellas radicada em Brasília sugere que a primeira leitura musical da ópera *Alma* teria sido conduzida pelo próprio compositor, sendo ela a cantora responsável pela leitura do papel protagonista:

1 Editora oficial da obra de Claudio Santoro. Website: www.editionsavart.com.

> Pouco tempo antes de falecer, Claudio Santoro estava trabalhando na composição de sua primeira e única ópera, Alma. Para a primeira leitura musical da mesma, pediu ajuda aos professores de canto da UnB[2] e da EMB[3] na indicação de cantores. Quando soube dessa leitura imediatamente me voluntariei, já sabendo que o papel principal era para mezzo-soprano. A escrita era difícil e eu não tinha preparação técnica para uma partitura tão exigente, mas mesmo assim estudei a ópera, ensaiei com o maestro Santoro em sua residência e foi assim que cantei pela primeira vez com uma orquestra sinfônica (DORNELLAS, 2020, n.p).

Alessandro Santoro, cravista e filho de Claudio Santoro que responde pelo acervo material e virtual do compositor, sugere que o compositor tenha trabalhado na obra até o final de sua vida, especialmente durante sua última viagem à Europa no final de 1988:

> O que foi emblemático para o papai nesta última viagem [foi] ele ter revisado e finalizado várias obras, como se soubesse que algo poderia acontecer, foi o fato de terminar a 14 Sinfonia, revisar a Sinfonia 12, e fazer estas modificações da Alma. Claramente ele voltava a se debruçar sobre a obra porque em suas viagens para a Europa ele tentava ver uma possibilidade de execução da obra e com isso acabava mexendo nela. mas provavelmente todas as mudanças finais foram feitas ao meu ver em sua última viagem. talvez a Alma seja a obra mais "gesamt" do papai já que vc pode escutar todos os seus "estilos" durante a obra. também existem obras o que nasceram ou precederam a Alma como o encantamento para cello que aparece no começo da ópera, talvez existam outros trechos reconhecíveis de outras obras ou vice versa (SANTORO, 2023).

A partitura: fontes disponíveis

A partir de informações fornecidas por Alessandro Santoro, o presente trabalho pôde identificar a existência de 4 fontes disponíveis da partitura de *Alma*:

1. Partitura orquestral manuscrita não revisada que data de cerca de 1984-1985, base para a primeira edição da obra pela Funarte[4] na década de 1990;
2. Partitura orquestral editada pela Funarte na década de 1990 para a primeira apresentação da ópera em Manaus, no Teatro Amazonas, em abril de 1998. Segundo Alessandro Santoro, a edição da Funarte é uma versão que não inclui revisões da partitura feitas por Claudio Santoro em seus últimos anos de vida, portanto, não se tratando de uma versão final da obra;
3. Fotocópia de manuscrito da redução para canto e piano equivalente à versão editada pela Funarte, usada como recurso para o ensaio dos cantores com pianista para a apresentação da obra em 1998;
4. Fotocópia da partitura orquestral manuscrita com correções, modificações e adendos feitos pelo compositor nos anos finais de sua vida. A hipótese é de que esta versão, que só foi encontrada por Alessandro Santoro após o falecimento do compositor, trata-se da versão final da obra e, apesar de ter oferecido subsídio à segunda execução da obra em 2019, até então não foi completamente revisada e editada.

> A versão final encontrei depois da morte do meu pai. Não chamava atenção porque

2 Universidade de Brasília.

3 Escola de Música de Brasília.

4 A Fundação Nacional de Artes é uma fundação do governo brasileiro ligada ao Ministério da Cultura.

> parecia apenas uma das várias fotocópias da grade. Na verdade aparentemente ele ficou trabalhando até o final da vida na obra, acredito especialmente na sua última viagem a EUROPA no final de 1988. Ele levou uma fotocopia para não levar o original e nessa versão fez várias modificações e correções e alguns adendos (SANTORO, 2023).

O libreto

O libreto da ópera *Alma* foi concebido por Claudio Santoro a partir do romance de estreia do escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954). Inicialmente chamada de *Trilogia do Exílio* incluindo os volumes *Os Condenados* (1922), *A Estreia de Absinto* (1927) e *A Escada de Jacó* (1934), a obra foi reeditada em 1941 em um único volume, tendo então a trilogia passado a se chamar *Os Condenados* enquanto o primeiro volume que tinha primitivamente essa denominação passou a se chamar *Alma*.

O romance *Alma* que fora publicado no ano da paradigmática Semana de Arte Moderna de 1922 provocou grande comoção e dividiu a crítica tanto por sua forma concisa e fragmentada quanto por seu conteúdo:

> Outro ponto que a impressiona é o do estilo e da estrutura do romance. Sente que está diante de algo nôvo, que destrilha da literatura em curso. Há quem o veja como expressão de ultrafuturismo ou o distinga por aplicar "todos os processos estéticos modernos". Carlos Drummond de Andrade, num jornal de Minas Gerais, encara-o como "um romance atual, muito quente, muito febril, que destoa das obras até aqui aparecidas, em vista do estilo e da emoção, dois contingentes pessoais" (...) "é um grito de novidade que devemos escutar". (...) Monteiro Lobato realça-lhe o processo cinematográfico (...) , coincidindo com A. Couto de Barros, que escreve: "o livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica". Mário de Andrade salienta que o processo dos capítulos, simultâneo, seguia "a beneficiação do cinematógrafo". A América Brasileira, importante revista de cultura que Elísio de Carvalho dirigia, chama-o de "livro nôvo e desnorteante", assinalando que nêle "tudo é escandaloso", o tema e o próprio estilo, "pelo seu caráter inédito e imprevisto". Nestor Victor louva-o pelo seu "originalíssimo processo artístico". Finalmente, o juízo de Tristão de Athayde, o principal crítico do tempo, que recebeu Os Condenados [Alma] com entusiasmo: (...) "neste livro suprimiu o Sr. Oswald de Andrade a capitulação convencional e consegue comunicar à narrativa uma vivacidade que de outra forma perderia. Procura a simultaneidade das ações de forma a conservar à vida e ao ritmo do pensamento a sua marcha original. A ordem da exposição lógica está muitas vezes em contradição com a desordem aparente dos acontecimentos e das idéias. Sente-se nesta reação contra a ordem artificial, a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou também Jules Romains" (BRITO, 1978, p. XIX-XX).

Um dos nódulos na trama do romance *Alma* é o tema da prostituição. A personagem principal Alma prostitui-se em bordéis de luxo da São Paulo dos anos 1920 e é explorada por Mauro Glade, um cafetão frio e violento. Esse aspecto do romance foi talvez o maior responsável pelas acusações de imoralidade que alguns críticos levantaram contra o autor e sua obra.

> (...) Diante da dilacerada protagonista — acusa o Oswald então católico — "haviam-se desabotoado, numa confissão de torpezas, professores da cidade, chefes de confrarias, zeladores de hospitais, grandes nomes representativos da moral citadina, da educação, da finança e da família", além dos "arrivistas comerciais" — gente em nome da qual, seus farisaicos defensores vão erguer o protesto hipócrita, ululante e retórico, megafones que são da "gente de sua classe bem posta" (BRITO, 1974, p. XXXIV).

Para a composição de seu libreto, Claudio Santoro conserva do romance de Oswald de Andrade a narrativa marcada pela forma concisa, fragmentada e de caráter cinematográfico, o que pode ser evidenciado pelos depoimentos de Marcelo de Jesus, regente adjunto da Amazonas Filarmônica, Julianna Santos, diretora cênica, e Denise de Freitas, mezzo-soprano, que compuseram a ficha técnica da apresentação da ópera *Alma* em 2019 em Manaus:

> (...) "Santoro mantém a estrutura fragmentada, quase cinematográfica do romance", afirma Jesus. "Isso é muito interessante do ponto de vista dramático, mas cria uma dificuldade na hora de narrar a história. A cada parágrafo estamos em um lugar diferente, em um tempo diferente, é algo profundamente moderno", explica a diretora cênica Julianna Santos (...) (Ópera [...], 2019).

> Ele contou, ainda, que a mudança de emoções na obra de Santoro é quase cinematográfica. "Os cortes devem ser feitos emocionalmente – são cenas que mudam de tragédia para momentos cômicos, uma coisa meio de cinema. E a obra foi pensada realmente em forma de quadros, algo bem característico do movimento modernista da época, e ele conseguiu fazê-lo excepcionalmente bem", elogiou Marcelo de Jesus (Estreia [...], 2019).

> (...) Na montagem manauara, coube à mezzo-soprano Denise de Freitas interpretar o papel-título, em um dos grandes momentos de sua carreira. Alma está quase todo o tempo no palco. "Mas não é só isso. Você interpreta uma cena e, de repente, seis meses se passaram na história. Em questão de segundos, você precisa incorporar uma outra mulher, que naquele tempo passou por mudanças traumáticas, como a morte do filho. Essa capacidade de se adaptar muito rapidamente é fundamental", ela explica (Ópera [...], 2019).

Enredo da ópera

A trama de *Alma*, ópera em 4 atos, se passa na cidade de São Paulo dos anos 1920. De um lado, Alma, moça de 20 anos, apaixonada por Mauro Glade, um cafetão que a agride, obrigando-a a se prostituir em bordéis. De outro lado, o escritor e telegrafista João do Carmo que, apaixonado por Alma e não sendo correspondido, eventualmente comete suicídio.

A seguir, a descrição das ações dramáticas por atos:

a. Primeiro ato

Alma entra em seu quarto, tira a blusa, olha-se no espelho. Seus seios estão machucados por Mauro, mas canta: "é sublime a vida em seus punhos implacáveis". Deita-se na cama enrolando-se no leito. Surge ao fundo um casal de bailarinos dançando um *pas-des-deux* erótico representando momentos passados vividos por Alma e seu amante. Alma levanta-se e reza diante do oratório desejando que Mauro, através de um milagre, seja fiel à ela. Com raiva, Alma declara saber que o amante a trai. // Na sala de espera de um bordel, músicos tocam um "chorinho" enquanto mulheres e homens dançam, bebem, riem.

Homens da sociedade chegam à procura de prazeres. Entra o cafetão Mauro Glade. As prostitutas excitadas pela presença de Mauro cantam: "como é lindo… quero o na cama". // Em uma rua de São Paulo dos anos 20, João do Carmo está pensativo e triste, com uma carta na mão. A carta é de Alma dizendo amar outro homem. Dado à literatura, João do Carmo canta versos de um poema francês. // Vê-se iluminados os quartos de Alma e do seu avô, Lucas. Em um contraponto de enunciações, Lucas reza um Padre Nosso em seu quarto enquanto Alma, do seu quarto, reclama pelo fato de Mauro exigir que ela deixe seu avô. Ela afirma que só poderia sair da casa do avô depois que ele morresse. // No quarto de Mauro, Alma está sendo violentamente agredida. Ela pede desculpas por não ter trazido para seu cafetão o dinheiro recebido em um programa. O coro, que na ópera comenta as cenas como no teatro grego, comenta o horror. Mauro sai, abandonando Alma caída no chão. // Em uma rua conversam João do Carmo e seu amigo Lobão. Lobão diz que Mauro deflorou Alma, por quem João do Carmo é apaixonado. João se entristece. Lobão sarcasticamente comenta o fato de personagens da sociedade burguesa, "vadios da sociedade chique", frequentarem o bordel "levados pela volúpia de possuir a desvirginada do bairro distante". // Alma retorna para casa com o rosto machucado. Lucas, o avô, sai da casa para recebê-la. Eles se abraçam. Lucas, conduzindo Alma para dentro, sofre sentindo-se injustiçado ao ver o estado da neta. Antes de entrar na casa, Alma canta pensando no amante: "Ele é lindo, lindo, lindo".

b. Segundo ato

No bordel, toca o piano. Pessoas bebem, dançam, riem. Alma entra com um homem, vindo de dentro. Alma se recusa a dormir com um senhor, ainda que ele ofereça muito dinheiro. Muitas conversas e confusão. Ao final da cena, todos saem em uma algazarra. Alma dança uma valsa sensual. // Na rua, vê-se ao fundo a casa de Alma. João do Carmo a espera até o anoitecer. Alma passa e finge não vê-lo. Passa um carro de circo com um ballet de palhaços, jongleurs e bailarinas. Alma sai de casa e vai ao encontro de João do Carmo. Alma diz estar pensando em seu amante: Mauro. João do Carmo sofre. // Antessala em um casa pobre onde se fazem aborto. Alma e Mauro discutem. Ela não quer fazer o aborto: "deixa ele viver". Mauro a obriga a fazer o aborto. // Uma rua. O coro comenta a tragédia que foi pra Alma o aborto. Encontram-se João do Carmo e Lobão. Este tem nas mãos os originais da novela que João do Carmo escreveu. Lobão louva as qualidades literárias de João do Carmo. // Em seu quarto, Alma bebe algo que a faz dormir delirante. Cena de sonho e de pesadelo. Falas desconexas de Alma e do coro. Efeitos fantasmagóricos em cena. O quarto se escure. Num canto do palco vê-se João do Carmo cantando suas mágoas e tristezas. A luz de João do Carmo se apaga. O quarto de Alma se ilumina com a entrada de Mauro. Alma confessa estar grávida novamente. Com raiva, Mauro esbofeteia e joga Alma no chão. Alma canta: "quero ter o meu filhinho custe o que custar".

c. Terceiro ato

Quarto de João do Carmo. Entram Alma e João do Carmo. Ela diz gostar dele. Os dois deitam-se na cama. Tensão sexual entre os dois. O coro comenta o vexame de João do Carmo por não conseguir possuir Alma. Ele tenta se desfazer da situação embaraçosa recitando um poema de Baudelaire. Alma não o entende e se despede. // Triste, Alma entra em sua casa. Aparece João do Carmo que canta a sua decadência por amar Ama. Alma sai da casa e, encontrando João do Carmo, mostra seu ventre crescido para ele. João do Carmo sai desiludido: "agora que me ama… está grávida de outro". // Vê-se os quartos, o de Lucas e o de Alma. Lucas, o avô, está indignado com sua neta: "Alma é indigna do meu obstinado amor". Alma vive o drama íntimo de ter um filho sendo solteira. Lucas expulsa Alma de casa sem dinheiro e sem ter onde morar. // Em uma rua, na penumbra, o coro comenta a ida de Alma à casa de Mauro para pedir dinheiro. Alma está sentada em um banco de rua. Aparece João do Carmo que promete arranjar um quarto onde Alma possa viver. O coro comenta o estado de Alma e o nascimento de seu filho Luquinha. Passados meses, Alma procura João do Carmo. Conversam sobre casamento. Cantam em dueto: "tu me amas, eu te amo". João do Carmo encontra Dagoberto Lessa que alerta o amigo dizendo: "você é um ingênuo em crer nessa mulher". Magoado, João do Carmo diz que ama Alma mais do que nunca e irá defendê-la. Alma entra e conta à João do Carmo que irá se casar com Teles Melo, um engenheiro que lhe dará uma casa. Ele despede-se dizendo: "beija o Luquinha por mim".

d. Quarto ato

O coro comenta a nova vida de luxo de Alma e Luquinha. Alma e Teles Melo discutem por causa de Luquinha. A discussão aumenta e Teles Melo sai dizendo que ficará uma semana fora de casa. Após a saída do marido de Alma, o telefone toca. É Mauro. Alma pede que o amante venha visitá-la. Mauro chega. Cena de amor entre os dois. Passa a noite. Amanhece. O coro comenta as cenas de amor. Enquanto Mauro se despede de Alma com um beijo, Teles Melo retorna subitamente. Mauro e Teles Melo lutam. Teles Melo expulsa Alma de casa. O coro comenta a doença e morte de Luquinha. // Em seu quarto, João do Carmo, ao telefone, fala esperançoso sobre Alma. Ela chega. Cena de amor entre Alma e João do Carmo; este sempre tímido. Camila, amiga de Alma, entra com vestidos no braço e os entrega à Alma dizendo: "vamos sair". João do Carmo procura impedir, mas Alma sai. Dagoberto Lessa, amigo de João do Carmo, entra e venenosamente lança dúvidas no amigo a respeito de Alma. João do Carmo sai triste. Dagoberto Lessa encontra Alma e Camila. Eles discutem. Furioso, Dagoberto Lessa expulsa Alma. // Em um canto, na rua, João do Carmo, pensando em Alma, canta: "ela é minha vida, toda minha vida". No quarto de João do Carmo, vê-se Alma sentada, entristecida. João do Carmo entra. Alma tenta beijá-lo. Ele se desvia ainda ofendido. Alma sai novamente. Já passando da meia-noite, João do Carmo se impacienta com a demora de Alma em chegar. João do Carmo adormece. Em outro dia,

na rua, o coro conta que João do Carmo passou a seguir Alma e em uma tarde viu-a passear no jardim com outro homem. Sem saber que o homem que passeava com Alma era seu primo, Alvelos, e não um amante, João do Carmo, ultrajado, suicida-se. À noite, Alma espera com ansiedade pela chegada de João. O coro anuncia finalmente: "o suicida estendido e calado". A luz se apaga lentamente.

Personagens

A seguir, encontra-se a relação de personagens protagonistas e coadjuvantes da ópera *Alma* com seus respectivos tipos de voz, tessituras vocais e indicação das cenas em que aparecem:

a. Protagonistas:

Personagem	Tipo de Voz	Tessitura	Cenas
Alma	mezzo-soprano	B2 - B4	ato 1: cena 1, 4, 5, 7; ato 2: cena 1, 2, 3, 5; ato 3: cena 1, 2, 3, 4; ato 4: cena 1, 2, 3.
João do Carmo, telegrafista e escritor apaixonado por Alma	Tenor	C2 - Bb3	ato 1: cena 3, 6; ato 2: cena 2, 4, 5; ato 3: cena 1, 2, 4; ato 4: cena 2, 3.
Mauro, cafetão, amante de Alma	barítono ou ator[5]	A1 - D3	ato 1: cena 2, 5; ato 2: cena 3, 5; ato 4: cena 1.
Lucas, avô de Alma	Baixo	F#1 - Db3	ato 1: cena 4, 7; ato 3: cena 3.

b. Coadjuvantes:

Personagem	Tipo de Voz	Tessitura	Cenas
Lobão, amigo de João do Carmo	Barítono	G#1 - Eb3	ato 1: cena 6; ato 2: cena 4.
Homem no bordel	não canta	-	ato 2: cena 1.

5 Para o papel da personagem Mauro é facultado o desempenho por um barítono ou por um ator, visto que em quatro das cinco cenas em que aparece a personagem não canta ou emite frases. A única intervenção verbal e cantada de Mauro ocorre na Cena 3 do Ato 2.

Médico	Baixo	D2 - A2	ato 2: cena 1.
Mulher gorda	Soprano	G3 - D4	ato 2: cena 1.
Rosaura	mezzo-soprano	D3 - G4	ato 2: cena 1.
Mulher loira	Soprano	G#3 - G4	ato 2: cena 1.
Moço de monóculo	Tenor	C#3 - G3	ato 2: cena 1.
Pippermint	Soprano	C4 - G4	ato 2: cena 1.
Pianista	não canta	-	ato 2: cena 1.
Velho no bordel	não canta	-	ato 2: cena 1.
Dagoberto Lessa, policial amigo de João do Carmo	Barítono	A1 - E3	ato 3: cena 4; ato 4: cena 2.
Empregada de Lucas	não canta	-	ato 3: cena 4.
Teles Melo, engenheiro rico que casa-se com Alma	não canta	-	ato 4: cena 1.
Camila, amiga de Alma	Soprano	G3 - Gb4	ato 4: cena 2.
Primo Alvelos, primo de Alma	não canta	-	ato 4: cena 3
Coro de prostitutas a 3 vozes	soprano 1 e 2, contralto	S1: G3 - G4 S2: D3 - Eb4 C: B2 - C4	ato 1: cena 2.
Coro misto a 4 vozes, que comenta as cenas como no teatro grego	soprano, contralto, tenor e baixo	S: D3 - G#4 C: A2 - F#4 T: Db2 - G3 B: F1 - E3	ato 1: cena 5; ato 2: cena 1, 4, 5; ato 3: cena 1, 2, 4; ato 4: cena 1, 2, 3.
Bailarina	não canta	-	ato 1: cena 1; ato 2: cena 1.
Bailarino	não canta	-	ato 1: cena 1.
Trupe do circo: ballet de palhaços, jongleurs, etc	não cantam	-	ato 2: cena 2.

Instrumentação

A orquestração completa da ópera *Alma* de Claudio Santoro conta com o seguinte efetivo instrumental:

- Madeiras: 1 flautim, 3 flautas (3ª consta apenas na Cena 5 do Ato 2), 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes em Bb, 1 clarone em Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote e 4

trompas em F;

- Metais: 4 trompetes em C, 3 trombones e 1 tuba;
- Percussão: tímpanos, prato, gran cassa, tamburo piccolo, tamburo militare, caixa clara, wood block, chocalho, chicote, cocos, agogô, tamborim, pandeiro, triângulo, gongo pequeno, tamtam, crotales, glockenspiel, xilofone e vibrafone;
- Teclados: celesta e piano;
- Cordas: harpa, violão amplificado e cordas friccionadas (violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos);
- Eletroacústica: tape com música eletrônica gravada (que consta apenas na Cena 5 do Ato 2).

Contextos de apresentação pública da obra

a. Primeira montagem (1998)

A ópera *Alma* teve sua estreia durante o 2º Festival de Ópera de Manaus, que ocorreu entre 8 e 26 de abril de 1998. Além da ópera *Alma* de Claudio Santoro, nessa edição do Festival foram apresentadas as óperas *Tosca* de Giacomo Puccini e *A Viúva Alegre* de Franz Léhar, além de concertos sinfônicos, balé e apresentações de jazz. O jornal Folha de Londrina, comenta em matéria de 8 de abril de 1998: "Um dos maiores destaques do Festival de Manaus, que começa hoje, no Teatro Amazonas, é a estreia mundial da ópera brasileira Alma, de Claudio Santoro, que permanece inédita dez anos após a sua morte" (Jansen, 1998).

Alma foi apresentada em três récitas que ocorreram nos dias 14, 16 e 20 de abril de 1998. No papel título da ópera cantou a mezzo-soprano Rosana Lamosa e no papel de João do Carmo cantou o tenor Marcos Tadeu. A coreografia criada por Gisèle Santoro, esposa de Claudio Santoro, foi desempenhada pela filha do casal, também chamada Gisèle, e por Marcelo Misailidis, então primeiro bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A montagem, que contou com o Coral do Amazonas e a Orquestra do Festival de Manaus, formada por músicos convidados, teve direção musical do maestro amazonense Nivaldo Santiago e direção cênica do escritor Márcio Souza e da diretora teatral Socorro Santiago. Para esta montagem, a partitura da ópera utilizada foi uma edição feita pela Fundação Nacional de Artes - Funarte.

> (...) A ópera de Santoro começou a ser concebida pela Funarte há dois anos, durante o centenário de Carlos Gomes. Foi ali que a Fundação resolveu intervir nas óperas brasileiras e, com a organização do festival em Manaus, no início de 98, o projeto passou realmente a tomar corpo.
>
> Márcio de Souza, diretor da Funarte, declarou que montar uma obra inédita é muito mais difícil que outra já conhecida. Isto porque não há parâmetros com que se guiar. "As únicas referências com que contamos foram a partitura e o libreto".

> O elenco é formado por 150 artistas, entre eles 18 atores, três músicos em cena - tocando flauta, violão e contrabaixo - coro e orquestra. No palco eles dão vida para a cidade de São Paulo dos anos 20. Porém, o maior destaque é a musicalidade brasileira que soa leve por todo o espetáculo
>
> Não poderia faltar o chorinho numa montagem como esta, que é um dos ritmos nascidos em terras brasileiras. O naipe de cantores é formado pela soprano Rosana Lamosa, tenor Marcos Tadeu e baixo José Carlos Leal. A coreografia foi feita pela viúva do compositor, Gisele Santoro, e a primeira bailarina é sua filha, também Gisele.
>
> "Acompanhei a composição e agora estou participando da montagem de uma obra que certamente será um marco na música brasileira, já que sua agilidade inaugura a estética do videoclipe em óperas", disse a viúva. Gisele, a filha, dançará acompanhada por Marcelo Misailidis. Morando atualmente na Alemanha, ela veio ao Brasil especialmente para poder participar deste espetáculo (LEITE, 1998).

b. Segunda montagem (2019)

A segunda montagem da ópera *Alma* foi apresentada nos dias 26, 28 e 30 de maio de 2019, ano do centenário de Claudio Santoro, na programação do XXII Festival Amazonas de Ópera que ocorreu de 26 de abril a 30 de maio daquele ano. Além da ópera *Alma* de Claudio Santoro, nessa edição do Festival foram apresentadas as óperas *Ernani* de Giuseppe Verdi, *Maria Stuarda* de Gaetano Donizetti, *Tosca* de Giacomo Puccini, *L'enfant et les Sortilèges* de Maurice Ravel, em teatro de marionetes, e o laboratório de ópera barroca *Mater Dolorosa*, baseado no *Stabat Mater* de Giovanni Pergolesi.

O XXII Festival Amazonas de Ópera contou também com a exposição *A Alma de Cláudio Santoro*, sediada na sala anexo ao Salão Solimões, no Teatro Amazonas. A exposição, que ficou em cartaz de maio a novembro de 2019, reunia objetos pessoais de Claudio Santoro, como: troféus, diplomas e até pinturas de autoria do compositor – materiais do acervo pessoal de Gisèle Santoro.

Com direção musical de Marcelo de Jesus, direção cênica de Julianna Santos e coreografia de André Duarte, a produção de *Alma* em 2019 contou com a orquestra Amazonas Filarmônica, o Coral do Amazonas e o Corpo de Dança do Amazonas, corpos artísticos estáveis do Teatro Amazonas. Compondo ainda a ficha técnica: Francis Madson, na assistência de direção cênica; Giorgia Massetani, na cenografia; Laura Françozo, nos figurinos; e Fábio Retti, no desenho de luz.

Nesta segunda montagem, o triângulo amoroso da ópera foi vivido pela mezzo-soprano Denise de Freitas como Alma, pelo tenor Juremir Vieira como o apaixonado João do Carmo e pelo barítono Homero Velho como o inescrupuloso cafetão Mauro. O elenco dessa montagem contou ainda com: Emanuel Conde (baixo) no papel de Lucas, Joubert Júnior (barítono) como Dagoberto Lessa, Marinete Negrão (mezzo-soprano) como Dona Rosaura, Jefferson Nogueira (tenor) como Teles Melo e como Velho, Luiz Lopes (baixo) como Médico, Damares Machado (soprano) como Mulher gorda, Nilzi Costa (soprano) como Mulher loira e como Empregada, Rebeca Leitão (soprano) como Camilla e como Peppermint, Matheus Sabá (ator) como Moço de monóculo, e Renan Branco (piano) no papel do Pianista.

Diferente da primeira montagem de *Alma* apresentada durante o 2º Festival de Ópera de Manaus (1998), que contou com cantores, bailarinos e músicos de orquestra convidados de fora do estado do Amazonas, a segunda montagem apresentada no XXII Festival Amazonas de Ópera (2019) contou com cantores, bailarinos e músicos em grande parte integrantes dos agora instalados corpos artísticos do Teatro Amazonas. Sobre isso, Marcelo de Jesus, regente adjunto da Amazonas Filarmônica, comenta em entrevista ao Portal da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas:

> (...) "A primeira vez em que foi montada, 'Alma' teve um elenco estrangeiro, com solistas e orquestras de fora. O único que estava lá e agora representa mais uma vez o mesmo papel é o Josenor Rocha. Então, fico muito feliz de saber que temos quase 80% do elenco representado por amazonenses e por nomes dos nossos Corpos Artísticos", diz (NOVA [...], 2019);

Para essa segunda montagem de *Alma* em 2019, a partitura utilizada foi uma versão que combinava a edição da Funarte utilizada na primeira montagem em 1998 e um manuscrito no qual Claudio Santoro trabalhou nos anos finais de sua vida indicando revisões da ópera. A hipótese é de que esta versão, que só foi encontrada por Alessandro Santoro após o falecimento do compositor, trata-se da versão final da obra.

A organização do Festival Amazonas de Ópera - FAO previa em 2019 a revisão total da obra e a criação de uma nova edição da partitura que combinasse a primeira edição feita pela Funarte na década de 1990 e o manuscrito encontrado pelo filho do compositor, Alessandro Santoro, após a morte do pai.

> A nova versão, que terá estreia mundial no FAO, foi possível após o filho do maestro Claudio Santoro, o cravista Alessandro Santoro, entregar um manuscrito achado nos arquivos do pai, com uma nova revisão, indicações e correções precisas de trechos.
>
> "É uma versão que difere daquela que foi editada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) e mais ainda daquela apresentada em 1998, que teve muitos erros de cópia e cortes, muitos trechos não incluídos. Uma das mudanças que tivemos é um trecho que contém a Canção a Deus, que usaremos logo no início como uma espécie de abertura. Com certeza vai ficar na 'orelha' da plateia, é um hit. Após o fim do festival, entregaremos a nova versão que preparamos para uso da família", pontua o maestro (NOVA [...], 2019).

A nova edição da partitura de *Alma* prevista para 2019 não foi finalizada até o momento desta pesquisa. Como no caso de diversas outras óperas brasileiras, a completa revisão e edição final da partitura de *Alma* permanece como um desafio para a ampla difusão e promoção desta singular criação de Claudio Santoro.

Considerações finais

Alma é a única composição de Claudio Santoro do gênero ópera entre sua vasta relação de obras. Com música e libreto de Santoro, essa ópera foi composta entre os anos de 1984 e 1985, tendo sido revisada pelo compositor até sua morte em 1989.

Neste trabalho, apresentamos o contexto de composição da obra, desde os primeiros planos do compositor em compor uma ópera na década de 1960 até a concreti-

zação de *Alma* nos anos 1980. Discutimos a questão das fontes disponíveis da partitura da ópera, destacando que, até o momento desta pesquisa, a revisão e edição completa da obra não foi concretizada, o que, como no caso de diversas outras óperas brasileiras, torna-se um desafio para a ampla difusão e promoção desta singular criação de Claudio Santoro.

Através desta pesquisa pudemos elucidar informações acerca do libreto da ópera *Alma*, que foi concebido por Claudio Santoro a partir daquele que foi o romance de estreia do escritor modernista Oswald de Andrade. Para a composição de seu libreto, Santoro conserva do romance de Oswald de Andrade a narrativa marcada pela forma concisa, fragmentada e de caráter cinematográfico. Neste trabalho, o leitor encontra ainda o enredo da ópera dividido em 4 atos.

Apresentamos a relação de personagens da ópera, protagonistas e coadjuvantes, com seus respectivos tipos de voz, tessituras vocais e indicação de cenas em que aparecem. Além disso, apresentamos a relação completa de instrumentos que compõem a orquestração da ópera.

Os contextos de apresentação pública da obra também são discutidos no trabalho, por meio da apresentação de informações históricas e depoimentos em jornais que tratam das duas montagens da ópera *Alma* já realizadas: a primeira em 1998, durante o 2º Festival de Ópera de Manaus, e a segunda em 2019, ano do centenário de Claudio Santoro, na programação do XXII Festival Amazonas de Ópera.

Assim, buscamos preencher o vácuo de informações acerca dessa importante obra da maturidade de Claudio Santoro, somando-se ao conjunto de pesquisas acerca da produção do compositor, e consequentemente, contribuindo para a ampliação das discussões acerca da ópera brasileira.

Referências

BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas de Oswald de Andrade:* Os condenados. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. XIX-XX; XXXIV.

DORNELLAS, Janette Ribeiro. *A Ópera em Brasília*: gênese e desdobramentos. 2020. [292] f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, DF. 2020. Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/40519. Acessado em: 07 fev. 2024.

ESTREIA de 'Alma' com presenças ilustres. *Cultura do AM* - Portal da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus, 27 maio 2019. Disponível em: https://cultura.am.gov.br/estreia-de-alma-com-presencas-ilustres/. Acessado em 02 mar. 2024.

JANSEN, Roberta. Alma é destaque em festival. *Folha de Londrina*, Londrina, 08 abr. 1998. Disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/alma-e-destaque-em-festival-70137.html?d=1. Acessado em 02 mar. 2024.

LEITE, Zeca Corrêa. Alma é atração em Manaus. *Folha de Londrina*, Londrina, 15 abr.

1998. Disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/alma-e-atracao-em--manaus-71182.html?d=1. Acessado em 02 mar. 2024.

MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Claudio Santoro*: roteiros divergentes e conjunção final. 2009. 289 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611149>. Acesso em: 31 ago. 2023.

ÓPERA 'Alma' é apresentada no Teatro Amazonas no centenário de Claudio Santoro. *Correio Braziliense*, Brasília, 28 maio 2019. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/28/interna_diversao_arte,758107/opera-alma-e-apresentada-no-teatro-amazonas-no-centenario-de-claudio.shtml. Acessado em 02 mar. 2024.

SANTORO, Alessandro. *Partitura de "Alma", ópera de Claudio Santoro* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <contatomatheusavlis@gmail.com> em 04 set. 2023.

ECOS DO PASSADO: A TANGIBILIDADE DA MEMÓRIA MUSICAL NA CO- LEÇÃO RONOEL SIMÕES E NOS 78 RPM

ECHOES OF THE PAST: THE TANGIBILITY OF MUSICAL MEMORY IN THE RONOEL SIMÕES COLLECTION AND IN THE 78 RPM

Caio Vitor Priori-dos-Santos CESEM – Polo Universidade de Évora
caiopriorisantos@gmail.com
Jefferson Motta CCSP/IA-UNESP
jefferson.motta@unesp.br

Resumo

O legado deixado por Ronoel Simões (1919 - 2010) ao longo de sua existência, destaca a singularidade, representatividade e importância inerentes à sua coleção. Assim sendo, o propósito deste texto é analisar a Coleção Ronoel Simões, com foco primordial nos discos de 78 rotações que a compõem, fornecendo um panorama acerca de sua organização e, primordialmente, sua composição. Considerou-se a problemática levantada por Castagna (2022) acerca do "Patrimônio Musical Brasileiro", bem como outros aspectos relevantes para uma reflexão sobre a valorização de documentos musicais.

Palavras-chave: Acervos Musicais. Coleção Ronoel Simões. Discos 78 rpm. Violão Dedilhado.

Abstract

The legacy left by Ronoel Simões (1919 - 2010) over the course of his life highlights the uniqueness, representativeness and importance inherent in his collection. Therefore, the purpose of this text is to analyse the Ronoel Simões Collection, with a primary focus on the 78-rotation discs that make it up, providing an overview of its organisation and, above all, its composition. We considered the issues raised by Castagna (2022) about 'Brazilian Musical Heritage', as well as other aspects relevant to a reflection on the valorisation of musical documents.

Keywords: Music collections. Ronoel Simões Collection. 78 rpm discs. Fingerstyle guitar.

A Coleção[1] Ronoel Simões como testemunho tangível dos arquivos musicais

A presente reflexão é uma versão ampliada da comunicação[2] apresentada no 7º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança, na Universidade Nova de Lisboa, em dezembro de 2023 (Priori-dos-Santos; Motta, 2023) e inicia-se mencionando o ensaio de Arlette Farge, destacando a intrínseca relação entre o uso de arquivos e a construção narrativa. A autora, ao imergir nos documentos do século XVIII, especialmente nos arquivos policiais conservados na Biblioteca do Arsenal e na Biblioteca Nacional da França, quando utiliza a expressão *milhares de vestígios*, evoca a ideia de uma riqueza extraordinária de material histórico, onde cada pedaço pode ser um vestígio tangível de eventos passados. Revela também a complexidade subjacente à interpretação e utilização desses registros históricos e ressalta a sensação de "tocar o real" ao manusear esses documentos, sublinhando a materialidade do arquivo e seu impacto na compreensão da história (Farge, 2009).

Esta análise, entretanto, desloca-se para o contexto da Coleção Ronoel Simões, centrando-se nos 78 rpm que compõem parte de sua totalidade. Assim como Farge (2009), destacamos a importância de desenvolver uma consciência aguçada ao examinar esses arquivos, a compreender os vestígios como elementos integrantes de uma multiplicidade de narrativas. Ao explorar a riqueza contida nesses discos, aparentemente obsoletos no mercado, percebemos que não se trata apenas de uma busca por informações, mas de uma imersão em um vasto oceano de conhecimento, onde cada peça pode representar um valioso fragmento no intricado quebra-cabeças de uma parte da história da música.

O trajeto dos discos de 78 rotações no Brasil, abordado pelo Instituto Moreira Salles[3] (IMS), evidencia a transição dessas gravações, culminando no projeto *Discografia Brasileira*[4], um acervo digital que resgata por volta de 46 mil arquivos de áudio. O papel crucial dos colecionadores (exemplificado pela notável figura do Nirez[5]) demonstra como suas dedicadas coleções possibilitaram a preservação e o agrupamento desses documentos. No âmbito português, o Acervo

---

1 Informações disponíveis em: [http://aaccsp.org.br/2022/03/28/colecao-ronoel-simoes/]. Acesso 16/06/2024.

2 Disponível em: [http://dx.doi.org/10.48528/1ged-4p53]. Acesso 16/06/2024.

3 Instituição cultural privada do âmbito brasileiro. Mais informações disponíveis em: [https://ims.com.br/sobre-o-ims/]. Acesso 27/11/23.

4 Plataforma disponível em: [https://discografiabrasileira.com.br/]. Acesso 16/06/2024.

5 Jornalista, colecionador, pesquisador brasileiro. Disponível em: [https://dicionariompb.com.br/personalidade/nirez/]. Acesso 16/06/2024.

José Moças[6] destaca-se como a maior coleção de discos em 78 rpm, oferecendo uma visão abrangente da indústria fonográfica e as relações transatlânticas no início do século XX.

Logo, acompanhado por projetos contemporâneos como o *Liber|Sound*[7] e a *Discografia Brasileira*, que buscam a recuperação da memória musical gravada, e as contribuições de investigadores, tais como António Nunes, Manuel Deniz, Maria Pestana, Martha Ulhôa, Leonor Losa, Pedro Aragão, Pedro Moreira, Susana Belchior, Susana Sardo, entre outros nomes da atualidade, sobre as indústrias culturais (Adorno, 1944) e fonográficas, revelam-se esforços pertinentes para preservar e estudar o patrimônio musical gravado.

Contudo, a problemática apontada por Paulo Castagna sobre a falta de legislação clara para o patrimônio musical no Brasil repercute, sublinhando a complexidade das três dimensões (ôntica – epistêmica – documental) do conhecimento musical (Castagna, 2022). O risco de desmantelamento que o acervo de Ronoel Simões sofreu, conforme narrado por Sérgio Estephan (2007), levanta questões cruciais sobre a dependência da memória cultural brasileira de coleções privadas.

As reflexões sobre a arquivologia musical, como discutida por Cotta (2006ª; 2006b), González (2008), Castagna (2019; 2022), e Bellotto (2022), oferecem uma abordagem integrada e transdisciplinar para a preservação do patrimônio musical.

Diante desse contexto, a Coleção Ronoel Simões destaca-se como um espólio único e abrangente dedicado ao violão dedilhado. Composta por diferentes documentos provenientes de diferentes fontes, essa coleção não apenas preserva memórias, mas também desempenha um papel essencial na reconstrução de eventos e experiências perdidas ao longo do tempo. Neste panorama, explorar a Coleção Ronoel Simões não é apenas uma busca por informações musicais, mas uma jornada imersiva em um vasto repertório de conhecimento musicológico, onde cada registro é um elo tangível com o passado, que podem proporcionar uma rica compreensão das complexas interconexões que moldaram as comunidades e sociedades de outras épocas.

---

6 Informações disponíveis em: [https://blogs.ua.pt/galeria/?page_id=1606]. Acesso 16/06/2024.

7 Informações disponíveis em: [http://www.inetmd.pt/index.php/en/investigacao/projects/13857-liber-sound-praticas-inovadoras-de-arquivamento-para-a-libertacao-da-memoria-sonora-musica-gravada-experiencias-transcontinentais-comunidades-conectadas-en]. Acesso 16/06/2024.

O Instituto Moreira Salles e a *Discografia Brasileira em 78 rpm*

De acordo com informações[8] retiradas do site *Discografia Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, os discos de 78 rotações, predecessores dos LPs, percorreram um trajeto que vai do "luxo ao lixo" no Brasil. Feitos de goma-laca e introduzidos no país em 1901, essas gravações floresceram até os anos 50, quando foram suplantadas pelos discos de vinil. Muitos, devido à composição com prata, foram relegados a ferros-velhos, tornando-se resíduos. No entanto, o Instituto, em parceria com destacados colecionadores, concretizou o projeto, um acervo digital com 46 mil arquivos de áudio do tipo, que está em constante atualização. O site, já acessível, resulta da aquisição prévia de acervos minuciosos[9] e da consulta à renomada publicação do catálogo *Discografia Brasileira em 78 rpm (1902 – 1964)*, lançada em cinco volumes pela Funarte em 1982 (Alcino Santos et al. 1982). Os pesquisadores responsáveis por essa publicação são Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo. Após o lançamento, Miguel Azevedo dedicou-se a transcrever minuciosamente as informações impressas e a atualizá-las ao longo dos anos, resultando na base de dados que, com os direitos cedidos ao IMS, encontra-se acessível através do site supracitado.

A importância dos colecionadores de discos: o caso do Nirez[10]

Nada disso teria sido possível, não fossem os colecionadores de discos que acumularam e preservaram, em suas coleções, números imensos de discos em 78 rotações, possibilitando, assim, o seu agrupamento. Podemos destacar o jornalista, colecionador e pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo (já citado), conhecido como Nirez, nascido em Fortaleza, Ceará, em 15 de maio de 1934. Filho do fotógrafo, pintor e poeta Otacílio Ferreira de Azevedo, Nirez recebeu desde cedo o incentivo para sua vasta coleção fonográfica. Seu acervo foi enriquecido pela doação da discoteca da rádio *Uirapuru* e pela aquisição de imagens históricas de Fortaleza do estúdio fotográfico ABAFILM. Membro da Academia Cearense de Literatura e Jornalismo desde 2011, Nirez também foi coautor do catálogo publicado pela Funarte em 1982 e o seu arquivo (que era composto por

---

8 Disponível em: [https://discografiabrasileira.com.br/sobre-este-site]. Acesso 16/06/2024.

9 "Os fonogramas já oferecidos para audição no site vêm de diversas coleções abrigadas pelo IMS, como as de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão". Disponível em: [https://ims.com.br/por-dentro-acervos/em-78-por-segundo-rotacoes-discografia-brasileira-nani-rubim/]. Acesso 16/06/2024.

10 Texto de Fernando Krieger. Disponível em: [https://discografiabrasileira.com.br/posts/241989/miguel-angelo-de-azevedo-o-nirez]. Acesso 16/06/2024.

mais de 141 mil peças, incluindo 22 mil discos em 78 rotações) foi adquirido pelo Instituto Moreira Salles em 2015 e incorporado ao grande acervo utilizado para a construção do portal *Discografia Brasileira*.

O caso do Acervo José Moças em Portugal

Segundo Pedro Aragão, em seu texto *Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927)* (2016), o Acervo José Moças considerado a maior coleção de discos em 78 rotações por minuto em Portugal, compreende cerca de 17.450 gravações feitas entre 1900 e 1950, abrangendo múltiplos gêneros musicais, desde o fado até a música de concerto. Doado em 2012 para a Universidade de Aveiro pelo radialista José Moças, o acervo é crucial para o estudo da indústria fonográfica em Portugal no início do século XX e das dinâmicas transnacionais de práticas sonoras na época. Portanto, depois de algumas análises a cerca desse acervo, Aragão (2016) concluiu que se os estudos sobre o início da fonografia em Portugal e no Brasil até agora se basearam nas premissas das fronteiras dos estados-nações, talvez seja altura de focar em aspectos transnacionais que permitam ir além dos "paradigmas nacionais", conforme apontado por Travassos (2003). Embora estudos (Menezes Bastos, 2013; Sardo, 2013) indiquem um intenso sistema de trocas musicais no triângulo entre Europa, África e América do Sul, a compreensão desses sistemas certamente requer novos estudos que enfatizem o papel de intérpretes e fonogramas que construíram pontes sonoras entre os dois países no início do século (Aragão, 2016, p. 108), o que, atualmente, está sendo feito através do projecto *Liber|Sound*.

***Liber|Sound*: projeto de "recuperação" da memória musical gravada**

Além do site *Discografia Brasileira*, existe outro projeto, atual, no âmbito português, que visa à recuperação da memória musical gravada. O projeto denominado *Liber|Sound: Innovative archival practices toward sound memory liberation. Recorded music, transcontinental experience, connected communities*, que conta com a colaboração de investigadores brasileiros e tem coordenação pelos investigadores Pedro Aragão (UNIRIO) e Susana Sardo (UAveiro). Esse projeto visa liberar o patrimônio musical de mídias obsoletas (discos de 78 rpm e fitas magnéticas), reativando a memória através de processos inovadores de arquivamento. Foca em expressões de música popular, gravadas durante o século XX em Portugal, Moçambique, Brasil e Índia (Goa),

explorando trânsitos sonoros, espaços musicais compartilhados e resistência à dominação colonial. Aborda lacunas na pesquisa sobre música e colonialismo, especialmente nas primeiras gravações do século XX.

Em vista disso, a doação do Acervo José Moças e a inserção dos documentos dentro de uma universidade podem ser um caso excepcional. Na prática, os detentores dos acervos (seus colecionadores) tendem, em alguns casos, a não ter um diálogo com os pesquisadores e com os setores públicos que podem ajudar e dar condições de preservação aos mesmos. Deixamos alguns relatos na sequência.

Uma proposta para a boa colaboração entre acervos, seus colecionadores e os investigadores

O investigador António Manuel Nunes (2013), a partir do seu contato frequente com acervos de documentos ligados com a música tradicional de Coimbra, reconhece a importância dos colecionadores, de seus acervos, e destaca a crescente abertura da universidade contemporânea para admitir a existência de conhecimento além de seus limites institucionais. Nunes tinha o objetivo de otimizar as relações de "boa vizinhança" e promover uma colaboração eficaz, reconhecendo que a troca de conhecimento entre a academia e a sociedade contribui para a construção do conhecimento acadêmico em moldes participativos (Nunes, 2013, p. 155–156). Além disso, dá exemplos de práticas organizativas em quatro coleções específicas e destaca características predominantes nos acervos de colecionadores privados, incluindo a diversidade de objetos, a organização empírica e a posse orgulhosa sobre seus acervos. Por fim, ele apresenta algumas recomendações para estabelecer uma colaboração eficaz entre os investigadores universitários e os colecionadores, entre elas: a definição de objetivos estratégicos para a criação de um arquivo sonoro público; a conquista da confiança dos colecionadores; a elaboração de manuais de procedimentos; a celebração de protocolos escritos para acesso e reprodução de acervos; a realização de eventos valorativos; e a implementação de programas de boas práticas.

Contudo, esses métodos ideais só são possíveis e sustentáveis por meio de uma comunicação clara, com os mesmos interesses, e com suporte estatal. Atualmente, no Brasil, há questões oportunas que remetem à definição de patrimônio musical na legislação, destacadas recentemente pelo professor e pesquisador Paulo Castagna.

A problemática apontada por Castagna: o conceito de “patrimônio musical” nas leis brasileiras

No contexto brasileiro, com base na teoria de Gnoli (2012), Paulo Castagna (2022) destaca a necessidade de esclarecer o significado de “patrimônio musical” e suas categorias internas, abrangendo diversas formas de documentação musical, como partituras, tablaturas, discos e fitas. Ele ressalta a complexidade das três dimensões do conhecimento musical: ôntica, epistêmica e documental, abordando a materialidade e imaterialidade nos documentos físicos e as dificuldades na distinção entre informação e documento musical. Observa-se a falta de legislação específica para o patrimônio musical no Brasil, o que pode levar a propostas inconsistentes, como a elevação das bandas musicais à condição de “patrimônio da cultura brasileira”. Castagna propõe uma abordagem mais integrada para a preservação, reconhecendo a interconexão das dimensões do patrimônio musical, incluindo categorias como patrimônio organológico, tecnológico, mobiliário, arquitetônico e urbanístico. O autor discute as aplicações práticas da teoria das três dimensões do patrimônio musical, destacando sua relevância em atividades como reconfiguração de acervos, exposições, cursos e políticas públicas. Ele enfatiza a necessidade de uma abordagem teórica clara e consistente para a preservação do patrimônio musical. As considerações finais apontam desequilíbrios e desconexões nas operações relacionadas ao patrimônio musical, sugerindo o fortalecimento da troca de informações entre projetos e recomendando iniciativas conjuntas e desenvolvimento coletivo da teoria. São propostas políticas públicas integradoras para uma proteção eficaz do arquivos de música (Castagna, 2022).

Estas propostas certamente podem contribuir para as classificações e o tratamento de documentos específicos, no caso da música. Todos estes pontos mencionados, desde a produção dos 78 rpm até aos seus colecionadores e à interação entre os detentores e o âmbito científico, são relevantes, pois fazem-nos perceber algumas problemáticas que ocorrem ao lidarmos com coleções, especialmente as de fonogramas. Dessarte, segue importante apontar os riscos que os acervos correm quando a comunicação entre o colecionador e o setor público, ou entre o colecionador e os investigadores, não ocorre de forma fluída. Assim, daremos um exemplo que se relaciona com a própria Coleção Ronoel Simões.

O risco de desmantelamento do acervo de Ronoel

O acervo de Ronoel Simões, renomado colecionador e colaborador ativo na música brasileira, enfrentou sério risco de desmantelamento, conforme relatado por Sérgio Estephan (2007). Com uma vasta coleção iniciada em 1941, incluindo discos de Agustin Barrios e registros fonográficos de Andrés Segóvia, o acervo abrangia um número impressionante de discos, partituras, vídeos, fitas de rolo, fotos e livros, pouco antes da morte do seu detentor. O colecionador, já longevo, resistiu a propostas de catalogação financiadas, mesmo com esforços para preservar o acervo no Brasil, levando a preocupações sobre negociações em andamento com uma universidade estadunidense e a possível transferência dos documentos para o exterior. Em 2005, uma visita à casa de Simões revelou a ameaça iminente, enquanto a contradição se tornava evidente ao observar que, apesar das homenagens recebidas em eventos como o lançamento de *Violões do Brasil*, o acervo estava sendo negligenciado e ameaçado por térmitas.

Visto isso, Estephan destacou a urgência na preservação desse patrimônio cultural, provocando reflexões sobre a vulnerabilidade das coleções particulares e a necessidade de medidas para resguardar o legado musical do Brasil (Estephan, 2007, p. 177–188). Felizmente, a Coleção foi adquirida pela prefeitura da cidade de São Paulo, numa iniciativa que mobilizou a compra do acervo numa negociação com a viúva do detentor, por um valor de 130.000[11] reais. Essa transação concretizou-se em 2011, quando a Coleção foi transferida para o seu local atual. No presente, encontra-se no Centro Cultural de São Paulo[12] (CCSP), no âmbito da Discoteca Oneyda Alvarenga[13], sob a responsabilidade do bibliotecário Aloysio Nogueira[14] e do músico e pesquisador Jefferson Motta[15].

---

[11] Diário oficial da cidade de São Paulo, prefeito Gilberto Kassab, número 95, terça-feira, 24 de maio de 2011, p. 83.

[12] Centro cultural público, multidisciplinar, inaugurado em 1982. Informações disponíveis em: [https://centrocultural.sp.gov.br/institucional/]. Acesso 16/06/2024.

[13] Antiga Discoteca Pública Municipal, fundada em 1935, fazia parte da divisão de bibliotecas municipais até por volta dos anos 2000 e passou a fazer parte da divisão de acervos públicos da cidade de São Paulo. É um centro de informação especializado em música. Disponível em: [https://acervoccsp.art.br/discoteca-oneyda-alvarenga/]. Acesso 16/06/2024.

[14] Bacharel em Biblioteconomia pela USP e Coordenador da Discoteca Oneyda Alvarenga, funcionário do Centro Cultural da Cidade de São Paulo – CCSP há 40 anos, desde sua criação.

[15] Doutorando em musicologia pela UNESP. É violonista, pesquisador e responsável pela Coleção Ronoel Simões.

A Coleção Ronoel Simões: estado atual

A Coleção Ronoel Simões, notável como uma das mais abrangentes dedicadas ao violão dedilhado na América Latina, é um conjunto de documentos de importância significativa para a compreensão de algumas histórias sobre esse instrumento no século XX. Ao longo dos anos (enquanto estava com o seu colecionador e mesmo depois de ter sido incluída na Discoteca), contribuiu com trabalhos significativos, de resgate de obras violonísticas, como, por exemplo, as publicações de Stover (2002) ao investigar sobre Agustín Barrios, com as pesquisas e publicações de Ribeiro (1980) e Bellinati (1991) com os resgates das obras do Garoto e, mesmo em fase de processamento e digitalização de alguns de seus documentos, hodiernamente, contribui com trabalhos recentemente acabados (Amorim, 2020; Motta, 2020; Prando, 2021) e com outros muitos, ainda em fase de desenvolvimento.

Composta por materiais diversos provenientes de diferentes fontes, incluindo a biblioteca de Isaías Sávio adquirida na década de 1970 e os arquivos pessoais de figuras influentes como Antônio Giacomino, João Avelino de Camargo e José Alves da Silva (o Aimoré) (Prando, 2021, p. 26) estima-se que abranja aproximadamente 8.550 discos, 7.000 CDs, 800 cassetes e 120 fitas de rolo. Porém, nesse encadeamento, podemos colocar algumas questões: quais eram as vontades (critérios) do Ronoel que o fizeram acumular esses arquivos? No contexto dos 78 rpm, quais as incidências de discos (quantidades, editoras, proveniências nacionais ou estrangeiras) que podem indicar algo? Houve algum silenciamento de algum violonista, por parte do Ronoel?

Os discos de 78 RPM na Coleção

A Discoteca Oneyda Alvarenga, fundada em 1935 como parte integrante do Departamento de Cultura de São Paulo, cujo diretor à época era Mário de Andrade (1893 – 1945), com a liderança de Oneyda Alvarenga (1911 – 1984), sua colaboradora, desempenhou papel fundamental na preservação do patrimônio musical na cidade naquele período. Tiveram dedicação de uma parte significativa ao *Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas*, que englobava a catalogação dos objetos, o registo sonoro e as publicações das séries *Registro Sonoro do Folclore Musical Brasileiro* e *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico*, materiais que fazem parte integrante do acervo histórico da Discoteca.

Figura 1: foto da placa afixada na porta de entrada da Coleção

A secção que acolhe a Coleção é uma sala dedicada exclusivamente à preservação de todos os documentos deste espólio. Os discos em 78 rpm encontram-se armazenados em embalagens de papel cartão, protegidos adicionalmente por revestimento plástico, todos dispostos em prateleiras de altura moderada, totalizando aproximadamente dois andares em sua acomodação.

Figura 2: fotografia Leo Martins VejaSP. Disponível em: [http://aaccsp.org.br/2022/03/28/colecao-ronoel-simoes/]. Acesso em 26 de novembro de 2023

Detalhes sobre a quantidade de discos, gravadoras representadas e procedências nacionais

Os 78 rpm representam uma grande parte dos documentos, contendo aproximadamente 900 exemplares, excluindo as duplicatas existentes. Algumas informações sobre esses discos (nomeadamente o número do tombo, as informações sobre o título, os autores, o número do disco, o ano, a quantidade de exemplares e os números das matrizes) encontram-se disponíveis[16] no site

[16] Informações disponíveis em: [https://acervoccsp.art.br/colecao-ronoel-simoes/?order=ASC&orderby=date&view_mode=table&perpage=48&paged=1&fetch_only=&fetch_only_meta=149712]. Acesso 16/06/2024.

da Coleção, a partir do *Projeto de Digitalização da Coleção Ronoel Simões*[17], e estão sendo, pouco a pouco, atualizadas.

Entre as editoras, surgem muitos nomes conhecidos e, o que é pertinente destacar, após uma revisão feita em alguns discos, são as informações sobre a quantidades diversas das procedências nacionais que revela um aspecto relevante e intrigante. Até agora, com a quantidade revisada, podemos dizer que há discos editados no Brasil, na Argentina, nos Estados Unidos, na Europa e na Rússia, demonstrado por parte desses discos de 78 rotações por minuto, indicando múltiplas proveniências. Assim, derivados de diversas gravadoras, tais como a Columbia Records, a Victor Talking Machine Company, a Odeon Records, a Brunswick Records e a Polydor Records (para citar alguns exemplos), as quais desempenharam um papel significativo na produção e edição deste formato. Adicionalmente, muitos destes discos evidenciam os locais de edição e prensagem, presentes nos respetivos selos, ao indicarem algumas cidades, como, por exemplo: Nova Iorque, nos Estados Unidos; Berlim, na Alemanha; Buenos Aires, na Argentina; Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, no Brasil; e Barcelona, em Espanha. Estes dados podem denotar uma característica internacional da Coleção e torna-se interessantes de investigar.

Outros aspectos relevantes

O debate em torno da gestão e preservação de acervos musicais, notadamente a Coleção Ronoel Simões, é enriquecido pelas reflexões de Heloísa Liberalli Bellotto, Paulo Castagna, González e André Guerra Cotta. Estes autores, cada um à sua maneira, oferecem reflexões valiosas que contribuem para uma compreensão mais profunda e eficaz da arquivologia musical.

Heloísa Bellotto (2022), ao abordar a importância dos conceitos de "espécie documental" e "tipo documental" (Bellotto, 2022) – mesmo não especificando a aplicação direta desses conceitos à documentação musical – instiga a consideração desses elementos na ordenação, criação de secções e subsecções (por exemplo), e isso pode contribuir com a disposição da Coleção. Essa aplicação poderia fornecer uma estrutura conceitual sólida para a catalogação dos documentos, levando em conta as particularidades da sua concepção.

Por outra perspectiva, Castagna (2022), já enfatizado acima, por sua vez, destaca a necessidade de esclarecer o significado de "patrimônio musical" no contexto brasileiro, propondo

[17] Informações disponíveis em: [https://centrocultural.sp.gov.br/lancamento-do-projeto-de-digitalizacao-da-colecao-ronoel-simoes/]. Acesso 16/06/2024.

categorias específicas. Certamente, isso pode influenciar diretamente a gestão do espólio em questão, instigando uma reflexão sobre como os documentos musicais são valorizados e preservados dentro do cenário patrimonial brasileiro.

A perspectiva de González (2008), ressalta a importância não apenas da descrição, mas da organização eficaz de fundos musicais, a sublinhar o princípio de procedência e a preservação estrutural original estabelecida pelo produtor (Gómez González, 2008). Contudo, ao considerarmos a Coleção Ronoel, surge uma problemática: a identificação exaustiva das procedências torna-se praticamente inviável. Nesse contexto, uma abordagem apropriada seria adotar os critérios preexistentes para a acumulação documental que, decerto, estava focalizado na busca por intérpretes de violão dedilhado. Por conseguinte, a organização resultante (atual), pautada na ordenação alfabética dos intérpretes, representa uma premissa concebida e identificada a partir das características já existentes na coleção.

Assim como Nunes (2013), Cotta destaca a importância de uma discussão coletiva e transdisciplinar para estabelecer as bases teóricas da arquivologia musical no Brasil. Ressalta a necessidade de uma abordagem integrada para o tratamento do patrimônio musical brasileiro, envolvendo pesquisadores, músicos, arquivistas e demais interessados (Cotta, 2006a; 2006b). Isso reforça a importância da autogestão e da cooperação entre instituições para enfrentar os desafios específicos na preservação de acervos musicais e consequentemente, do conjunto documental em foco.

Considerações

No caso específico da Coleção Ronoel Simões, as reflexões dos autores convergem para a necessidade de uma abordagem cuidadosa e adaptativa na gestão do acervo. A aplicação dos conceitos teóricos propostos, a consideração das categorias de patrimônio musical, a flexibilização do princípio de procedência, e a busca por uma abordagem coletiva podem ser caminhos promissores para preservar e valorizar o rico acervo musical contido nesta coleção única. Além disso, a análise da Coleção Ronoel Simões revela que a intenção do colecionador era acumular documentos relacionados ao violão, não apenas no contexto brasileiro, mas também a nível internacional. A variedade de discos e editoras presentes no acervo é grande, e ainda são necessárias análises mais aprofundadas para entender se houve algum silenciamento por parte do colecionador em relação a alguma personalidade ou violonista. Finalmente, é importante considerar a

possibilidade de olhar para esse espólio por um prisma transnacional, como sugerido por Aragão (2016), para entender melhor a dimensão internacional da Coleção Ronoel Simões e sua importância para a preservação do patrimônio musical.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Editado por Gunzelin Schmid Noerr. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1944.

ALCINO SANTOS, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo. *Discografia Brasileira em 78 rpm (1902 – 1964)*. Vols. 1–5. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

AMORIM, Humberto. Três obras didáticas de Melchior Cortez (1882-1947): o violão entre os métodos clássicos e a Escola Moderna. In: *OPUS 26*, no. 1 (2020): 1–32. https://doi.org/10.20504/opus2020a2607.

ARAGÃO, Pedro. Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927). *OPUS 22*, no. 2 (2016): 83–114. https://doi.org/10.20504/opus2016b2204.

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto: Duas Contas (Original); Duas Contas (Arrangements); Inspiração; Lamentos Do Morro; Um Rosto de Mulher; Sinal Dos Tempos; Debussyana; A Caminho Dos Estados Unidos; Mazurka No. 3; Carioquinha; Voltarei; Desvairada; Improviso*. Vols. 1 e 2. Guitar Solo Publications, 1991.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. O entendimento da espécie e do tipo documentais na teoria e na prática arquivísticas. *OFFICINA - Revista da Associação de Arquivistas de São Paulo 1*, no. 1 (2022). https://doi.org/10.29327/263416.1.1-2.

CASTAGNA, Paulo Augusto. As três dimensões do patrimônio musical: uma teoria em progresso. *LaborHistórico 8*, no. 1 (2022): 14–45. https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47605.

COTTA, André. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: *Arquivologia e patrimônio musical*, 15–37. Salvador: EDUFBA, 2006a.

———. Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro. In: *Arquivologia e patrimônio musical*, 39–56. Salvador: EDUFBA, 2006b.

ESTEPHAN, Sérgio. *Viola minha viola: a obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*. Tese, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. https://repositorio.pucsp.br/xmlui/handle/handle/13031.

FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GNOLI, Claudio. Metadata About What? Distinguishing Between Ontic, Epistemic, and Documental Dimensions in Knowledge Organization. *KNOWLEDGE ORGANIZATION 39*, no. 4 (2012): 268–75. https://doi.org/10.5771/0943-7444-2012-4-268.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. La organización de archivos musicales. In: *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, 123–54. Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3002488.

MENEZES BASTOS, Rafael de. O fado como integrante do sistema de transformações lundu-modinha-fado: notas para um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África. In: *Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário atlântico*, 18–32. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

MOTTA, Jefferson Luis Gonçalves. *Rogério Guimarães : o violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926 - 1968)*. [s.n.], 2020. https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1161406.

NORA, Pierre. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. Traduzido por Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História 10*, 1993. https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101.

NUNES, António Manuel. Canção de Coimbra, colecionadores de fontes sonoras, universidade(s) e investigadores. In: *Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimónios*, Edição eletrónica No 1:155–65. Cascais: Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) - Câmara Municipal de Cascais, 2013.

PRANDO, Flávia Rejane. *O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932)*. São Paulo: USP, 2021. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24082021-211659/en.php.

PRIORI-DOS-SANTOS, Caio Vitor; MOTTA, Jefferson. A Coleção Ronoel Simões e os 78 rpm: composição e organização. In: *7º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança*, livro de resumos. Lisboa, pp. 27-28, 2023.

RIBEIRO, Geraldo. *Garoto por Geraldo Ribeiro*. LP. Brasil: Arlequim, 1980.

SARDO, Susana. Música e conciliação: contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul: o caso das relações Portugal-Brasil. In: *Trago o Fado nos Sentidos: Cantares de um Imaginário Atlântico*, 44–64, 2013.

STOVER, Richard Dwight. *Seis rayos de plata: vida y tiempo de Agustín Barrios Mangoré*. CONCULTURA, Dirección de Publicações e Impres.

A CONSTRUÇÃO DO NACIONAL NOS PONTEIOS DE CAMARGO GUARNIERI (1907 - 1993): ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA DAS TÓPICAS

THE CONSTRUCTION OF THE NATIONAL FROM THE PONTEIOS OF CAMARGO GUARNIERI (1907 - 1993): ANALYSIS BASED ON THE THEORY OF TOPICS AND IDENTITY CONSTRUCTION

Vitor Rocha Silva
Universidade Federal de Goiás (UFG)
vitorrochasilvag@gmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza
Universidade Federal de Goiás (UFG)
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Entendendo que a música está ligada ao sociocultural, às representações sociais, signos e símbolos, partindo da teoria da construção da nação proposta por Benedict Anderson (1986) - "comunidade política imaginada", a proposta deste artigo é investigar os *Ponteios* de Camargo Guarnieri visando compreender como o compositor elaborou uma narrativa musical da nação. Como metodologia de análise foi utilizada a teoria das tópicas musicais, que buscam, a partir de elementos do discurso musical que organizam ideias - frases, motivos, cadências, dentre outros -, entender os elementos resultantes de convenções culturais e das vivências do compositor para a compreensão da construção do nacional. O foco serão os *Ponteio nº1 - Calmo com profunda saudade*; *Ponteio nº3- Dolente; Ponteio nº16 - Tranquilamente*; *Ponteio nº 35- Dengoso*; *Ponteio nº 39 – Dengoso e no Ponteio nº 44 – Desconsolado*.

Palavras-chave: Construção do nacional, tópicas, Camargo Guarnieri, ponteios.

Abstract: *Understanding that music is linked to the socio-cultural, social representations, signs and symbols, based on the theory of nation building proposed by Benedict Anderson (1986) - "imagined political community", the purpose of this article is to investigate Camargo Guarnieri's Ponteios in order to understand how the composer elaborated a musical narrative of the nation. As a methodology for analysis, the theory of musical topics was used, which seeks, from the elements of musical discourse that organise ideas - phrases, motifs, cadences, among others - to understand the elements resulting from cultural conventions and the composer's experiences in order to understand the construction of the national. The focus will be on Ponteio nº1 - Calmo com profunda saudade; Ponteio nº3- Dolente; Ponteio nº16 - Tranquilamente; Ponteio*

nº 35- Dengoso; Ponteio nº 39 - Dengoso and Ponteio nº 44 - Desconsolado.

Keywords: *Construction of the national, topics, Camargo Guarnieri, ponteios.*

Introdução

Entendendo que a música está ligada ao sociocultural, às representações sociais, signos e símbolos, com base na proposta de Benedict Anderson (1986) de que as nações são "comunidades políticas imaginadas", partimos da proposição de que as nações se constroem a partir de um processo dinâmico se valendo de símbolos étnicos, mitos, valores e tradições herdadas. Através da manipulação de elementos culturais se constrói um sentimento de pertencimento a uma nação. A proposta deste artigo é investigar os *Ponteios* de Camargo Guarnieri visando compreender como o compositor elaborou uma narrativa musical da nação. Como metodologia de análise foi utilizada a teoria das tópicas musicais, que buscam, a partir de elementos do discurso musical que organizam ideias - frases, motivos, cadências, dentre outros -, entender os resultantes de convenções culturais e das vivências do compositor para a compreensão da construção do nacional. O foco recaiu nos seguintes Ponteios: *Ponteio nº1 - Calmo com profunda saudade; Ponteio nº3 - Dolente; Ponteio nº16 - Tranquilamente; Ponteio nº 35- Dengoso; Ponteio nº 39 – Dengoso* e no *Ponteio nº 44 - Desconsolado.*

Do compositor

Camargo Guarnieri, nasceu no interior de São Paulo em 1907, na cidade de Tietê. A música esteve presente desde sua infância, sendo mesmo batizado como o nome de um compositor, Mozart, assim como o foram seus irmãos. Seu pai, imigrante italiano, era músico amador e um apaixonado pela música. Em 1922, mudou-se para a cidade de São Paulo, onde obteve uma educação musical mais aprofundada, bem como, para ajudar no sustento de sua família, conseguiu seus primeiros empregos como músico, trabalhando em lojas de partitura, tocando junto com seu pai no Cine Teatro Recreio e, na madrugada, em um cabaré (VERHAALEN, 2001, p. 21). Começou a compor ainda em Tietê, mas, sua fatura começou a se desenvolver quando conheceu o maestro italiano Lamberto Baldi, com quem teve aulas de composição e regência. Seu primeiro contato com Mário de Andrade foi aos 21 anos, em 1928, que o orientou para que estudasse a estética musical e a cultura em geral. Nesse mesmo ano, se matriculou na Faculdade de Filosofia de São Bento, onde estudou por 3 anos (1928-30). Também em 1928, ingressou no Conservatório Dramático de São Paulo como professor de piano e acompanhador (VERHAALEN, 2001, p. 25).

Lutero Rodrigues (2015), afirma que possivelmente a característica mais pessoal de Guarnieri, que permeia sua obra de muitas maneiras, é a preponderância da contextura

polifônica. É comum se atribuir esse viés ao maestro italiano Lamberto Baldi (1895-1979). No entanto, ainda conforme Rodrigues, nas obras que o compositor interditou pelo compositor, há dois canons (1926 e outro talvez de 1924), além das canções *Tristeza* e *Ave Maria* (1925). Nessas, Domenico Barbieri informou que o contraponto era acentuadamente elaborado (RODRIGUES, 2025 *apud* Silva, 2001, p. 568-569).

Nos anos de 1930, durante a revolução constitucionalista, suas horas de serviço foram diminuídas pela insegurança que a situação proporcionava. Quando não dava aulas passava seu tempo analisando as peças de Schöenberg, Berg e Hindemith, emprestadas da biblioteca de Mário de Andrade. Conforme Rodrigues (2015, p. 108), esses estudos não o desviaram de seu viés nacionalista, mas o conduzira rumo a uma liberdade tonal, "que em vez de atonais, ele as preferia chamar de 'não tonais'". Para Verhaalen (2001, p. 28), "possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré (...)". Em 1935. Mário de Andrade, então dirigindo o Departamento de Cultura na prefeitura de São Paulo, convidou Guarnieri como regente do Coral Paulistano. O qual tinha como objetivo fomentar o canto em língua nacional. Camargo Guarnieri compôs diversas obras para esse grupo. No Departamento de Cultura, Guarnieri passou a reger a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo por toda a década de 1940. (REVISTA DE TEATRO, 1974, p.14)

Em 1938, Guarnieri vai a Paris para estudar composição e regência, porém, em 1939, em virtude do início da Segunda Guerra Mundial, teve que voltar ao Brasil. Na capital francesa teve aulas de contraponto, harmonia, orquestração e composição com Charles Koechlin, e de regência com François Rühlmann. Além das aulas, realizou concertos, a travou conhecimento com Nádia Boulanger, figura central da chamada escola neoclássica. Nos anos de 1940 começou a ter reconhecimento internacional ao receber um convite para dar aulas no Panamá. Através da Política da Boa Vizinhança do presidente Roosevelt, Aaron Copland veio ao Brasil para escolher compositores que poderiam receber bolsas de estudo. Nesse processo, conheceu Guarnieri, travaram amizade e Coplan se tornou um dos grandes divulgadores do compositor brasileiro no Estados unidos (VERHAALEN, 2001). Depois foi convidado pela União Pan-Americana para passar uma temporada de seis meses nos Estados Unidos. Inicialmente esteve em Washington D.C para receber o prêmio de primeiro lugar pelo seu *1º Concerto para violino e orquestra*. Em Nova Iorque e Boston, suas peças foram apresentadas e recebeu o convite para reger sua *Abertura Concertante*. (VERHAALEN, 2001).

Em 1950, publica a famosa "Carta Aberta aos Músico e Críticos do Brasil", onde expõe sua defesa do nacionalismo e, critica o dodecafonismo, estética composicional introduzida no Brasil pelo compositor e educador musical alemão Joachim Koellreutter como prática que poria em risco a estética nacional (VERHAALEN, 2001), Koellreutter, convidou Guarnieri para um debate, este, no entanto recusou, justificando já se encontrava na Carta Aberta. Koellreutter rebateu "que a publicação de Guarnieri está carregada com elementos pessoais e não de elementos artísticos e patrióticos". (PICCHI&SOUZA, 2018, p 374). O debate foi realizado sema a presença de Guarnieri, mas,

conforme Picchi e Souza, o debate não foi muito vantajoso para Koellreutter, em função dos efeitos que a Carta provocou nos nacionalistas, trazendo-os para o lado de Guarnieri. (PICCHI&SOUZA, 2018, p 375.)

Além de ter lecionado no Conservatório Dramático de São Paulo, Guarnieri também lecionou no Conservatório Goiano de Música. Inicialmente a convite de uma de suas alunas, Glacy Antunes de Oliveira, para ser paraninfo das formandas da turma de Piano, e após isso, passa a integrar o corpo docente do então Conservatório de Música da UFG. Dedicou algumas de suas obras para pessoas com quem conviveu em Goiânia, dentre elas, Glacy Antunes de Oliveira, Wanda Amorim, Consuelo Quireze Rosa, Custódia Annunziata, Maria Lúcia Roriz, Celina Szrvinsk, Mércia Mendonça, Ângela Barra, Maria Stela Cunha, Maria Lucy Teixeira, Wanda Goldfeld, Elciene Oliveira, Maria Luiza Póvoa da Cruz, e, especialmente, Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça, divulgadora de sua obra para piano. (CARNEIRO, 2020)

Em 1975, foi fundada a Orquestra Sinfônica da USP e Guarnieri ali se consagrou como seu regente principal. Em 1984, recebeu por indicação do Maestro Norton Morozowicz, o título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Federal de Goiás. A Universidade Federal de Uberlândia, também por essa mesma época, outorgou esse mesmo título à Guarnieri. Devido a algumas complicações em sua saúde, Camargo Guarnieri faleceu no dia 13 de janeiro de 1993, deixando um grande legado para a música brasileira.

Das Tópicas Musicais

As tópicas são figuras musicais que podem representar uma região, uma etnia, um estilo musical, entre outras. Piedade (2023) explica que se trata, no geral, da ideia de "lugar comum" (uma das traduções da *topoi* do grego). Esse lugar comum para Piedade "é como um ponto de repouso, de encontro, de consenso, mas se trata de um lugar da e na linguagem: encontra-se inteiramente no discurso" (PIEDADE, 2023, p, 27).

Ratner (1980), contextualiza que os elementos das produções do séc. XVIII, como as danças, os elementos da literatura, os elementos militares e a vida das pessoas de classes baixas desenvolveram um catálogo de fragmentos musicais para os compositores clássicos. Esses fragmentos são associados a várias emoções, afetos ou com um carácter pitoresco. Ratner denominou esses elementos como tópicas. Já Piedade (2023) enfatiza a importância das tópicas dentro do conteúdo e do pensamento musical

> (...) Na música, há muitos signos em operação, a tópica é um tipo especial: há nela uma qualidade particular de significação, pois é um signo que representa, porém arrasta consigo muito mais do que o referente. Aquilo a que a tópica remete não é somente um objeto no mundo, mas é um fenômeno assentido por um grupo de pessoas, uma comunidade de fala, que cria este nó duradouro no discurso contendo elementos históricos, culturais, julgamentos, que é ilustrado pela literatura e alimentado pela imaginação de um grupo de cultura compartilhada. (PIEDADE. 2023, p, 28)

Trata-se de elementos do discurso musical que organizam as ideias, como fases, motivos, cadências, entre outros, resultantes de convenções culturais e das vivências do

compositor.

As tópicas, no âmbito das composições de Camargo Guarnieri, refletem suas origens e suas vivências na cultura paulistana, bem como referências ao nordeste, representações do interior paulista, elementos da música caipira e de elementos modais que remetem a música interiorana, rural e sertaneja do Brasil (BARROS, 2023).

Dos Ponteios

Os *Ponteios*, são um conjunto de 50 peças para piano solo composto por Camargo Guarnieri entre 1931 e 1959 dividindo em 5 livros, neste conjunto de peças, representam o brasileirismo ou "uma expressão musical que só poderia ser brasileira" Verhaalen (2001). Verhaalen descreve os ponteios da seguinte forma: "neles são encontradas a qualidades intimistas das modinhas e da toada, a simplicidade das cantigas de roda infantis, o estilo instrumental da viola caipira e do violão, e o arrebatamento das danças de origem negra." (VERHAALEN, 2001, p. 128).

A palavra "ponteio" vem da ideia de "pontear": uma técnica de dedilhado dos violonistas onde se toca um pequeno prelúdio antes da música para verificar a afinação. Marlos Nobre (1979), no encante do LP com a gravação do 50 ponteios, executados pela pianista Laís de Souza Brasil, de 1979, cita os tipos de peças como: ponteios lentos (1, 3, 5, 7, 9, 11, 14, 15, 22, 24, 26, 28, 31, 33, 34, 36 e 38); ponteios tipo tocata (6, 21, 32, 40, 47 e 49); ponteios nordestinos (16, 17, 20, 29, 39 e 45), ponteios rítmicos (2 ,4, 8, 12, 23, 25 e 43); ponteios nazarethianos (10, 19, 27, 35, 42 e 44) e os ponteios livres, além dos já citados nº 37 e 49, os outro ponteios classificados como livres são (13, 30, 37, 41, 46, 48, 40 e 50). (NOBRE, 1979). Dentre esses ponteios selecionamos alguns que dialogam com o conteúdo analítico apresentado pelas tópicas musicais, ao qual buscamos encontrar os "lugares comuns" de Guarnieri. As tópicas encontradas foram a tópica caipira, tópica nordestina e a tópica nazarethiana, enfatizando que selecionamos apenas aquelas que dialogam com os elementos nacionais. A primeira tópica a ser abordada nos *Ponteios* é a caipira, onde Guarnieri trabalha como Villa-Lobos (PIEDADE & BENCKE, 2009) com elementos que lembram a toada da viola caipira, mas também com melodias simples e ostinatos rítmicos, além das famosas 3ªs caipiras. Essa tópica é representada nos *Ponteios nº 1* e *nº 3.*

Figura 1. Tópica Caipira, com a melodia simples e ostinato rítmico. Fonte: *Ponteio nº1 - Calmo com profunda saudade",* Camargo Guarnieri, compassos (4-6).

Figura 2. Tópica Caipira, com a melodia em terças e ostinato rítmico. Fonte: *Ponteio nº3 - Dolente",* Camargo Guarnieri, compassos (4-7).

Outra tópica presente nos Ponteios aqui analisados é a nordestina. Nesse caso, como enfatiza Marlos Nobre (1979), Guarnieri se interessou mais pelas informações melódicas do que pelas rítmicas, usando modalismos, por exemplo. Aqui o uso constante é do modo mixolídio.

Figura 3. Tópica Nordestina, com a melodia e o acompanhamento enfatizando o modo mixolídio. Fonte: *Ponteio nº16 "Tranquilamente",* Camargo Guarnieri, compassos (1-6)

Figura 4. Tópica Nordestina com a melodia e o acompanhamento enfatizando o modo mixolídio, além do ritmo da música nordestina Fonte: *Ponteio nº 39 - Dengoso,* Camargo Guarnieri, compassos (3-7).

Também é presente nos ponteios elementos que são característicos da música de Ernesto Nazareth, em diálogo com a produção musical do Rio de Janeiro, mais voltada para a música popular urbana da época, como o choro (FIALKLOW, 1995, p. 37). Esses elementos estão presentes em alguns ponteios, como de nº 35 - *Dengoso*, que possui alguns aspectos da música de Nazareth: acento deslocado, destacando a síncope; outro elemento remete às modinhas: ritmo mais lento, cantado, que passa o sentimento de tristeza e saudade, os quais são bem destacados no Ponteio nº 36 - *Tristemente.* Essa tópica pode ser definida

como tópica nazarethiana.

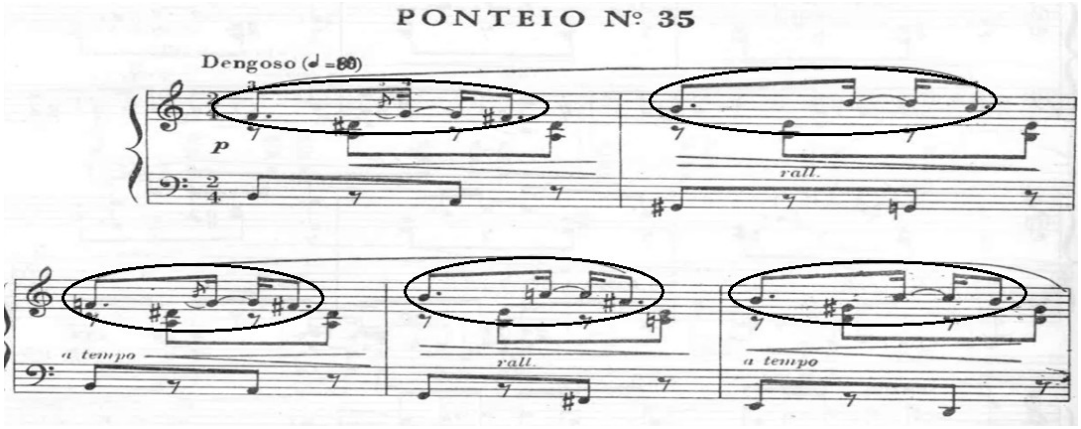


Figura 5. Tópica nazarethiana. Fonte: Ponteio nº 35 - *Dengoso,* Camargo Guarnieri, compassos (1-5).

Figura 6: Tópica nazarethiana: melodia lenta e cantábile, com acompanhamento sincopado e muito parecido com a baixaria do choro.Fonte: Ponteio nº 44 - *Desconsolado,* Camargo Guarnieri, compassos (1-5) .

Considerações Finais

A partir do contato com os Ponteios e com o entendimento que a linguagem nacionalista de Guarnieri, é possível perceber o Brasil que Guarnieri via, com os elementos da música caipira, influência da música nordestina, o diálogo com o choro e a modinha.

Benedict Anderson (1986) explica que o surgimento das nações se dá por meio da manipulação de símbolos e signo, criação e manutenção de tradições, manipulação dos mitos e heróis, com a música se constituindo em fulcro desse processo. Como Silva e Souza (2023) enfatizam, "funcionam como agentes representativos da história". Constroem narrativas que conferem significados comuns aos grupos sociais, enfatizando suas origens, "criando e recriando mitos, origens e tradições. Tais elementos são contribuintes para a criação de identidades nacionais, regionais e locais" (SILVA & SOUZA, 2023, p. 10). Isso se reflete também em outras obras de Guarnieri, com a utilização de sons da fauna brasileira, como em sua *Sinfonia nº 2* - "Uirapuru", ou a dos povos originários, como na série dos *Curumins*, ou mesmo evocando localidades brasileiras,

como em sua *Sinfonia nº4 - Brasília*. É visto assim, que Guarnieri buscou com sua música criar uma imagem do Brasil.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo.* 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2008. 336 p.

BARROS, José D'Assunção. Neoclassicismo e Nacionalismo musical na obra de Camargo Guarnieri. *DEBATES* | UNIRIO, n. 27, n. 1, p. 37-61, 2023.

FIALKOW, Ney. *Os Ponteios de Camargo Guarnieri*. Tese de doutorado. EUA: Peabody Institute of the John Hopkins University, 1995.

GUARNIERI, Camargo (NOBRE, Marlos). Os 50 Ponteios. LP [r14776919], EMI-ODEON, Brasil, 1979.

GUARNIERI, Camargo. *Ponteio nº1 "Calmo com profunda saudade".* (Iº Caderno). São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.

_____. *Ponteio nº3 "Dolente";* São Paulo: Ricordi Brasileira,1969.

_____. *Ponteio nº16 - Tranquilamente* . São Paulo: Ricordi Brasileira, 1971.

_____. *Ponteio nº 35 "Dengoso",* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1975.

_____. *Ponteio nº 39 - "Dengoso",* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1975.

_____. *Ponteio nº 44 - "Desconsolado",* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

PICCHI, Achille; SOUZA, Iracele Vera Livero de. Koellreutter e *Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos*. DA Pesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 366–379,

PIEDADE, A. T. C.; BENKE, Ester. *Tópicas em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina Nr. 1.* ANAIS DO XIX CONGRESSO DA ANPPOM. Curitiba, 2009. p. 675 - 679.

PIEDADE, Acácio Tadeu. *Identidade através da Teoria das Tópicas*. in SIMPÓSIO IDENTIDADE BRASILEIRA NA MÚSICA DE CONCERTO, 1, 2023, Campinas. Portal de Livros de Acesso Aberto, São Paulo, Unicamp, 2023. p. 23-41.

RATNER, Leonard. Classic Music - Expression, Form, And Style. 1 ed. New York. Schirmer Books. 1980. 464 p. REVISTA DE TEATRO, Edições 397-408. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1974. pp. 14.

RODRIGUES, Lutero. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. *Revista Brasileira de Música.* Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 107-140, Jan./Jun. 2015.

SILVA, Vitor Rocha.; SOUZA, A. G. R.; *O trenzinho do caipira de heitor villa-lobos e pacific 231 de honegger: análise e comparação pelo viés dos estudos sobre as tópicas, paisagem sonora e construção identitárias*. in: ANAIS XII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 12, 2023, Goiânia

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri – expressões de uma vida.* São Paulo: EDUSP, 2001.

A ABORDAGEM DA MÚSICA POPULAR GRAVADA A PARTIR DAS PROPRIEDADES EMERGENTES DO PROCESSO DE PRODUÇÃO MUSICAL EM ESTÚDIO

THE APPROACH TO RECORDED POPULAR MUSIC FROM THE EMERGENT PROPERTIES OF THE STUDIO MUSIC PRODUCTION PROCESS

Gilberto Assis Rosa
Universidade Federal de Goiás (UFG)
gilassisrosa@gmail.com

Resumo: O processo de produção musical em estúdio se desenvolve a partir de uma dinâmica complexa que envolve interações entre os agentes, as tecnologias de gravação e manipulação sonora, e os ambientes de gravação. É nessa dinâmica envolvendo uma rede complexa de interações que a música popular gravada se completa. O objetivo deste artigo é demonstrar que a abordagem das propriedades ou fenômenos emergentes no processo de produção musical pode indicar, senão um caminho analítico para a compreensão de aspectos essenciais da música popular gravada, pelo menos um outro ângulo de visão. Propõe-se que a abordagem da música popular não parta das ideias iniciais de um compositor, e sim dos elementos que surgem das interações inerentes ao processo de produção mediado por tecnologias que sucedem e completam a ideia embrionária. Para tanto, em um primeiro momento, explora-se o conceito de propriedades emergentes, no sentido de demonstrar o surgimento de fenômenos não previstos e como eles se manifestam e impactam o processo de produção e seu resultado final: o fonograma. Num segundo momento, partindo das obras *Tropicália (1968)* de Caetano Veloso e *Pega a voga, Cabeludo (1968)* de Gilberto Gil, demonstra-se como a abordagem das propriedades emergentes pode conduzir a um aprofundamento na compreensão do fonograma tanto do ponto de vista técnico quanto estético.

Palavras-chave: propriedades emergentes. produção musical. sistemas complexos. fonograma.

Abstract: *The process of music production in the studio develops from a complex dynamic that involves interactions between agents, recording and sound manipulation technologies, and recording environments. It is in this dynamic involving a complex network of interactions that recorded popular music is complete. The aim of this article is to demonstrate that the approach to emergent properties or phenomena in the musical production process can indicate, if not an analytical path for understanding essential aspects of recorded popular music, at least another angle of vision. It is proposed that the approach to popular music does not start from the initial ideas of a composer, but from the elements that arise from the interactions inherent to the production process mediated by technologies that succeed and complete the embryonic idea. To this end, initially, the concept of emergent properties is explored, in order to demonstrate the emergence of unforeseen*

phenomena and how they manifest themselves and impact the production process and its final result: the phonogram. Secondly, starting from the works Tropicália (1968) by Caetano Veloso and Pega a voga, Cabeludo (1968) by Gilberto Gil, it is demonstrated how the approach to emergent properties can lead to a deeper understanding of the phonogram both from the point of view technical and aesthetic.

***Keywords**: emergent properties. music production. complex systems. phonogram.*

Introdução

O processo de produção musical em estúdio se desenvolve a partir de uma dinâmica complexa que envolve interações entre os agentes, as tecnologias de gravação e manipulação sonora e os ambientes de gravação. É nessa dinâmica envolvendo uma rede complexa de interações que a música popular gravada se completa, e é em razão dessa dinâmica que ela adquire certas particularidades que a distingue de outras modalidades de criação musical. Parte dessas particularidades se refere aos fenômenos imprevisíveis (propriedades emergentes) que surgem ao longo do processo de produção, seja em razão das interações interpessoais, seja em razão da mediação tecnológica (ROSA, 2021, p. 22).

Neste artigo, a aproximação com os sistemas complexos se dá em razão do reconhecimento de que o processo de produção musical é carregado de imprevisibilidade. Isto é, o seu resultado não pode ser previsto a partir da observação de etapas isoladas. Além disso, tal qual um sistema complexo, o processo de produção é irreversível, pois, uma vez reiniciado, produzirá diferentes resultados (MORIN, 2011).

O objetivo deste artigo é demonstrar que a abordagem das propriedades ou fenômenos emergentes no processo de produção musical pode indicar, senão um caminho analítico para a compreensão de aspectos essenciais da música popular gravada, pelo menos um outro ângulo de visão. Propõe-se que a abordagem da música popular não parta apenas das ideias iniciais de um compositor, mas também dos elementos que surgem das interações inerentes ao processo de produção mediado por tecnologias que sucedem a ideia embrionária. Para tanto, em um primeiro momento, explora-se o conceito de propriedades emergentes no sentido de demonstrar seu surgimento e como se manifestam e impactam o processo de produção e seu resultado final: o fonograma. Num segundo momento, demonstra-se como a abordagem das propriedades emergentes pode conduzir a um aprofundamento na compreensão do fonograma tanto do ponto de vista técnico quanto estético.

Os resultados da pesquisa apontam para o fato de que a proposta de abordagem das propriedades emergentes do processo de produção musical tem o potencial de trazer à tona alguns dos elementos particulares da música gravada que sequer seriam

abordados em métodos tradicionais de análise. Além disso, oferece uma perspectiva com potencial para promover o aprofundamento em questões bastante relevantes nessa modalidade artística, tais como os aspectos relacionados à sinergia entre os músicos durante a performance no estúdio; o impacto estético na escolha de aparatos tecnológicos utilizados no processo de produção; a construção da sonoridade; a espontaneidade; o surgimento de ideias e ações técnicas ou estéticas com potencial para apontar novos caminhos para a produção; a imprevisibilidade; a criatividade etc.

Complexidade e emergência no processo de produção musical

O princípio básico de um sistema complexo é o fato de que a soma de suas partes não reflete a sua totalidade (MORIN, 2011; BURMAKIN, 2004; LOFREDDO D'OTTAVIANO; BRESCIANI, 2004). Além disso, considera-se a inter-relação e interdependência dos elementos ou subconjuntos que o compõem. Dessa inter-relação entre as partes de um sistema emergem fenômenos – propriedades emergentes que não foram previstas. Trata-se, segundo Jeffrey Goldstein (2014, p. 1) de "novidades radicais" que surgem à medida que o sistema se desenvolve. Por sua vez, McCormack (2001, p. 4) pontua que, no âmbito artístico, para além do surgimento de novos elementos e do próprio resultado do processo, a emergência envolve também a espontaneidade e a criatividade. Por fim, Edgar Morin (2011, p. 35) sugere que a partir da compreensão do sistema enquanto associação combinatória de diferentes elementos, "toda a realidade conhecida, desde o átomo até a galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo e a sociedade, pode ser concebida como um sistema".

Este artigo recorre à noção de sistema complexo visando uma analogia com o processo de produção musical em estúdio. A partir dessa analogia, o processo passa a ser abordado como uma rede complexa de interações interpessoais e de interações entre humanos, artefatos tecnológicos e ambientes de produção. Nessa analogia, os eventuais fenômenos imprevisíveis que surgem ao longo do processo, a partir dessa rede complexa de interações, são vistos como propriedades emergentes do processo de produção.

O processo de produção musical é frequentemente abordado a partir de uma ordem sequencial de suas etapas: 1- Pré-produção: estágio reservado à elaboração do conceito, escolha do repertório, realização de arranjos etc.; 2- Produção: fase que envolve principalmente a captação do áudio e 3- Pós-produção: destinada à edição, mixagem e masterização. Ocorre que essa abordagem sequencial não reflete a natureza do processo em toda a sua complexidade. É nesse ponto que a analogia com os sistemas complexos permite que o processo de produção possa ser observado de forma não linear, pois não linearidade é uma de suas características mais marcantes. Embora a abordagem sequencial seja um ponto de partida para o seu entendimento, no dia a dia da produção as etapas são frequentemente revisitadas e, além disso, algumas etapas podem ser realizadas concomitantemente. Por exemplo, é possível que edições sejam feitas durante a etapa de captação de áudio, e é possível, também, que no momento da masterização, a mixagem seja revisitada visando

alguns ajustes, tais como redução na quantidade de reverber, alterações na equalização ou na intensidade da voz etc. É nesse sentido que o desenrolar do processo de produção, por não seguir um padrão definido, não pode ser definido como linear ou sequencial (ROSA, MANZOLLI, 2019, p. 56).

Dito isso, é possível inferir que o advento das tecnologias digitais de gravação e edição favoreceu a não linearidade do processo ao permitir a retomada de etapas já concluídas de forma muito simples e rápida, sobretudo, em comparação com a era analógica. Porém, se por um lado as tecnologias digitais simplificaram tarefas que eram árduas no passado, por outro, contribuíram para a complexificação do processo de produção.

Vale ressaltar que o próprio processo de mixagem pode ser visto como um subsistema do processo de produção. Trata-se de um exemplo de não linearidade processual, pois desenvolve-se por meio de ações randômicas incapazes de sinalizar a direção exata que o processo tomará. Isso porque durante a mixagem do material gravado, não raro, surgem fenômenos inesperados que acabam sendo assimilados pelo arranjo da obra, dificultando ainda mais a previsibilidade do resultado final do processo. Em alguns casos, tais fenômenos permanecem em camadas mais profundas do arranjo, mas, em outros, podem emergir para camadas mais aparentes e assumir o protagonismo da obra, como por exemplo, a música *Us and them* do disco *The dark side of the moon (1973)* da banda inglesa *Pink Floyd*. Nessa obra, cada palavra do texto é ecoada com repetições que seguem o andamento da música. Não se sabe se a música foi composta tendo o efeito eco de fita (*tape delay*) em vista, ou se esse efeito surgiu como uma propriedade emergente do processo. Seja como for, a simulação do fenômeno eco foi realizada na pós-produção e acabou assumindo um papel de destaque no arranjo da obra.

A aproximação do processo de produção com os sistemas complexos vai além dos aspectos técnicos envolvidos no processo de produção e esbarra, também, no papel desempenhado pelos agentes em razão da complexidade envolvida. Em um processo colaborativo de produção musical, nem sempre é possível determinar a função exata de cada um dos envolvidos, nem atribuir a cada um a parcela exata de sua contribuição criativa. Isso, em parte, porque uma pequena ideia pode alterar as condições iniciais – ou mesmo intermediárias – do processo de produção e impactar de forma imprevisível o seu resultado final (ROSA, 2021, p. 68)

Observa-se que a própria criatividade, com sua complexidade intrínseca, pode ela mesma ser observada dentro de um contexto colaborativo e não individualizado como sugere Csikszentmihalyi (1997, p. 25): "Se algo genuinamente novo é suficientemente valorizado para ser incorporado em nossa cultura, então a criatividade abrange mais do que o individual". Desse ponto de vista, a criatividade passa a ser vista, no processo de produção musical, mais como uma propriedade emergente da dinâmica colaborativa, do que como um atributo de um indivíduo.

As propriedades emergentes na produção/criação de música gravada

Propõe-se que as propriedades emergentes do processo colaborativo de produção musical em estúdio sejam observadas tanto de dentro do processo, quando possível, quanto a partir de seu resultado – o fonograma. Parte-se da ideia de que a observação dos fenômenos ou propriedades emergentes possa lançar luz sobre aspectos particulares da música produzida em estúdio. Tais aspectos ou qualidades distintivas não dizem respeito apenas à forma como a música é produzida, mas também às questões de ordem estrutural. No que se refere ao processo composicional, muitas vezes, o estúdio de gravação se torna o suporte principal de criação (Eno, 2006). Isto é, muitas vezes, a partitura, enquanto suporte de criação, cede lugar ao estúdio de gravação, ou pelo menos aos *softwares* de produção. E, no que se refere à estruturação da obra, grande parte de seus elementos acabam sendo produzidos coletivamente com o auxílio de aparatos tecnológicos próprios do ambiente de gravação.

É importante ressaltar que as propriedades emergentes do processo podem se manifestar na forma de ideias com potencial para alterar os rumos do projeto de gravação, tais como alterações formais ou interpretativas, acréscimo de elementos no arranjo etc. Mas, além disso, podem surgir na forma do que pode ser chamado de efeitos – ou até mesmo defeitos –produzidos por instrumentos musicais, vozes ou dispositivos tecnológicos. Por exemplo: desafinações; frases musicais fora do ritmo; rouquidão inesperada na voz; acentuações ou ornamentações não previstas no arranjo; utilização de reverberações e/ou ecos irreais; deslocamentos inusitados de elementos sonoros na imagem estéreo; edições audíveis etc.

Exemplos de propriedades emergentes em uma produção musical brasileira podem ser observados na canção *Tropicália (1968)* de Caetano Veloso e se refere ao episódio envolvendo o texto declamado pelo percussionista Dirceu Medeiros durante a gravação da canção: "Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce, e o Gauss[1] da época gravou". Segundo Carlos Calado (1997, p. 163), o percussionista sequer conhecia a letra da canção e ao improvisar seu texto, parodiando a carta de Pero Vaz de Caminha, estava apenas brincando durante os testes dos microfones para a gravação. Sobre esse episódio, o produtor musical dessa gravação, Manoel Barenbein relata:

> "Quando ele [Dirceu] terminou de falar eu falei: "Gauss, você gravou?. E ele respondeu: "Gravei". Aí eu disse: "Então segura". Chamei Caetano [Veloso], Júlio [Medalha] e falei: "Ouçam". E eles responderam: "É maravilhoso!". Eu disse: "Eu também acho. Então fica?". E tá aí. Dirceu inventou o texto na hora. Isso é o tropicalismo." (BAREINBEIN, apud VIEIRA, 2022, p. 39).

A imprevisibilidade desse episódio foi relatada, também, por Caetano Veloso em seu livro *Verdade tropical (1997)*:

> No dia da gravação da base orquestral dessa música que, apesar de ser para mim a

1 Rogério Gauss foi o técnico de gravação da canção Tropicália (1968).

> mais representativa, era a única que não tinha título, o baterista Dirceu, que nada sabia sobre o que tratava a letra que só seria gravada depois, ao ouvir a introdução em que sons percussivos, cantos de pássaros e intervenções do naipe de metais se superpunham, lembrou-se da carta de Pero Vaz de Caminha descrevendo a paisagem brasileira no momento do descobrimento. A gravação que foi aproveitada contém o discurso que Dirceu improvisou de pura gozação, sem imaginar que já se estava gravando, e muito menos quão adequada era sua falação ao tema tratado na letra (VELOSO, 1997, p. 127).

Ainda que não se refira ao processo de produção dentro do estúdio, a criação do título da obra *Tropicália (1968)* também pode ser considerada uma propriedade emergente do processo. Ocorre que o fato de a sugestão de título ter partido de uma pessoa de fora do processo de produção não invalida a analogia com os sistemas complexos. Pelo contrário, um sistema complexo pode ser aberto e, portanto, pode estar sujeito a ações externas e influências mútuas (LOFFREDO D'OTTAVIANO; BRESCIANI FILHO, 2004, p. 6).

Caetano Veloso (1997, p. 128 -29) compôs a canção sob influência do filme *Terra em transe (1967)* de Glauber Rocha e se referia à ela como canção sem nome até que Luis Carlos Barreto, um fotógrafo jornalístico, que tinha se tornado produtor de cinema, sugeriu o título "Tropicália" por causa, segundo ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado pelo artista plástico carioca Hélio Oiticica.

Um episódio semelhante ocorreu em outro momento, desta vez na gravação da canção *Pega a voga, Cabeludo* gravada por Gilberto Gil no disco homônimo de 1968. Sem que o produtor Manoel Barenbein tivesse conhecimento, durante a gravação dos vocais, Gilberto Gil e os integrantes do grupo Os Mutantes começaram a cantar algumas frases que não estavam previstas no arranjo original. Sobre esse episódio, Gilberto Gil comenta:

> "[...] no meu segundo disco solo (Gilberto Gil), de 1968, aquele em que visto um fardão da Academia Brasileira de Letras, gravei com Os Mutantes a "Pega a Voga, Cabeludo". E no meio cantamos "Manoel, para de encher", enquanto Rita Lee disse "Manoel, me dá um cri cri". Ele era muito profissional, mas também estava ali para se divertir. Entre nós, sempre houve pérolas de felicidade." (GIL, apud VIEIRA, 2022, p. 15).

Buscando compreender o grau de espontaneidade desse episódio, Vieira (2022, p, 58) questiona o produtor Manoel Barenbein acerca das frases (combinadas ou improvisadas?) cantadas de forma inesperada durante a gravação da canção *Pega a Voga Cabeludo (1968).* Em resposta, Barenbein pontua: eu não esperava. Eu não imaginava que eles fossem fazer. Em nenhum momento eu vi. De repente entram os três e falam "Manoel, para de encher", fazendo um vocal no meio" (BARENBEIN, apud VIEIRA, 2022, p. 58). Com base nesses depoimentos é possível inferir que o acréscimo dessas frases ao arranjo surgiu de forma inesperada, como uma propriedade emergente das interações interpessoais que ocorreram ao longo do processo de produção.

Outro exemplo de propriedade emergente envolvendo Caetano Veloso e Gilberto Gil refere-se à produção de dois discos lançados em 1969. Novamente os discos são intitulados com os nomes dos artistas, como ocorrera em 1968. Agora, trata-se dos discos Caetano Veloso (1969) e Gilberto Gil (1969), ambos produzidos por Manoel Barenbein

e arranjados e dirigidos por Rogério Duprat.

Na ocasião da produção dos dois discos, Caetano Veloso e Gilberto Gil encontravam-se confinados na Bahia e impedidos pelo regime militar de se apresentarem publicamente. Sem acesso aos estúdios com maior infraestrutura encontrados em São Paulo ou no Rio de Janeiro, recorreram ao estúdio J. S. em Salvador. Porém, ao perceberem as limitações dos equipamentos disponíveis, dispensaram a banda de apoio e optaram por uma estratégia de gravação pouco convencional, sobretudo, para a época. Sobre esse episódio Calado (1997) comenta:

> Ao ouvir o som precário dos instrumentos disponíveis, especialmente a bateria, Barenbein quase arrancou os cabelos. Sem tempo hábil para conseguir outro estúdio, nem mesmo novos instrumentos, o produtor já estava pensando em suspender as gravações, quando Rogério Duprat surgiu com uma de suas idéias inusitadas. Perguntou a Gil e Caetano se eles conseguiriam gravar os vocais apenas com o auxílio de um violão e um metrônomo (CALADO, 1997, p. 256)

Ao optar por gravar primeiro as vozes e o violão, o maestro e diretor musical Rogério Duprat estava invertendo o processo tradicional de produção musical com a anuência do produtor musical Manoel Barenbein.

Como visto, a imprevisibilidade marcou o processo de produção em estúdio de ambos os álbuns. Pouco restou do que fora definido na etapa de pré-produção, que previa a gravação no estúdio J. S. e a banda *Leif's* para as gravações de base. Em vez disso, a banda foi trocada; as músicas foram gravadas com auxílio de um metrônomo para a marcação do tempo; vários estúdios foram utilizados no decorrer do processo; Gilberto Gil tornou-se o violonista de todas as faixas do disco de Caetano Veloso etc. (VELOSO, 1997, p. 229). Segue-se que a ideia de subversão de um processo em que tradicionalmente as vozes eram gravadas ou simultaneamente ou posteriormente aos instrumentos musicais pode ser vista como uma propriedade emergente do processo.

A partir da ideia de Rogério Duprat, o processo de produção dos dois discos de 1969 tomaria um rumo bastante imprevisível. Porém, como visto neste artigo, a imprevisibilidade é uma característica marcante do processo de produção musical. É a partir dessa dinâmica colaborativa envolvendo complexidade e imprevisibilidade que a criatividade emerge e pavimenta os caminhos trilhados pelo projeto de criação e gravação musical.

Considerações Finais

Os limites deste artigo são definidos pela abordagem das propriedades emergentes em processos colaborativos de produção musical em estúdio. Trata-se, portanto, de uma proposta de ampliação do conjunto de questões que podem ser problematizadas no campo musicológico, sobretudo, no âmbito da música popular. A proposta de abordagem da música gravada a partir das propriedades emergentes do processo visa oferecer uma alternativa para além das análises ancoradas na partitura ou amparadas apenas nos elementos que podem ser notados em partitura, tais como harmonia, rítmo melodia, forma etc. Ocorre que a música gravada é mediada por tecnologias que não são neutras. Ao contrário, ao longo

do processo, em razão da mediação tecnológica, a obra adquiri novos elementos que se entrelaçam de forma indissociável aos elementos planejados no arranjo – como no exemplo de uso do efeito eco na canção *Us and Them (1973)*, citada neste artigo.

Ao aceitarmos o pressuposto de que o fonograma é o objeto artístico, passamos a admitir que os ruídos de fundo, distorções geradas pelos equipamentos de áudio, reverberações adicionadas, edições complexas etc. compõem, ao lado dos parâmetros tradicionais, a estrutura da obra. É nesse sentido que a análise de uma música gravada realizada somente a partir da partitura pode deixar de lado alguns dos aspectos essenciais dessa modalidade criativa, tais como a sonoridade; as propriedades emergentes do processo de produção; a espacialização; traços históricos reconhecidos pela assinatura sonora das tecnologias utilizadas na produção etc.

Como visto neste artigo, a abordagem das propriedades emergentes do processo de produção musical tem o potencial de trazer à tona alguns dos elementos que sequer seriam abordados em métodos tradicionais de análise musical: aqueles que surgem espontaneamente durante o processo de produção e que acabam sendo incorporados à estrutura da obra. A observação desses elementos demonstra que, para além das ideias iniciais de um autor, a música popular se completa no conjunto de interações próprias do ambiente de produção de sua gravação. Vale a pena ressaltar que a opção pela abordagem das obras de dois artistas brasileiros inseridos no contexto tropicalista foi feita, neste artigo, apenas pelo fato de os fenômenos emergentes se apresentarem de maneira bastante clara em seus respectivos processos de produção. Isto é, a proposta de abordagem do processo de produção de música popular gravada, apresentada aqui, não se restringe a um período histórico ou a gêneros musicais específicos.

Por fim, a abordagem da música popular gravada pela óptica das propriedades emergentes certamente não esgota os elementos analisáveis, mas pode oferecer um ângulo de visão com potencial para a promoção de um aprofundamento em questões bastante relevantes nessa modalidade artística. Por exemplo, as questões relacionadas à sinergia entre os músicos durante a performance no estúdio; o impacto estético dos aparatos tecnológicos escolhidos no processo de produção; a construção da sonoridade global; a espontaneidade no processo de criação; o surgimento de ideias e ações técnicas ou estéticas com potencial para apontar novos caminhos para a produção; a imprevisibilidade; a criatividade; enfim, todos os elementos que derivam de interações complexas próprias do processo colaborativo de produção musical em estúdio.

Referências

BURMAKIN, Eugene M. Architecture of Complex Systems. Heikki Hyötyniemi (ed.). In. *Complex Systems: Science at the edge of chaos*. Helsinki University of Technology, 2004.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical.* São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention.* New York: Harper Collins, 1997.

ENO, Brian. The studio as a compositional tool. *In:* COX, C., WARNER, D. (Ed.) *Audio Culture: readings in modern music.* NY: The Continuum International Publishing Group Inc, 2006. p. 127-130.

GOLDSTEIN Jeffrey. Emergence as a construct: History and issues. *Emergence: omplexity and organization,* ed.1, 09 set. 2014. Disponível em: <https://journal.emergentpublications.com/article/vol1-iss1-1-3-ac/>.

LOFFREDO D'OTTAVIANO, Itala M.; BRESCIANI FILHO, E. Auto-organização e criação. *MultiCiência: a mente humana*, v. 3, out. 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/3143929/Auto-organização_e_criação

McCORMACK, J.; DORIN, A. Art, emergence and the computational sublime. *Second Interaction (Proceedings of the Second International Conference on Generative Systems in the Electronic Arts*, Australia, 5-7 dez. 2001.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. (trad. Eliane Lisboa) Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

ROSA, Gilberto Assis. *A dinâmica da produção musical em estúdio: affordances e propriedades emergentes do processo*. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2021. Campinas, 2021. 191p.

ROSA, Gilberto A.; MANZOLLI, Jônatas. Complexidade e criatividade no processo de produção musical em estúdio: uma perspectiva sistêmica. In. *OPUS,* [s.l.], v. 25, n. 3, pp. 50-65, set. 2019. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/

index.php/opus/article/view/opus2019c2503>.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Renato. *O produtor da tropicália: Manoel Barenbein e os álbuns de um movimento revolucionário.* RJ: Garota FM, 2022.

DO CORPO AO PAPEL: O GRUPO MÚSICA NOVA ENTRE O HAPPENING E A COMPOSIÇÃO MUSICAL[1]

FROM BODY TO PAPER: THE MUSICA NOVA GROUP BETWEEN HAPPENING AND MUSICAL COMPOSITION

Fernando de Oliveira Magre
Universidade Federal do Espírito Santo
fernandomagre@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo demonstrar como os compositores do Grupo Música Nova operaram uma sedimentação de determinados procedimentos dos happenings praticados por eles na década de 1960 em suas composições do período e posteriores. Para tanto, inicia apresentando uma contextualização do happening no plano internacional e demonstrando como os brasileiros tiveram acesso a essa prática através do trabalho de John Cage. Na sequência, apresenta alguns happenings produzidos em São Paulo pelo Grupo Música Nova e, por fim, analisa duas composições em que elementos praticados em happenings se encontram incorporados às obras.

Palavras-chave: Happening; Grupo Música Nova; Composição; Vanguarda; Crítica musical.

Abstract: *This work aims to demonstrate how the composers of Música Nova Group operated a sedimentation of certain procedures from the happenings practiced by them in the 1960s in their compositions from the period and later. To this end, it begins by presenting a contextualization of the happening on a global level and demonstrating how Brazilians had access to this practice through John Cage's work. After that, it presents some happenings produced in São Paulo by Música Nova Group and, finally, it analyzes two compositions in which elements practiced in happenings are incorporated into the works.*

Keywords: *Happening; Musica Nova Group; Composition; Avant-garde; Music criticism*

1 Este trabalho é resultado da pesquisa de pós-doutorado intitulada "O universo musical de Damiano Cozzella: em busca de sua linguagem composicional", realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo nº 150319/2023-1.

Introdução

Em 1952, no Black Mountain College (EUA), John Cage realizou o que ficou conhecido como o primeiro happening: na escadaria do colégio, Mary Caroline Richards e Charles Olson recitavam poemas. Concomitantemente, David Tudor improvisava ao piano enquanto Merce Cunningham dançava em meio à audiência. Alguns rapazes serviam café, uma tela em branco de Robert Rauschenberg podia ser vista pendurada e ouvia-se no toca-discos canções de Edith Piaf. John Cage, sentado, lia um texto sobre música e zen-budismo, por vezes em voz alta, por vezes em silêncio. Esta simultaneidade de acontecimentos, denominada *Theater Piece #1*, é considerada o primeiro *happening* da história. A denominação, que em português significa "acontecimento", foi designada por Allan Kaprow, um dos primeiros artistas interessados em teorizar a prática que vinha se popularizando desde a década de 1950. Em texto publicado em 1966, Kaprow define alguns aspectos formativos do happening, destacando sua efemeridade:

> Os Happenings são a única atividade que podem escapar da inevitável morte-por-publicidade à qual todas as outras artes são condenadas, porque, projetados para uma vida breve, não podem nunca ser superexpostos; eles morrem, literalmente, toda vez que acontecem (KAPROW, 1993, p. 59, tradução nossa).

"Morrer" toda vez que acontecem refere-se ao fato de que, desde seu surgimento, o happening assume uma posição contrária à perenidade. Somado ao fato da quase inexistência de registros em partituras ou roteiros, o que resta é apenas uma ação que ocorreu em algum momento do espaço-tempo e ali se findou. Esta aura efêmera do happening se reforça em suas outras características, conforme apontadas por Kaprow: 1) "a linha entre o happening e a vida cotidiana deve ser mantida tão fluida e indistinta quanto possível;" 2) "temas, materiais, ações e as associações que eles evocam devem ser retirados de qualquer lugar que não seja a arte e suas derivações;" 3) "os happenings devem se dispersar através de um amplo espaço, por vezes se movendo e mudando de local;" 4) "o tempo, intimamente ligado com as coisas e espaços, deve ser variável e independente das convenções de continuidade;" 5) "a composição de todos os materiais, ações, imagens e seus tempos e espaços devem ser realizados tão não-artisticamente e de forma prática quanto possível." Isso não significa uma realização amorfa, o que, no pensamento de Kaprow seria impossível, mas apenas liberta das formas artísticas convencionadas; 6) "os happenings não devem ser ensaiados e devem ser performados por amadores e apenas uma única vez;" e 7) "não deveria existir (e geralmente não é possível) uma audiência para assistir um happening" (KAPROW, 1993, p. 61-64). Ou seja, o público assume o lugar de participante na realização da ação. Kaprow salienta: "um happening com apenas uma resposta empática por parte de uma audiência sentada não é um happening; é apenas uma peça de teatro" (KAPROW, 1993, p. 64).

Apesar das características mencionadas anteriormente, especialmente o desejo de indistinção com a vida cotidiana, o happening estabeleceu-se como uma forma de expressão artística, ainda que com uma atitude corrosiva em relação à própria instituição Arte.

Enquanto categoria artística, se assim podemos dizer, o happening não se limita a uma linguagem artística específica; ele pode ser praticado no campo das artes plásticas, do teatro, do audiovisual, da música. Nesse sentido, operaremos uma distinção, ao menos para o âmbito deste trabalho, estabelecendo a noção de "happening musical". Tal distinção se dá não pela existência de sons em uma performance de happening, mas antes, pela sua elaboração realizada por um músico. Ou seja, nosso recorte se direciona a happenings elaborados por figuras que, em alguma medida, atuam ou atuaram como compositores de música no sentido convencional.

Sendo uma prática que não almeja a perenidade, não havia a preocupação, e nem mesmo o desejo, por parte dos compositores de happenings musicais, de registrar em partituras suas performances. Determinar alturas e durações seria o oposto da indeterminação almejada. Muitos dos happenings musicais produzidos nos Estados Unidos e na Europa foram registrados em "proto-partituras", mas que, normalmente, não passavam de algumas prescrições, geralmente verbais.

As "regras" acima elencadas por Kaprow, embora um tanto normativas, nos ajudam a compreender as características mais elementares da prática do happening: sua efemeridade, sua indistinção com a vida cotidiana e sua imprevisibilidade. O happening chegou à América Latina e ao Brasil de forma potente, como uma possibilidade de realização artística frequentemente utilizada como forma de manifestação política. No âmbito musical, rapidamente tornou-se, para além de uma forma de expressão, um recurso composicional. Nosso objetivo neste trabalho é demonstrar de que maneira alguns compositores brasileiros trabalharam com a intercambialidade entre a completa anarquia do happening e a formalização de certos procedimentos através da escrita musical. Para tanto, utilizaremos como exemplo obras de Damiano Cozzella (1928-2018) e Gilberto Mendes (1922-2016), ambos compositores vinculados ao Grupo Música Nova.

Ecos de John Cage na música brasileira

John Cage é referido como um dos inventores do happening. Especialmente no campo dos happenings musicais, o compositor ocupa espaço central, seguido por músicos de seu círculo como o já mencionado pianista David Tudor e compositores como Earle Brown e Morton Feldman. Em seus happenings, o som ocupa espaço central, seja por meio de instrumentos musicais, seja através de objetos diversos, seja no modo como as ações são ordenadas. As ideias de John Cage sobre indeterminismo ganharam adeptos fora de seu círculo rapidamente, tomando conta de uma jovem geração de compositores europeus como Dieter Schnebel, Maurício Kagel, Gyorgy Ligeti, Sylvano Bussotti, entre outros, que iniciavam suas experiências com o Serialismo praticado em torno dos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova de Darmstadt, o principal centro para a música contemporânea na Europa desde o fim da Segunda Guerra

Mundial. John Cage participou como convidado da edição de 1958 dos Cursos e, segundo relatos que se tornaram quase "folclóricos" no meio musical, sua passagem causou uma fissura radical na música contemporânea. Guardados os exageros, de fato, a presença de Cage impulsionou um processo de abertura estética na música europeia[2].

A figura aparentemente longínqua de John Cage também teve seus impactos no Brasil. Ainda que em diferentes medidas, pode-se dizer que toda a geração de compositores de vanguarda brasileiros da década de 1960 e 1970 sentiu o impacto do pensamento de Cage. No início dos anos 1960, um grupo de jovens músicos interessados pelas novidades da música europeia, começou a se reunir em torno de Olivier Toni, maestro da Orquestra de Câmara de São Paulo. Capturados pela música de Stockhausen, Boulez, Webern, entre outros, esses compositores somente tinham acesso a essas músicas através de discos e partituras, uma vez que tal repertório ainda não era realizado no Brasil. Olivier Toni, que também era compositor, tendo sido aluno de Camargo Guarnieri e Koellreutter, passou a orientar esses jovens e logo começou a incluir suas primeiras composições no repertório da orquestra. Em 1961, um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo dentro da programação da VI Bienal de São Paulo, reuniu pela primeira vez obras de Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. A partir deste concerto, iniciou-se a movimentação que culminou na formação do Grupo Música Nova, que contou ainda com a participação de Alexandre Pascoal, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Régis Duprat.

Foi através dos cursos de Darmstadt que os compositores do Grupo Música Nova tiveram o primeiro contato com a figura de John Cage – não diretamente, mas através do impacto que ele causou ali no final da década de 1950, mencionado anteriormente. Em 1961, Damiano Cozzella participou dos cursos; no ano seguinte, foi a vez de Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira. Esses compositores relatam que foram a Darmstadt em busca de aprofundar seus conhecimentos sobre o serialismo, que era o grande paradigma da música naquele momento, mas que, ao chegarem lá, encontraram um ambiente inesperado:

> Nós aprendemos sobre o serialismo em livros e revistas... E nós pensamos: "Bem, deve ser dessa forma – cultura é isso". Então nós o estudamos em profundidade e fomos à Europa em 1962. Lembro que eu tinha escrito uma peça que era estruturada em cima de cinco elementos – em todas as possíveis combinações – mas quando eu cheguei a Darmstadt, vi que eles não faziam mais isso. Fiquei um pouco decepcionado: para nós a verdade era o serialismo. Mas depois daquilo, quando nós vimos que a realidade não era confinada aos livros que havíamos lido..., começamos a relaxar nosso serialismo (Willy Corrêa de Oliveira in Mounsey apud SOUZA, 2013)

> Ainda em 1962, entre julho e agosto, fiz minha primeira "peregrinação" a Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a *neue Musik* da segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá: eu, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos preciosos de Boulez, Stockhausen, Pousseur. Ligeti, Berio e Nono. A surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor norte-americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da *neue Musik*, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo "zen", com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro "santuário" de celebridades

2 Sobre o impacto de John Cage em Darmstadt, ver: Attinello (2007)

> europeias. [...] O principal afetado me parece Stockhausen. Em suas classes, ele pedia exercícios estranhos aos alunos, coisas sem nada a ver com o que nos interessava saber e aprofundar sobre a *neue Musik*. Sentíamos um clima de mudança no ar. (MENDES, 1994, p. 69-70).

> Ter ido para a Europa foi muito importante, mas o mais curioso foi que, chegando lá, conheci os alunos americanos. Eles se importavam muito pouco com o estruturalismo da vanguarda europeia; para eles a prioridade em estética musical estava em seu próprio país, encabeçada musicalmente por John Cage. Não conhecia Cage, apenas Koellreutter havia comentado comigo sobre ele, numa carta que havia me enviado quando estava em Genebra (DUPRAT in GAUNA, 2001, p. 52).

A partir desse momento, é notável uma mudança estética na produção musical desses compositores. De um tipo de música de caráter dodecafônico ou serialista, eles partiram para obras abertas, repletas de indeterminação e com incorporação de gestos corporais e ações cênicas. É nesse contexto que surgem os primeiros happenings dos músicos do Grupo Música Nova paralelamente às suas primeiras composições de música-teatro, um tipo de criação em que elementos cênicos e gestuais passam a ser utilizados como recursos composicionais em mesmo nível de importância dos elementos sonoros e musicais[3].

Os happenings do Grupo Música Nova

Através de uma ampla busca em periódicos realizada na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, verificamos que os happenings chamavam a atenção pela sua extravagância. Muito rapidamente, o happening deixou de significar uma atitude de questionamento da instituição Arte e passou a ser sinônimo de algo moderno e excêntrico. Assim, o happening deixou de aparecer apenas em galerias de arte e passou a ser utilizado como dispositivo para gerar expectativa em festas, eventos, programas de televisão, desfiles de moda, entre outros.

Diferentemente da abordagem apresentada anteriormente, mas provavelmente se aproveitando da publicidade gerada, os músicos ligados ao Grupo Música Nova protagonizaram alguns happenings musicais. O mais radical deles foi realizado em 1965 no Theatro Municipal de São Paulo, em um concerto da Orquestra de Cãmara de São Paulo sob regência de Diogo Pacheco dentro da programação da VIII Bienal de São Paulo. Inicialmente, não se tratava de um happening no sentido determinado por Kaprow, afinal, contava com a apresentação de obras musicais compostas por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Webern, Pousseur e Mayuzumi. No entanto, a maneira como o concerto foi apresentado tornou-se um grande happening. A Revista Manchete fez uma longa reportagem com fotografias (Figura 1). Foi talvez o evento de maior repercussão midiática vivenciada pelo Grupo. Segundo as notícias da época, o concerto gerou confusão e revolta entre o público, devido às intervenções cênico-musi-

3 Para uma compreensão aprofundada sobre música-teatro, especialmente sobre a produção brasileira no gênero, ver: Magre (2017; 2022), dentre outros artigos do autor.

cais e ao repertório experimental, como pode ser visto na reprodução a seguir:

Figura 1 - músicos posando para Revista Manchete. Foto de Mituo Shiguihara. Fonte: Oliva, 1965, p. 101

> Jogada das galerias uma bolota de papel cai na cabeça do maestro; outra acerta o tambor, provocando risos. E dentro em pouco uma verdadeira chuva desaba sobre os músicos, que continuam a tocar, imperturbáveis. Em dado momento, o violoncelista levanta-se e grita, em tom dramático: "Jogai, jogai tudo o que quiserdes." Foi o delírio. (OLIVA, 1965, p. 101)

> Finalmente chegou-se a última parte, que o apresentador classificou como antimúsica. O maestro cruzou os braços e cada músico fazia o que queria com o instrumento: alguns duelavam com os arcos, as moças jogavam tênis com os violinos, aproveitando uma das bolotas de papel, um fingia dormir, outros fechavam o piano e jogavam uma partida de bilhar com os arcos dos instrumentos. Noutro canto do palco, um violino era ninado, alguns trocavam tiros de "metralhadora" – os violinos – uma das executantes resolveu dançar com o contrabaixo, o maestro cantou de galo e o pianista passou a jogar paciência em cima do piano. (OLIVA, 1965, p. 101).

> Metade do público aplaudia a música aleatória apresentada pelo maestro Diogo Pacheco e a outra metade vaiava. Finalizado o concerto, a diretora apressou-se em mandar acender as luzes e desligar os microfones, os guardas cercaram os camarins e a saída do teatro, não permitindo nem mesmo os tradicionais cumprimentos (OLIVA, 1965, p. 101).

Há que se considerar a mediação do jornalista na leitura dos fatos com sua construção em tom sensacionalista. Apesar disso, a julgar pela repercussão midiática, é certo que foi um evento de importância para a música experimental em São Paulo.

Os *happenings* promovidos pelos compositores, instrumentistas e poetas envolvidos com o Grupo Música Nova causaram grandes polêmicas na vida paulistana especialmente entre os anos de 1965 e 1966. Nessa altura, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, que haviam se mudado para Brasília para dar aulas na recém-fundada Universidade de Brasília (UnB), já estavam de volta a São Paulo, após uma demissão em massa decorrente do Golpe Militar[4]. Cozzella e Duprat eram os mais interessados pelo *happening* dentro do Grupo Música Nova. Eram, nesse sentido, mais *cageanos* e mais radicais em suas críticas ao

4 O Manifesto dos professores foi publicado no Jornal de Brasília, em 19/10/1965. Sobre alguns desdobramentos desse acontecimento no campo musical, ver Nogueira (2011)

campo da música de concerto. Em Brasília desenvolveram trabalhos altamente experimentais nessa linha. De volta a São Paulo, realizaram algumas intervenções junto com outros colegas do Grupo e figuras próximas.

Em 1965, Damiano Cozzella fez uma intervenção musical numa exposição conjunta do artista plástico Waldemar Cordeiro e do poeta Augusto de Campos intitulada "Espetáculo Popcreto"[5]. Na crítica de Walter Zanini, reproduzida abaixo, é possível ver uma breve menção à intervenção:

> os músicos (8) substituíam os instrumentos tradicionais por objetos do dia-a-dia, como máquinas de escrever, barbeador elétrico, serrote etc, que produzem sons. Ademais, como tudo é baseado na realidade presente, alguns integrantes do conjunto devoravam cenouras, enquanto outros liam jornais diferentes (ZANINI, 1964, p. 1)

Neste happening, destaca-se o uso de objetos não-musicais e até alimentos para a realização da performance, reforçando a indistinção entre uma atividade cotidiana e o que poderia ser considerado como arte.

Em 1966 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo e no Rio de Janeiro a II Semana de Música de Vanguarda, organizada por Eleazar de Carvalho e Jocy de Oliveira. Uma das obras apresentadas foi *Stratégie* de Xenakis, que se configurava numa espécie de disputa entre dois regentes à frente de dois grupos instrumentais[6]. A obra foi regida por Eleazar de Carvalho e Júlio Medaglia, e foi permitido ao público, nas palavras de Augusto de Campos (1966), "torcer moderadamente" por um dos maestros. No decorrer da apresentação, houve uma intervenção *happening* de Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Décio Pignatari. Eles se levantaram no meio da plateia e começaram a cantar a canção *Juanita Banana*, interferindo na apresentação. Augusto de Campos descreve:

> Julio Medaglia, afeito a todas as táticas da vanguarda, ele próprio participante de outros happenings, não se perturbou. Mas Eleazar de Carvalho não aceitou de boa vontade o que lhe pareceu ser uma indébita intromissão. Chamou o trio cantante para o palco, talvez esperando confundir os "jovens audazes". E eis que os três cantores improvisados subiram à cena e, ante a batuta do maestro, renovaram com mais ímpeto o seu terceto, sob os aplausos e apupos divididos da assistência. Quebrara-se, finalmente, o protocolo na semana de vanguarda, até então dominada pela mansuetude e pela timidez. [...] Para os organizadores do festival essa nota fora da pauta foi motivo de perplexidade; para os críticos acadêmicos, uma tirada de mau gosto; para os jovens compositores de música moderna dita "erudita" (i.e, música de alta cultura, em relação à de mid e mass culture), um gesto que "salvou a cara da vanguarda" numa semana que começava com muito foguetório mas insuficiente "brasa" vanguardista. (CAMPOS, 1966, p. 6).

Novamente noticiado pela Revista Manchete, em 1966 surgiu o MARDA – Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte, formado por Décio Pignatari, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Alexandre Pascoal, Mário Roque e Ronaldo Roca-

5 Uma leitura mais aprofundada sobre a relação entre o Popcreto (ou "concretismo semântico") realizado no campo das artes plásticas e a música-teatro pode ser vista em Magre (2021).

6 Segundo Augusto de Campos (1966), o programa ainda contou com *Movements* de Stravinsky, *Seis peças para orquestra op. 6* de Webern e uma obra de Luciano Berio, que o autor não nomeia, mas que provavelmente seja a *Sequenza IV*, que fez parte do mesmo programa apresentado dias antes na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.

bert. O MARDA não foi um grupo ou movimento, mas uma *performance* com duração de um único dia, em que os artistas visitaram monumentos da cidade de São Paulo considerados por eles como "requinte do mau gosto": a estátua de Borba Gato na avenida Santo Amaro, o avião da praça 14 Bis (Figura 2) e o túmulo de "um pintor sem nenhuma personalidade" no Cemitério do Araçá (Acuio, 1966). Nessa *performance*, os artistas diziam palavras de ordem, tocavam instrumentos musicais, recitavam poemas, exaltando, por vezes em tom irônico, o kitsch e o mau-gosto. O MARDA reforça o sentido anárquico que orientava os happenings realizados pelo Grupo Música Nova, especialmente pela "ala" mais radical liderada por Cozzella e Duprat. O choque causado pelas propostas desses artistas chamava sempre a atenção dos veículos de imprensa, algo que era intencional por parte deles.

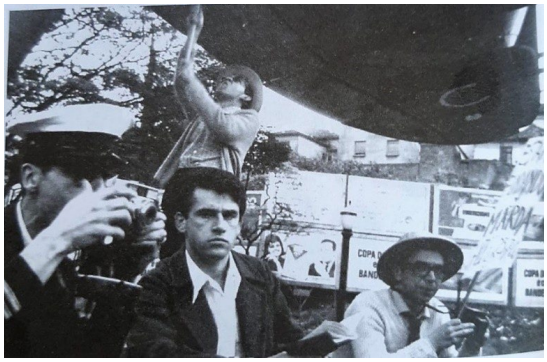


Figura 2 - Damiano Cozzella, Alexandre Pascoal, Mário Roquete e Rogério Duprat. Performance MARDA, em São Paulo. Fonte: Gaúna, 2001.

Também em 1966, dois eventos devem ser citados, a fim de ilustrar a atuação do Grupo Música Nova e figuras em torno do grupo. Uma página do Jornal do Brasil (RJ) apresenta em relação dialética dois eventos, sob os seguintes títulos: *O Bach que o iê-iê-iê entendeu*, de Fernando Guimarães e *O Happening que o bar não entendeu*, de Talvani Fonseca.

No primeiro, trata-se de um espetáculo que misturava música clássica com Jovem Guarda, sob regência de Diogo Pacheco e com a participação de Roberto Carlos, Wanderléa, Erasmo Carlos e os cantores líricos Stella Maris e Eládio Perez González.

> Após a execução de Lobo Mau, em estilo Mozart, o conjunto Os Beatniks repetiu a melodia, em ritmo iê-iê-iê. Em seguida, o tenor Eládio Perez Gonzalez cantou Pega Ladrão, acompanhado de um coro de moças vestindo camisas coloridas, com a figura de Roberto Carlos estampada, enquanto eram projetados slides mostrando capas de revistas e a guerra no Vietname. [...] A Festa de Arromba, que encerrou o espetáculo, criou um problema, durante os ensaios, para os cantores líricos, que se negaram a trocar os nomes de Vanderléia (sic), Roberto Carlos e Mary Pavão, na letra original, por Puccini, Verdi e Debussy. Mas a interferência de Diogo Pacheco conseguiu manter a troca (GUIMARÃES, 1966).

Embora não se trate exatamente de um *happening*, esse evento demonstra uma certa atitude experimental de Diogo Pacheco, o mesmo maestro responsável pelo concerto do ano anterior na VIII Bienal de São Paulo e que havia feito concertos nesse meio tempo misturando artistas da música popular brasileira com orquestra, como no concerto em que colocou Alaíde Costa cantando músicas medievais ou quando produziu um concerto com Elizeth Cardoso cantando as Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. Se hoje esse tipo de

mistura é algo banal, é importante lembrar que naqueles anos isso era impensável. Diogo Pacheco, com esses concertos, antecipou em pelo menos 2 anos o que Caetano Veloso e Gilberto Gil começariam a fazer em 1967 e que levaria à Tropicália. A mistura entre elementos da música dita "culta" com a cultura popular massiva já estava prevista no Manifesto Música Nova desde 1963, e como pode ser visto em quase todos os *happenings* citados até aqui, tratava-se de uma questão muito presente, tensionando os espaços considerados "sagrados" da música "erudita" paulista.

O outro evento, anunciado pela mídia como o primeiro *happening* paulista, ocorreu no João Sebastião Bar, casa noturna frequentada por nomes da MPB, mas que também tinha programação de música de câmara com curadoria de Diogo Pacheco, que, presumimos, abriu espaço para que happenings fossem performados por lá também. Neste, toda sorte de eventos acontecia diante de um público perplexo: Décio Pignatari lendo versos de Olavo Bilac e jogando moedas em um urinol, um casal lendo uma revista de amor e chorando, uma pessoa fritando um ovo e jogando contra alguém, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen tocando piano misturando músicas de Beethoven com samba etc. Num determinado momento, ocorreu o que Fonseca chamou de "happening do happening": três pessoas que não fazia parte do grupo de artistas, entra em cena e começa a performar.

> O happening terminou em briga, e o público pacato de São Paulo não descruzou os braços. No final, um cidadão bem trajado quis explicar o que significava happening, mas foi vaiado e retirou-se. Mais duas pessoas subiram ao palco e dançaram samba e twist. Os artistas aplaudiram, o público também (FONSECA, 1966).

Como pode ser visto, os músicos do Grupo Música Nova trabalharam recorrentemente com happenings durante a década de 1960. Ao mesmo tempo, todavia, continuavam atuando também como compositores. Nessa dupla atuação, podemos observar que recursos utilizados em uma prática eram transportados para outra, criando uma relação simbiótica entre a prática completamente anárquica do happening e os procedimentos de notação musical que tornavam as peças reproduzíveis. Na sequência, apresentaremos dois exemplos em que tais intercâmbios são verificáveis.

O happening como recurso composicional

Conforme apresentado até aqui, o happening é uma prática que busca a liberdade do acaso e do improvável, não se deixando domesticar pela notação, que o eternizaria com uma estrutura e forma determinadas. No entanto, enquanto praticavam seus happenings, os membros do Grupo Música Nova também compunham e registravam tais composições em partituras. Podemos observar que muitas dessas composições do período carregam as experiências adquiridas nos happenings, transformadas em procedimentos registrados nas partituras. É como se ocorresse um processo de domesticação do happening, ou seja, de uma prática inteiramente efêmera, resultan-

te de realização de ações ao acaso, ela se formaliza em procedimentos musicais mais ou menos replicáveis. É o que ocorre, por exemplo, na obra *Cidade* de Gilberto Mendes. A peça de música-teatro foi composta em 1964 sobre poema homônimo de Augusto de Campos e conta com um grupo instrumental de piano, contrabaixo, bateria, cantores, além de eletrodomésticos como aspirador de pó, enceradeira, máquinas de escrever, calculadoras etc. O cenário deve remeter, ao mesmo tempo, a uma loja de variedades e a um escritório. Gilberto Mendes concebeu a obra com uma "partitura-roteiro" que apresenta três formas de notação: a notação musical convencional em pentagrama (Figura 3), a notação gráfica e a notação textual. As partituras em pentagrama consistem em pequenos fragmentos que devem ser tocados em momentos específicos, determinados na parte textual. A partitura gráfica indica visualmente os momentos em que os eventos devem ocorrer, e a partitura textual orienta a realização geral da peça.

A peça é formada por 68 eventos cênico-musicais. Esses eventos são distribuídos de modo irregular em três partes, que o compositor chama de "divisões" do poema. Tais eventos incluem ações cênicas, performances musicais aleatórias e reprodução de gravações de excertos musicais variados, tais como *Pour quoy me bat mes maris?* (Guillaume Machaut), *Suíte Quebra Nozes* (Tchaikovsky), *Dança dos sabres* (Katchaturian) e *Gâité Parisienne* (Offenbach), *I want to hold your hand* (The Beatles), *Louvação* (Elis Regina e Jair Rodrigues), entre muitas outras.

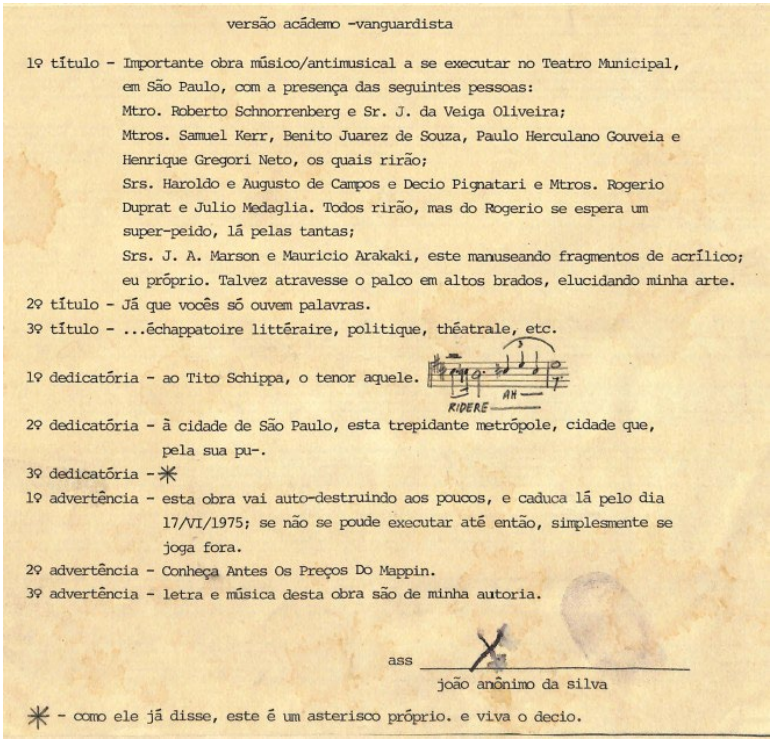
Figura 3 - Partitura em notação musical de *Cidade* de Gilberto Mendes. Fonte: Mendes, 2008

A peça deve ser encerrada por um happening, conforme reproduzido a seguir:

> O regente, de regerente passa a diretor de trânsito, com apito e bastão. Correrias dos músicos, brincando de automóvel, descendo à plateia. Encontrões, ruídos imitativos de buzinas, sirenes, confusão total. Um aspirador de pó funcionando em sentido contrário, espalha rapé entre o público. Espirração geral (onde entra a "participação" real do espectador na obra de arte). Jogar com todos os elementos anteriormente apresentados [...]. E com estímulos deles recebidos, estruturar um desenvolvimento geral, deixando lugar para os improvisos de novas situações, a serem também desenvolvidas (MENDES, 2008)

Para além do happening explicitamente indicado, podemos perceber que toda a peça é atravessada por ações derivadas de happenings. O aspecto mais patente é a utilização de eletrodomésticos na composição do conjunto instrumental. Tal utilização cria uma indistinção entre atividades do cotidiano e a arte, colocando em cena a presença física e sonora de objetos que, a princípio, não são utilizados para a realização artística. Outro aspecto que aproxima a obra com um happening está na aparente desorganização das ações. Dizemos aparente porque, na partitura, há indicações bastante precisas sobre as ações cênicas e musicais a serem executadas. No entanto, pela sua sobreposição, estas resultam como desordenadas e absurdas – aspectos que também são recorrentes nos happenings. Cabe ressaltar a proximidade de *Cidade* com a experiência realizada por Damiano Cozzella no Espetáculo Popcreto mencionado anteriormente; todavia, enquanto na obra de Gilberto Mendes os processos estão notados e são passíveis de reprodução (ainda que com alguma abertura), a performance de Cozzella não é reproduzível, dada sua efemeridade.

Outra composição em que é possível observar a presença de aspectos do happening é *Versão Acádemo-Vanguardista* de Damiano Cozzella, para coro misto, quarteto vocal solista, locutor e grande orquestra ou quaisquer instrumentos de música.



versão acádemo -vanguardista

1º título - Importante obra músico/antimusical a se executar no Teatro Municipal, em São Paulo, com a presença das seguintes pessoas:
Mtro. Roberto Schnorrenberg e Sr. J. da Veiga Oliveira;
Mtros. Samuel Kerr, Benito Juarez de Souza, Paulo Herculano Gouveia e Henrique Gregori Neto, os quais rirão;
Srs. Haroldo e Augusto de Campos e Decio Pignatari e Mtros. Rogerio Duprat e Julio Medaglia. Todos rirão, mas do Rogerio se espera um super-peido, lá pelas tantas;
Srs. J. A. Marson e Mauricio Arakaki, este manuseando fragmentos de acrílico; eu próprio. Talvez atravesse o palco em altos brados, elucidando minha arte.
2º título - Já que vocês só ouvem palavras.
3º título - ...échappatoire littéraire, politique, théatrale, etc.
1º dedicatória - ao Tito Schippa, o tenor aquele. RIDERE AH
2º dedicatória - à cidade de São Paulo, esta trepidante metrópole, cidade que, pela sua pu-.
3º dedicatória - ✳
1º advertência - esta obra vai auto-destruindo aos poucos, e caduca lá pelo dia 17/VI/1975; se não se poude executar até então, simplesmente se joga fora.
2º advertência - Conheça Antes Os Preços Do Mappin.
3º advertência - letra e música desta obra são de minha autoria.

ass _____
joão anônimo da silva

✳ - como ele já disse, este é um asterisco próprio. e viva o decio.

Figura 4 – Capa da obra *Versão Acádemo-Vanguardista.* Fonte: Cozzella, s/d.

A parte instrumental é notada de forma semi-aberta, em que há apenas indicações da harmonia e indicação de famílias de instrumentos. As partes para coro e solistas são notadas de modo convencional na partitura, utilizando textos de caráter *nonsense* e humorísticos. Entremeado à peça, há uma série de comentários que os músicos da orquestra devem fazer, frequentemente com alguma ação cênica, por exemplo, quando indica a um músico dizer "crianças - cheiro de chuva – o que me garante que todo esse sistema não é só para isto?", enquanto escreve à máquina. Em outro momen-

to, indica que um músico tome um refrigerante enquanto fala. Aqui, assim como em *Cidade*, o compositor recorre a ações de caráter absurdo, estranhas ao campo artístico, o que cria o mesmo choque produzido nos happenings entre ações cotidianas e a ideia de obra de arte. O caráter cômico ainda pode ser observado nos títulos alternativos e instruções que Cozzella atribui à peça, como pode ser visto acima na Figura 4.

Considerações finais

Com este trabalho, demonstramos a intercambialidade entre o happening e a composição musical de vanguarda durante a década de 1960. Como pode ser visto, o happening sofreu muitas transformações ao longo de sua existência. Nascido como um tipo de performance antiartística questionadora, passou a ser visto como sinônimo de modernidade e excentricidade para, por fim, tornar-se um recurso a ser mobilizado em composições musicais. Nesse processo, se por um lado perde seu caráter efêmero, por outro, contribuiu na formação de uma nova estética na música de vanguarda.

A efemeridade característica dos happenings nos impede de recuperar sua experiência do passado na atualidade, uma vez que não há partituras e os registros limitam-se às memórias, às críticas jornalísticas e a umas poucas imagens. Todavia, as obras compostas nesse período pelos membros do Grupo Música Nova, e por compositores como Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, entre outros, nos fornecem pistas de alguns aspectos que eram realizados nesses happenings e que, com o passar do tempo, cristalizaram-se em suas partituras. Nesse sentido, tais composições se mostram como mais uma possível fonte para conhecermos as experiências realizadas pelos vanguardistas brasileiros daqueles tempos.

Referências

ACUIO, Carlos. *MARDA: a sigla do happening. Manchete*, Rio de Janeiro, n. 747, 13 ago. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/004120/71892. Acesso em: 08 dez. 2020.

ATTINELLO, Paul. *Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt*. Contemporary Music Review. Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Juanita Banana no Municipal.* Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p. 6, 30 out. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/76073. Acesso em: 08 dez. 2020.

COZZELLA, Damiano. [s.d.]. *Versão Acádemo-Vanguardista*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

FONSECA, Talvani. *O Happening que o bar não entendeu*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro,

n. 108, 11 mai. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/83988. Acesso em: 02 jul 2022.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas.* São Paulo: Editora Unesp, 2001.

GUIMARÃES, Fernando. *O Bach que o iê-iê-iê entendeu.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, n. 108, 11 mai. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/83988. Acesso em: 02 jul. 2022.

KAPROW, Allan. (1966). The Happenings are dead: long live the happenings! In: KELLEY, Jeff (Ed.). *Essays on the blurring of art and life.* Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1993.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais.* 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. *Arte concreta em São Paulo e a música "popcreta" do Grupo Música Nova*. **Revista OPUS**, [s.l.], v. 27, n. 3, p. 1-19, dez. 2021. ISSN 15177017. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021c2723. Acesso em: 17 jun. 2024.

_____. *A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira: aspectos históricos e composicionais.* 2022. 303 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. São Paulo: Edusp, 2008.

NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do grupo de compositores da Bahia. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380, jul./dez. 2011.

OLIVA, Ayrton. *Deu a louca na música.* Manchete, Rio de Janeiro, n. 712, p. 100-102, 11 dez. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/004120/67075. Acesso em: 02 jul. 2022

SOUZA, Carla Delgado de. *Gilberto Mendes: entre a vida e a arte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

UMA TRAJETÓRIA DE INVESTIGAÇÃO SOBRE O COMPOSITOR FLAUSINO VALLE: AVALIAÇÃO DA TRAJETÓRIA PERCORRIDA, DESDOBRAMENTOS E O DIRECIONAMENTO PARA NOVOS HORIZONTES DE PESQUISAS

A TRAJECTORY OF RESEARCH ON THE COMPOSER FLAUSINO VALLE: EVALUATION OF THE TRAJECTORY TAKEN, DEVELOPMENTS AND THE DIRECTION TOWARDS NEW RESEARCH HORIZONS

Leonardo Vieira Feichas
Universidade Federal do Acre (UFAC)
leonardofeichas@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação lança um olhar sobre o desenvolvimento de uma pesquisa sobre Flausino Valle sob perspectiva cronológica e observando como cada etapa forneceu subsídios para novos prismas de investigação. Foram pesquisas dentro de campos de estudos consagrados como a Musicologia, Performance, Práticas Criativas, Cognição Musical, Educação Musical, Letras, estudos decoloniais mas também em áreas de epistemologias não hegemônicas como a Pesquisa Artística. O objetivo é refletir após 17 anos de pesquisa e entender o que já foi feito e os novos rumos da pesquisa. Como conclusão observamos que houve ganhos de pesquisa e de divulgação da obra do compositor, mas que ainda há possibilidade de expansão desses, sobre um estudo musicológico sobre os arranjos e transcrições deixados por Valle e um planejamento para salvaguardar o acervo familiar de Flausino Valle.

Palavras Chave: Flausino Valle; Pesquisa em Música;

***Abstract**: This communication takes a look at the development of research on Flausino Valle from a chronological perspective and observing how each stage provided support for new research perspectives. There were researches within established fields of study such as Musicology, Performance, Creative Practices, Musical Cognition, Musical Education, Letters, decolonial studies but also in areas of non-hegemonic epistemologies such as Artistic Research. The objective is to reflect after 17 years of research and understand what has already been done and the new directions of research. In conclusion, we note that there have been gains in research and dissemination of the composer's work, but that there is still the possibility of expanding these, on a musicological study of the arrangements and transcriptions left by Valle and a plan to safeguard Flausino Valle's family collection.*

***Keywords**: Flausino Valle; Music Research;*

Proponho, neste artigo, uma análise do percurso de dezessete anos de minhas pesquisas sobre Flausino Valle, desde a Iniciação Científica, passando pelo mestrado e dou-

torado, até os seus desdobramentos em anos recentes e possibilidades para o futuro. Entendo que seja salutar, em um momento de uma pesquisa de longa como essa, que explorou vários prismas relacionados ao compositor, realizar uma reflexão desse processo. Logo, o objetivo nesse trabalho é fazer uma retrospectiva, entender como cada nível colaborou com o seguinte, ou seja, como a aquisição de conhecimentos em cada nível acadêmico possibilitou a exploração do tema sob diferentes prismas e, por fim, apontar os novos caminhos de investigação a curto e médio prazo que vislumbro.

Embora o recorte presente seja a partir um olhar interno, tendo em vista que considero o meu percurso investigativo e os rumos tomados, é importante mencionar as diversas pesquisas em vários campos de estudos foram realizadas sobre Valle e que foram e são referências para as minhas investigações ao longo desses anos de trabalho, que são as pesquisas de Milewski (1985), Alvarenga (1993, 2016), Paulinyi (2010, 2010), Frésca (2008, 2008, 2016), Abreu (2015) e Messina et al. (2019, 2020), Chtereva (2019), Berbert (2020) e Silvestre (2022). Esses trabalhos não consistem na totalidade dos escritos a respeito de Valle e/ou sua obra e são importantes referências que pesquisam Valle sob o prisma de várias áreas e subáreas.

A partir da proposta desse artigo, apresento, a seguir, considerações de minhas investigações na sequência acadêmica referente a cada nível, ou seja, iniciação científica, dissertação de mestrado e tese de doutorado, bem como reflexões em períodos entre estas pesquisas que envolveram associações com pesquisadores de outras áreas. Em um segundo momento, faço uma relação com os desdobramentos de artigos e ações artísticas.

Perspectiva desta Investigação

A primeira pesquisa realizada foi a Iniciação Cientifica em 2007, na Unicamp, com bolsa CNPQ e orientação do professor Dr. Eduardo Ostergren. Na ocasião, o foco da investigação de caráter didático foram considerações estilísticas e interpretativas de três do "26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só" do compositor mineiro. Interessante notar que meu primeiro contato com a obra de Valle foi através da audição *do Long Play (LP)* do violinista polonês Jerzy Milewski, em 1985. Em um painel dedicado a Flausino Valle que aconteceu no V Encontro de Cordas Flausino Valle (on line), em que pude dialogar com outros dois pesquisadores sobre Flausino Valle, todos identificaram como contato inicial de suas pesquisas o contato com a gravação e o encarte do LP de Milewski[1], o que evidencia a importância de seu trabalho.

Ampliando a discussão iniciada na Iniciação científica, na dissertação de mestrado (Feichas, 2013), intitulada "Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para

1 https://www.youtube.com/watch?v=2YH8GD0fNwg&t=1173s
Depoimento de Hermes Alvarenga está entre 46'50" a 47'34" . Depoimento de Camila Frésca está entre 1h 06' a 1h 7' 2". Depoimento de Leonardo Feichas está entre 1h 25'04"a 1h 25'28".

Violino Só de Flausino Valle: observações teórico-práticas para sua interpretação", propus uma análise histórica e estilística que dialoga com os trabalhos de Alvarenga (1993) e Frésca (2008), discussões estilísticas (estilo composicional, linguagem violinística e influências) e uma abordagem histórica com fontes primárias. Para além de lançar um olhar analítico e estético da obra, introduzi uma ferramenta voltada para interpretação, dotada também de aspectos didáticos, chamada de Fichas Interpretativas. O conceito das Fichas Interpretativas é explicado da seguinte maneira (FEICHAS, 2013, p. 52):

> As fichas Interpretativas são simplesmente guias com informações práticas e sucintas de forma a preparar o intérprete para uma execução artística e tecnicamente informada. Essas guias contêm informações relevantes tais como andamento, resumo analítico da estrutura formal, técnicas empregadas, citações de estudiosos ou do próprio compositor que norteiam o processo de construção da interpretação.

Esse conceito visou a uma aproximação maior e mais prática da obra com o intérprete e, consequentemente, vai ao encontro também do uso pedagógico, que era uma das intenções de Valle ao compor seus Prelúdios (FEICHAS, *et al.*, p. 7, 2012):

> Ao finalizar a composição dos *26 Prelúdios*, Valle acreditava que estes seriam adotados por virtuoses ou estudantes de conservatórios de música como estudos de técnicas modernas, como evidenciam cartas trocadas entre o compositor e Curt Lange (FRÉSCA 2008, p.152). Isso mostra que o compositor era ciente do valor didático de sua obra, na qual a musicalidade e a técnica instrumental são igualmente exploradas dentro de um contexto que evoca diretamente assuntos e aspectos da tradição, do cotidiano, do folclore e da paisagem brasileira. Visto que as obras que exploram a didática do violino são raras e o compositor em estudo as emprega com maestria, utilizando-se de vasta gama de técnicas instrumentais, tanto de arco como de mão esquerda, o conhecimento e divulgação da obra de Valle tornam-se valiosos para os intérpretes que buscam maior contato com o repertório nacional.

Em 2016 a dissertação foi adaptada e lançada em forma de livro intitulado "Da Porteira da Fazenda ao Batuque Mineiro: o Violino Brasileiro de Flausino Valle" pela editora Prismas.

A partir das pesquisas desenvolvidas, desenvolvi com colegas dois estudos, FEICHAS e SILVA, (2015) e FEICHAS *at. al.* (2017) que se complementam e colaboram para evidenciar o caráter singular da música de Valle em uma *performance* situada.

O trabalho Feichas e Silva (2015) apresenta uma proposta que visa a analisar as relações entre os títulos das obras com efeitos onomatopaicos encontrados nos Prelúdios de Valle. O objetivo do experimento foi obter resultados preliminares na compreensão dessa relação e como outras pessoas poderiam entender os Prelúdios de Valle. Foi um trabalho quantitativo, no qual foi selecionada uma amostra de 18 estudantes de um curso superior de música que, sem conhecimento prévio das obras, deveriam associar o título à obra musical. Para analisar o experimento, foi proposto um índice de acurácia para correlação exata da música executada e as respostas do público.

Como resultado, Feichas e Silva (2015, p.1) observaram que a relação entre o título e o discurso musical não é óbvia em todos os prelúdios. Essa frágil relação indicada nesse estudo preliminar provocou questionamentos de como as relações musicais e extramusicais poderiam ser claras e evidentes para Valle, mas não necessariamente o seriam para não conhecedores de sua obra: esse entendimento por parte da audiência não é evidente. A partir desta lacuna, como sanar essa dificuldade em transmitir essas ideias extramusicais? Os

questionamentos e indagações desse trabalho geraram discussões e novas aplicações no campo das práticas criativas, no projeto "Sons Biofônicos[2]" que foram explorados em Feichas *et al.* (2017) e esse, por sua vez, se utiliza do conceito das Fichas Interpretativas (FEICHAS, 2013).

Em um artigo (2013, p. 50), ainda no que se refere ao objetivo das Fichas Interpretativas, afirmo que: "As Fichas Interpretativas têm como função também auxiliar o intérprete a explicar em *performance* aspectos subjetivos dos Prelúdios, muitas vezes primordiais para o entendimento da linguagem musical do compositor." A partir dessa constatação de que os Prelúdios apresentam uma linguagem *sui generis*, desenvolvi estudos referentes a interação do performer com o público no âmbito dos Prelúdios de Valle são desenvolvidos e aplicados nos trabalhos de 2015, bem como nos artigos desenvolvidos com colegas: Feichas (*et al.* 2017) e Keller e Feichas (2016). Pudemos observar que o uso de imitações e evocações de sons por Valle em sua obra propicia, tanto por parte do intérprete quanto do público, possibilidades para diversas interpretações, o que pode ser auxiliado pelo uso das Fichas Interpretativas.

A partir do recurso das Fichas Interpretativas, a utilização da descrição verbal como outro recurso é notado como necessário. No trabalho escrito em 2017 (FEICHAS *et al.*), sugere-se que as descrições verbais auxiliam na interpretação por parte do público dos efeitos que são reproduzidos ao violino – isso porque percebeu-se que as representações podem ser interpretadas de diversas formas. Logo, o (a) artista tem a função de "explorar o espaço entre a autoexpressão e o potencial criativo do modelo proposto" (FEICHAS et al. p. 3, 2017).

O conceito do uso de uma performance esteticamente situada, onde uma interação verbal é uma ponte entre a performance e as experiências do material sonoro, é enquadrada em Feichas (*et al.*, 2017, p. 3) no conceito cognitivo-ecológico de Keller e colaboradores (2010) chamado de *ancoragem*:

> Keller e colaboradores (2010) sugeriram a ancoragem como processo cognitivo subjacente à metáfora de apoio a criatividade para auxiliar a tomada de decisões criativas. Os dois recursos disponíveis para a ancoragem são modelos conceituais compartilhados socialmente e a associação de estruturas materiais com estruturas conceituais, facilitando as operações cognitivas. Esse mecanismo pode ser ampliado através da introdução de associações semânticas. (...) A Ancoragem semântica aproveita mecanismos linguísticos compartilhados no tecido social. Quando as representações abstratas das experiências sonoras cotidianas são embasadas em experiências verbais o potencial criativo dos recursos sonoros é expandido sem perder as referências aos eventos locais através dos descritores semânticos. Dado esse conjunto de técnicas, propomos o rótulo de ancoragem semântica criativa como conceito de *design* que abrange tanto o suporte das práticas criativas quanto as estratégias de performance situadas que usam descrições verbais como mecanismo de vínculo entre o suporte material e o processo de tomada de decisões.

O conceito de "Ancoragem Semântica Criativa ainda" é abordado em trabalhos construídos com colegas pesquisadores, como nos seguintes artigos: Keller e Feichas (2017) "Ecocompositional and Performative Strategies for Creative Usage of Every-

2 O projeto Sons Biofônicos consistiu em um projeto de Iniciação Científica na Ufac ao longo de 2016 e fim em 2017. A equipe era formada pelos professores Leonardo Feichas e Damián Keller e dois alunos bolsistas do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre.

day Sounds: Creative Semantic Anchoring“ no *Leonardo Journal (MIT)* e no trabalho em parceria Keller, Messina, Silva e Feichas (2020) intitulado “Embasamento da Ancoragem Semântica Criativa: Estudo Exploratório com Emulações Instrumentais”, no *Journal of Digital Media & Interaction*.

Em 2018, desenvolvi trabalhos em parceria com Ribeiro para fazer uma análise dos poemas de Valle no artigo intitulado: “Flausino Valle: questões da natureza e infância em seus poemas”. Na ocasião, fizemos um paralelo entre a obra musical e poética do artista a partir de teóricos como Williams (1979, 2008, 2011), Bakhtin (2003) e Bhabha (2005) e selecionamos alguns poemas para mostrar análises sobre aspectos da infância, natureza e saudade da terra natal de Valle (Barbacena). Por fim, apontamos alguns paralelos entre as temáticas musicais e poéticas:

> Pode-se perceber que Valle mantinha, pelo menos no campo das temáticas, semelhanças entre sua obra musical e sua obra poética, e, em ambas, o aspecto biográfico é particularmente forte. Os ataques narrados em “Pássaro Selvagem” são condizentes com aspectos da vida de Valle apontados na pesquisa de Feichas: Valle preferia tocar para pequenas plateias, não conseguiu ser aceito em uma orquestra do Rio de Janeiro, e afirmou, para sua família, que “a música é a arte de harmonizar os sons e desarmonizar as pessoas” (FEICHAS, 2016, p. 26) - Valle tinha uma maneira própria de tocar o violino, e, de acordo com os registros que deixou escritos, respeitava muito essa arte.

Pode-se citar outro trabalho em parceria com Ribeiro e Messina intitulado “Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flausino Valle and the Euro-Normative Bias of New Music Genealogies”, em apresentação no *II Congreso MUSAM* (Madri, 2019). Nesse trabalho, discutimos o eurocentrismo implícito nos discursos de experimentação artística e de *avant-garde*. Questionamos o “ineditismo” da formulação da chamada *Musique Concrète Instrumentale* de Helmut Lachenmann[3], no final dos anos sessenta, frente às composições de Flausino Valle, que, afirmamos, antecipam Lachenmann. O objetivo do trabalho não foi acusar Lachenmann de plágio, mas sim atentar para o contraste entre a alta visibilidade desse compositor no meio da música contemporânea frente à pouca visibilidade de Valle, utilizando-nos de teóricos ligados aos estudos decoloniais. A apresentação discutiu essas assimetrias e denunciou o eurocentrismo como aspecto central da colonialidade, delineando os diferentes locais de enunciação dos

3 Helmut Lachenmann nasceu em Estugarda (Stuttgart), em 1935. Estudou piano, teoria e contraponto no Conservatório de Música da sua cidade, entre 1955 e 1958, e composição com Luigi Nono em Veneza entre 1958 e 1960. As primeiras interpretações públicas de obras suas ocorreram na Bienal de Veneza, em 1962, e nos Cursos Internacionais de Verão de Nova Música em Darmstadt. Ensinou na Universidade de Ludwigsburg e foi depois professor de composição nos Conservatórios de Música de Hanôver (Hannover, 1976-81) e de Estugarda (1981-99). Orientou ainda vários seminários, workshops e masterclasses na Alemanha e noutros países – foi presença recorrente nos Cursos de Verão de Darmstadt entre 1978 e 2006. Em 2008, Lachenmann ensinou como “Fromm Visiting Professor” na Universidade de Harvard, Cambridge/MA. Em 2010 tornou-se membro do Royal College of Music, em Londres.Recebeu numerosos prémios pelas suas composições, entre os quais o Siemens Musikpreis em 1997, o Royal Philharmonic Society Award (Londres) em 2004 e o Berliner Kunstpreis em 2008, bem como o Leão de Ouro da Bienal de Veneza. Helmut Lachenmann tem doutoramentos honoris causa atribuídos pelos Conservatórios de Música de Hanôver, Dresden e Colónia, e é membro das Academias de Artes de Berlim, Bruxelas, Hamburgo, Leipzig, Mannheim e Munique. As suas obras são apresentadas em numerosos festivais e ciclos de concertos na Alemanha e noutros países. (CASA DA MÚSICA, 2014). Disponível em https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/l/lachenmann-helmut?fbclid=IwAR3Wpe_WBSZM71do99oBctpNzGxfj_4IVQ_8EzaEqOPOjQt3o7EvW6aDwDs#. Acesso em 11 mar. de 2024.

dois compositores e como isso impactou seus trabalhos. A apresentação conclui desmistificando a narrativa de suposta universalidade da "Música Nova", questionando essa suposta universalidade como uma imposição em escala global de uma subjetividade eurocêntrica arraigada. Publicamos ainda uma versão em português desse artigo nos anais da *II Conferência Nacional Flausino Valle*[4] .

Novamente, em trabalho em parceria com Ribeiro (2020), propusemos uma análise agora sob o prisma de autores decoloniais no trabalho intitulado *Um olhar decolonial sobre a obra de Flausino Valle* publicado no *e-book* "Literaturas Memórias e Oralidade". Na publicação, fizemos apontamentos de aspectos de usos incomuns das técnicas violinísticas e também de análises de seus poemas para trazer essa discussão. De acordo com nossas conclusões:

> Valle se apodera da linguagem musical e a utiliza de uma maneira própria, não buscando imitar compositores de outros países (mesmo que os conhecesse bem, como evidencia em *Elementos do Folk-lore Musical Brasileiro*, de 1936, e em seus diários pessoais), mas, imitando sons dos ambientes no qual cresceu e os quais frequentou e evocando tradições musicais, rituais e festivas próximas. Nesse sentido, encontramos aspectos decoloniais em Flausino Valle.

Em 2020, outra parceria com Messina *et al.* gerou o artigo intitulado *Música Experimental, Técnicas estendida e Práticas Criativas como Ferramentas Decoloniais: um relato de várias torções e Tensões*, publicado na Revista de Antropologia e Arte (PROA) da UNICAMP. Nesse trabalho, apresentamos "o problema da ação ambivalente do significante 'modernidade', ou seja, um sinônimo de libertação para estéticas musicais envolvidas na experimentação, e um sinônimo de colonialidade para a teoria decolonial". A partir da discussão do conceito de modernidade a partir de autores decoloniais e suas implicações, discutimos a maneira pessoal como Valle utiliza as técnicas estendidas. Citamos também o paralelo entre Valle e Lachenmann já apresentado em 2019.

Em 2021, no artigo *The onomatopoeic effects (imitation / evocation) in the work of Flausino Valle (1894-1954): a case study on the use of the Alla Guitarra technique*, publicado nos anais da Conferência de 2020 da *European String Teacher Association (ESTA),* abordei as diversas maneiras pelas quais Valle imita/evoca a viola caipira em seus Prelúdios, principalmente naqueles que empregam o uso da técnica *alla guitarra* (na qual o violino é tocado em posição de violão).

Ainda em 2021, em parceria com os pesquisadores De Biaggi e Cranmer, publicamos um capítulo intitulado *Estudo de caso do Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda de Flausino Valle (1894-1954)- a importância de aspectos extra musicais na construção da interpretação musical* no livro "Música, Estudos Culturais e Educação: Ações, Reflexões e Pesquisa – Volume 2". Nesse trabalho os propusemos um estudo de caso sobre a interpretação do *Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda* de Valle e apontamos os pontos de discussão a seguir: a importância da interpretação do *Catálogo de Imitações*

4 Anais da *II Conferência Nacional Flausino Valle*: https://cbf5cb0e80544a65b1aaab341c18107f.filesusr.com/ugd/c98587_3bbad1a8332746ca9c6226e6b9df705d.pdf

de Vozes da Natureza, escrito por Valle; sutilezas e particularidades da execução do *Alla Guitarra*; as gravações do próprio Valle tocando seus Prelúdios; e o quanto o contato com o filho de Valle (Sr. Guatemoc Valle) pôde corroborar e embasar a interpretação proposta.

Outro trabalho de 2021 foi o artigo *El uso de disonancias en la obra de Flausino Valle* apresentado e publicado nos anais do Congresso Panoramas 2021 (Valência – Espanha), evento que engloba outros três eventos: VIII SIIMI - Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas; 20º ART - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia; 8º *BunB - Balance-Unbalance*. Nesse trabalho, propus uma análise do uso das dissonâncias em Prelúdios específicos de Valle e observei as possibilidades de decisões interpretativas.

Em minha tese de doutorado (2021), realizei uma pesquisa no campo da Investigação Artística utilizando uma metodologia específica e protocolos pré-estabelecidos aplicados à construção de uma interpretação de obras de Valle com o foco não só no produto, mas também e captar aspectos do processo de tomadas de decisões interpretativas com o objetivo de gerar uma ferramenta metodológica para instrumentistas que desejam realizar suas pesquisas tendo sua própria prática instrumental como a sua pesquisa[5]. Ainda em na tese, proponho análises que complementam considerações estéticas apontadas em minha dissertação de mestrado (2016) e por outros pesquisadores. Uma dessas análises é o estabelecimento de um paralelo entre a obra poética e a obra musical de Valle por meio de uma análise envolvendo o poema *A Cigarra* e o *Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda* e entre o poema e obra musical *Doce Momento*, apontando similaridades na estrutura formal das mídias (no caso de *Doce Momento*), e a busca por timbres específicos em mídias distintas (*A Porteira da Fazenda* e *A Cigarra*).

Outro aprofundamento realizado na tese é referente a uma importante característica da obra de Valle: a imitação das vozes da natureza. Nesse sentido, proponho duas categorias de análise: Imitações e Evocações. Embaso essa distinção a partir de considerações sobre o *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza de Valle* e apoiado na teoria da Semiologia Tripartite Musical de Molino/Nattiez. Para além disso, apresento uma discussão de aspectos interpretativos e performáticos a partir de decisões interpretativas documentadas por meio de exemplos de trechos acompanhados de explicações, figuras e vídeos. O trabalho propõe, como parte de suas conclusões, edições didáticas/práticas das obras, fruto do processo de pesquisa ao longo do doutorado.

E, por fim, propus minhas próprias edições práticas dos "26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só" e de duas obras para violino e piano, Serenim e Doce Momento. Essas edições são fruto de uma Pesquisa Artística (PA) realizada, como afirmado, no doutoramento, com indicações de possibilidades de arcadas e dedilhados para a *performance*.[6]

---

5 Essa proposta de metodologia pode ser acessada nesse artigo: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39994. Acesso em 12 jun. 2024.

6 Segue o link do e book para o download das partituras: https://www.ciddic.unicamp.br/ciddic/publicacoes/

O "Encontro de Cordas Flausino Valle: Ensino Coletivo, Pedagogia e Performance" e Trabalhos em Multimídia

Um desdobramento importante das pesquisas foi a criação do Encontro de Cordas Flausino Valle. Encontro artístico/pedagógico criado em parceria com as professoras Liu Man Ying (UFC) e Dora Utermohl, ambas da Universidade Federal do Ceará (UFC), com o objetivo de homenagear Flausino Valle e ter como foco o no Ensino Coletivo, Pedagogia e *Performance* das cordas friccionadas. O evento nasceu em 2017, na Universidade Federal do Acre (UFAC), com edições realizadas na UFC, UFPel, UFSJ e de maneira remota devido à pandemia de Covid-19. A partir da terceira edição do Encontro, em 2019, na UFPel, foi a Conferência Nacional Flausino Valle foi agregada, sendo um evento com caráter acadêmico com palestras, mesas, apresentação de comunicações sobre temas relacionados as cordas friccionadas.[7]

O documentário "Flausino Valle: o Paganini brasileiro", dirigido pelo produtor independente Fred Furtado, realiza um apanhado que apresenta alguns dos principais estudiosos e intérpretes da obra de Valle. Diversos depoimentos referentes a aspectos da obra, da biografia e da personalidade do compositor são expostos. As participações especiais dos filhos de Flausino Valle, os senhores Guatemóc Valle e Araken Valle (*in memoriam*) colaboram com depoimentos que mostram aspectos da personalidade e cenas familiares[8].

Outro trabalho que deve ser citado foi o documentário realizado pelo diretor Wladimir Candini, fruto de uma parceria entre a produtora *Oi Nêga* e o *Estudio Cria Cuervos – Possibilidades Sonoras* em São Paulo.[9]

Apontamento para o futuro: acervo da família Valle

Outro desdobramento e frente de investigação que aponto para o futuro e continuidade desta pesquisa é a salvaguarda e alocação do acervo familiar completo de Flausino Vale. Com o falecimento do último filho de Valle em 2022, Sr. Guatemoc Valle, a família Valle manifestou interesse alocar o acervo em um espaço adequado para a conservação e divulgação. A partir de um mapeamento preliminar e superficial observo, no conteúdo deste acervo, desde trocas de correspondências com personalidades musicais nacionais e internacionais, fotos, anotações de dedilhados e arcadas em obras do repertório padrão do violino até obras inéditas, principalmente uma grande quan-

7 Anais da Conferência Nacional Flausino Valle. Acesso: https://encontroflausino.wixsite.com/flausinovalle/anais-das-edições-anteriores

8 O documentário encontra-se em acesso aberto no seguinte endereço eletrônico: https://vimeo.com/281554415, acesso em: 9 fev. 2019

9 O documentário encontra-se em acesso aberto no seguinte endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=zoiSTaFmZjU, acesso em: 17 set. 2019

tidade de arranjos e transcrições. Como ação inicial nesta nova fase da pesquisa, iniciei a digitalização do material e as primeiras tratativas com espaços adequados para receber esse rico material.

Considerações Finais

Após percorrer este caminho de investigações sobre Valle, a partir de diversos prismas, nestes anos de dedicação, uma reflexão e um possível redirecionamento tornam-se necessários para a continuidade. Observa-se que cada nível acadêmico de pesquisa contribuiu de forma significativa para nível seguinte, cada uma abrindo um novo nicho de pesquisa e servindo como um substrato teórico para a pesquisa seguinte. As associações com pesquisadores da cognição musical, dos estudos decoloniais, das práticas criativas e da educação musical geraram artigos e reflexões importantes que colaboraram muito para um olhar expandido do tema.

Sem fechar possibilidades de exploração das obras sob perspectivas ainda não exploradas, principalmente advindas de novas colaborações com pesquisadores de diferentes áreas, aponto como uma frente importante de novas pesquisas um olhar cuidadoso para manuscritos dos arranjos e transcrições deixados por Flausino Valle.

Outra frente que aponto é a salvaguarda e alocação do acervo familiar completo de Flausino Valle, como apontado no artigo. Entendo como o início da segunda fase de pesquisa o contato com esse acervo, que após uma análise preliminar me leva a crer ser um rico material sobre Valle a ser pesquisado pela classe violinística.

Referências

ABREU, Vitor Chagas de. *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Vale [manuscrito]:cinco transcrições e análise interpretativas para viola de arco*. Belo Horizonte: UFMG. Dissertação de mestrado, 2015. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-A4YHCN, acesso em: 20/01/2021.

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale: aspectos da linguagem musical e violinística*. Porto Alegre: UFRGS. Dissertação de mestrado, 1993. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/141532/000045498.pdf, acesso em: 05/06/2019.

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol; RIBEIRO, Paulo Leniuson. Prelúdios ou Estudos: dualidade nos Prelúdios para Violino solo de Flausino Vale. *Revista Música Hodie*, v.6, n.12 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERBERT, Álisson Carvalho. *Marcos Salles, Flausino Vale e Nicolò Paganini: análise com-*

parativa entre caprichos e prelúdios para violino solo. Rio de Janeiro: UNIRIO. Tese de doutorado, 2020. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13187. Acesso em 10/08/2022.

CHTEREVA, Margarita Mihaylova. *Os Capriccios de Peter Hristoskov e 26 Prelúdios de Concerto Característicos para Violino Solo de Flausino Vale*. Plovdiv: Academia de música, dança e Belas Artes "Prof. Asen Diamandiev". Tese de doutorado, 2019.

FEICHAS, Leonardo Vieira. *Da Porteira da Fazenda ao Batuque Mineiro: o Violino Brasileiro de Flausino Valle.* 1a. Edição. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FEICHAS, Leonardo Vieira. *Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Valle : observações teórico-práticas para sua interpretação*. Campinas: UNICAMP. Dissertação de mestrado, 2013. Disponível em : http://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/908649?guid=1660856876188&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1660856876188%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d908649%23908649&i=2 Acesso em 10/08/2022

FEICHAS, Leonardo Vieira; KELLER, Damián; Silva, Carlos Eduardo; DA SILVA, Marxson Henrique. Sons Biofônicos e Criação Musical: Estudos exploratório dos fatores criativos utilizando emulações instrumentais de sons cotidianos. In: SIMA - *Anais do 6.o Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA).* 2017

Disponível em: https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-01985312/documentAcesso em 20 Ago. 2022

FEICHAS, Leonardo Vieira; DA SILVA, Elder G. Relations between title and musical discourse: preliminary results of a study on music appreciation In: *X Conferencia Regional Latinoamericana de la ISME*, Lima, 2015.

FEICHAS, Leonardo Vieira; BIAGGI, Emerson Luiz; CRANMER, David. Estudo de Caso do Prelúdio XIV- APorteira da Fazenda, de Flausino Valle (1894-1954): a importância de aspectos extra musicais na construção de uma interpretação musical. In: PALHARES, Taís e PRADA, Teresinha (org.): *Música, estudos culturais e educação: ações reflexões e pesquisas*. 1. Ed. Vol. 2 – Cuiabá: EdUFMT, 2021.

FEICHAS, Leonardo Vieira; The onomatopoeic effects (imitation / evocation) in the work of Flausino Valle (1894-1954): a case study on the use of the Alla Guitarra technique. In: ESTA - *European Strings Teacher Association (ESTA)*, 2021. Disponível em: https://estaportugal.pt/conferencia-2020/conference-book/.Acesso em 19 ago. 2022.

FEICHAS, Leonardo Vieira; El uso de disonancias en la obra de Flausino Valle (1894-1954) y sus interpretaciones In: *Panoramas* 2021, Valência, 2021. Disponivel em: https://siimi.medialab.ufg.br/p/38651-anais-2021 Acesso em 20 ago. 2022.

FEICHAS, Leonardo Vieira; OSTERGREN, Eduardo; TOKESHI, Eliane. As Fichas Interpretativas na obra de Flausino Valle: a construção de uma interpretação musical. In: *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (ANPPOM), 22, 2012, João Pessoa. Anais da ANPPOM. Campinas: UNICAMP, 2012, p. 1048-1055.

FEICHAS, Leonardo Vieira; RIBEIRO, Letícia Porto. Flausino Valle: Questões da Na-

tureza e Infância em seus Poemas. *Anais da XIII Jornadas Andinas de Literatura Latino Americanas (JALLA),* 2018, Rio Branco, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37328060/Anais_da_XIII_Jornadas_Andinas_de_Literatura_Latinoamericana Acesso em 15/08/2022

FEICHAS, Leonardo Vieira; RIBEIRO, Letícia Porto. Um olhar decolonial sobre a obra de Flausino Valle. In: ISHII, Raquel e LUCKNER, João Marcos (org.) *Literaturas, memórias e oralidade*. Rio Branco: Nepan Editora, 2020.

FEICHAS, Leonardo Vieira; *A Prática Instrumental como Investigação Artística aplicada a obra de Flausino Valle (1894-1954): o Processo e um Produto*. Tese de Doutorado. Campinas/Lisboa: UNICAMP/UNL, 2021.

FRÉSCA, Camila. *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008.

FRÉSCA, Camila. Flausino Vale e os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só. In: *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (ANPPOM). São Paulo, 2007.https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CFresca.pdf Acesso em 16/08/2022.

KELLER, Damián; FEICHAS, Leonardo Vieira. Ecocompositional and Performative Strategies for Creative Usage of Everyday Sounds: Creative Semantic Anchoring. *Leonardo Journal* , 51 (2): 195–196, 2018. Disponível em: https://direct.mit.edu/leon/article-abstract/51/2/195/46425/Ecocompositional-and-Performative-Strategies-for?redirectedFrom=fulltext Acesso em 16 ago.2022.

KELLER, Damián; MESSINA, Marcelo; SILVA, Carlos Eduardo; FEICHAS, Leonardo Vieira. Embasamento da Ancoragem Semântica Criativa: Estudo Exploratório com Emulações Instrumentais. In: *Special Issue on Ubiquitous Music. Journal of Digital Media & Interaction.* Vol 3 No 5. 2020. Disponível em: https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/3720. Acesso em 16 ago. 2022.

SILVESTRE, Norma Graça. *Flausino Valle: violino soberano*. Belo Horizonte: adi edições, 2022.

MESSINA, Marcello; FEICHAS, Leonardo Vieira; RIBEIRO, Letícia Porto. Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flausino Valle and the Euro-normative Bias of New Music Genealogies. In: II Congreso MUSAM: *En, Desde y Hacia las Americas. Migraciones Musicales:* Comunidades Transnacionales, História Oral y Memoria Cultural. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2019

MESSINA, M.; GÓMEZ MEJÍA, C. M.; FEICHAS, L. V.; SILVA, C. E. da; MARTINS, A. J. de S. Música experimental, técnicas estendidas e práticas criativas como ferramentas decoloniais: um relato de várias torções e tensões. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 101–121, 2020. Disponível em: https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3459. Acesso em: 16 ago. 2022.

MILEWSKI, Jerzy (coord.). *Flausino Valle: O Paganini Brasileiro*. Editora Europa, 1985.

PAULINYI, Zoltan.Uso da técnica 'sotto le corde' como elemento surpreendente e inovador

em obra para violino solo de Flausino Vale. In: ANPPOM, *XX Congresso da ANPPOM*. (Anais). Florianópolis, 2010, p. 1338 – 1342.

PAULINYI, Zoltan. Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo. 197 f. Dissertação de mestrado. Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília. 2010.

SALLES, Marena Isdebski. *Arquivo vivo musical. Nove Figuras da música brasileira*. O violino e a arte do lutiê. Brasília: Thesaurus, 2007.

VALLE, Flausino Rodrigues. Caderno de Notas Curiosas. Barbacena/ Belo Horizonte: 1894-1954. Diário de notas pessoais.

VALLE, Flausino Rodrigues. *Músicos Mineiros*. Edição comemorativa do cinquentenário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.

VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 2a. Edição. São Paulo: Editora Brasiliana, 1978.

VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 1a. Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

Películas:

Flausino Valle: o Paganini brasileiro. Diretor: Fred Furtado. Produção de Berg Morazzi (ABRA), Evandro Alessio e Gabriel Zambon. Brasil, 2018. Mídia digital.

Audio Files. Diretor: Wladimir Candini. Produção de Cria Cuervos: produções sonoras. Brasil, 2019. Mídia digital.

LEIS E DECRETOS PARA O ESTUDO DO COMÉRCIO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA (1844-1889)

LAWS AND DECREES FOR THE STUDY OF MUSICAL TRADE IN NINETEENTH-CENTURY RIO DE JANEIRO (1844-1889)

José Jarbas Ruas
Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)
jose.jarbas@ufnt.edu.br

Resumo: Esta comunicação aborda quatro categorias de documentos jurídicos: Cartas régias, leis, decretos e tratados. Nosso objetivo visa expandir seus limites regimentais para a conduta empresarial, fiscal e tributária brasileira do século XIX a fim de que possam ser empregados como fontes para o estudo econômico do mercado de bens e serviços musicais. Uma vez superados os limites estritos ao campo jurídico, as leis e decretos de teor econômico podem sinalizar processos de (des/re) territorialização que desencadearam alterações na composição da praça comercial. Inclusive para a tipologia de negócios vinculados ao comércio musical. Contudo, para o período de estudo proposto selecionamos o Código Comercial Brasileiro, os Decretos de Taxação Alfandegária do Ministério da Fazenda e os Impostos sobre Indústrias e Profissões. Essas leis e decretos imprimiram os rumos da Economia Política brasileira ditando não apenas as orientações para as atividades econômicas, mas uma perspectiva sobre a gestão econômica do governo de D. Pedro II. Em virtude da extensão dos documentos, optamos por apresentar um conjunto de quadros com sínteses e destaques extraídos do texto jurídico. O Código Comercial Brasileiro e o Imposto sobre Indústrias e Profissões mostram-se relevantes uma vez que sugerem respectivamente a criação de acervos de registros documentais em Juntas Comercias e o mapeamento de indústrias e profissões estabelecidas no território. Nesse sentido, revelam-se como fontes importantes para o estudo da cultura urbana e do comércio musical, não apenas do Rio de Janeiro, mas para outras cidades brasileiras.

Palavras-Chave: História Econômica da Música. Comércio Musical. Rio de Janeiro. Século XIX.

Abstract: *This communication addresses four categories of legal documents: Royal letters, laws, decrees, and treaties. Our objective aims to expand its regulatory limits for Brazilian business, fiscal, and tax conduct in the 19th century so that they can be used as sources for the economic study of the market for musical goods and services. Once the strict limits to the legal field are overcome, laws and decrees of an economic nature can signal processes of (de/re)territorialization that trigger changes in the composition of the commercial square. Including the types of businesses linked to the musical trade. However, for the proposed study period we selected the Brazilian Commercial Code, the Cus-*

toms Taxation Decrees of the Ministry of Finance, and the Taxes on Industries and Professions. These laws and decrees shaped the direction of the Brazilian Political Economy, dictating not only guidelines for economic activities but also a perspective on the economic management of D. Pedro II's government. Due to the length of the documents, we chose to present a set of tables with summaries and highlights extracted from the legal text. The Brazilian Commercial Code and the Tax on Industries and Professions are relevant as they respectively suggest the creation of collections of documentary records in Commercial Boards and the mapping of industries and professions established in the territory. In this sense, they prove to be important sources for the study of urban culture and musical trade, not only in Rio de Janeiro but in other Brazilian cities.

***Keyword**: Economical History of Music. Musical Trade. Rio de Janeiro. 19th Century.*

Introdução

A transferência da família real para o Brasil desencadeou uma série de movimentos de territorialização com impactos nas dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas da vida cotidiana do Rio de Janeiro. No campo jurídico, o século XIX nos oferece ao menos quatro categorias de documentos para o estudo econômico do comércio brasileiro: as cartas régias, os decretos, as leis e os tratados comerciais. Os primeiros documentos foram assinados por D. João e viabilizaram a constituição de uma nova cena empresarial para as relações comerciais de bens e serviços musicais no meio urbano fluminense. Dois atos de governo merecem destaque como marco significativo desse processo de reestruturação econômica e que sinalizam a implantação do modelo liberal na Economia Política do Brasil: a *Carta Régia de 28 de janeiro de 1808* que "Abre os portos do Brazil ao commercio directo estrangeiro com excepção dos gêneros estancados", e a autorização para que estrangeiros de diferentes nacionalidades parceiras de Portugal pudessem se instalar nas principais praças comerciais do país e nelas estabelecer comércio.

A inserção da ideologia político-econômica liberal pôs em prática ações para a quebra do monopólio produtivo e profissional dos artífices locais; orientou a nova política de imigração que viabilizou a presença do agente estrangeiro como *player* no mercado interno e reformulou as relações dadas no que tange ao trabalho, a produção, a promoção de mercadorias, a comercialização de produtos e a composição mercadológica da economia local. Esses dois documentos sugerem como as medidas de governo podem gerar impactos de diversas ordens sobre a vida empresarial local.

Por certo, a dinamização do mercado interno não decorre somente da abertura econômica ao mercado externo, de modo que se deve observar as determinantes inter-

nas e anteriores. Até a chegada da família real, a comercialização e a circulação de bens e serviços musicais estavam ligadas exclusivamente ao ofício manual do artífice e da importação de produtos intermediados pelo mercado português. A partir da década de 1810, podemos observar um processo contínuo de (des/re)territorialização das atividades econômicas do comércio musical na cidade, movidas principalmente pelos primeiros mercadores estrangeiros de produtos musicais que se instalaram nela.

Somado a isso, os primeiros tratados comerciais assinados com os ingleses beneficiaram os primeiros modelos de negócio que compuseram a praça comercial fluminense. Vide o caso do *Tratado de Aliança e Amizade, de Comércio e Navegação* (1810) e *Tratado de Paz e Amizade, comércio e Navegação Anglo-Brasileiro* (1828).

Quadro 1 – Síntese dos Tratados Comerciais firmados entre Brasil e Inglaterra

ANO	DOCUMENTO	DETALHAMENTO
1810	Tratado de Aliança e Amizade, de Comércio e Navegação.	Tarifa "custo de proteção" • Quebra do monopólio e entreposto português; • Mercadorias de origem inglesa: 15%; • Mercadorias de origem portuguesa: 16%; • Outros países: 24%; • Abolição gradual do comércio de escravos; portugueses só poderiam escravizar negros em territórios africanos pertencentes à Portugal; acesso inglês à buscas em navios portugueses suspeitos de comerciar escravos negros;
1827	Tratado de Paz e Amizade, Comércio e Navegação Anglo-Brasileiro.	Tarifa "inglesa" • 15%, sem distinção de procedência, os direitos de entrada para mercadorias de origem estrangeira; • Queda de arrecadação; desequilíbrio comercial

Contudo, se as primeiras medidas econômicas para a implantação do liberalismo viabilizaram o estabelecimento dos primeiros armazéns especializados em produtos musicais, das casas de importação de música impressa, ou dos depósitos exclusivos de marcas de piano, todos beneficiados pelo baixo *custo real de importação* de produtos ingleses na praça comercial fluminense; no longo prazo, as contas públicas sofreram com o engessamento das cláusulas estabelecidas pelos tratados comerciais. Isso porque, no conjunto da obra, eles impediram que a Fazenda brasileira pudesse operar novas taxas *ad valorem* sobre produtos importados por 34 anos. Ou seja, com a assinatura desses acordos comerciais, o Brasil teve sua autonomia fiscal reduzida e um desafio para equilibrar as contas públicas

a partir de sua principal fonte de receita: a Alfândega.

Desse modo, se no primeiro caso, a assinatura do tratado revela a cobrança da escolta que garantiu uma travessia em segurança pelo Atlântico para D. João e sua família, o segundo traduz o preço do reconhecimento internacional da independência.

Posto isso, pretendemos aqui dar destaque as leis e decretos que foram promulgadas durante o Segundo Reinado, após o ano de 1844. Essas medidas imprimiram os rumos da Economia Política brasileira ditando não apenas as orientações para as atividades econômicas, mas uma perspectiva sobre o posicionamento econômico do governo de D. Pedro II. Nesse sentido, com o intuito de agregar outras fontes ao estudo econômico do mercado de bens e serviços musicais esses documentos legais podem superar os limites do campo jurídico e somados as teorias econômicas, indicar processos (des/re)territorialização que desencadearam alterações na composição da praça comercial, inclusive para a tipologia de negócios que são alvo deste estudo.

Diante disso, sinalizaremos três categorias de documentos jurídicos relevantes para o estudo das atividades comerciais no mercado fluminense: o Código Comercial Brasileiro (BRASIL, 1850), os Decretos de Fazenda (BRASIL, 1844; 1857; 1860; 1864; 1869; 1879; 1882; 1887; 1889) e o Imposto sobre Indústrias e Profissões (BRASIL, 1869; 1874; 1878; 1888).

Código Comercial Brasileiro

O Código Comercial Brasileiro foi promulgado pela Lei n.º 556, de 25 de junho de 1850. Este documento foi o responsável por orientar o processo para a obtenção da licença para se exercer as atividades profissionais de comerciante nas praças comerciais do Império. Segundo Roberto Saba (2010), o Código Comercial visava dar estabilidade aos comércios locais, de modo a assegurar o direito de petição previsto pela *Constituição Política do Império do Brasil* de 1824, bem como delegar os procedimentos para a resolução de conflitos mercantis.

O Código passou a exigir dos negociantes brasileiros um nível de organização contábil previsto pela formação nas Aulas de Comércio. De acordo com o artigo 10, o negociante era obrigado a

> 1. Seguir uma ordem uniforme de contabilidade e escrituração e a ter os livros necessários para esse fim;
> 2. Registrar no Registro do Comércio todos os documentos, cujo registro for expressamente exigido por este código, dentro de 15 (quinze) dias úteis da data dos mesmos documentos se maior ou menor prazo se não achar estabelecido neste código;
> 3. Conservar em boa guarda toda a escrituração, correspondências e mais papéis pertencentes ao giro do seu comércio, enquanto não prescreverem as ações

que lhes possam ser relativas;

4. Formar anualmente um balanço geral do seu ativo e passivo, o qual deverá compreender todos os bens de raiz móveis e semoventes, mercadorias, dinheiro, papéis de crédito, e qualquer outra espécie de valores, bem como todas as dívidas e obrigações passivas; e será datado e assinado pelo comerciante a quem pertencer;

O Código Comercial trouxe um avanço para o sistema de crédito brasileiro uma vez que passou a regulamentar as *letras* (empréstimos de prazos mais longos) e os *vales* (empréstimos de curto vencimento), assim como organizou o processo de criação do sistema bancário, das casas de penhores e de empréstimos, as companhias de seguros, a corretagem de fundos públicos e a bolsas de valores (regulamentação de títulos e emissão debêntures).

O Código ainda abordou a questão das sociedades anônimas; a regulamentação da Marinha mercante (matrícula dos navios), a indústria de construção naval e o comércio de cabotagem (arribada, tratamento de cargas com avaria ou naufragadas); a concessão de patentes. No âmbito jurisdicional, o Código Comercial discutiu ainda sobre o processo de execução civil, comercial e hipotecária (garantia para o crédito de longo prazo); tratou sobre a proteção patrimonial dos sócios; trouxe orientações sobre os processos de falência e suas categorias (art. 908, em decorrência dessa matéria foi promulgado o Regulamento 737 que deu competência aos tribunais e juízes do comércio para tratar deste assunto).

Contudo, a importância do Código Comercial está na documentação que ele produziu dada a obrigatoriedade de registro das oficinas e fábricas, seja como empresa individual ou em sociedade. Os procedimentos de matrícula dos comerciantes nos Tribunais de Comércio estão abordados nos artigos 4 a 9 do Código. A partir da criação das Juntas Comerciais coube a estas sistematizar o registro público dos estabelecimentos comerciais, industriais, financeiros e averbar as possíveis e eventuais mudanças que pudessem ocorrer na organização de suas respectivas jurisdições. As primeiras cidades que fundaram seus tribunais de comércio foram o Rio de Janeiro, Salvador e Recife, por força de Lei. O Código Comercial sugere fortes indícios da existência de documentos do comércio que ainda carecem de um olhar atencioso para o estudo das relações econômicas urbanas brasileiras. Portanto, a partir de 1850 os Tribunais Comerciais absorveram as funções das Juntas de Comércio e passaram a registrar as informações sobre os negócios, que dispõem de dados como: número de sócios, nomes, nacionalidade, endereço, objetivo da firma, capital social, retirada dos sócios, tempo de duração, cláusulas sobre morte dos sócios, dissolução de sociedade, reinvestimento, distribuição de lucros.

Decretos alfandegários sobre importação

Em virtude do quantitativo e das dimensões dos decretos que foram expedidos pelo Ministério da Fazenda brasileiro para tratar das tarifas de importação, optamos aqui por

trazer uma breve síntese na referência ao texto jurídico. Para tanto, tivemos o cuidado de associar cada decreto a sua respectiva gestão. Logo, a denominação das "Tarifas" apresentadas a seguir faz menção à gestão do seu respectivo ministro. Aqui, optamos também para sinalizar alguns destaques do texto que julgamos úteis para elucidar breves cenários econômicos e suscitar possíveis atos de (des/re)territorialização para o estudo do mercado doméstico e dos negócios vinculados ao comércio musical.

Portanto, diante da sua importância como primeiro decreto que regulou a importação após um período de 34 anos, queremos dar ênfase à tarifa alfandegária de 1844, assinada pelo gabinete do ministro Manoel Alves Branco. Sugere-se que a reforma tributária de 1844 teria oportunizado ações protecionistas em favor do desenvolvimento da indústria brasileira ao criar categorias de taxações sobre produtos importados. Analisando superficialmente o documentos pode-se observar que as margens tributárias poderiam variar entre 2 e 60%. Isso porque as categorias com maior carga de tributação foram aplicadas aos produtos que dispunham de produção similar no Brasil. Nesse sentido, os produtos enquadrados nessa condição poderiam ser tributados entre 40 e 60%.

Contudo, quando analisamos mais afundo a descrição tributária trazida pela norma regulatória do gabinete de Alves Branco, poucos eram os produtos que estavam associados ao teto fiscal. Basicamente, a Tarifa Alves Branco posicionou boa parte dos produtos importados na faixa tarifária de 30% *ad valorem.* De acordo com André Vilela (2005) dos 2.416 artigos relacionados na pauta, 2.243 estavam posicionados na alíquota de 30%. Ou seja, 92,8 % dos produtos se enquadravam nessa condição. Mas, essa tributação protegia de fato o mercado doméstico?

Como a noção de indústria ao longo do século XIX era bem ampla do que a atual, pode-se afirmar que a regulação fiscal do gabinete de Alves Branco foi protecionista em favor da indústria agrícola, já que os produtos importados com maior taxação foram aqueles que aqui eram produzidos e exportados. Contudo, no que diz respeito à produção de itens manufaturados, as taxas aplicadas aos demais produtos importados não beneficiaram na mesma proporção outros setores produtivos da classe empresarial.

Quadro 02 – Decretos alfandegários assinados pelo Ministério da Fazenda regulando as tarifas de importação (1844-1889)

ANO	DOCUMENTO	DESTAQUE
1844	Decreto n.º 376, de 12 de agosto de 1844.	**Tarifa Alves Branco** • Medidas protecionistas: aumento de renda do Estado e incentivo à industria interna [gesto de revide a taxação de produtos brasileiros no exterior] • Taxas de 30%: maioria das mercadorias; • Taxas de 40-60%: mercadorias estrangeiras com similares produzidos no Brasil; • Taxas de 20-25%: mercadorias muito usadas no cotidiano;

1857	Decreto n.º 1.914, de 23 de março de 1857.	**Tarifa Wanderley** • Redução dos direitos sobre vários artigos como gêneros alimentícios, agrícolas e insumos industriais; • Taxa *ad valorem* de 30% para mercadorias não especificadas no decreto. • Percentual de abatimento por avaria, perdas e quebras; • Despacho livre para: mercadorias e objetos para os ministérios; companhias nacionais ou estrangeiras; itens de produção, máquinas e instrumentos náuticos e da agricultura • Imposição de taxas fixas sobre as mercadorias de importação;
1857	Decreto n.º 1.967, de 26 de agosto de 1857. Decreto n.º 2.139, de 28 de março de 1858.	**Tarifa Souza Franco** • Redução de alíquotas promovidas pela tarifa Wanderley;
1860	Decreto n.º 2.684, de 03 de novembro de 1860.	**Tarifa Ferraz** • Taxação equitativa pelo agrupamento de produtos, divididos em 36 classes; • Ímpeto protecionista para indústria nacional sem excluir a concorrência estrangeira; • Taxa *ad valorem* de 30%, mais 5% por direito de consumo até 1863. • Mercadorias isentas de direitos adicionais de consumo: Música, livros, obras impressas e litografadas. • Equilíbrio entre os objetivos fiscais e a proteção da indústria doméstica;
1869	Decreto n.º 4.343, de 22 de março de 1869.	**Tarifa Itaboraí** • Manutenção da taxa adicional de consumo em 2 e 5% para produtos até 1870. • Aumento das taxas sobre itens sensíveis (artigos de luxo); • Isenção de direito de consumo sobre mercadorias e objetos: § 2º máquinas pequenas à vapor; § 3º instrumentos de agricultura ou de arte liberal, ou mecânica trazidos por colonos que viessem se estabelecer no país; § 11º mercadorias de produção e manufatura nacional que retornaram ao Brasil; § 34º objetos pertencentes a companhias líricas e dramáticas;
1874	Decreto n.º 5.580, de 31 de março de 1874.	**Tarifa Rio Branco** • Fixa em 40% a taxa adicional sobre o direito de entrada para todas as mercadorias importadas; • Isenção total de taxas sobre a importação de maquinário para a lavoura e indústria; • Redução nas alíquotas de importação para mercadorias de consumo de massa

1879	Decreto n.º 7.552, de 26 de novembro de 1879.	**Tarifa Ouro Branco** • Eliminou os direitos discriminatórios da pauta anterior.
1882	Decreto n.º 8.360, de 31 de dezembro de 1881.	**Tarifa Saraiva** • Manutenção da taxa de 30% sobre mercadorias importadas; • Alterações nas tarifas para atenuar os efeitos do contrabando nas províncias do Rio Grande do Sul e Mato Grosso;
1887	Decreto n.º 9.746, de 22 de abril de 1887.	**Tarifa Belisário** • Correção do preço das mercadorias de acordo com o preço de mercado; • Modificação dos direitos de entrada; • Nova modalidade de protecionismo: taxação em mercadorias que podiam encontrar substituição em similares nacionais; • Taxa de 10% sobre as matérias-primas destinadas à indústria ou alimentação. Havendo produção similar no país, razão sobe para 20% ou mais; • Taxa de 60% sobre mercadorias importadas
1889	Decreto n.º 10.170, de 26 de janeiro de 1889.	**Tarifa João Alfredo** • Redução da taxa para 48%; • Manutenção da cobrança de direitos sobre gêneros cuja produção existisse no Brasil; • Aumento na taxa sobre artefatos têxteis estrangeiros para que não houvesse concorrência igual no mercado interno;

Imposto sobre indústrias e profissões

Nesta seção abordaremos o sistema de tributação sobre as indústrias e profissões, destacando apenas as atividades que compuseram o comércio musical da cidade do Rio de Janeiro. As fontes consultadas são importantes para compreendermos como as empresas relacionadas a este setor foram tributadas e organizadas pelo Governo. Nesse sentido, apresentaremos primeiramente as disposições gerais e estruturais do *Decreto n.º 4.316* de 23 de março de 1869, seguido pelos destaques e ajustes realizados nas versões subsequentes editadas pela Fazenda nos *Decreto n.º 5.690*, de 15 de julho de 1874, *Decreto n.º 6.980* de 20 de julho de 1878 e o *Decreto n.º 9.870*, de 22 de feverei-

ro de 1888. Logo, é importante relembrar que o Imposto dialogou com os decretos de tarifas alfandegárias: Itaboraí (1869), Rio Branco (1874) e a Belizário (1887). Cabe ainda destacar que nesse período (1869-1888) as categorias socioprofissionais de *produtores* (fabricantes de instrumentos musicais, empresários de impressão musical), *mercadores* (instrumentos musicais e música impressa) e *prestadores de serviços* (consertadores, afinadores, etc.) já estavam consolidadas na composição do mercado fluminense.

Contudo, é importante termos uma leitura sobre o mercado de importações em virtude da atuação dos mercadores na praça comercial e das taxas *ad valorem* aplicadas pelo Governo através dos decretos alfandegários. De acordo com Leslie Bethell (2012), entre 1870 e 1890 a Inglaterra controlava mais de 40% das importações brasileiras, principalmente no que diz respeito aos produtos têxteis, bens de consumo manufaturados e bens de capital (maquinários industriais e agrícolas; equipamentos para estradas de ferro).

A França, por sua vez detinha a segunda maior parcela do mercado brasileiro. No período entre 1850 e 1880, a presença francesa no mercado interno correspondia a 12% no volume de importações. Entre 1880 e 1890, as importações francesas apresentam um leve crescimento e passaram a corresponder a 15% do mercado brasileiro. De acordo com Bethell (2012), os produtos franceses aqui demandados eram os tecidos de algodão, linho, lã e seda. Do volume total de importações provenientes da França, os tecidos correspondiam a 35% das importações e o vinho, a 10%. Somava-se a esse montante uma variedade de artigos de luxo incluindo sapatos, chapéus, perfumes, produtos químicos e farmacêuticos. Já, a presença de produtos portugueses estava concentrada principalmente na importação de azeite e de vinho, e correspondia a algo próximo a 7-8% do mercado brasileiro. A Alemanha ocupava a faixa de 5-7%.

Posto isto, o Decreto n.º 4.316 de 23 de março de 1869 que "*dá regulamento para a arrecadação do imposto sobre indústrias e profissões*" assinado em sua primeira versão pelo Visconde de Itaboraí abre sua apresentação informando que

> Usando da autorização conferida pelos artigos 11 e 31 da Lei 1.507 de 26 de setembro de 1867, e tendo ouvido a seção de fazendo do conselho de estado: hei por bem que na arrecadação do imposto sobre indústria e profissões se execute o regulamento, que com este baixa, assinado pelo Visconde Itaboraí, conselheiro de estado, ministro e secretário do conselho de ministros, ministro e secretário de estado dos negócios da fazenda e presidente do tribunal do tesouro nacional, que assim o tenha entendido o faça executar. Palácio do Rio de Janeiro, em 23 de março de 1869, 43º da independência e do Império. Com a rubrica do S. M. o Imperador (BRASIL, Decreto n.º 4.316 de 23 de março de 1869).

De acordo com o Capítulo I, o Imposto estava em conformidade com a Lei n.º 1.507 de 26 de setembro de 1867 e substituía o imposto sobre lojas, casas de moda, de móveis e de outros gêneros fabricado no exterior, assim como o decreto para despachante, corretores e agentes de leilões criados pelo Alvará de 20 de outubro de 1842, § 2º, lei de 21 de outubro de 1843. O tributo, enquanto prestação pecuniária compulsória deveria ser pago por qualquer indivíduo nacional ou estrangeiro, com indústria ou profissão, arte ou ofício que não estivesse compreendido no quadro de isenções exposto pelo decreto.

De acordo com o artigo 2º, o imposto era composto pelas *taxas fixas* e *proporcionais* e consideravam a atividade exercida pelo empresário-contribuinte. As *taxas fixas*, inicial-

mente estipuladas pela lei de 1867, não excederiam o valor de 2:000$000, uma vez que tinham por base a natureza das classes industriais e profissionais, e consideravam ainda a importância comercial das praças onde estas atividades eram exercidas. Desse modo, a aplicação das *taxas fixas* considerava também a modalidade do estabelecimento industrial, assim como o número de operários contratados e os meios de produção que compunham o patrimônio da empresa.

A *taxa proporcional*, por sua vez, não excederia o percentual de 20% correspondente à base do valor de locação do estabelecimento que serviria para o exercício da atividade empresarial. De acordo com o artigo 2º, a taxa proporcional estava dividida em três classes: a 1ª estipulada em 20%, a 2ª em 10% e a 3ª em 5%. O montante deveria ser calculado com base no preço anual do aluguel e averiguado a partir dos recibos e/ou contratos de arrendamento do espaço para o exercício da atividade.

Já os estabelecimentos dispostos na Tabela C do Decreto "*Dos estabelecimentos industriais taxados com relação aos meios de produção*" deveriam pagar também um valor sobre o número de operários, máquinas, animais, utensílios e outros materiais que servissem como meio de produção. Para as sociedades anônimas ou companhias a taxa proporcional corresponderia ao pagamento da razão de 1,5% dos dividendos distribuídos aos seus acionistas no tocante ao exercício anterior. Estavam isentos do pagamento do imposto os membros dos corpos diplomáticos estrangeiros; os agentes consulares estrangeiros no que diz respeito apenas aos proventos recebidos pelo desempenho do seu emprego; os funcionários e empregados custeados pelo estado, províncias e municípios, também no que diz respeito apenas aos vencimentos de seus cargos; constam na relação os lavradores, os que trabalhavam com beneficiamento de produtos, criadores de gado; os indivíduos das tripulações, artistas, jornaleiros (jornada de trabalho), operários que trabalhavam por jornal ou salário em loja ou oficina própria sem oficiais ou aprendizes; os pescadores e as casas de quitanda.

De acordo com §5º aplicava-se a isenção também em favor dos "operários, que exercerem indústria em sua própria oficina, sem oficial nem aprendiz, abrange tanto os que empregam materiais seus, como os que trabalham por mão de obra". Não eram considerados oficiais, nem aprendizes a mulher que trabalhasse com seu marido, os filhos solteiros que trabalhassem com pai ou com a mãe, e os auxiliares cuja cooperação fosse indispensável para o exercício da indústria.

Caso um empresário exercesse diferentes tipos de atividade em seu estabelecimento ele deveria pagar o tributo correspondente à atividade posicionada na maior categoria profissional exercida, ficando isento do valor relativo às demais funções.

De acordo com o artigo 20º, ninguém poderia exercer indústria ou profissão sujeita ao imposto sem que antes a declarasse em sua respectiva estação fiscal, a fim de nela estar inscrito para o lançamento. Caso não o fizesse o empresário poderia ser multado pela cota semestral, porém, nunca excedente ao valor de 200$000. Esta medi-

da pode ser compreendida como um meio de coibir a atividade dos *comerciantes de fato*[1], e garantir a cobertura legal da classe empresarial de modo a promover o controle censitário das atividades econômicas para dimensionar o valor de arrecadação fiscal.

De acordo com o artigo 22º o pagamento do imposto poderia ser realizado na boca do cofre de cada estação competente conforme anúncio. O pagamento poderia ser feito em duas parcelas, nos seguintes casos: "1º nos meses de setembro e outubro, se o imposto não exceder 12$000. 2º em duas prestações iguais, a 1ª nos meses de setembro e outubro e a 2ª nos de março e abril, exceder aquela quantia" (BRASIL, Decreto n.º 4.316 de 23 de março de 1869). O artigo 23º descreve as consequências caso o empresário não efetuasse o pagamento, assim informando "Os que não pagarem o imposto nesses prazos incorreram na multa de 6% do valor dele (Lei n. 1507 de 26 de setembro de 1857, art. 30), sendo executado pelo mesmo imposto e multa" (BRASIL, Decreto n.º 4.316 de 23 de março de 1869).

A Tabela A, que trata "*Das indústrias e profissões taxadas na razão da importância comercial dos lugares em que são exercidas*" informou sobre a ordem de importância das praças comerciais do Império. As praças aparecem divididas em quatro ordens de importância para a cobrança do imposto. Desse modo, o Município da Corte aparece ocupando a coluna referente à 1ª ordem. As províncias do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco estavam posicionadas na 2ª ordem; Minas Gerais, São Paulo, São Pedro, Pará e Maranhão aparecem como províncias de 3ª ordem. Já as demais províncias do Império estavam posicionadas na 4ª ordem.

Os negócios estabelecidos nas províncias representadas na 2ª, 3ª e 4ª ordem pagavam um valor menor em relação ao município da Corte em todas as categorias de profissão e indústria. A Tabela A ainda informa sobre o posicionamento hierárquico das atividades como um todo. De acordo com o Decreto, as indústrias e profissões estavam divididas em 3 classes. As atividades consideradas de 1ª classe, ou seja, aquelas que movimentavam mais recursos deveriam pagar mais tributos ao Estado em virtude de suas dimensões. O mesmo pode ser observado na relação do valor cobrado entre as atividades de 2ª e 3ª classe. Anexo a tabela A, o decreto discrimina as atividades tributáveis, posicionando-as em faixas tributárias. Com isso, no que diz respeito às indústrias e profissões relacionadas com o comércio musical observa-se na 1ª classe os mercadores de piano. Na 2ª classe, vemos os mercadores de instrumentos musicais. Já na 3º classe estavam posicionados os mercadores de música impressa e os violeiros. Por estar estabelecida no Município da Corte, a taxa fixa correspondente aos negociantes da 1ª classe correspondia ao valor de 200$000, aos da 2ª classe, 100$000 e aos da 3ª classe, 50$000.

1 *Comerciante de direito* era aquele que tinha o reconhecimento da lei e gozava de suas prerrogativas; o comerciante de fato submetia-se às obrigações decorrentes de sua atividade, sem contar com a proteção da lei. Os *comerciantes de fato* caso fossem levados à falência não poderiam desfrutar do direito de concordata, garantida apenas aos comerciantes matriculados em suas respectivas Juntas Comerciais (CYPRIANO, 2009, p. 161-162).

Quadro 03 - Demonstrativo dos valores apontados pela Tabela A no Decreto n.º 4.316/1869 para o município da Corte

Classes das indústrias e profissões	1ª Ordem	Atividade
	Município da Corte	
1ª	200$000	Mercador de pianos
2ª	100$000	Mercador de instrumentos
3ª	50$000	Mercador de música impressa; Violeiros

Fonte: Extraído da Tabela A "*Das indústrias e profissões taxadas na razão da importância dos lugares em que são exercidas*" publicada no Decreto 4.316/1869.

No que diz respeito à taxa proporcional a distribuição das atividades foi apresentada pela Tabela D "*Das indústrias e profissões taxadas na proporção do valor locativo dos prédios em que são exercidos*". Nesse ponto, as atividades musicais ficaram distribuídas em duas classes, entre a 1ª e a 3ª, correspondendo respectivamente à taxa de 20% e 5% sobre o valor anual de seus respectivos contratos de aluguel para o exercício da atividade de indústria ou profissão. Desse modo, aparecem como atividades posicionadas na 1ª classe os mercadores de instrumentos de música e os mercadores de pianos. Na 3ª classe encontramos os afinadores e consertadores de piano; empresário de litografia; mercador de música; violeiro com estabelecimento. Como não tivemos acesso às fontes que pudessem revelar o valor anual do preço dos aluguéis na cidade, infelizmente, tornou-se inviável estimar os valores pagos pela cobrança da taxa proporcional aplicada a qualquer uma dessas modalidades.

Nas versões do Decreto de 1869, 1874 e 1878, nenhuma das atividades musicais apareceu relacionadas na Tabela B "*Das indústrias e profissões taxadas com relação à importância comercial dos lugares, mas por uma tarifa excepcional*" atribuídas, portanto, as sociedades anônimas, aos banqueiros, corretores, agencias de leilões, despachantes da Alfândega, ajudante de despachante e trapicheiro. Assim também, as atividades em estudo não estão elencadas na Tabela C "*Dos estabelecimentos industriais taxados com relação aos meios de produção*". Essas modalidades estavam sujeitas ainda ao pagamento de taxa por seus meios de produção, fossem eles maquinário, ou por operários. Nessas modalidades que se enquadravam na cobrança da taxa por meio de produção havia um limite máximo de pagamento do imposto que correspondia ao número equivalente máximo de 10 funcionários para a modalidade. Contudo, na versão de 1888 do Decreto, a única atividade musical elencada na Tabela C foram os empresários relacionados com a fabricação de piano.

Nas versões de 1874, 1878 e 1888 as atividades vinculadas ao comércio musical são ampliadas de modo que suas tributações ficam assim representadas, conforme o

quadro abaixo.

Quadro 04 - Demonstrativo das classes e taxas pagas pelas indústrias e profissões que compunham o mercado de produtos musicais no município Neutro da Corte

Município Neutro	Decreto n.º 5690/1874			Decreto n.º 6980/1878			Decreto n.º 9870/1888		
	Classes	Tx. Fixa	Tx. %	Classes	Tx. Fixa	Tx. %	Classes	Tx. Fixa	Tx. %
Mercadores de piano	2ª	50$000	20	2ª	75$000	20	2ª	80$000	20
Mercadores de Instrumentos de música	3ª	25$000	10	3ª	37$000	10	2ª	80$000	20
Empresário de litografia	3ª	25$000	10	3ª	37$000	10	3ª	40$000	10
Consertador de pianos	4ª	12$000	5	3ª	37$000	10	3ª	40$000	10
Mercador de música impressa	4ª	12$000	5	4ª	18$000	5	3ª	40$000	10
Consertador de instrumentos de música	4ª	12$000	5	4ª	18$000	5	4ª	20$000	5
Violeiros c/ estabelecimento	4ª	12$000	5	4ª	18$000	5	4ª	20$000	5
Afinador de pianos c/ estabelecimento	4ª	12$000	5	4ª	18$000	5	4ª	20$000	5

Fonte: Dados da pesquisa compilados a partir dos Decretos.

Considerações Finais

As leis e decretos apresentados aqui traduzem um momento da Economia Política brasileira durante o Segundo Reinado. Embora seu teor original, por se tratarem de textos jurídicos, reforce a necessidade estrita de orientar a conduta empresarial, fiscal e tribu-

tária, o uso desses documentos enquanto fontes sugerem caminhos de pesquisa para o estudo econômico do mercado de bens e serviços musicais. Logo, o uso dos textos jurídicos pode ser somado às teorias econômicas para auxiliar a formulação de mapeamentos e análises de conjuntura. É o caso observado no Código Comercial e no Imposto sobre Indústrias e Profissões. O primeiro sugere à existência de um acervo documental dada a obrigatoriedade de cadastramento do empresariado em suas respectivas Juntas Comerciais; ainda pouco explorado na pesquisa em música. Já o segundo, aponta para um mapeamento de atividades econômicas tributáveis que podem ser localizadas no meio urbano das principais cidades brasileiras; que ainda está por fazer. Já os decretos voltados às tarifas alfandegárias servem para observarmos pequenas cenas econômicas e como elas impactaram a viabilidade ou não dos modelos de negócio estabelecidos na praça comercial, principalmente para aqueles voltados à produção de bens.

Referências

BETHELL, Leslie. O Brasil no Mundo. CARVALHO, José Murilo (org.). *A construção nacional: 1830-1889*. Vol. 2 (História do Brasil Nação: 1808-2010). Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 131-177.

BRASIL. *Carta de Lei de 17 de agosto de 1827*. Trabalho de amizadem, navegação e commercio entre o Imperio do Brazil e o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carlei/1824-1899/cartadelei-39868-17-agosto-1827-570824-publicacaooriginal-93923-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Carta régia de 28 de janeiro de 1808.* Abre os portos do Brazil ao commercio directo estrangeiro com excepção dos gêneros estancados. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/anterioresa1824/cartaregia-35757-28-janeiro-1808-539177-publicacaooriginal-37144-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto nº 376, de 12 de agosto de 1844.* Manda executar o Regulamento e Tarifa para as Alfândegas do Império. Coleção de Leis do Império do Brasil – 1844, tomo VII, parte II, p. 171-179. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/doimperio/colecao4.html> Acesso em 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 1.914, de 23 de março de 1857*. Manda executar a nova tarifa das Alfândegas e as suas disposições preliminares. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/394655/publicacao/15632496> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 2.684, de 03 de novembro de 1860.* Manda executar a nova tarifa das Alfândegas. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2684-3-novembro-1860-556796-publicacaooriginal-76926-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 4.343, de 22 de março de 1869*. Manda executar a nova tarifa das Alfândegas e suas disposições preliminares. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/404402/publicacao/15780288> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 4.346 de 23 de março de 1869*. Dá regulação para a arrecadação do Imposto sobre indústrias e profissões. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-4346-23-marco-1869-552935-publicacaooriginal-70546-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 5.580, de 31 de março de 1874.* Manda executar a nova tarifa das Alfândegas e suas disposições preliminares. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/408859/publicacao/15630804> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto nº 5.690, de 15 de julho de 1874.* Dá Regulamento para arrecadação do Imposto de indústrias e profissões. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-5690-15-julho-1874-550413-publicacaooriginal-66366-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n. 6.980 de 20 de julho de 1878*. Dá novas tabellas para arrecadação do imposto de industrias e profissões. p. 406-440. Coleção de Leis do Império do Brasil – 1878. Tomo XLI, parte 1. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1879. Disponível em: < https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/188757-du-novas-tabellas-para-arrecadauuo--do-imposto-de-industrias-e-profissues.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 7.552, de 26 de novembro de 1879*. Manda executar a tarifa das Alfândegas e suas disposições preliminares. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7552-22-novembro-1879-548825-publicacaooriginal--64038-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 8.360, de 31 de dezembro de 1881*. Manda executar provisoriamente a Tarifa das Alfândegas e suas disposições preliminares. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-8360-31-dezembro-1881-546644-publicacaooriginal-60984-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 9.746, de 22 de abril de 1887*. Manda executar a Tarifa das Alfandegas e suas disposições preliminares, com as alterações autorisadas pelo art. 9º, § 1º, da Lei n. 3313 de 16 de Outubro de 1886. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9746-22-abril-1887-543108-publicacaooriginal-52867-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 9.870, de 22 de fevereiro de 1888*. Dá regulamento para a arrecadação do Imposto de indústrias e profissões. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9870-22-fevereiro-1888-542266-publicacaooriginal--50317-pe.html> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Decreto n.º 10.170, de 26 de janeiro de 1889.* Manda incluir na tabella que acompanhou o Decreto n. 10.170, de 26 de Janeiro do corrente anno, algumas mercadorias da tarifa geral das Alfandegas. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/

BRASIL. *Lei n.º 556, de 25 de junho de 1850*. Código Comercial do Império do Brazil. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/leimp/1824-1899/lei-556-25-junho--1850-501245-normaatualizada-pl.pdf> Acesso em: 24.04.2024.

BRASIL. *Tratado de Amizade, Commercio, e Navegação entre sua alteza real o príncipe regente de Portugal e sua magestade britanniaca*. Assinagnado no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1810. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000010280&bb-

m/7405#page/1/mode/2up>. Acesso em 24.04.2024.

CYPRIANO, Paula Leitão. *Imigração, negócios e poder:* promoção social e projeção política dos imigrantes portugueses na sociedade carioca, 1850-1870. **Dia-logos**. v. 3, p. 159-169, Rio de Janeiro, set. 2009.

A DESCENTRALIZAÇÃO DO MODERNISMO NAS BACHIANAS BRASILEIRA
THE DECENTRALIZATION OF MODERNISM IN THE BRAZILIAN BACHIANAS

Ana Judite de Oliveira Medeiros
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
ana.oliveira@ifrn.edu.br

Resumo: Após um século de movimento modernista, a música de Heitor Villa-Lobos ainda provoca discussões na atualidade, seja sob modelos composicionais (Salles, 2009), pedagógicos ou de formação de público. Isso se dá porque em diferentes contextos, existem sempre várias perspectivas de uma observação que se podem traduzir em mais que uma concepção sobre sua obra, que trazemos a descentralização do modernismo nas Bachianas Brasileiras. Sob essa perspectiva observamos como o compositor ultrapassou a data, a geografia e a temática modernista, a exemplo da peça Dança 'Lembrança do Sertão' da Bachiana nº 2. A peça dispõe de características sonoras e paisagísticas que remetem ao sertão nordestino, a fim de rever uma história plural do modernismo musical, sendo investigada sob suas escutas. A primeira, a escuta analítica, como escuta primária, objetiva; e a escuta sintética, como escuta secundária, que privilegia aspectos subjetivos na elaboração de identificações e afetos musicais. Sob essas linhas, o estudo tem por objetivo investigar a música para além de sua escrita, mas em seu desempenho e percepção de fatores extra-musicais, que demonstra a visibilidade à região Nordeste, e, consequentemente, a reflexão crítica sobre ela.

Palavras-chave: Modernismo; Nordeste; Bachianas Brasileiras.

Abstract: *After a century of the modernist movement, Heitor Villa-Lobos' music still provokes discussions today, whether under compositional (Salles, 2009), pedagogical or audience-building models. This is because in different contexts, there are always several perspectives of observation that can translate into more than one conception of his work, which brings the decentralization of modernism in Bachianas Brasileiras. From this perspective we observe how the composer went beyond date, geography and modernist themes, such as the piece Dança 'Lembrança do Sertão' from Bachiana nº 2. The piece has sound and landscape characteristics that refer to the northeastern backlands, in order to review a plural history of musical modernism, being investigated under its listening. The first, analytical listening, as primary, objective listening; and synthetic listening, as secondary listening, which privileges subjective aspects in the elaboration of musical identifications and affections. Along these lines, the study aims to investigate music beyond its writing, but in its performance and perception of extra-musical factors, which demonstrates the visibility of the Northeast region, and, consequently, critical reflection on it.*

Keywords: *Modernism; North East; Bachianas Brasileiras.*

1. Introdução

Passado um século do Movimento Modernista brasileiro, a obra de Heitor Villa-Lobos, nos dias de hoje, provoca novas discussões estéticas, seja sob modelos composicionais, pedagógicos ou de formação de público (SALLES, 2009). Foi no processo de captar diferentes influências regionais e suas sonoridades, que o compositor trouxe para o modernismo brasileiro um redirecionamento de olhar, escuta e percepção histórica do país, presentes na Série Bachianas Brasileiras. A obra composta após a Semana de Arte Moderna, 1922, inaugura uma linguagem, estrutura e expressão própria que apresenta à musicologia contemporânea, uma história plural do Brasil.

As Bachianas Brasileiras, escritas entre os anos de 1930 a 1945, consiste em uma sequência de nove suítes compostas para diversos grupos instrumentais e vocais. Sua estrutura remete diretamente à música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), por isso "bachianas", e ainda com traços do impressionismo francês e do romantismo alemão. Cada suíte funde-se de maneira própria com a música folclórica e popular brasileira, especialmente o estilo do choro e a musicalidade sertaneja, denominando o título duplo: "Bachianas Brasileiras". A Série Bachianas Brasileiras tornou-se uma síntese entre a matriz musical brasileira e a linguagem de Bach, que orientou Heitor Villa-Lobos a olhar para o folclore musical, dando-lhe um tratamento "bachiano", a fim de elevá-lo ao patamar universal, como parte do pensamento modernista de Mário de Andrade (NÓBREGA, 1971).

A fim de investigar a amplitude do modernismo musical recortamos quatro peças da Série Bachianas, as que trazem em evidência a temática do Sertão nordestino: a Introdução 'Embolada', da Bachiana nº 1; a Dança 'Lembrança do Sertão', da Bachiana nº 2; o Coral 'Canto do Sertão' e a Ária 'Cantiga', ambas da Bachiana nº 4, que no presente artigo tomaremos a exemplo a Dança 'Lembrança do Sertão'. Nas peças o compositor inseriu estrategicamente elementos rítmicos e melódicos, de onde seus traços dão originalidade à obra, sendo neles reconhecidos os cantos e rituais indígenas e africanos, como cantigas e lundus, aliados à influência ibérica moura, cantada no interior dos sertões nordestinos, denominadas por isso, de Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2021).

1.1. O Sertão da Bachianas Brasileiras

O Sertão descrito nas Bachianas Brasileiras tem origem na palavra latina *sertanus*, que significa área deserta ou desabitada, derivada de *sertum*, sinônimo de bosque. Foi denominado pelos portugueses no século 16 de "desertão", pois, ao saírem do

litoral e se interiorizarem Brasil adentro, perceberam a diferença de paisagem, clima e vegetação. As definições de Sertão também tratam das terras e povoações do interior do país, e a associação ao semiárido nordestino que salientada as condições físicas, sobretudo, pela captura do discurso regionalista e o fenômeno das secas (ALBUQUERQUE, 2011).

A considerar os diferentes sertões brasileiros, tratamos especificamente do Sertão nordestino, dada sua importância histórica de forte influência ibérica (CASCUDO, 2001; MEDEIROS & LOPES, 2019). Desse Sertão, salienta-se a diversidade musical cuja inspiração está em considerável parte das Bachianas Brasileiras, quando Villa-Lobos em visita aos estados da Bahia e Pernambuco, extasiou-se diante da riqueza folclórica, em busca do populário local. O interesse demonstrado na Série, deu-se ao reelaborar os temas tradicionais brasileiros, em versões estilísticas e estruturais singulares, em aproveitamento de ritmos e canções tradicionais. Mariz (1977, p. 39), relata: "Embrenhou-se nos sertões daqueles estados, passou temporadas em engenhos e fazendas do interior". Do material musical recolhido compôs buscando aproximar, o máximo possível, a afinação dos cantadores de seus instrumentos, quando percebido como "desafinação". Para ele, a empostação (ou desempostação) do canto nos aboios dos vaqueiros e nas danças mais dramáticas, como também os desafios, "tudo o interessou e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue (MARIZ, 1977, p. 40).

Foram os diferentes contextos explorados pelo compositor que identificamos os princípios modernistas antropofágicos, isto é, em 'deglutição' aos estilos barroco, clássico e romântico tardio, reapresentados e aliados aos temas brasileiros, onde nem a música clássica segue a estrutura precisa, nem o folclore é puro. Nessa junção Villa-Lobos a cultura popular de tradição oral e do folclore, de maneira muito particular como 'alma' e 'espírito' do povo, como define Peter Burke (1995). É a partir de sua estética ousada e sofisticada, que se observa o alcance do modernismo para além de uma data, de uma geografia e de uma história; e ainda, que implica lançar outra perspectiva para a música regional nordestina.

2. Desenvolvimento

Como fundamentação teórica tomamos a abordagem da música em potencial, que parte do conceito de objeto virtual, cuja utilização está no auxílio da linguagem em metáforas. Essa abordagem fundamenta os caminhos metodológicos para rever a concepção da estética modernista e sua descentralização, quando alcançam outros cenários e contextos brasileiros. As linhas metodológicas são: uma, de **escuta analítica**, que envolve a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais; e a outra, de **escuta sintética**, desenvolvida a partir da elaboração de afetos musicais (FORNARI, 2010; MEDEIROS, 2021). Em ambas as linhas busca-se apresentar a ideia musical, e dela extrair diferentes narrativas a fim de identificar o modernismo na música regional.

2.1. Música em potencial

A música em potencial parte do conceito de objeto virtual, cuja utilização está em metáforas (LAKOFF & JOHNSON, 1980), e contribui para a objetivação musical e sua construção mental. A considerar a escrita musical, sua estrutura de escalas, acordes e desenhos rítmicos, essas apontam para a ideia da música como 'objeto' virtual, como a são imaginados. Sob essa lógica, a objetividade considera a partitura parte da ideia, que serve de parâmetro para a interpretação.

A outra forma de compreender a música como um 'objeto' virtual, dá-se através da objetivação que fazemos dela, a dizer que tem profundidade, altura, que "sobe" e "desce"; que tem intensidade "forte" ou "fraca"; duração que pode ser mais rápida ou lenta, sendo essas construções, do ponto de vista cognitivo, que possibilita compreender a música como um objeto de diferentes formas, texturas e construções mentais (LOPES, 2019). Essa é uma forma de falar metaforicamente da música, comparada a arquitetura, nas dimensões de altura, largura, profundidade, para comunicar a ideia, que não possuem dimensões reais, mas virtuais, imaginadas. Dessa forma, a música torna-se compreensiva pelo uso de metáforas, que vai ao encontro das ideias clássicas, que afirmam serem utilizadas não são somente na linguagem poética, mas também na comunicação cotidiana. Ao trazermos metáforas à música, destinam-se a uma comunicação mais ampla e de conexões a outras ideias, em que há uma projeção de dois domínios conceituais: um cognitivo, de natureza concreta e experiencial; e o outro sensorial, de caráter mais abstrato, em que ambos permitem compreender o domínio-alvo, a ideia musical.

2.2. Escuta analítica, primária

A música em potencial, como objeto virtual, pode ser desenvolvida através das escutas analítica e sintética. A escuta analítica, envolve a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais. Na **percepção sonora** é possível ouvir sem escutar, e escutar sem compreender; e ainda, compreender sem nos emocionar, quando admitimos que a ideia trazida na música possa suscitar outras. Isso se dá porque ouvimos sons estando ou não conscientes de sua existência. Mas, se nossa atenção está voltada ao estímulo sonoro, então, podemos escutar e não somente ouvir. É possível ainda escutar sons, percebê-los, mesmo que esses não sejam provenientes de fontes sonoras físicas, como sons que guardamos na memória ou que sonhamos.

Por isso, podemos ouvir sem escutar, escutar sem ao menos compreender (FORNARI, 2010). O que nos faz pensar sobre a natureza do som, onde ele está, como se propaga e como o ouvimos, e ainda, como ir à busca desse som quando se dá a pergunta: "onde está o som que escutamos?" Poderia estar fora de nós, no mundo externo, como ondas de variação de pressão do meio propagante que nos atinge, no ar? Ou também

estaria dentro de nós, de forma subjetiva, assegurado pela memória? Porque a memória também é seletiva e histórica (HALBWACHS, 2013).

É esse som guardado, memorizado, que pode ser percebido, interpretado e reagido, quando trazemos de volta ao mundo externo. Assim, passando a compreendê-lo no processo fisiológico, poderíamos reconhecê-lo, recordá-lo e até nos emocionarmos a partir daquilo que ouvimos? De certa forma, sim, ao considerar o som como uma informação que permeia o meio externo, isto é, o acústico, interno e subjetivo das nossas emoções (WISNIK, 1989). O som é a informação que percebemos pelo sentido da audição, compreendemos pelos processos cognitivos e que, eventualmente, pode nos causar reações afetivas pela evocação de emoções. Nessa perspectiva, o som é uma informação multidimensional, com seus aspectos unidimensionais que se organizam nas categorias de percepção, cognição e afeto.

Na segunda fase da escuta analítica, a **cognição** dos elementos musicais, consiste na lógica construída entre o tema melódico, os desenhos rítmicos e o campo harmônico, como dialogam entre si. A cognição diz respeito ao direcionamento e a recepção da informação sonora, e também da atenção que ela buscará, como função mental específica. A cognição evidencia um tratamento mental ativo e sofisticado da informação sonora captada pela percepção, que privilegia certas informações enquanto desconsidera outras, com critérios dinâmicos não necessariamente voluntários. A informação sonora vinda da cóclea pelo nervo auditivo, na forma de impulsos elétricos, chega ao cérebro, no núcleo coclear, a primeira região conectada ao nervo auditivo. Nessa região do cerebelo é processada a informação de localização espacial e do equilíbrio; o ouvido interno; e, em seguida, o hipocampo, que regula a memória de longa duração. Nesse caminho, processadas ao córtex auditivo estão as sofisticadas funções cognitivas, como atenção, memória, linguagem e consciência (FORNARI, 2010).

Consideradas essas funções, a cognição musical, seja instintiva ou aprendia, contribui para o afeto musical, desfazendo em parte que é o emocional não está ligado ao racional, mas pelo contrário, que ambos contribuem na potencialidade do outro, isto é, aprende-se satisfatoriamente aquilo que mais gosta. Isso porque o processo cognitivo se beneficia das categorias que tratam do material musical mediado pela memória, cuja identificação está em similaridade e contrastes anteriormente vindos da escuta analítica. Nesse processo são privilegiadas a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais, primeiro a partir da atenção ao estímulo sonoro, para escutar e não somente ouvir; e segundo, na lógica construída entre o tema melódico, os desenhos rítmicos e o campo harmônico e como dialogam entre si.

2.3. Escuta sintética, secundária

A **escuta sintética**, desenvolvida a partir da percepção e da cognição, busca elaborar afetos musicais. Esses aspectos estão contidos nas emoções evocadas pela música, porque ocasionalmente, ao se escutar uma música, pode ser surpreendido por memórias episódi-

cas, situações locais ou lembranças de pessoas. É comum sentir emoções associadas a memórias, às vezes involuntárias e inesperadas. A música, como linguagem, é eficiente em despertar emoções, o que justifica ser usada para criar uma prosódia afetiva, como na canção, quando une a literatura e a música, ocorrendo parcerias na produção de obras religiosas, profanas, folclóricas, entre outras. Essa associação torna-se eficiente especialmente porque une a capacidade de significação semântica da linguagem com a significação afetiva da música, seu *ethos*, o caráter moral e psicológico da música.

Diferente do que ocorre na canção, na poesia e no cinema, artes do tempo (*Kronos)*, que apresentam prosódia afetiva, quando alteram substancialmente seu ritmo e métrica, não altera substancialmente o contexto afetivo. Mas na música, pequenas alterações do andamento podem gerar mudanças significativas no contexto afetivo, que distinguem uma interpretação de outra, podendo provocar diferentes emoções e entendimento da peça. É a característica do afeto musical um dos fatores que contribui para eficiência no seu papel de evocar emoções, tal como no drama ou na comedia, uma vez que a precisão da prosódia do intérprete é fundamental ao efetivo significado.

3. Resultados

Como resultados obtidos, trazemos a exemplo a Dança 'Lembrança do Sertão', como foi examinada sob as escutas analítica e sintética.

3.1. A Dança 'Lembrança do Sertão', sob escuta analítica

Na escuta analítica da Dança, a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais voltam-se a atenção ao estímulo sonoro, para escutá-los e não somente ouvi-los. Por isso a escuta analítica da peça destina-se a decompor suas partes: estrutura, tonalidades e sutilezas temáticas para a exposição ao ouvinte.

A Dança 'Lembrança do Sertão' é a terceira peça da Bachiana nº 2, composta para orquestra em 1930, a para piano solo, em 1941[1]. Escrita em andamento *Andantino moderato*, quaternário, em tonalidade de Lá menor, inicia com *pizzicati* das cordas seguido de *staccatos*, evocando o dedilhado da viola sertaneja. Segundo Nóbrega (1971), após uma breve introdução, o tema aparece em solo de trombone a expor uma sonoridade "agreste" sem muitas ondulações com terminação na 7ª abaixada, que caracteriza

1 Orquestra para Dança *Lembrança do Sertão*, instrumentação: flautim e flauta, oboé, clarinete, sax tenor e barí- tono, fagote e contrafagote, 2 trompas, trombones, tímpanos, ganzá, chocalhos, matraca, reco-reco, tamborim, caixa, tambor, triângulo, pratos, tam-tam, bombo, celesta, piano e todo o naipe de cordas.

a escala nordestina, de organização do modo mixolídio. O solo segue em diálogo com as flautas, oboé e clarinetes, em escalas ascendentes, acentuando a característica nostálgica do *pizzicati*, diferentemente do ambiente sonoro em *Allegro,* na seção central da Dança. Seu *ethos* comunicativo nutre-se no *Allegro*, em que o compositor explora com intensidade as potencialidades rítmicas implícitas no tema. Após uma densa "fúria" rítmica, estabelece um andamento mais calmo para a reexposição do tema, que termina em uníssono.

Há três versões para execução da peça: orquestral; camerística, para violoncelo e piano; e piano solo. De acordo com as datas oficiais, as que constam no Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009)[2], a versão orquestral precede a camerística, de 1930; e a versão para piano solo, de 1941. As datas coincidem com uma evocação por retorno dos modelos academicistas, após a Semana de Arte Moderna de 1922 (ANDRADE, 2006; GUÉRIOS, 2009; CALDAS, 2010). Isto é, o contexto histórico influencia a obra; a música influencia uma sociedade nos anos seguintes. Nas versões há duas características: a primeira, a manutenção do padrão sonoro com o solo de trombone em alusão a toada; e a segunda, a projeção do texto musical em descrição da paisagem sertaneja. Na primeira característica, a manutenção do padrão sonoro, desenvolve-se uma retórica melancólica com o tema em toada sertaneja, de forma reconhecível, em que "os acontecimentos sonoros nos permitem o acesso aos seus padrões" (WALTON, 2010, p. 7).

Figura 1- Trecho da Dança 'Lembrança do Sertão' – tema em toada. Fonte: Barrenechea, 2014

Na segunda característica, no tema acima (Fig.1), é reconhecida a toada, cuja melodia move-se em escrita idiomaticamente para o trombone, utilizando intervalos mais longos, desde a escolha de registro até os tipos de intervalos e uso de *glissandi*, escorregando, escritos para a utilização do registro e da dinâmica desse instrumento. Nessa escuta analítica, é percebido o diálogo entre o tema melódico, sua descrição rítmica e a harmonia.

3.2. A Dança 'Lembrança do Sertão, sob escuta sintética

A escuta sintética da Dança 'Lembrança do Sertão' busca envolver todos os demais aspectos privilegiados na escuta analítica, como a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais, para então elaborar afetos, aquilo que pode ser identificado e afetado pelo ouvinte.

A Dança, sob escuta sintética, como escuta secundária, destina-se a dar ênfase à melodia fluída em toada, que se aproxima a ideia de Sertão, em sua representação escrita,

2 CATÁLOGO MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

analítica que conduz à sua síntese. Essa escuta sintetiza a ideia da peça 'a lembrança do Sertão' em toada, a partir da disposição dos arpejos em oitavas, como arabescos impressionistas, próximos a Debussy, presentes na versão escrita para piano em 1941.

Figura 2 – Trecho da Dança 'Lembrança do Sertão' - na toada para piano. Tema principal da Seção A, versão para piano solo, comp. 13-18. Fonte: Irmãos Vitale - Sonia Rubinsky, ed.

Na versão para piano (Fig. 2), a melodia de toada fica a cargo da mão esquerda, que também tem de executar acordes na região grave do instrumento, alternadamente, realizando deslocamentos consideráveis no teclado para o reconhecimento da toada como elemento sertanejo (BARRENECHEA, 2014). É nesse trecho, que se dá a terceira característica, a projeção do texto musical, quando a escrita busca reproduzir o "acontecimento sonoro", a fim de criar uma nova concepção de melodia, sem, contudo, afastá-la de suas características. Para Barrenechea (2014, p.18) "É através dos recursos pianísticos que busca explorar outra atmosfera ao ouvinte, em que se realça a ressonância da linha melódica numa resultante harmonia com os acordes na região grave".

O uso intenso dos arpejos é um recurso que acompanha a melodia em tonalidade menor, com *ethos* de "saudade", em comparação ao Sertão como o lugar da saudade (CASCUDO, 2001; ALBUQUERQUE, 2011), em linguagem poetificada (BENJAMIN, 2011). Sobre a linguagem poetificada, o autor refere-se ao clima como *Medium*, visto que evoca mais que uma paisagem sonora, mas uma linguagem poetificada da região, ou seja, aquilo que preexiste a ela e nela se realiza.

Por preexistir uma linguagem poetificada da região não significa que seja em fixidez, mas, a partir de superfícies rígidas – conceituadas anteriormente. Essa linguagem musical desenvolve-se para pensar as fluências desse amplo *Medium,* que é o ambiente onde existimos e por onde nos movemos. São essas interferências que compõem uma linguagem como um todo, desde a descrição de ventos, das chuvas, de sazonalidades do ambiente, pensado e representado, considerando a criatividade do compositor (INGOLD, 2011).

Bachiana Sertaneja	Escuta analítica	Escuta sintética
Dança *Lembrança do Sertão*	1. Melodia em toada, a ideia de Sertão. 2. Arpejos em oitavas, sequência de arabescos impressionistas. 3. Tonalidade menor, *ethos* de "saudade", o Sertão lugar da saudade.	4. Linguagem poetificada. 5. O *Medium* referência ao clima. 6. Evoca a paisagem sonora,

Quadro 1 – Dança 'Lembrança do Sertão' - escuta analítica e sintética

De acordo com o Quadro 1, considerando as escutas analítica e sintética para a Dança 'Lembrança do Sertão', observa-se que sua sonoridade traz características externas da região, como a paisagem sonora, como foi interiorizada adquirindo diferentes significados. Em sua análise e síntese, constam marcações inscritas na própria partitura e na identificação da toada como tópica nordestina, que, sob feição brasileira de evocação bucólica, caracteriza uma remota paisagem sertaneja, "Geograficamente longe e perdida no tempo, tão imersa e sutil, que nem sabemos onde verdadeiramente ela existe" (NÓBREGA, 1971, p. 68). A peça, ao mesmo tempo que pode trazer aspectos deterministas da paisagem sonora sertaneja, também os contradiz. Isso, porque, em princípio é composta como reflexo do ambiente *Medium*, em que sons da natureza são trazidos por imitação a fim de descrever uma cena, um lugar, mas também não dão pistas claras sobre onde e como é esse lugar. Essa primeira contradição encontra-se na referência que se faz ao espaço geográfico, em que a música é compreendida como livre em linguagem e julgamento e se amplia para além das descrições deterministas (HUMBOLDT, 2016).

Na peça observa-se uma definição climática e não apenas pictórica da região, que na abordagem benjaminiana está o conceito poetificado para designar a condição do poema, aquilo que, em certa medida, preexiste a ele e nele se realiza. Para o autor, o "poetificado" revela-se como passagem da unidade funcional da vida para o poema, de sorte que, naquilo que é poetificado, a vida se determina por meio do poema; sendo essa uma tarefa da linguagem. Sendo a Dança 'Lembrança do Sertão' poetificada, refere-se à região, como ela é, sertaneja e com suas características rurais, mas também imagética e espiritual do de vista do compositor, que traz suas características modernistas, ao revelar o Sertão como Brasil 'profundo'. superfície outro prisma.

Segundo Walter Benjamin (2011), é na linguagem que o homem comunica sua essência espiritual, designadora, em que vai muito além de sua representação geográfica e torna-se interessante ao ser capaz de comunicar a essência espiritual das palavras em sons. Para o autor "(...) mesmo que incorra no erro de fazer desta linguagem designadora a linguagem geral, perde-se a possibilidade de uma compreensão mais profunda e íntima das coisas" (BENJAMIN, 2011, p.50). Tratar a Dança 'Lembrança do Sertão' sob essas escutas para reconhecê-la como modernista, aponta para outras narrativas e possíveis in-

terpretações da região Nordeste, que necessariamente não precisam apagar as demais, mas redefini-las na contemporaneidade, em vista a sua continuidade.

Nas escutas analítica e sintética, transformadas em narrativas, a Dança 'Lembrança do Sertão', assemelha-se ao trabalho manual. A narrativa é ela própria uma forma artesanal de comunicação, em que o narrador "deixa sua marca" contada, como o compositor deixa a sua, na obra que escreve. A narrativa torna-se tão particular, que Benjamin a salienta sua importância como a dos mestres e sábios. No caso do compositor, em sua função de narrador, dar seus 'conselhos' não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio sob seu olhar experiente ou até curioso, pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida. "Seu dom é poder contar sua vida; e sua dignidade, é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida" (BENJAMIN, 2011, p. 208).

O compositor Heitor Villa-Lobos, em sua experiência com a cultura sertaneja, de perto ou de longe, permitiu percebê-la como é, e inclui-la em parte de sua obra. Nesse processo, a identidade na produção artística pode ser fruto de seu reconhecimento como prática social, que segundo Lévi-Strauss (2008, p. 371) trata-se de uma espécie de foco virtual indispensável para o artista para explicar certo número de coisas. Por isso, há de se considerar a vivência e a construção de uma identidade, e essa identidade dotada de sentido estaria ligada à história e ao contexto vivido. Segundo Lévi-Strauss, a história não está ligada ao homem, nem a qualquer objeto em particular, mas consiste inteiramente no seu método: a experiência que comprova o que é indispensável para qualquer estrutura humana.

4. Considerações e discussão

Se de um lado, a música pode ser percebida através de uma **escuta analítica**, primária; do outro lado, também é através de uma **escuta sintética**, secundária, e, consequentemente, crítica. É sobre essas possibilidades que apontamos residir a descentralização do modernismo brasileiro com a música de Heitor Villa-Lobos, e, consequentemente, sua fruição, que por fruição, ou desfrute, lembramos uma das virtudes ou 'vantagens' da arte, a fruição, a qual remete desfrutar prazerosamente algo ou de algo, cujo sentido não é apenas instrumental, mas criativo, e sobretudo, de como aborda totalidades.

Ao se tratar da descentralização do modernismo, observa-se que diferentes características sonoras são encontradas na Dança 'Lembrança do Sertão', o que levantamos a seguinte hipótese: são as características sonoras e paisagistas do sertão nordestino que ampliam a estética modernista, sob outro contexto e outra geografia, além do que inicialmente fora explorado na Semana de 1922.

A hipótese se justifica por apresentar o Sertão nordestino que descortina outras

cenas e imagens, permitindo ao ouvinte apreciá-las sob diferentes perspectivas, que necessariamente, não precisam desfazer as que anteriormente foram elaboradas, mas mostrar outras. Porque há na música a dinâmica de múltiplas narrativas, observadas sob aspectos extramusicais, que podem ser menos previsíveis e outros mais notáveis.

Na Dança 'Lembrança do Sertão' constata-se características modernistas, através das escutas analítica e sintética, isto é, na objetividade de sua escrita e percepção sonora e cognição, que conduz à subjetividade na escuta, na elaboração de afetos musicais. Das duas perspectivas, analítica e sintética, observamos o quanto Heitor Villa Lobos incluiu aspectos característicos da região em escrita, na identificação de tópicas nordestinas, e como linguagem poetificada, na narrativa que fez do Sertão. Sua descrição regional não depende apenas de sua vivência, mas também da forma como incorporou a paisagem sonora, no seu próprio método, considerando o nacionalismo de sua época e as influências modernistas e neoclássicas.

A experiência do compositor mostra-nos sua posição de narrador na lógica benjaminiana. Ele traz a voz da experiência para sua música, que Benjamin, ao comentar *A voz da natureza,* de Leskov (2012), mostra como esta se exprime menos através da voz humana, e mais pela "voz da natureza". Ao trazer à Dança 'Lembrança do Sertão' evoca essa voz não humana, mas dá lugar ao fato, à paisagem. É essa música e esse Sertão que se tornam mais presentes também por sua intensidade e representatividade brasileira, tornando-se impressionista, debussyniano, cujas formas emergem entre luz e sombra, cores e imagens que se formam na retina, para lembrar Monet, e que se movem entre um passado conceituado e um presente a ser (*re*)descoberto. Eis o modernismo musical, que se amplia no território brasileiro, cuja existência é objetivada em sua notação e potencializada como linguagem poetificada.

Há na linguagem de Heitor Villa-Lobos, sua particular percepção da região, que não anula as demais, mas suscita outras imagens. Identificamos na Dança 'Lembrança do Sertão', uma linguagem da cena do Sertão nordestino, como silenciosa; e outra linguagem para o ouvinte, o som desse Sertão, sob o viés da narrativa do compositor. Nas duas linguagens, uma silenciosa, e a outra sonora, Benjamin diz que: "às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som" (2011, p.220), isso significa dizer que a linguagem proposta nas cenas é poetificada que se constituiu a partir da narrativa do compositor. São linguagens que se completam, entre o silêncio de uma e a sonoridade da outra; manifestado na objetividade da escuta analítica; e a narrativa construída na escuta sintética. E como cada ser e cada cultura são únicos, e não existe uma folha igual a outra na natureza, apesar de chamá-las pelo mesmo nome, não há cultura igual, nem há concordância de pensamento, nem deve haver. Porque, para mantê-la, é necessário que haver múltiplas narrativas, para que seja inovador com o cuidado de que a comunicação não se torne algo distante do real.

Pensar através da música é estabelecer conexões trazidas por seus elementos mais fundamentais, o ritmo, a melodia, e a harmonia, como representam e refletem os diferentes contextos históricos, como se comunicam, e que ideia trazem da realidade. São impressões

que chegam ao ouvinte, que os processa de acordo com suas referências pessoais, que constatamos o quanto a música não é um objeto autônomo, mas produto de um contexto, de um determinado período histórico, e também do pensamento humano.

Referências

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Júnior. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª Edição. São Paulo: Cortez, 2011.

BARRENECHEA, Lúcia Silva. *Dança – Lembrança do Sertão de Heitor Villa-Lobos: construindo a interpretação da redução para piano.* In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL – ABRAPME, 1., 2014, Vitória. Anais, 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: 34, 2011. p. 49-73

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALDAS, Waldenir. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Amarilys, 2010

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Mouros, Judeus e Franceses: três presenças no Brasil*

FORNARI, José Eduardo. Percepção, Cognição e Afeto Musical. In: *Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar*. 2010. ISBN:978-85-63046-01-7. 2010 URL: http:// www.anppom.com.br/editora/Pesquisa_em_Musica-02.pdf (documentação: arquivo JF3-2A)

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

HAMBOULDT, A. von. *Personal narrative of travels to the equinoctial region's pf America, during the year 1799-1804*. Boston: Library Consortium Member Libraries, 2016.

HALBWACKS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2a Edição. São Paulo: Centauro, 2003.

INGOLD, Tim. Four objections to the concept of the soundscape. *In:* INGOLD, Tim. *Being Alive: essays on movement. knowledge, and descriptions.* London; New York: Routlege, 2011, p.136-139.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by.* Chicago: Chicago Univer-

sity Press, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3ª Edição. Campinas: Papirus, 2008.

LOPES, Eduardo. *Percursos de Investigação no Século XXI para o ensino do instrumento musical.* Familicão: HUMUS, 2019.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. São Paulo: Zahar, 1977.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; LOPES, Eduardo. O Sertão imaginado na Ária "Cantiga" das Bachianas Brasileiras. *Revista europeia de estudos artísticos ERAS*, 37a edição. © EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES 2019, vol. 10, n. 2, pp. 42-63 ISSN 1647-3558

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. *O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. 1ª Edição. Curitiba: Editora Appris, 2021

NÓBREGA, Adhemar. *Bachianas Brasileiras*. Editora Apex, Museu Villa Lobos, Rio de Janeiro, 1971.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

WALTON, Kendall. *Apresentação e representação de padrões sonoros*. Crítica, 10 de set. 2010. Tradução de Vitor Guerreiro. Disponível em: http://criticanarede.com/padroessonoros.html. Acesso em: 8 fev.2024.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

UM ESTUDO SOBRE A RELEVÂNCIA DO SARAU NO ESTÚDIO PARA O CENÁRIO MUSICAL DO RIO GRANDE DO NORTE

A STUDY ABOUT THE RELEVANCE OF THE SARAU NO ESTÚDIO FOR THE MUSIC SCENE OF RIO GRANDE DO NORTE

Marilene Campos Dias do Rêgo
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
marilenecampos@uern.br

Resumo: Este artigo aborda o Sarau no Estúdio, evento musical sediado na Sala de Música do HStudioRN em Natal, no Estado do Rio Grande do Norte/Brasil. O Sarau no Estúdio recebe em seu palco predominantemente artistas norte-rio-grandenses que encontram neste evento um espaço para apresentar o seu trabalho musical, mesmo deslocados dos principais centros brasileiros de difusão artística. A pesquisa se direciona a partir da indagação sobre a importância do Sarau no Estúdio para a cena musical do Rio Grande do Norte. É realizado um estudo sobre a história do sarau no Brasil com objetivo de compreender se o Sarau no Estúdio se insere e se dialoga com os formatos de saraus que constituíram o percurso histórico deste modelo de evento artístico neste país. A investigação aborda como o Sarau no Estúdio enaltece a identidade cultural do Rio Grande do Norte. A metodologia utilizada pautará na abordagem qualitativa a partir do estudo de caso, incluindo questionário de perguntas abertas realizado com artistas que atuam ou atuaram no Sarau no Estúdio.

Palavras-chave: Sarau; Música; Cenário; Rio Grande do Norte.

Abstract: *This article addresses Sarau no Estúdio, a musical event at the HStudioRN Music Room in Natal, in the State of Rio Grande do Norte/Brazil. Sarau no Estúdio receives on its stage predominantly artists from Rio Grande do Norte who find in this event a space to presente their mudical work, even displaced from the main Brazilian centers of artistic diffusion. The research is based on the question of the importance of Sarau no Estúdio for the music scene in Rio Grande do Norte. A study is carried out on the history of soirees in Brazil with the aim of undertanding whether Sarau no Estúdio is part of and dialogues with soiree formats that constituted the historical path of this model of artistic event in this country. The investigation addresses how Sarau no Estúdio enhances the cultural identity of Rio Grande do Norte. The methodology used will be guided on a qualitative approach based on a case study, including an open-ended questionnaire carried out with artists who work or have worked at Sarau no Estúdio.*

Keywords: *Soiree; Music; Scenario; Rio Grande do Norte.*

1. Introdução

A música tem se revelado um importante elemento da vida em sociedade durante a história da humanidade e a partir e por meio desta os indivíduos se expressam artisticamente através dos sons. Movidos pelo interesse musical, as apresentações protagonizadas pela música mobilizam a sociedade, grupos de pessoas se deslocam para locais e eventos ou para meios virtuais para desfrutarem de realizações musicais. Sobre a relevância da música na sociedade, ao autor João Soeiro de Carvalho infere:

> A música constitui um elemento fortemente conspícuo na sociedade. A sua performação ou a sua simples audição mediatizada (em grandes ou pequenos grupos) convoca atenções como poucas outras formas de comportamento expressivo são capazes de convocar. O som propaga-se em todas as direcções, os comportamentos motores envolvidos na dança, por exemplo, são de grande visibilidade e notoriedade públicas. Os textos de canções tem um poder de intervenção social que não teriam sem a música. Detentora destas capacidades, a música adquire uma grande importância na sociedade. (Carvalho, 2007, p. 123)

Compreendendo esta importância social da música e sua considerável presença na sociedade, pode-se entender que esta envolve os indivíduos, que os convida a acessá-la seja por via de apresentações públicas em modo presencial, seja pela escuta mediatizada, como ressaltou o autor João Soeiro de Carvalho (Carvalho, 2007).

As intervenções que a música provoca na sociedade estão inseridas no contexto dos eventos onde "(...) a sua importância no contexto social, cultural, econômico e político da cidade e região e, em alguns casos até mesmo do país, podemos denominá-los de agente do patrimônio histórico-cultural." (Funari; Pinsky, 2003, p. 53). Um evento de música mobiliza pessoas, tanto da classe artística, quanto do público que se dirige para um ambiente, seja em espaço aberto ou fechado, geograficamente definido ou não definido, com objetivo de vivenciar momentos de apreciação musical.

Inserido no universo dos eventos, o sarau ocupa um espaço relevante onde acontecem apresentações vinculadas à arte. O público do sarau é notadamente constituído por indivíduos interessados em expressões artísticas e as atrações performam artisticamente seus trabalhos. Sobre sarau, os autores a seguir se referem:

> O sarau é uma reunião de pessoas que tem algum vínculo com a arte e a cultura, expressando ali suas obras, ideias, pensamentos, dentre outras coisas (...) Em termos de inspiração, o sarau pode exercer grande influência, ao motivar as pessoas a criarem ou expressarem algum tipo de arte. Além disso, desenvolve um grande papel na promoção da arte para a sociedade, uma vez que há muitos saraus abertos ao público. (Silva *et al.*, 2016, p. 152).

1.1. Problematização

Diante do que foi exposto, nos indagamos: o Sarau no Estúdio se configura como um evento musical que carrega em si benefícios para o cenário musical do Rio Grande do Norte? Da mesma forma, questionamos: o Sarau no Estúdio movimenta positivamente a carreira artística dos músicos do interior do Estado do Rio Grande do Norte? Partindo de

um estudo sobre a história do sarau no Brasil, o Sarau no Estúdio se enquadra nos modelos de saraus encontrados no percurso histórico a ser investigado? Assim, chegamos ao nosso problema de pesquisa: **O Sarau no Estúdio apresenta relevância para o cenário musical do Rio Grande do Norte?**

1.2. Objetivos

Objetivo geral: **investigar a relevância do Sarau no Estúdio para o cenário musical do Rio Grande do Norte.**

Objetivos específicos:

1. Investigar a história do sarau no Brasil e a relação do Sarau no Estúdio com modelos de saraus já existentes;
2. Pesquisar a atuação do Sarau no Estúdio como agente que fortalece a identidade cultural norte-rio-grandense;
3. Compreender a relevância do Sarau no Estúdio para o cenário musical do Rio Grande do Norte;
4. Analisar a importância do Sarau no Estúdio para músicos do interior do Estado do Rio Grande do Norte.

1.3. Justificativa

O Sarau no Estúdio se configura como um ambiente acessível para a música do músico norte-rio-grandense soar, ao mesmo tempo em que desafia os conceitos de uma larga maioria que entende que o artista necessita estar nas grandes metrópoles brasileiras São Paulo e Rio de Janeiro para encontrar seu espaço (Herschmann; Fernandes, 2018). O Sarau no Estúdio aparece, se insere como uma opção de evento artístico da cidade de Natal/RN com frequência durante vários meses do ano, apresentando ao seu público a identidade do músico norte-rio-grandense. Desta maneira, entende-se que, além do Sarau no Estúdio se constituir como um evento que promove a arte e os artistas norte-rio-grandenses, também percebe-se que ele aparece como um motivador da sociedade pelo interesse do universo artístico em Natal/RN.

2. Desenvolvimento

2.1. Fundamentação teórico-metodológica

2.1.1. Breve histórico do sarau no Brasil

Entende-se por "sarau" um evento que apresenta atrações vinculadas às artes e que atrai para si um público interessado em interação social e em apreciação artística. A respeito do sarau, os autores a seguir discorrem:

> A palavra "sarau" origina-se do latim "seranus" que significa "serão", ou seja, atividade que é realizada durante a noite. Os saraus se caracterizam como eventos musicais ou literários que aconteciam em casas particulares de pessoas que se reuniam com o intuito de promover a integração social e cultural de um determinado grupo. Na Idade Média, os saraus eram os momentos em que se apresentavam cantores e trovadores. Imortalizados no século XVIII, os saraus marcaram a época do Romantismo no Brasil, por tornarem-se o espaço de encontros e exposição social, para além de ambientes de debates e de conhecimento das ideias abolicionistas e libertárias dos artistas. (Boeira *et al.*, 2022, p. 232).

Considerando o que foi logo acima exposto, percebe-se que o sarau se configurou no Brasil, desde seus primórdios, como um elemento agregador da sociedade em torno da arte. Os encontros provocados pelos saraus, que primeiramente eram incentivados pela apreciação artística, também se representavam como espaços para reflexões e debates de temas importantes da época. Imbuídos no objetivo de compreender a música brasileira e suas primeiras influências, nos atentamos para o autor José Ramos Tinhorão que menciona um dos primeiros tipos de canção urbana portuguesa "(…) seriam as cantigas de serenata. O mais recuado exemplo deste cantar (que dois séculos depois se transformaria em gênero, no Brasil, sob o nome de canção de seresta) aparecia no auto chamado *Quem tem Farelos?* Com data de 1505, mas encenado apenas em 1509 (…)" (Tinhorão, 1998, pp. 22-23).

Estudos expressam que o sarau chega ao Brasil no início do século XIX através da corte portuguesa (Oliveira; Pellizzaro, 2017). Uma ilustração para esta concepção pode ser evidenciada "No romance *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, onde encontra-se uma menção ao sarau como um registro desse evento noturno de caráter artístico e social, celebrado entre amigos (…)" (Oliveira; Pellizzaro, 2017, p. 66). A significativa influência de Portugal na história do sarau no Brasil se faz evidente até os dias atuais como pode-se observar no Sarau Imperial, evento que acontece desde 1999 no Museu Imperial em Petrópolis no Estado do Rio de Janeiro onde são expostos "(…) elementos significativos do Segundo Reinado no Brasil, apresentando à plateia a oportunidade de conhecer aspectos socioculturais da Corte Imperial Brasileira." (Reis; Oliveira, 2017, p. 1).

Pesquisas indicam que o sarau chegou ao Brasil com a comitiva de D. João VI. Nestes saraus se contemplava principalmente a literatura, em seguida se inseriram a música, a dança e a gastronomia (Sousa; Medina, 2021). Entretanto, certamente desde a presença dos jesuítas no Brasil, a música portuguesa exerceu influência no cotidiano musical brasileiro.

O sarau se configura no século XX no Brasil mantendo suas caraterísticas de culto, principalmente à literatura e à música, e voltado para a elite, os salões sediavam os saraus frequentados pelas camadas cultas e influentes da sociedade (Oliveira; Pellizzaro, 2017). A cidade de São Paulo sediou saraus de significativa relevância no início do século XX, de tal modo que a Semana de Arte Moderna de 1922, um dos mais importantes movimentos intelectuais e artísticos da história do Brasil, foi idealizada nestes eventos, como as autoras Alexia da Silva Sousa e Maria de Fátima Rocha Medina esclarecem:

> Os saraus mais prestigiados no país eram feitos em São Paulo, em uma chácara, no Salão Kirial e foi lá que foi pensada a Semana de arte moderna de 1922. No local, eram realizados diversos saraus literários, audições musicais, banquetes e ciclos de conferências. (Sousa; Medina, 2021, p. 3)

Os saraus, além de ambientes para apresentações e apreciações artísticas, também se constituíam como espaços potentes do Modernismo brasileiro onde se refletia a respeito de temas relevantes da sociedade. Aos poucos, o contexto social do sarau no Brasil vai se alterando e este passa a ser frequentado por camadas sociais não mais abastadas. Deste modo, o sarau deixa de ser exclusividade da elite e passa a ser um evento das periferias das cidades (Sousa; Medina, 2021). Neste novo formato, os saraus aconteciam em "(...) pequenos espaços públicos, realizados por e para os moradores, bem distinto dos primeiros saraus ocorridos no Brasil, organizados pela elite. Nos saraus realizados nas periferias eram apreciadas as expressões artísticas criadas pelos próprios frequentadores (...)" (Sousa; Medina, 2021, p. 3). Este modelo de sarau apresenta significativa identificação com o Sarau no Estúdio.

Nas décadas de 1960 e 1970, o sarau passa a ser porta-voz das questões ideológicas da classe estudantil universitária provenientes da classe média em seus ideais da contracultura (Oliveira; Pellizzaro, 2017). E a partir dos anos 2000, os saraus reafirmam sua ação em oferecer mais visibilidade às periferias das cidades brasileiras, reforçam a importância dos debates a respeito das questões sociais e oportunizam mais espaço para artistas oriundos das regiões periféricas e deslocados das grandes mídias. Foi observado que "Em muitas periferias brasileiras, principalmente as de São Paulo, os saraus constituem uma espécie de intervenção cultural (...)" (Oliveira; Pellizzaro, 2017, p. 67). Pode-se entender que o Sarau no Estúdio situa-se na periferia do Brasil, no Rio Grande do Norte, o que dialoga com esta concepção de sarau logo acima citada.

2.1.2. O Sarau no Estúdio

O Sarau no Estúdio consiste um evento artístico voltado para área da música com sede na Sala de Música do HStudioRN na cidade de Natal, no Estado do Rio Grande do Norte/Brasil. Este evento conta com vinte e três edições desde o ano de 2018 e recebe em seu palco músicos instrumentistas e cantores de variados estilos, transpassando pela música tradicional nordestina, *jazz*, forró, baião, música popular brasileira, música europeia, música erudita antiga e contemporânea e *world music*. Os artistas que protagonizam as edições do Sarau no Estúdio são predominantemente norte-rio-grandenses e, por estarem geograficamente deslocados dos centros de significativa profusão artística e musical do Brasil constituídos no eixo das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, encontram no Sarau no Estúdio uma oportunidade de apresentarem seu trabalho (Herschmann; Fernandes, 2018). A respeito da cena artística na cidade de São Paulo, os autores Micael Herschmann e Cíntia Sanmartin Fernandes relatam:

> Entre fatores mais macroeconômicos, onde entram a concentração de capitais, existência de polos econômicos culturais (casas e espaços de shows, rede dos SESCs), concentração de canais de difusão midiáticos (jornais, revistas, portais de internet, canais de rádio e TV), entram em jogo também aspectos tais como a formação de um público voltado às experimentações artísticas e culturais (...) (Herschmann; Fernandes, 2018, p. 197)

Desta maneira, afastado dos polos de acentuada difusão artística, do eixo Rio-São Paulo, a presente pesquisa pretende investigar se o Sarau no Estúdio se enquadra em um evento de resistência, onde sua própria existência revela para o cenário artístico local e não local que é possível realizar eventos musicais em Natal com músicos da capital e do interior do Estado do Rio Grande do Norte. Sobre aspectos da ação do sarau na sociedade, os autores Rejane Pivetta Oliveira e Tiago Pellizzaro destacam:

> (...) os saraus configuram-se como um projeto de intervenção na realidade, desempenhando uma função de agência, ou seja, ação que desafia a ordem discursiva vigente, intervindo no processo de construção de sentidos e de representações, com incidência sobre novas formas de conhecer e agir no mundo (...). (Oliveira; Pellizzaro, 2017, p. 68).

O Sarau no Estúdio segue uma linha de trabalho onde a questão financeira não deve problematizar o acesso do artista ao evento, da mesma forma em que os ingressos a baixo custo objetivam uma maior aproximação do público, pois o Sarau no Estúdio conta com ideais de formação de plateia e incentivo à apreciação de música executada por artistas locais. Segundo o jornal Tribuna do Norte a respeito do Sarau no Estúdio, "O evento vem se tornando referência na sala de música intimista sediada nas instalações de gravação e produção musical do estúdio. Em 2019, já passaram pelo Sarau no Estúdio nomes como Duo Taufic, Sergio Groove, Bruna Hetzel, Alexandre Atmarama, Mariano Tavares." (Tribuna do Norte, 2019).

A Sala de Música do HStudioRN, sede do Sarau no Estúdio, é um ambiente planejado e projetado com objetivos exclusivos direcionados às realizações musicais, deste modo, o bom resultado sonoro foi o propósito primordial para a construção desta edificação, pois as salas de música "(...) são ambientes que primam por qualidade sonora, e suas características arquitetônicas influenciam seu desempenho acústico (...)" (Takahashi; Bertoli, 2012, p. 194). A respeito do Sarau no Estúdio, segue trecho de uma matéria da colunista Hilneth Correia:

> O Sarau no Estúdio traz shows de música de ótima qualidade no conforto e maravilhosa acústica da Sala de Música do HStudioRN. Sempre uma nova atração indo do jazz à música erudita, da música popular à instrumental, com muito bom gosto e a preços acessíveis. Nesta terça teremos a cantora e compositora Ananda Krishna apresentando o seu show Feitiçaria. Quem aprecia e curte uma boa música tem encontro marcado, sempre nas terças, às 20h, no Sarau no Estúdio. (Correia, 2018)

Os artistas que se apresentam no Sarau no Estúdio com frequência fazem menção à qualidade acústica da Sala de Música onde são realizadas as edições do evento, e este elemento é o maior diferencial que o HStudioRN oferece em relação aos demais espaços destinados à arte na cidade de Natal. Segue logo abaixo ilustração da Sala de Música do HStudioRN:

Figura 1 Sala de Música do HStudioRN.

Fonte: LOPES, H. L. N. C. (2023)

Com o advento da pandemia do Covid-19, o Sarau no Estúdio necessitou adequar-se às novas condições impostas pelo quadro pandêmico, diante disto, promoveu seis edições remotas. Levando em consideração o avanço tecnológico e a presença constante dos meios virtuais na contemporaneidade, o Sarau no Estúdio em versão remota trouxe os benefícios de um espaço sem fronteiras geográficas. Cada apresentação musical destes saraus não mais ficou limitada à capacidade de quarenta pessoas da Sala de Música do HStudioRN, estas puderam ir além do Rio Grande do Norte, além do Brasil. Este contexto pode estar inserido na concepção musical transcultural que o autor João Soeiro de Carvalho discorre:

> A Pós-Modemidade abraçou a experiência musical transcultural de uma forma inovadora. A sua característica deslocalização, gerada pelo poder de ubiqüidade dos *media,* relegou para segundo plano a questão da origem geográfica das diversas linguagens musicais, libertando-as do seu cárcere geográfico. Ao contrário, caracterizou-se pela criação de construções umsicais verdadeiramente alocais, sem pátria nem nação. O seu valor maior reside precisamente na recusa do nicho geográfico, na fuga do acantonamento regional e do encarceramento local. A sua origem no espaço é hoje iludida pelo novo e cibernético mito do nascimento, o *download* operado através da Intemet. (Carvalho, 2007, p. 125).

O Sarau no Estúdio, inserido no modo contemporâneo de se fazer e de se disponibilizar o acesso à música, a cada edição, a partir da abordagem musical de cada artista e da recepção e reação de cada plateia perante a performance, procura atender as demandas deste mundo atual presencial e virtual. As edições do Sarau no Estúdio são gravadas profissionalmente em áudio e vídeo, em seguida as apresentações registradas são oferecidas aos músicos, a partir de então, considerável parte destas é encaminhada para as plataformas virtuais e adquire livre acesso para um vasto público através dos múltiplos meios de veiculação da contemporaneidade. Pois, como ressalta a autora Rose Satiko Gitirana Hikiji a respeito do autor José Miguel Wisnik: "Por outro lado, o autor nota que as "escutas atuais são múltiplas". E na multiplicidade encontra possibilidades, que se desenvolvem diferentemente conforme a estação sintonizada. Da música rítmica à canção, da música negra norte-americana ao rock." (Hikiji, 2000, p. 288).

O Sarau no Estúdio, ao receber em suas edições um significativo número de músicos de várias cidades do Estado do Rio Grande do Norte, oferece performances que retratam a identidade cultural do Estado e, desta forma, oportuniza seu público a um contato com suas próprias particularidades culturais através da música, pois "(...) é pela memória coletiva que são percebidos os acontecimentos humanos mais simples, tal como ocorrem na vida real durante as inúmeras dramatizações em que se enfrentam os papeis reais e imaginários, as projeções utópicas e as construções arbitrárias."(Medeiros, 2014, p. 12). A música que manifesta-se no palco do Sarau no Estúdio não apenas se dirige para seu público, mas também dialoga com ele, traço este que conversa com a musicologia contemporânea onde "Nos dias de hoje, o ouvinte do século XXI tem uma posição daquele que também realiza e compreende a música." (Medeiros, 2020, p. 56). A identidade cultural norte-riograndense é fomentada e exercitada no Sarau no Estúdio a partir de cada músico que contribui com sua arte carregada de suas vivências, e deste modo, "As pessoas passam a perceber que a identidade é uma construção social (...)" (Barretto, 2000, p. 45) que também se anuncia a partir da realização musical. O Sarau no Estúdio tornou-se um espaço de valorização do músico e da música norte-rio-grandense, contudo, em contínuo diálogo com outras culturas. Os ideais deste evento musical parte da reflexão que compreender a importância do que lhe é próprio mostra-se pertinente, visto que: "O conceito de identidade implica o sentimento de pertença a uma comunidade imaginada, cujos membros não se conhecem, mas partilham importantes referências comuns: uma mesma história, uma mesma tradição." (Barretto, 2000, p. 46).

Esta pesquisa pretende investigar a dimensão do alcance que este evento oferece aos músicos norte-rio-grandenses a partir de um entendimento que "A emergência dos saraus associa-se à mobilização das comunidades, com vistas à valorização de suas expressões culturais, com linguagem e estilos próprios, o que acontece em estreita conexão com a prolífica cena musical da periferia (...)" (Oliveira; Pellizzaro, 2017, p. 67). A partir do que foi exposto, esta investigação pretende averiguar a relevância do Sarau no Estúdio para o cenário musical do Rio Grande do Norte. Segue logo abaixo ilustrações de cartazes de edições do Sarau no Estúdio:

Figura 2 e Figura 3. Ilustração de cartazes de edições do Sarau de Estúdio. Fonte: LOPES, H. L. N. C. (2023)

2.1.3. Metodologia

Para realizar esta pesquisa, a abordagem metodológica utilizada compreende no estudo de caso por tratar-se de um caso: o Sarau no Estúdio, pois "Este procedimento metodológico constitui na exploração intensiva de uma simples unidade de estudo, de um caso (indivíduo, família, grupo, comunidade, cultura) (...)" (Freixo, 2010, p. 109). O método investigativo se constituiu no qualitativo devido as viabilidades que este oferece em se tratando da análise e da interpretação dos dados (Freixo, 2010). O universo da pesquisa compreendeu em artistas que protagonizaram edições do Sarau no Estúdio e no diretor do evento, nesta pesquisa serão mencionados como Músico 1, Músico 2, Músico 3, Músico 4 e Músico 5. O desenho metodológico da investigação incluiu observação em vídeo de edições do Sarau no Estúdio e questionário de perguntas abertas realizado com o diretor do Sarau no Estúdio e com artistas que participaram do mesmo.

A pesquisa foi dividida em três etapas: pesquisa bibliográfica, coleta inicial de dados e análise inicial dos resultados. Segue logo abaixo as perguntas do questionário aplicado:

1. Qual seu nome, profissão e município onde mora?
2. Fale brevemente sobre a sua participação no Sarau no Estúdio.
3. Ao seu entender, o Sarau no Estúdio fortalece a identidade da cultura norte-rio-grandense? Por que?
4. Fale brevemente sobre a importância a Sarau no Estúdio para o músico do interior do Rio Grande do Norte.
5. Você assistiu a edições do Sarau no Estúdio em que você não foi o artista protagonista?
6. Você recomendaria outras pessoas irem ao Sarau no Estúdio? Por que?

A população desta pesquisa são pessoas que atuaram ou atuam no Sarau no Estúdio e a amostra estudada que é parte do universo, parte da população é o idealizador e diretor artístico do Sarau no Estúdio e 4 músicos que protagonizaram edições do evento (Vergara, 2009). A respeito da coleta de dados, a escolha por questionário de perguntas abertas deve-se ao fato de que neste formato as pessoas se expressam com mais espontaneidade e pontuam o que entendem ser mais relevante sobre o assunto em estudo (Freixo, 2010).

2.2. Discussão

O presente artigo revela um momento desta pesquisa em andamento, visto que esta encontra-se em elaboração, o processo de coleta de dados e sua respectiva análise apresenta-se em curso. Mesmo assim, é possível trazer para a discussão alguns dados

já obtidos e, desta maneira, realizar uma análise preliminar dos resultados iniciais desta investigação em desenvolvimento.

A coleta de dados realizada até o presente momento a partir do questionário de perguntas abertas revelou que a maioria dos artistas que respondeu ao questionário é constituída por músicos do interior do Estado do Rio Grande do Norte. A partir das respostas obtidas neste questionário foi possível observar que o Sarau no Estúdio acrescentou positivamente nas carreiras musicais dos artistas que lá se apresentaram, assim como consiste um importante espaço para músicos de várias cidades do Rio Grande do Norte apresentarem seu trabalho, principalmente do interior do Estado. Todos os músicos que responderam ao questionário enaltecem o papel do Sarau no Estúdio para a cena musical do Rio Grande do Norte e participam de suas edições seja no palco ou na plateia, o que faz-se entender que, dessa forma, manifestam um envolvimento positivo para com o evento.

Este artigo científico se constitui um importante estágio da pesquisa em desenvolvimento a respeito do Sarau no Estúdio e sua relevância para o cenário musical do Rio Grande do Norte. Esta investigação em andamento promove um significativo incentivo para o estudo sobre o Sarau no Estúdio. A partir do estímulo que esta pesquisa propiciou, há direções futuras de contínuo envolvimento com esta temática com objetivo de elaboração de outros artigos científicos e maior produção acadêmica nesta área.

3. Considerações Finais

Após a realização deste estudo neste artigo científico, pode-se chegar a possíveis conclusões, visto que esta investigação a respeito do Sarau no Estúdio e sua relevância para o cenário musical do Rio Grande do Norte encontra-se em desenvolvimento.

A partir de uma análise inicial, é possível apontar que o Sarau no Estúdio é um evento artístico com considerável relevância para o cenário musical do Rio Grande do Norte. Da mesma maneira, considera-se que o evento promove apresentações musicais que revelam a cultura do Estado do Rio Grande do Norte através das sonoridades de cada músico que lá performa. Ao investigar o percurso histórico do sarau no Brasil, se compreende que o Sarau no Estúdio se enquadra no formato de sarau enquanto um evento que reúne pessoas interessadas em apresentações artísticas e que dialoga com o modelo de sarau das periferias brasileiras do século XXI.

Em se tratando de sua abrangência, sua importância se destaca por igualmente oferecer protagonismo a músicos do interior do Estado do Rio Grande do Norte, ocupando um importante papel na cena artística norte-rio-grandense.

No palco do Sarau no Estúdio, músicos de Natal e do interior do Estado somam juntos suas vozes e seus acordes mostrando de maneira democrática e acessível os talentos dos variados lugares do Rio Grande do Norte. Desta forma, percebe-se que a identidade cultural norte-rio-grandense é enaltecida e fortalecida. O público do Sarau no Estúdio se sente bem representado pelo cantador Músico 4, natural de Grossos/RN, que relembra os

cantadores de viola do passado, assim como também se sente representado pelo contrabaixista Músico 5, natural de Natal/RN, tocando um jazz com sotaques sonoros de baião.

No atual estágio da pesquisa, em se tratando de possíveis conclusões, considera-se que, neste sentido, o Sarau no Estúdio, enquanto espaço de celebração da identidade cultural norte-rio-grandense motivada, estimulada e materializada pela música se constitui como espaço fortalecedor de encontros entre músicos e seu público, demonstrando que esse evento, relativamente novo no cenário artístico-cultural, agrega importante valor ao cenário musical do Rio Grande do Norte.

Referências

BARRETTO, Margarita. *Turismo e legado cultural: As possibilidades de planejamento.* Campinas: Papirus, 2000.

BOEIRA, Silvana Petrini; SOARES, Daiane Campara; DELATORRE, Leonel Giacomini; SILVA, Daniella Domingos; VITORE, Giulia Marina. Sarau Contemporâneo: Um encontro científico cultural. *Revista Brasileira de Extensão Universitária*, v. 13, n. 2, p. 231-242, 2022.

CARVALHO, João Soeiro de. A Experiência Transcultural na Música: Relatividade e Alteridade. *Revista da Faculdade de Sociais e Humanas*, n.19, p. 119-126, 2007.

CORREIA, Camille. *Hoje (11) tem Sarau no Estúdio com Ananda Krishna no show "Feitiçaria".* Disponível em: https://hilnethcorreia.com.br/2018/12/11/hoje-11-tem-sarau-no-estudio-com-ananda-krishna-no-show-feiticaria/

FREIXO, Manuel João Vaz. *Metodologia Científica: Fundamentos, Métodos e Técnicas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.

FUNARI, Pedro Paulo; PINSKY, Jaime. Turismo e patrimônio cultural. São Paulo: Contexto, 2003.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidade e Política*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. *Revista de Antropologia*, v. 43, n. 1, p. 283-289, 2000.

LOPES, Humberto Luiz Nunes de Carvalho. *Ilustrações*, Natal, 2023.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. As Bachianas Sertanejas e a relação da obra com o ouvinte. *Revista Portuguesa de Educação Musical*, n. 146, p. 51-62, 2020.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; ALVES, Maria Lúcia Bastos. Os romances me-

dievais ibéricos na voz das rendeiras de Alcaçus1. *Reunião Brasileira de Antropologia*. Natal. 2014.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta; PELLIZZARO, Tiago. Literatura e sarau: implicações políticas. *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, n. 6, p. 65-83, 2017.

REIS, Jarlene Rodrigues; DE OLIVEIRA, Frederico Ferreira. História em Verso e Prosa: representações femininas no roteiro do atrativo turístico um sarau imperial em Petrópolis/RJ. *Anais Brasileiros de Estudos Turísticos*, p. 72-83, 2018.

SILVA, Fransuelen Geremias et al. Saraus contemporâneos: a importância dos saraus como espaço político de socialização. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*, n. 29, p. 150-167, 2016.

SOUSA, Alexia da Silva; MEDINA, Maria de Fátima Rocha. O Sarau como prática de formação artística. *Revista Extensão*, v. 5, n. 1, p. 7-12, 2021.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRIBUNA DO NORTE. *Caio Padilha lança disco em show intimista no Sarau do HStudio.* Disponível em: https://tribunadonorte.com.br/viver/caio-padilha-lanca-disco-em-show-intimista-no-sarau-do-hstudio/

VERGARA, Sylvia Constant. *Projetos e Relatórios de Pesquisa em Administração*. São Paulo: Atlas, 2009.

LACUNAS NA ESCRITA CÊNICO-MUSICAL DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: UMA ANÁLISE A PARTIR DA EDITORAÇÃO E PERFORMANCE DA OBRA *SOLILÓQUIO*

GAPS IN THE SCENIC-MUSICAL WRITING OF ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: AN ANALYSIS BASED ON THE EDITING AND PERFORMANCE OF THE WORK SOLILÓQUIO

Lucas Manassés Barbosa
Uniersidadae nacional de Brasília (UnB)
lucasmanassess@gmail.com

Luiz Eduardo Gonçalves.
Universidade Federal de Goiás (UFG)
luiz2345@ufg.br.

Resumo: este artigo discute a escrita da música cênica de Estercio Marquez Cunha. Sua obra Solilóquio recebeu uma editoração de partitura assim como uma realização em concerto. Diante da dupla ação de editá-la e produzi-la, pudemos perceber as diversas lacunas na escrita cênico-musical de Estercio. Em análise descritiva e fenomenológica observamos suas instruções de encenação em forte sintonia com a escrita do teatro, e trabalhamos em prol de aperfeiçoar sua escrita em direção a maiores clareza e precisão. Fomos levados e investigar as características de imprecisão, do não dito, da falta de informações presentes em sua escrita. A edição da partitura em intenso diálogo com o compositor promoveu esclarecimentos na edição final obra, pois esbarrou em limites, e encontrou com um nublamento proposital, que faz parte da poética do compositor em deixar lacunas. Concluímos que, em sua escrita, a economia de informações é intencional e compõe sua estética.

Palavras-chave: *Solilóquio*, música cênica, edição de partituras, lacunas textuais, Estercio Marquez Cunha.

Abstract: *this article discusses the writing of scenic music by Estercio Marquez Cunha. His work Solilóquio received a score publication as well as a concert performance. Given the double action of editing and producing it, we were able to perceive the various gaps in Estercio's scenic-musical writing. In descriptive and phenomenological analysis, we observed his staging instructions in strong harmony with theater writing, and we worked to improve his writing towards greater clarity and precision.*

We were led to investigate the characteristics of imprecision, the unsaid, the lack of information present in his writing. Editing the score in intense dialogue with the composer promoted clarifications in the final edition of the work, as it came up against limits, and encountered a purposeful clouding, which is part of the composer's poetics of leaving gaps. We conclude that, in his writing, the economy of information is intentional and makes up his aesthetics.

***Keywords**: Soliloquy, scenic music, sheet music editing, textual gaps, Estercio Marquez Cunha.*

Introdução

Solilóquio é uma obra para trombone solo, composta em 2021, fruto da colaboração entre o compositor goiano Estercio Marquez Cunha (n.1940) e o trombonista Jackes Douglas Nunes Ângelo[1]. Os dois músicos já colaboraram antes em outras obras para trombone, mas *Solilóquio* foi criada no período da pandemia da covid 19, e ela parece ressoar o ambiente de isolamento imposto por aquele momento. O título da peça já traz essa ideia, dado que, no teatro, o solilóquio é um tipo de discurso, um monólogo do personagem consigo e com suas dúvidas morais e psicológicas (PAVIS, 2008).

Nesta obra cênica, o que Estercio procura criar é uma situação em que o trombonista percorrerá um caminho dividido em três partes, estando imerso em seus próprios questionamentos pessoais. Para isso, a peça está composta em três seções, e elas apresentam etapas distintas de humor do intérprete que, na peça, é transformado em personagem. Esse tipo de construção é bastante evidente quando se olha pela primeira vez a partitura, pois cada parte é estruturada por um momento bastante teatral (cenas A, B e C), seguido de um outro momento bastante musical. Dentro de cada uma dessas três seções, Estercio introduz um pequeno poema de sua própria autoria, e eles estruturam o arco narrativo da peça.

Para a construção das partes teatrais são adotadas instruções textuais distintas. Elas aparecem logo na folha de instruções, em caixas de texto contendo instruções que servem de base para a encenação. Neste artigo utilizamos o termo encenação, pois ele nos parece o mais apropriado. André Veinstein (1916-2001) o define da seguinte forma: "numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação" (VEINSTEIN *apud* PAVIS, 2008, p. 122). A existência de caixas de texto referentes à encenação colocadas na partitura é muito semelhante aos textos secundários do universo teatral. São tipos de texto que, como complemento dos textos principais (aqueles destinados aos atores para sua verbalização), fornecem as indi-

1 Segue o link para a gravação em áudio e vídeo da obra Solilóquio interpretada por Jackes Douglas: https://www.youtube.com/watch?v=aCosxZlW6Wk&ab_channel=M%C3%BAsica%C3%ADntima. Esta gravação ocorreu no concerto "Música Íntima #21: três músicas-teatro de Estercio Marquez Cunha", dirigido e produzido por Lucas Manassés; e o vídeo foi filmado por Luiz Gonçalves e Fernando Canhete, e posteriormente editado por Luiz Gonçalves.

cações cênicas para o trabalho do encenador. Patrice Pavis os define como:

> Todo texto (quase sempre escrito pelo dramaturgo [...]) não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para interpretação etc. (PAVIS, 2006, p. 227).

Da mesma maneira, as caixas de instrução textual que podem se dividir em três (A, B e C), contém informações a respeito do emprego de vários materiais cênicos simultâneos e emaranhados, esperando seu "arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação" (PAVIS, 2006, p. 123). Sendo assim, à diferença do que ocorre no universo do teatro, onde essa montagem fica a cargo de "vários criadores (dramaturgo, músico, cenógrafo etc.)" (Ibidem), sendo "coordenados pelo encenador" (Ibidem), em *Solilóquio* de Estercio, ela fica a cargo do intérprete, e daí já se inicia a dificuldade de performance dessa obra: as instruções não compõem a ação, elas a sugerem. Diante dessa exposição, vemos como essa peça se aproxima do teatro.

Montando a encenação

Então, para montar a cena, Estercio fornece algumas informações que orientam a composição do espaço da performance, lançando mão, para isso, de um pequeno cenário. Estão previstas as tradicionais cadeira, estante de música e partitura que costumam estar presentes num concerto, mas, à primeira vista, o contato com o restante dos elementos do cenário transpõe o palco para um ambiente mais híbrido, entre o concerto e algum outro lugar. Observa-se a presença de uma mesa e, nela, uma vela apagada, uma moringa de barro com água (que não se vê de início) e um vaso com planta (Figura 1, à esquerda).

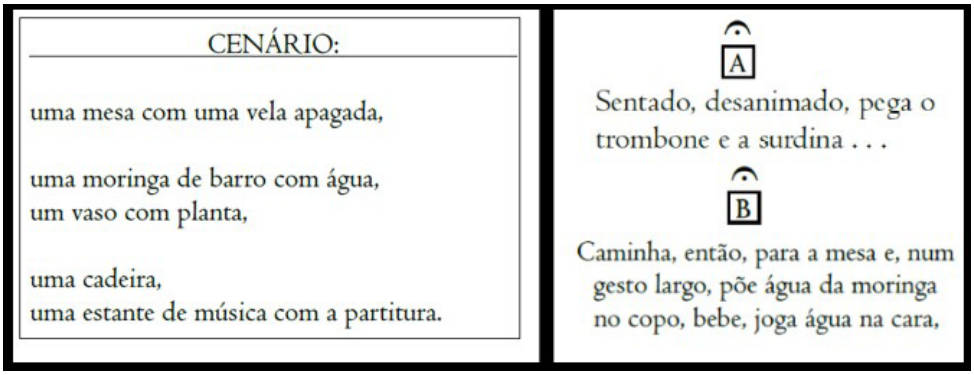


Figura 1: Cenário de Solilóquio (à esquerda), recortes cenas A e B (à direita), (folha de instruções).

Entendemos que o cenário é aquilo que se enxerga, e, mesmo que não previstos na folha de instruções como sendo parte do "cenário", ainda deverão estar em cena um copo e (aparentemente) um trombone com a surdina (o que reforça a hibridez do espaço). Porém, só se deduz isso a partir da leitura de duas das três instruções textuais (Figura 1, à direita), pelas quais Estercio trabalha as diretrizes cênicas. Porém, espaço

previsto não é espaço composto, uma vez que o compositor não orienta a montagem desses elementos no espaço, ficando à cargo do intérprete o exercício da escolha. Na Cena B da ilustração acima (Figura 1, à direita), ainda está marcado que o trombonista "caminha, então, para a mesa", o que pode sugerir que o cenário seja composto de dois ambientes, mas isso deve ser deduzido. E como último material, a ilustração abaixo (Figura 2, à esquerda) apresenta a requisição para a iluminação ("pouca luz") que deverá finalizar a composição do ambiente.

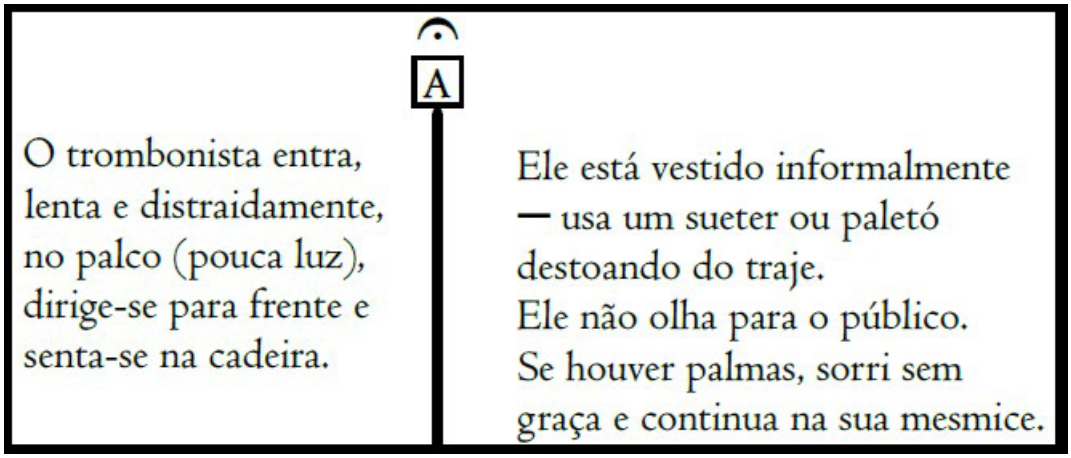


Figura 2: Trecho das instruções textuais Cena A.

Desse modo, notamos nas caixas acima a apresentação de todos os aspectos do espaço cênico, ficando evidente o grau de liberdade de escolha na montagem cênica. Ainda na ilustração acima (Figura 2, à direita), vemos outras requisições do que comporá o aspecto exterior do intérprete. Estercio pede que seu personagem esteja "vestido informalmente", e parece querer passar uma ideia de desalinho ao pedir que seu "suéter ou paletó" destoe do restante do "traje".

Diante dessas informações exteriores ao personagem, devemos observar algumas funções apontadas por Patrice Pavis acerca desses materiais cênicos. Segundo o autor, uma função do figurino consiste, entre outras, em amplificar aquilo que é apresentado pelo personagem. Do mesmo modo, "o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim, criar a partir da luz; criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida" (PAVIS, 2006, p. 201 e 202). Da mesma forma, um cenário, para o autor, pode ser empregado com a função de "ilustração e figuração de elementos que se supõem existentes no universo dramático" (Ibidem, p. 43).

Diante disso, vemos que Estercio lança mão de uma série de indicações acerca da expressão corporal que seu personagem deverá assumir, se adequando aos demais materiais propostos para o espaço e para a vestimenta. Como vimos na Figura 2 anterior, seu andar é distraído, assim como sua roupa é desajustada. Sua reação perante a possíveis interações com o público é pacata, assim como a luz é fraca e seu cenário escasso. Estercio não compõe efetivamente o gestual físico do intérprete, ele sugere o humor de um personagem, de maneira que as ações físicas descritas são meios para compor sua imagem psicológica. Mas como já foi apontado no início deste artigo acerca dos textos secundários, que se aproximam da forma de instrução textual adotada pelo teatro, Pavis afirma que essas "indicações

cênicas dizem então respeito não só às coordenadas espaço-temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena" (2008, p. 207).

O que se segue à essa primeira apresentação teatral do personagem é um primeiro momento musical. Nele, são apresentados os últimos materiais da obra: a palavra e o tom.

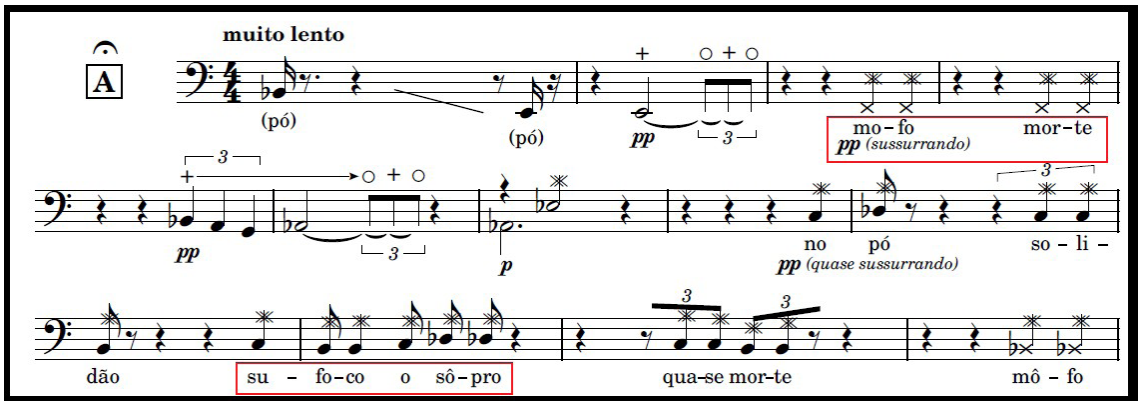


Figura 3: à esquerda, 1º poema (folha de instruções); à direita, 2º e 3º sistemas (p. 1).

Cada uma das seções apresenta um pequeno poema de autoria de Estercio, e o primeiro pode ser verificado na Figura 3 acima. As palavras, através de suas imagens pessimistas, revelam muito daquele humor construído ao longo da primeira parte teatral. Do mesmo modo, o mormaço das aliterações de "mofo / morte" (potencializadas pelo tom sussurrado e lento) e "sufoco o sôpro", trazem à tona ao espaço um ar ainda mais lúgubre.

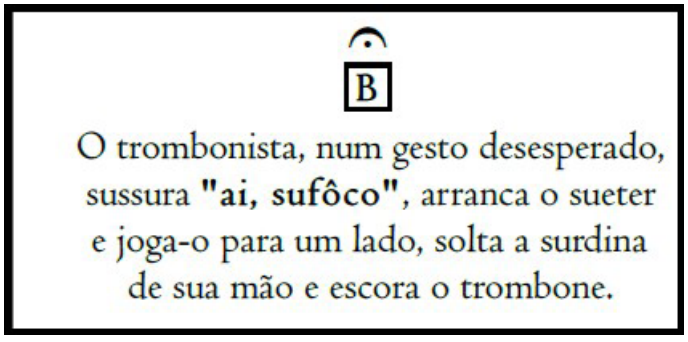


Figura 4: Trecho das instruções textuais Cena B (folha de instruções).

Com a entrada da segunda seção, logo na primeira parte teatral, um processo de transformação no humor do personagem começa a aparecer. Logo de início, o humor pesado e desanimado da seção anterior é substituído por uma revolta. O primeiro gesto é retirar o suéter (ou paletó) que destoava do resto do figurino do personagem. Gesto e figurino tomando a função simbólica de revolta. Palavra e tom são empregados de modo a traduzir verbalmente o gesto: a verbalização do descontentamento com o "sufôco" em negação ao "sufoco" (associado ao figurino que é lançado fora pelo gesto).

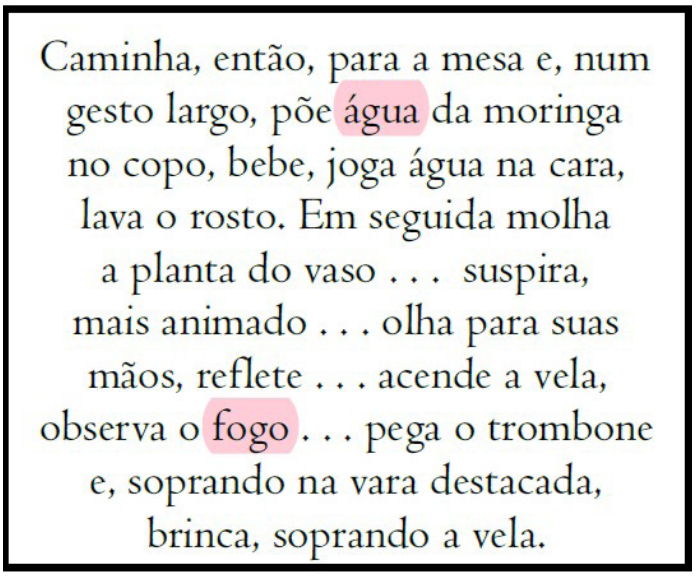


Figura 5: Trecho das instruções textuais Cena B (folha de instruções)

Vemos, no próximo momento, uma série de gestos que devem promover sinais da transformação do personagem em cena. Desses objetos do cenário, insurgem dois elementos que catalisam essa mudança. A água surge como símbolo da purificação e da renovação pela qual passa o personagem. O fogo, por outro lado, surge como o elemento vivificador que promove o retorno à alegria da vida. Desse modo, os objetos da cena ("uma moringa com água e um copo; um vaso de planta; uma vela") podem ser tomados como acessórios. No primeiro momento, compõem o cenário, mas são gradualmente alçados à condição de acessórios por sua função fundamental para o desenvolvimento dos acontecimentos da Cena B (na interação entre o personagem e os objetos na mesa). Isso acontece pois, como conceitua André Kowzan (1997), o acessório é um sistema categorizável que se situa entre o cenário e o vestuário, e, desse modo "todo elemento do vestuário [ou do cenário] pode converter-se em acessório, sempre que desempenhe um papel especial" (KOWZAN, 1997, p. 139). Pelos exemplos citados por Kowzan, percebemos que esse "papel especial" diz respeito à sua capacidade de contribuir individualmente com a trama, e, em *Solilóquio*, eles têm essa função na medida em que operam a transformação no humor do personagem.

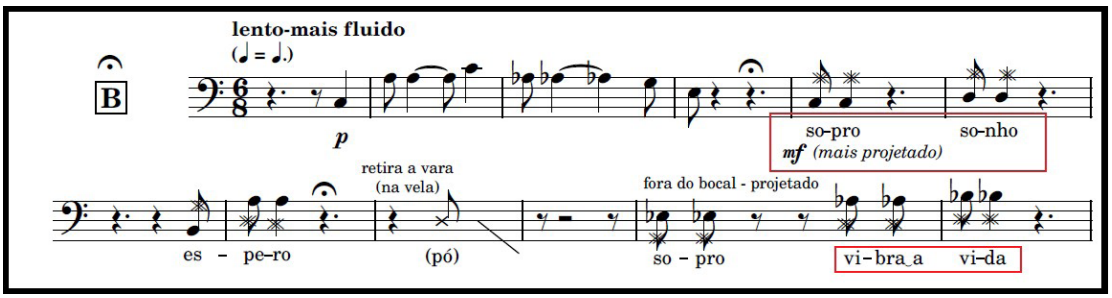


Figura 6: Recortes do poema; 7º e 8º sistemas (p.1).

O ambiente era pesado e passava a ideia de um lugar fúnebre qualquer, desprovido de graça e de alegria. Como se vê na Figura 6 acima, agora as palavras trazem novas imagens, com aliterações de tom mais claros e projetados ("sopro/sonho", "vibra a vida"). A iluminação, em "pouca luz" na maior parte do tempo, ajuda a "dar o tom" dos acontecimentos.

Porém, no desenvolvimento de *Solilóquio*, percebemos o emprego do contraste geral em relação à primeira seção. A peça, depois da interação com os acessórios simbólicos na Cena B, assume um caráter mais alegre e vivo. O texto, agora, na Cena C, também busca incorporar imagens de esperança, de alegria. Por conseguinte, a iluminação, como se nota na Figura 7 abaixo, se adapta à nova atmosfera geral, tratando de representá-la também através da 'luz máxima'.

Figura 7: À esquerda, recorte cena C (folha de instruções); à direita, último sistema (p.1).

Assim, a figura acima nos permite perceber o controle de outro parâmetro (não-musical), o da iluminação. No exemplo da Figura 7 acima, podemos notar o gesto sonoro empregado (*crescendo* do *Sib3*), em sincronia com a intensificação gradual da luz, indicando a sua duração. Vemos que a luz empregada, nesse momento, acompanhando a curva do 'tom' da cena, também tem a função de promover uma transição de uma cena à outra.

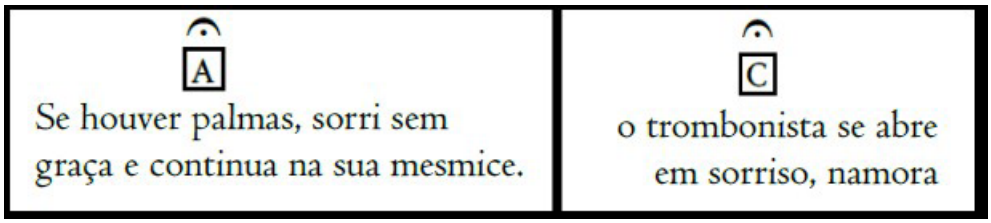


Figura 8: Sorrisos da Cena A e Cena C (folha de instruções).

A partir das instruções acima a expressão corporal é alterada. Como se vê na Figura 8, a face do personagem apresenta o mesmo recurso do sorriso, mas alguns materiais e o humor da encenação levam essas seções a polaridades opostas. O arco formal da peça, portanto, se caracteriza pelo contraste entre as primeira e terceira seções. Os materiais cênicos são empregados para, tanto caracterizar quanto atuar simbolicamente na transformação do personagem, numa vivificação do desânimo enfadonho à alegria transbordante.

O processo de edição da partitura

A fim de melhor compreender a obra e contribuir para com a divulgação da criação do compositor, bem como para facilitar o acesso à mesma, fizemos, portanto, um processo de edição da obra *Solilóquio*[2]. No decorrer desse processo, buscando entender

2 Segue o link para acesso à partitura da obra: https://drive.google.com/drive/folders/1XJNho9Z-fp3AWwLwqrsGBL329IkOZ8AZr?usp=sharing. Nesta pasta encontram-se tanto a partitura manuscrito como a partitura editada.

um pouco melhor as ideias de Estercio, começaram a surgir sugestões de como poderíamos torná-las mais claras para quem as estuda, seja pela finalidade de execução ou de pesquisa. Essas sugestões foram elaboradas e apresentadas ao compositor, de modo que algumas delas, as mais pontuais, foram recebidas de imediato. Em geral, elas se referem a casos que vão desde a aferição de eventuais possíveis erros encontrados nas obras (figuras de duração trocadas, sinais de alteração duvidosos, etc.) até à busca por uma padronização de aspectos diversos da grafia como reutilização de símbolos gráficos em comum para indicação de técnicas instrumentais específicas em diferentes obras, sistematização das indicações de troca de instrumentos, etc.

Por outro lado, existem também os casos em que as sugestões tocavam aspectos menos superficiais e que, desse modo, interferiam até na estrutura da partitura e da obra. Nesses casos, a discussão dessas sugestões com o compositor foi bastante rica, funcionando como uma das principais fontes de informação e reflexão para esta pesquisa. É interessante como, à medida em que discutíamos como as alterações sugeridas poderiam trazer mais clareza às ideias expressas nas partituras, o compositor demonstrava que o ideal de clareza, mediado pela busca no detalhamento das informações de uma partitura (que muitas vezes pode parecer infinito), não é para ele algo essencial. Essa constatação nos fez atentar para o papel da lacuna – ou da dubiedade – em sua criação, o que nos parece, mais do que uma simplicidade de linguagem, uma importante característica estética do compositor, e que não nos parece ter sido discutida no universo acadêmico até o presente momento. Por fim, resta deixar claro que todas as alterações ocorreram em diálogo direto com Estercio, em encontros presenciais ou remotos (*online*) que, devido à intensificação de nossa relação pessoal, se estenderam por várias seções entre os meses de julho e outubro de 2022.

Em *Solilóquio*, uma das técnicas bastante utilizadas é a do *wha-wha*[3]. Porém, Estercio não indicou o uso dessa técnica na folha de instruções. Uma de nossas hipóteses é que essa escolha venha talvez pelo fato de o compositor ter procurado controlar a rítmica dos movimentos da surdina ao longo da primeira cena usando a simbologia usual do trombone (o / +, seta indicando a graduação da mudança) sobre as notas. Porém, na terceira cena, já não mantendo (em alguns pontos) o controle sobre a rítmica do efeito, o compositor adota três maneiras diferentes de indicar o mesmo recurso[4]. Devido a isso, procuramos unificá-las em um único símbolo e acrescê-lo à folha inicial, como pode ser observado na Figura 9 abaixo:

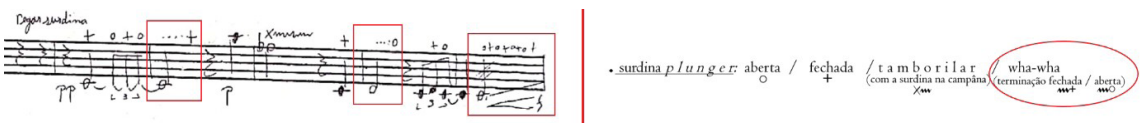


Figura 9: Fragmento do manuscrito (à esquerda) referente ao 7º sistema da terceira página, onde é possível ver diferentes formas de notar o mesmo efeito. Na edição (à direita), já na folha de instruções indicamos um sinal unificado para o wha-wha.

3 Como é conhecido o efeito que basicamente promove a alternância entre um som natural e sua filtragem através da surdina na campana.

4 E, de fato, o trombonista Jacques Douglas não compreendeu as intenções de Estercio com as formas de notação adotadas, tendo executado alterações graduais de surdina (fechada / aberta).

Além disso, foi retirada a indicação de sussurro vocal pois, mesmo que indo contra a vontade geral de padronização, esse é um recurso que é utilizado apenas uma vez ao longo dessa obra (3º compasso, 1º sistema, página 1), ao mesmo tempo que Estercio pede, em forma de texto, um "quase sussurrando" poucos instantes após esse único sussurro vocal. Desse modo, preferimos também adotar a forma textual para indicar o sussurro (como se vê nos retângulos da Figura 10 abaixo). Outras duas pequenas alterações que foram realizadas e incorporadas à folha inicial de instruções: nos triângulos (Figura 10) é possível comparar os modos de apresentação do *glissando* sem vibração labial, que antes não continha indicativo claro de duração; também, as "explosões labiais" foram postas entre parêntesis (como se vê nas formas ovaladas da Figura 10) a fim de que não fossem confundidas com texto do poema — o poema diz "no pó / solidão /...", enquanto o compositor também utiliza sílaba "pó" para indicar as explosões labiais —.

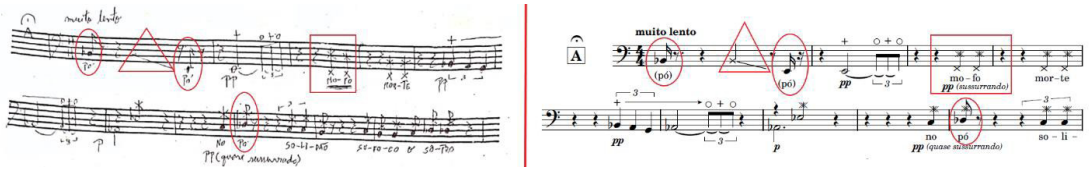


Figura 10: Comparativo entre o manuscrito (à esquerda) e a edição (à direita).

As descrições de cena de *Solilóquio* são entregues no decorrer do texto cênico-musical do manuscrito. Apenas a primeira das três cenas vem apresentada na folha de instruções. Pensamos que poderia ser vantajoso trazer as descrições das duas outras cenas também para a folha inicial de instruções, pois isso ajuda tanto no aspecto da redução do número final de páginas do documento quanto pelo possível estímulo à memorização das ações (muito interessante para uma peça com um caráter tão teatral). Dessa forma, a própria estrutura formal da partitura foi alterada, e onde figuravam as descrições de cena (em grandes caixas de texto), resta apenas um símbolo que remete à cena específica já apresentada na folha de instruções (note as indicações circuladas em vermelho na Figura 11.

Figura 11: No manuscrito (parte superior), as indicações cênicas vinham no correr do texto musical, ao que, para a edição, preferimos adiantar todos os textos cênicos na folha de instruções parte inferior, à esquerda) e indicar sua execução na partitura através da indicação da letra correspondente.

Além disso, foi acrescentada uma explicação sobre a transição da parte musical da segunda seção para a terceira cena (cena C). Na performance de concerto dessa obra, alcançamos a "luz total" requerida para o início da cena acompanhando o crescendo do compasso anterior (último da segunda seção, como se vê nos retângulos em vermelho da Figura 11 acima), uma liberdade criativa que agradou bastante o compositor, que resolveu incorporar essa informação à partitura[5].

Lacunas textuais

Estercio é autor de uma grande quantidade de obras para diversas formações instrumentais e vocais, e que ainda continua constante e cotidianamente escrevendo. Mas ainda assim, é um compositor de lápis, papel e borracha, sem nenhuma prática com os softwares de edição de partituras, e mesmo que estes o possam ofertar uma série de praticidades, Estercio nunca demonstrou nenhum tipo de interesse para com eles.

Uma dessas vantagens práticas é a da clareza gráfica que os softwares oferecem, e a grafia do compositor não é o que podemos chamar de "clara" (como é possível notar nos excertos dos manuscritos até aqui apresentados nas figuras acima). Em nossa experiência de edição e preparação do concerto —, mas também de antes, todas as vezes em que trabalhamos para a execução das obras do compositor —, uma recorrência perceptível no rosto e na fala dos intérpretes era a de "mas o que está escrito aqui?". Mas para além dessa dificuldade, notamos que existe também uma dificuldade de compreensão das ideias por trás

5 Além de dirigir os ensaios e produzir o concerto, eu, Lucas Manassés, também operei a luz da sala de concerto do teatro do CCUFG.

das grafias empregadas nas partituras, muitas vezes expressa nas frases bastante recorrentes: "o que significa isso?" ou "o que isso aqui quer dizer?".

Muito foi discutido com o compositor sobre as imprecisões que geram tais incompreensões, e o resultado foi uma edição final, digital e "oficial" da partitura de *Solilóquio*. Entretanto, no decorrer do processo, ficou claro que Estercio preferiu manter algumas das imprecisões encontradas em sua partitura manuscrito, evidenciando uma particularidade de sua estética: a escolha por uma escrita que não preveja tudo, que deixe à cargo do intérprete muitas das decisões criativas. Essa particularidade vai em direção oposta à proposta de total detalhamento que o compositor considera excessivo. Podemos afirmar que Estercio busca, em contrassenso, uma escrita que se concentra no essencial para a expressão da ideia narrativa que compõem cada obra de sua autoria em específico.

No caso da prática musical, é evidente que o que a escrita pode ou não abarcar do fenômeno sonoro é uma realidade tão antiga quanto a própria origem da partitura. O musicólogo britânico Nicholas Cook (n.1950) argumenta que

> há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuanças de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura" (COOK, 2006, p. 10).

Sendo assim, a rica profusão de leituras que caracteriza a interpretação de uma mesma partitura é, para o pesquisador, uma realidade, pois "nenhuma *performance* exaure todas as possibilidades de uma obra musical" (COOK, 2006, p. 9).

A esse respeito, a pesquisadora do teatro instrumental Debora Pickler (2015) sintetiza muito bem as ideias de COOK ao afirmar que

> uma partitura musical pode ser considerada também como um "script" – um conjunto de instruções (não por isso menos detalhadas) que podem informar aspectos de ordem não exclusivamente acústica. [...] Estas instruções, no entanto, por mais específicas e detalhadas, não abarcam a totalidade de decisões a serem tomadas no momento da *performance*, dando ao instrumentista a importante tarefa de preencher estas lacunas. (PICKLER, 2015, p.57 e 58).

Vemos, então, que é inerente ao fazer musical a necessidade de se ler (ou melhor, interpretar) para além do que está grafado, de modo que, por mais detalhada que se proponha a ser, uma partitura não é capaz de conter todos os elementos de uma obra, destacando, assim, o importante papel de preencher lacunas do instrumentista

Entretanto, o que queremos definir como lacuna, característica fundamental da escrita de Estercio, vai além, e se inclina também às ideias de Umberto Eco (1932-2016) a respeito das possibilidades da escrita em seu ensaio "Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção". Nele, Eco dá a perceber a infinidade de detalhes que uma obra pode abarcar em sua criação ao discutir a segunda das *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, de Ítalo Calvino. Nesta obra, Calvino apresenta a fábula (das *Fiabe Italiane*) de um rei doente que, de chofre, ouve sobre o poder curativo das penas de um ogro e ordena, de imediato, uma expedição às sete cavernas que, em alguma delas, habita esse ser (o ogro que come a todos que lá aparecem). A fábula é utilizada com o intuito

de explicitar os efeitos de uma narrativa contada em alta velocidade. Vemos que ela consegue apresentar seus personagens (um rei, seus médicos, súditos e um ogro com penas) e enunciar o drama do rei em pouquíssimas linhas. Entretanto, como observa Calvino, várias informações são simplesmente ignoradas: o rei não é introduzido, nada se fala sobre sua doença, quem são seus médicos e súditos, nem como a existência de um ogro de penas medicinais ficou conhecida, além de vários outros detalhes que, por sua vez, aumentariam (como faz o fermento) indefinidamente o número de linhas dessa história. Mesmo assim, é uma história que apresenta o suficiente para ser compreendida, o que leva Umberto Eco à seguinte conclusão: o "problema que não seria, se um texto tivesse de dizer tudo o que o seu destinatário deve compreender — nunca mais chegaria ao fim" (ECO, 2019, p. 9).

Considerações finais

Vemos, portanto, que um número infinito de informações pode tomar parte na composição e escrita de uma obra, de modo que omitir, selecionar o que se quer dizer de modo a não dizer demais, é um critério de escolha do artista. O que enxergamos em Estercio é que, ao omitir informações, ele permite lacunas, e essas não se dão por defeito ou erro de escrita, mas por característica intrínseca, por uma escolha estética consciente que está presente em todas as suas criações. As lacunas textuais em sua escrita são, portanto, uma poética de dizer somente o essencial e deixar espaço para o intérprete também imaginar e escolher, fazendo de sua sintética obra, um lugar para realizações performáticas desafiadoras e criativas.

Referências

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.

CUNHA, Estercio Marquez Cunha. *Solilóquio*. Partitura. Manuscrito. 2021.

ECO, Umberto. *Seis Passeios Nos Bosques da Ficção*. Portugal: Editora Gradiva, 2019.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do teatro. In: GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 39-123.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PICKLER, Débora Cristina Bérgamo. *A teatralidade no teatro instrumental: aspectos composicionais, notacionais e de realização*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS PARA O ENSINO DA DISCIPLINA DICÇÃO PARA CANTORES: UM ESTUDO DE CASO VOLTADO AO PERFORMER BRASILEIRO ATUAL.

PEDAGOGICAL STRATEGIES FOR TEACHING DICTION FOR SINGERS: A SPECIFIC CASE STUDY FOR CURRENT BRAZILIAN PERFORMERS.

Lúcia de Vasconcelos Jatahy
UNESPAR
lucia.jatahy@unespar.edu.br

Resumo: O presente artigo é um estudo de caso, fruto da aplicabilidade de uma metodologia de ensino de Dicção Lírica baseada na abordagem linguístico-analítica para os idiomas Latim, Italiano, Alemão, Francês e Inglês. A metodologia envolve uma introdução ao IPA[1], introdução à língua, estudo das vogais e consoantes (sonoridade das mesmas e pontos de articulação), regras gerais de pronuncia, especificidades e exceções da língua. O artigo apresenta alguns exercícios aplicados, avaliação e análise de resultados. O projeto visa um aprimoramento e uniformização da metodologia de ensino da disciplina dicção lírica, com exemplos voltados ao repertório, às necessidades e à percepção do cantor brasileiro.

Palavras-chave: Canto, Dicção para cantores, Pedagogia Vocal, Abordagem linguístico-analítica.

Abstract: *This article is a case study, concerning the linguistic-analytical approach of the Lyric Diction teaching methodology as applied to the translation of musical vocalizations from the Latin, Italian, German, French and English languages. The methodology involves an introduction to IPA, introduction to the language, study of the use of vowels and consonants (their sound and points of articulation), general pronunciation rules, along with other specific rules and exceptions to the rules of these languages. The paper presents recommended exercises, evaluation and analysis of the results. The project aims to improve and standardize the teaching methodology of using lyric diction discipline with examples focused on the repertoire, needs and perceptions of Brazilian singers.*

Keywords: *Singing, Diction for singers, Vocal Pedagogy, Linguistic-analytical approach.*

1 *International Phonetic Alphabet*

1. Introdução

Dicção Lírica, ou dicção para cantores[2], é uma matéria fundamental na formação do cantor, regente, compositor, pianista colaborador e professor de música. Ela fornece uma visão geral da sonoridade de uma determinada língua, seus fonemas, métrica, prosódia e regras de pronuncia.

Importante para o estudo do repertório do cantor, ministrar aulas de música, trabalhar com correpetição ou na preparação de um coro; no currículo desses profissionais no Brasil, em geral, se espera ao menos que se tenha habilidades de pronuncia em Português Brasileiro, Latim, Italiano, Francês, Alemão e Inglês.

Dentre os materiais mais populares para o ensino da dicção para cantores, autores como Joan Wall[3], John Moriarty[4], David Adams[5], Robert Caldwell[6] tem um papel de estaque, servindo como bibliografia recorrente no processo de ensino desse conteúdo no decorrer dos anos.

Entretanto, em sua maioria, apresentam de forma geral uma tabela para o estudo dos fonemas com exemplos em língua estrangeira, o que é uma problemática para o intérprete brasileiro que não domina o idioma original desses livros.

Na tentativa de aproximar e tornar esse material compreensível e acessível ao intérprete brasileiro, uma boa metodologia de ensino em sala de aula é imprescindível para que se possa ter a real compreensão e execução desses fonemas por parte dos cantores. Questões como pontos de articulação dos fonemas e como ajustá-los ao estudo técnico-vocal são imprescindíveis na formação desses profissionais. Dessa forma, a atuação do professor ganha importância nesse processo de aprendizagem, pois requer muita prática e avaliação constante.

Souza (2009) descreve as duas abordagens mais utilizadas para o ensino da pronuncia em geral:

> 1) abordagem de imitação intuitiva (intuitive-imitative approach), a qual depende da habilidade dos alunos de ouvir e imitar os ritmos e sons da língua-alvo sem a intervenção de nenhuma informação explícita;
>
> 2) abordagem linguístico-analítica (analytic-linguistic approach), que utiliza informações e ferramentas tais como o alfabeto fonético, descrições articulatórias e ajuda para melhor percepção das habilidades orais (listening e speaking[7]) e imitação. (SOUZA, 2009, p.2)

---

2 O nome da disciplina sofreu mudança para "Dicção para cantores" na formatação do novo PPC do curso de Bacharelado em Canto da Universidade XXXX em 2021.

3 WALL, Joan – International Phonetic Alphabet for Singers – Texas, Pst...Inc, 2ª edição, 1989.

4 MORIARTY, John. Diction: Italian, Latin, French, German...the Sounds and 81 Exercises for Singing Them. Boston: E.C. Schirmer Music. Co., 1975.

5 ADAMS, David. A Handbook of Diction for singers: Italian, German, French. 2nd Ed. New York: Oxford University Press, 2008.

6 CALDWELL, Robert, ed. Diction for Singers: a concise reference for English, Italian, Latin, German, French and Spanish pronunciation. Dallas, 1990.

7 Escuta e fala (tradução nossa).

Como estratégia metodológica para composição do nosso plano de ensino e planos de aula, adotamos a segunda abordagem, linguístico-analítica. Propomos para isso o estudo do Alfabeto fonético internacional (IPA[8]) e a sua aplicabilidade direta às línguas estudadas, assim como as especificidades de articulação desses fonemas.

Por representar o conjunto dos símbolos dos sons que podemos articular no aparelho fonatório humano, o estudo do alfabeto fonético internacional é uma ferramenta que permite a esses profissionais expandirem o estudo de pronuncia para outros idiomas, inclusive.

Apesar de defendermos a segunda abordagem, não desprezamos o processo imitativo como uma ferramenta importante do processo pedagógico. A visualização, assim como a audição do som da execução dos fonemas, palavras e exercícios cantados, tem demonstrado um valor significativo no processo de aprendizado de forma ampla.

Dessa forma, a aprendizagem se dá pelo reconhecimento do símbolo, noção teórica de execução, exercícios práticos de execução falada e cantada e escrita do mesmo.

A metodologia que propomos visa fornecer um material analítico aos profissionais da música, trazendo uma visão geral do processo de aprendizado do intérprete brasileiro, suas principais dificuldades e algumas propostas pedagógicas para solução desses problemas.

Como material de apoio em sala de aula, optamos pelo uso da apostila da Professora Doutora Adriana Kayama[9] como referência, introdução com uma abordagem geral da sonoridade da língua (vogais e consoantes), assim como seus respectivos símbolos no IPA. Didaticamente, temos o cuidado de fazermos de forma gradativa para que o aluno vá se familiarizando aos poucos aos símbolos fonéticos.

Em um segundo momento, abordamos um estudo das vogais e consoantes desse idioma, traremos as regras de dicção específicos da língua, especificidades e exceções, procurando exemplificar sempre com palavras comuns ao repertório musical.

Por fim, aplicamos o conhecimento ao repertório dos alunos e faremos uma análise final dos resultados. Como modelo, no presente artigo, utilizaremos o idioma de Latim como estudo de caso, acrescentando eventuais variações e exercícios que julgamos pertinentes acerca de outros idiomas.

---

8 International Phonetic Alphabet

9 Adriana Kayama é uma pesquisadora de referência do Brasil, professora de canto e dicção para cantores da UNICAMP por 25 anos e uma das autoras da tabela de dicção para o português brasileiro cantado, publicada na ANPPOM em 2007. Disponível em: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:89f8ElvqdDoJ:https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/download/300/287+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em 30 de Jun 2022.

2. Estudo de caso – Disciplina Dicção para cantores da UNESPAR:

2.1. Material didático adotado pela UNESPAR

Durante a primeira aula, onde apresenta-se o plano de ensino, foi distribuída a apostila de apoio feita pelas professoras Adriana Kayama (UNICAMP) e Martha Herr (UNESP), testada por muitos anos em Universidades do país com muita eficiência didática. Esse material é escrito em português brasileiro, se adequa bem à carga horária da disciplina e percebe-se uma preocupação prévia com uma unidade formal de apresentação do conteúdo, seguindo uma ordem didática.

O material apresenta uma introdução à língua estudada, divide o conteúdo em estudo de vogais e consoantes e apresenta uma tabela contendo o conjunto de regras gerais e as exceções que mais aparecem no repertório lírico, o que objetiva bastante o nosso estudo de muitas línguas em um tempo reduzido de carga-horária.

Nesta tabela, o estudo é organizado por letras, primeiramente o estudo das vogais, o seu respectivo fonema com o símbolo do alfabeto fonético, uma descrição de situação de uso e alguns exemplos.

Letra	IPA	Descrição de situação	Exemplos
a	[ɑ]	- sempre, qualquer se seja sua posição na palavra, e tanto na sílaba tônica quanto átona	*santa* ['sɑn tɑ] *camera* ['kɑ me rɑ] *lasagna* [lɑ 'zɑɲ ɲɑ]
I	[i]	- na maioria das situações	*fine* ['fi ne] *ritorni* [ri'tor ni]
	[ ]	- quando 'i' ocorre depois de 'c', 'sc', 'g' ou 'gl'	*cielo* ['tʃɛ lo] *sciolto* ['ʃol to] *giusto* ['dʒu sto] *scheglierà* [ʃeʎ: ʎe 'rɑ]
	[j]	- quando assume função de glide, nas combinações vocálicas 'ia', 'ie', 'io' e 'iu'	*fiamma* ['fjɑ mɑ]
u	[u]	- sempre, qualquer se seja sua posição na palavra, e tanto na sílaba tônica quanto átona	*strugge* ['strud: dʒe]
	[w]	- EXCEÇÃO: quando antecedido por 'g' ou 'q' e seguido por outra vogal	*questo* ['kwe sto] *quando* ['kwɑn do] *guancia* ['gwɑn tʃɑ]

Tabela 1. Tabela de vogais da apostila de dicção lírica das professoras Adriana Kayama e Marha Herr

Acima, apresentamos um recorte da apostila com uma tabela que ilustra um trecho da disposição do estudo das vogais do idioma Latim, variações e aplicação em palavras comuns ao repertório do canto.

2.2. Planejamento didático:

Uma das primeiras questões levantadas acerca da metodologia para o ensino de dicção lírica para o cantor brasileiro seria acerca da melhor ordem, do ponto de vista didático, para o ensino das línguas.

Percebemos que na maioria dos livros de dicção, escritos primeiramente para nativos da língua inglesa, apresentam a seguinte ordem: Inglês, Italiano, Alemão, Francês.

Dos livros mais clássicos usados em universidade, percebemos que apenas Moriarty inverte a ordem entre alemão e francês.

Por serem materiais pensados para nativos de língua inglesa, acreditamos que pedagogicamente se elegeu o inglês como primeira língua, para depois se fazer uma análise comparativa com as demais.

Em nossa estrutura de Ensino, voltada ao cantor brasileiro, pensamos de uma forma diferente do ponto de vista didático para estruturação dessa ordem. Dessa forma, o aluno aprende o alfabeto fonético de forma gradual, partindo de uma língua mais simples do ponto de vista sonoro, agregando e sobrepondo sons mais complexos no decorrer do processo.

Entendemos que, sendo o português uma das línguas provenientes do Latim, e este tendo uma estrutura fonológica simplificada e contendo fonemas que já fazem parte da língua mãe brasileira, ordem que adotamos na universidade é iniciar o estudo pelo Latim, seguido pelo Italiano, Português, Alemão, Francês e Inglês.

Compreendendo que o aprendizado desses fonemas acontecerá de forma gradual, à medida que as outras línguas adicionam novos fonemas, de uma certa forma, as estruturas antigas são revisitadas e relembradas. Essa sobreposição de padrões tem se mostrado uma estratégia interessante, com bons resultados em sala de aula. Utilizaremos o Latim como modelo pedagógico nesse artigo, descrevendo as etapas de estruturação da disciplina.

2.3. Estudo das Vogais

O Latim é uma língua de estrutura fonológica simples, apresenta 5 vogais puras e poucas diferenças de pronúncia com o português brasileiro nos pontos de articulação e correspondência sonora entre a escrita e como o intérprete brasileiro executa esses sons.

Na avaliação dos estudantes, o estudo dessa língua preliminarmente tem ampla aprovação e rendimento.

Após uma introdução acerca da sonoridade geral da língua e reconhecimento do repertório a ser estudado pela mesma, apresentamos o diagrama das vogais. Ao aluno é apresentado o primeiro diagrama ilustrativo com os símbolos fonéticos, no qual identifica os cinco primeiros fonemas, seus símbolos e pontos de articulação.

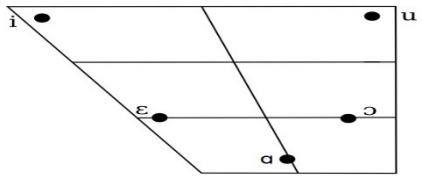


Diagrama 1: Diagrama fonético ilustrativo com os símbolos fonéticos das vogais do latim.

Dessa forma, iniciamos com uma língua com poucos fonemas nas vogais e com

articulação próxima a do falante da língua portuguesa brasileira. Tratando-se do ensino voltado a cantores, o entendimento das vogais, pontos de articulação e exercícios de equilíbrio de ressonância são muito importantes, pois afetarão o timbre e resultado final do som. Os demais fonemas vão sendo sobrepostos à medida em que estudamos as demais línguas, tendo essas como referência de articulação e execução falada e cantada.

Segundo MILLER, "muito do trabalho técnico do canto é graças ao equilíbrio dos extremos da configuração acústica do trato vocal." MILLER 2019, p.101. Para exercitar o equilíbrio de vogais, seguimos uma sequência que se inicia com as vogais anteriores da língua, em direção as posteriores gradativamente. O primeiro exercício prático proposto na disciplina para equalização dessas vogais é a execução das cinco vogais do Latim, primeiramente faladas, posteriormente cantadas em nota fixa em região central, próxima à fala.

[i ɛ ɑ ɔ u]

Os resultados esperados é que os alunos entendam e sintam o ponto de articulação das mesmas, assim como as mudanças no aparelho fonador e posicionamento da língua, que é estimulado a ser feito de forma gradual, para um melhor equilíbrio sonoro. O exercício acima é sempre adaptado às outras línguas para se atingir um equilíbrio de ressonância razoável em fonemas de vogais mais complexas, como as mistas ou nasais.

Para a execução dessas vogais complexas, seguimos alguns exercícios de CALDWELL, 1990, p.184, sobre execução desses fonemas, primeiramente falando e em seguida cantando em padrões simples. Abaixo, segue uma sequência para execução de vogais mistas do francês proposto pelo autor.

Chart of Tongue and Lip Positions for the Mixed Vowels

Tongue position		Lip position		Resulting mixed vowel
[i]	+	[u]	=	[y]
[e]	+	[o]	=	[ø]
[ɛ]	+	[ɔ]	=	[œ]

Tabela 2 - Execução de fonemas mistos no idioma francês. Em CALDWELL, 1990, p.184.

Abaixo, partindo desse modelo, demonstraremos uma sequência de exercícios que usamos para o estudo desses fonemas de vocais mistas no idioma francês, nos quais, parte-se da vogal pura e se faz a modificação articulatória necessária lentamente.

Exercício 1- Execução do fonema [y]

Fase 1 – Execução das vogais puras para uma equalização preliminar - [i e ɛ ɑ ɔ o u]Fase 2 – Execução de fonema misto. Usa-se um vogal simples, migrando para mista. No caso, para executar o fonema [y], mantém-se a posição da língua do [i], movendo lentamente os lábios e em direção a posição do [u] - [v i y]

Exercício 2 – Execução do fonema [ø]

Fase 1 – Execução das vogais puras para uma equalização preliminar - [i e ɛ ɑ ɔ o u]
Fase 2 – Execução de fonema misto. Usa-se um vogal simples, migrando para mista. Nesse caso, para executar o fonema [ø], mantém-se a posição da língua do [e], movendo lentamente os lábios e em direção a posição do [o] - [v e ø]

Os exercícios são executados partindo do padrão falado e cantados em nota fixa em altura confortável para todos (usamos mi♭ 3). Em um segundo momento, podemos tentar outros padrões envolvendo intervalos e saltos simples.

Entendendo como se estruturam as vogais e feitos os devidos exercícios de equilíbrio de ressonância, recomenda-se o estudo aplicado, cantando o repertório apenas com as vogais e buscando o entendimento e equalização das mesmas, antes de sobrepor as consonantes.

2.4. Estudo das Consoantes

Diferentemente das vogais, as consoantes muitas vezes possuem símbolos que representam sons que se induzem a um comportamento fonológico distinto do usual. Um exemplo comum são os fonemas encontrados na língua alemã [ç] e [x], que precisam de atenção especial, tanto na associação simbólica com o som, quanto execução dos mesmos.

Cada idioma terá suas próprias regras, e pontos de articulação bem particulares de execução das consoantes, o que será sobreposto à medida que avançamos o estudo na nossa ordem proposta.

A apostila que trabalhamos, assim como os principais autores que apresentamos na introdução, apresentam uma sessão exclusiva ao estudo das consoantes, com a identificação da mesma, possibilidades sonoras e exemplos, assim como no estudo das vogais.

Na aplicação em sala de aula, tentamos sempre focar nas situações onde as línguas se comportam de forma diferente ao português brasileiro, e associar às nossas regras, quando é possível. No caso de iniciarmos com Latim e italiano, esse trabalho é reforçado, pois além de serem na maior parte próximas em execução, as variações de comportamento podem ser exemplificad/as com padrões do português.

Percebemos que as dificuldades podem se dar basicamente de duas formas: ou de associação das letras com o fonema, ou de execução do fonema.

Consoantes como “C”, por exemplo, apresenta uma variedade de sons que irão se aproximar da regra do italiano e que o estudo prévio no latim tem se mostrado como um fator facilitador, inclusive.

CONSOANTES

As consoantes '*b* ', '*f* ', '*k* ', 'm' e '*v* ' são pronunciadas como no português.

Letra	IPA	Descrição de situação	Exemplos
C	[k]	- '*c*' ou '*cc*' antes de '*a*', '*o*', '*u*' ou consoante	*curat* ['kʉ ɾat] *caritas* ['kɑ ɾi tɑs] *corda* ['kɔr dɑ] *peccata* [pɛ 'kɑ tɑ] *factum* ['fɑk tʉm]
	[tʃ]	- '*c*' ou '*cc*' antes de '*e*', '*i*', '*ae*', '*oe*', ou '*y*'	*ecce* ['ɛ tʃɛ] *coelum* ['tʃɛ lʉm] *benedicimus* [bɛ nɛ 'di tʃi mʉs] *pacem* ['pɑ tʃɛm]
	[k]	- no final de palavras	*nunc* [nʉŋk] *fac* [fɑk]
	[k]	- '*ch*'	*Cherubim* ['kɛ ɾu bim] *machina* ['mɑ ki nɑ]
	[ʃ]	- quando '*c*' está entre '*ex*' e as vogais '*e*', '*i*', '*ae*', '*oe*', ou '*y*'	*excelsis* [ɛk 'ʃɛl sis]

Tabela 3. Tabela da consoante 'c' da apostila de dicção lírica da professoras Adriana Kayama

Percebemos primeiramente o comportamento diferenciado da consoante 'c' no encontro com 'e', 'i', 'ae', 'oe' e 'y', assumindo o som [tʃ], e posteriormente quando aparece entre 'ex' e 'e', 'i', 'ae', 'oe' e 'y', onde assume o som [ʃ].De uma forma geral, ao se fazer uma correta associação das letras com o fonema, os alunos não encontram dificuldade de execução desses.

Ilustrar a execução da consoante 'c' no encontro com 'e', 'i', 'ae', 'oe' e 'y' no idioma português brasileiro e o uso do fonema [s], seria um exemplo didático de aproximação de padrões que tem apresentado bons resultados na memorização e compreensão da estrutura do latim.

O próximo desafio diagnosticado ao falante brasileiro que destacamos acontecerá na consoante 'g', no encontro com 'e', 'i', 'ae', 'oe' e 'y' e no conjunto 'gn'. No primeiro caso, seria apenas um desafio de memorização do símbolo com o fonema [ʤ], entretanto, no caso desse último fonema [ŋ], percebemos nos exercícios de execução falada e cantada, que o intérprete brasileiro tem uma tendência a articulação de língua mais lenta e forte que o necessário, fazendo uma pressão excessiva na língua, causando uma oclusão do fluxo de ar, e por vezes, prejudicando o equilíbrio de ressonância, nasalizando os sons posteriores.

G	[g]	-'*g*' antes de '*a*', '*o*', '*u*' ou consoantes (com exceção do '*n*')	*gloria* ['glɔ ɾi ɑ] *ergo* ['ɛr gɔ] *plaga* ['plɑ gɑ]
	[ʤ]	- '*g*' antes de '*e*', '*i*', '*ae*', '*oe*', ou '*y*'	*agimus* ['ɑ ʤi mʉs] *genitum* ['ʤɛ ni tʉm]
	[ŋ]	- '*gn*'	*agnus* ['ɑŋ ʉs] *magnificat* [mɑ 'ŋi fi kɑt]

Tabela 4. Tabela da consoante 'g' da apostila de dicção lírica da professoras Adriana Kayama

Propor exercícios com voz falada e cantada com nota fixa e intervalos simples para tentar calibrar esse movi mento da língua esse fonema durante as aulas tem apresentado bons resultados na tentativa de equilíbrio de ressonância da voz em palavras que apresentam esse fonema [ŋ].

As consoantes 'm' e 'n' precedidas de vogais, de forma geral para os intérpretes brasileiros, tem se mostrado um dos maiores desafios de execução ao cantar no geral.

HANNUCH, 2012, em estudo específico defende que "o português brasileiro apresenta uma tendência à uma nasalidade constante de fala, por conta da grande incidência de gestos articulatórios posteriores e a uma baixa energia respiratoria." HANNUCH, 2012.p.25

Embora passíveis dessa característica natural, o intérprete brasileiro encontra aí um dos mais difíceis desafios de execução de fonemas em línguas estrangeiras com vogais seguidas de 'm' e 'n', e deve ser treinado para evitar esse gesto de nasalização no ataque dessas outras línguas.

HANNUCH complementa que, que a insistência dessa nasalidade, além de descaracterizar a sonoridade da língua em nosso caso, "provoca o enfraquecimento do formante do cantor e a consequente perda de projeção vocal, além de uma redução de liberdade vocal na emissão de uma vogal nasal em contrapartida à uma vogal oral." (HANNUCH, 2012, p.25)

Normalmente, mesmo com muita insistência nos exercícios de execução falado e cantado, percebe-se que a posição de articulação muda abruptamente quando o aluno encontra o encontro de alguma vogal com essas consoantes, assumindo uma sonoridade nasal, no ponto de articulação do português. Exercícios cantados devem ser sempre estimulados no aprimoramento do mesmo.

HANNUCH, 2012, p.35 cita o tradicional método de canto italiano, Vaccaj – Método Pratico di Canto, publicado em 1848, o qual em sua primeira lição orienta:

> Nesta primeira lição a divisão das sílabas é fora do comum, de modo a dar, o mais possível, a ideia do modo de pronunciar cantando; como consumar com a vogal o valor de uma ou mais notas, e unir a consoante com a sílaba seguinte. Isto servirá como ajuda também para aprender o canto com legato, coisa que não se pode ensinar bem senão com a voz de um bom professor.18 (HANNUCH , 2012, p.35 APUD VACCAJ, 1997, p.8)

Em nossos exercícios em sala de aula, fazemos a execução falada e cantada, sempre seguindo essa orientação e buscando esse condicionamento de união da consoante 'm' e 'n' com a sílaba seguinte. Um exemplo de exercício seria falar e cantar em nota fixa a palavra 'sanctum', deslocando artificialmente a separação da sílaba da seguinte forma: [sa nctu m] e unindo a consoante 'n' com 'c' da próxima sílaba e separando a vogal 'u' da consoante 'm' final.

Percebemos uma evolução dos alunos a cada língua estudada na matéria de dicção assim como durante o curso de bacharelado, onde ganham esse condicionamento gradativamente, precisando de reforço sempre nas aulas de canto e outras disciplinas práticas.

A próxima consoante que percebemos alguma dificuldade de execução por parte do intérprete brasileiro seria o 'r'. Assim como no italiano, o latim tem dois tipos de 'r', um mais forte e outro brando, que para o falante brasileiro pode se apresentar como um desafio. Percebemos também que a região do falante exerce forte influência na articulação do [ɾ], com tendência a ficar mais longo e forte do que precisa. Um dos exercícios que propomos seria a execução falada e cantada de palavras em PB onde a consoante 'r' apresenta-se entre vogais como 'arara', 'caro', 'marido', 'couro' para procurar

suavizar a articulação do mesmo, seguido das palavras em latim.

R	[ɾ]	- *'r'* entre duas vogais ou final da palavra	*gloria* ['glɔ ɾi ɑ] *per* [pɛɾ] *propter* ['prɔ ptɛɾ]
	[r]	- no início de palavra	*regina* [rɛ 'dʒi nɑ]
	[r]	- quando 'rr'	*resurrexit* [rɛ zu 'rɛk sit]
	[ɾ] ou [r]	-OBS: Quando *'r'* não está entre duas vogais ou no final da palavra, pronuncie-o [ɾ]. Geralmente, o solista canta o [r] enquanto o coralista, geralmente, canta o [ɾ]. Nos casos onde o *'r'* se encontra ao lado de outra consoante, deve-se tomar cuidado para não exagerar o *'r'* ([r]).	*Cristum* ['kri stum] ou ['kɾi stum]

Tabela 5. Tabela da consoante 'r' da apostila de dicção lírica da professoras Adriana Kayama

Essa consoante, assim como no Latim, apresenta muitas variações de articulação em outros idiomas, como no caso do Português e Inglês. O entendimento e exercitar no Latim tem se mostrado eficaz para a compreensão nos idiomas seguintes.

A próxima consoante que apresenta um desafio importante ao intérprete brasileiro é o 's'. Esse, quando associado a consoante 'c', em encontros consonotais como 'sc' ou 'sch', apesar de não ser um desafio à execução, normalmente oferece uma certa dificuldade de associação com o som. Exercícios com palavras e tabelas comparativas tem se mostrado eficientes no processo pedagógico de ensino dos mesmos.

S	[z]	- quando *'s'* está entre duas vogais Exceção: *eleison* [ɛ 'lɛ i sɔn] ⇒ porque a palavra vem do grego	*miserere* [mi zɛ 'rɛ rɛ] *jesu* ['jɛ zu]
	[s]	- quando *'s'* no início e final de palavras e quando *'ss'*	*tristis* ['tri stis] *salutem* [sɑ 'lu tɛm] *altissimus* [ɑl 'ti si mus]
	[z]	- quando *'s'* no final da palavra precedido de consoante sonora	*omnipotens* [ɔm 'ni pɔ tɛnz]
	[sk]	- *'sc'* antes de *'a'*, *'o'*, *'u'* e consoante	*requiescat* [rɛ kwi 'ɛ skɑt] *scabellum* [skɑ 'bɛ lum]
	[ʃ]	- *'sc'* antes de *'e'*, *'i'*, *'ae'*, *'oe'*, ou *'y'*	*suscipiat* [su 'ʃi pi ɑt] *scio* ['ʃi ɔ]
	[sk]	- *'sch'* antes de *'a'*, *'o'* ou *'u'*	*scholastica* [skɔ 'lɑ sti kɑ] *Pascha* ['pɑ skɑ]

Tabela 6. Tabela da consoante 's' da apostila de dicção lírica da professoras Adriana Kayama

Por fim, em relação ao ensino da dicção do Latim, um último desafio se apresenta na consoante 'x'. Rica em possibilidades, essa consoante oferece uma gama de possibilidades de acordo como está inserida em grupo, como Podemos observar a seguir:

X	[gz]	- quando prefixo '*ex*' é seguido por uma vogal ou '*h*', ou ainda, '*s*' mais uma vogal	*exaudi* [ɛg zɑu di] *exopto* [ɛg 'zɔ ptɔ] *exhibeo* [ɛg'zi bɛ ɔ] *exsurge* [ɛg 'zɯr dʒɛ] *exsules* [ɛg 'zu lɛs]
	[ks]	- quando prefixo '*ex*' é seguido por outras consoantes (menos '*c*', '*h*', ou '*s*')	*exposcite* [ɛk spɔ 'ʃi tɛ] *expungo* [ɛk 'spɯŋ gɔ]
	[kʃ]	- no prefixo '*ex*' seguido por '*ce*', '*ci*' '*cae*', '*coe*' ou '*cy*'	*excelsis* [ɛk 'ʃɛl sis] *excessus* [ɛk 'ʃɛ sus]
	[ksk]	- no prefixo '*ex*' seguido por '*ca*' '*co*', '*cu*'	*excanto* [ɛk 'skɑn tɔ] *excuso* [ɛk 'sku zɔ]
	[ks]	- quando prefixo '*ex*' é seguido por '*s*' e consoante	*exspiro* [ɛk 'spi rɔ] *exsterno* [ɛk 'stɛr nɔ] *exspecto* [ɛk 'spɛ ktɔ]
	[ks]	- sempre, quando '*x*' está no meio de uma palavra (seja 'x' seguido por vogal ou consoante)	*resurrexit* [rɛ zu 'rɛk sit] *dexteram* ['dɛk stɛ rɑm] *erexit* [ɛ 'rɛk sit]
	[ks]	- sempre, no final de palavras	*Judex* ['ju dɛks]

Tabela 7. Tabela da consoante 'x' da apostila de dicção lírica da professoras Adriana Kayama

A memorização desses padrões, assim como exercícios de execução dos mesmos, assim como nas outras consoantes, tem apresentado bons resultados na sequência dos estudos dos próximos idiomas.

2.5. Transcrição fonética e aplicação ao repertório

Finalizado o estudo segmental das estruturas das vogais, consoantes e algumas variações, se propõe o estudo da transcrição fonética, declamação e performance. Percebemos que o exercício de transcrever foneticamente é importante para o entendimento da sonoridade e assimilação dos padrões simbólicos gradativamente. Em nossa observação, ao primeiro momento de estranheza com os símbolos, vão se sobrepondo momentos de assimilação gradativa de reconhecimento e execução dos mesmos.

Nos últimos anos, percebemos a implementação de diversas ferramentas digitais de transcrição fonética. Seja através de aplicativos de computador ou celular, seja por sites, ou inteligências artificiais como o CHATGPT. Cada vez mais os alunos tem pesquisado e procurado esses recursos para fazer a transcrição de suas canções. A problemática que enfrentamos hoje seria que ainda não temos uma padronização dessas ferramentas pensada de uma forma ótima a cantores. Muitas estão ainda em formato experimental e não fornecem informações importantes como marcação de sílaba tônica ou separação silábica. Ainda assim, em nossa realidade, definimos uma ferramenta como padrão para usar em sala de aula, sempre com uma visão crítica e complementando o que necessita.

Além da prática de transcrição, se encoraja a declamação do texto, primeiramente traduzido em português, e posteriormente no idioma estudado. Dessa forma, se agrega ao trabalho fonológico segmental, introdutoriamente, uma perspectiva supras-

segmental de entendimento da estrutura do verso, prosódia e declamação poética.

3. Considerações Finais

O presente artigo foi fruto da aplicação metodológica apresentada na disciplina de Dicção para cantores UNESPAR entre os anos de 2019 e 2024, como parte do nosso projeto de pesquisa. Teve por objetivo um estudo analítico e de aplicação direta da abordagem linguístico-analítica como fio condutor do processo didático. Percebemos no transcorrer do processo a importância do o estudo do Alfabeto fonético internacional (IPA) e a sua aplicabilidade direta às línguas estudadas como uma ferramenta imprescindível ao entendimento das especificidades de articulação desses fonemas.

Durante as aulas, entretanto, não desprezamos o processo imitativo como uma ferramenta importante do processo pedagógico. A presença do professor articulando e corrigindo os fonemas falados e cantados é de extrema importância para o aprendizado. Exercícios planejados de articulação, construção e transição entre vogais faladas e cantadas com padrões diversos se mostraram muito eficientes para o entendimento e equilíbrio das mesmas durante o canto.

Procuramos manter a sequência metodológica padronizada e em uma ordem específica entre as línguas, partido do Latim, para o Italiano, Alemão, Francês e Inglês, onde os estudantes identificavam os padrões e acrescentavam os novos com mais facilidade, através de diagramas de vogais sobrepostas, exercícios comparativos de regras e fonemas de línguas anteriores e exercícios de aplicação prática.

Identificar pontos divergentes e convergentes ao Português Brasileiro também se mostrou uma estratégia eficiente para memorização e compreensão da estrutura e regras das línguas, sendo especialmente eficientes às línguas latinas. Recorrer à Tabela do Português Brasileiro cantado[10] se mostra como uma ferramenta útil para indicar esses pontos de convergência e divergência.

Defendemos que o professor fique atento aos possíveis desafios inerentes ao interprete brasileiro, tanto na questão de associação das letras com o fonema, ou de execução do mesmo, aos quais sugerimos algumas soluções didáticas com bons resultados já aplicadas em sala de aula.

Por fim, o estudo suprassegmental aplicado ao repertório, tanto na fase de transcrição fonética, quanto de declamação do texto e performance da música, complementa o processo, proporcionando ao aluno a dimensão final do estudo da dicção do idioma e sua aplicação prática à performance vocal.

---

10 KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. In: Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

Referências

ADAMS, David. *A Handbook of Diction for singers: Italian, German, French*. 2nd Ed. New York: Oxford University Press, 2008.198f.

CALDWELL, Robert, ed. *Diction for Singers: a concise reference for English, Italian, Latin, German, French and Spanish pronunciation*. Dallas, 1990.352f.

HANNUCH, S. M. *A Nasalidade no português brasileiro cantado: Um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto*. São Paulo, 2012. 103f. Dissertação (Mestrado), UNESP, São Paulo. 2012. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93755 Acesso em: 30 Jun 2022.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. In: Opus: *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

KAYAMA, Adriana Giarola. *Apostila de Latim.* Apostila. Acervo particular. UNICAMP, 6p.

MILLER, *Richard*. A *Estrutura do Canto*: sistema e arte na técnica vocal; tradução de Luciano *Simões* Silva. 1. Ed. – São Paulo: É Realizações, 2019. 549f.

MORIARTY, John. *Diction: Italian, Latin, French, German...the Sounds and 81 Exercises for Singing Them*. Boston: E.C. Schirmer Music. Co., 1975. 257f.

SOUZA, M. O. P. de. A fonética como importante componente comunicativo para o ensino de língua estrangeira. *Revista Prolíngua*, vol. 2. Nº 1, Jan/Jun (p.33-43) 2009. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/prolingua/article/view/13414/7614 Acesso em: 30 Jun 2022.

WALL, Joan – *International Phonetic Alphabet for Singers* – Texas, Pst...Inc, 2ª edição, 1989.

MÚSICA CONTEMPORÂNEA E MÚSICA RITUAL: *IN C, STIMMUNG* E *INUKSUIT*

CONTEMPORARY MUSIC AND RITUAL MUSIC: IN C, STIMMUNG AND INUKSUIT

Luiz Eduardo Gonçalves
Universidade Federal de Goiás (UFG)
luiz2345@ufg.br

Resumo: este artigo discute três obras do repertório da música de concerto contemporânea que se inclinam a um fazer musical mais ritualístico. São elas: *In C*, *Stimmung* e *Inuksuit*, respectivamente compostas por Terry Riley, Karlheinz Stockhausen e John Luther Adams. Pensadas a partir do conceito weberiano de desencantamento do mundo que diagnostica a perda da magia e dos rituais na cultura moderna ocidental, essas obras são identificadas com nostalgia, resistência e invocações de um reencantamento do mundo. A céu aberto e com dronos, elas podem produzir nos ouvintes efeitos de reintegração física e espiritual com a Terra: o planeta dos *continuum* sonoros. A existência dessas obras é celebrada como um ato de resistência ao mundo desencantado e digital da atualidade, e como um convite a experiências contemplativas e imersivas com a natureza.

Palavras-chave: música contemporânea, música ritual, natureza, In C, Stimmung, Inuksuit.

***Abstract**: this article discusses three works from the contemporary concert music repertoire that lean towards more ritualistic music making. They are: In C, Stimmung and Inuksuit, respectively composed by Terry Riley, Karlheinz Stockhausen and John Luther Adams. Designed from the Weberian concept of disenchantment of the world that diagnoses the loss of magic and rituals in modern Western culture, these works are identified with nostalgia, resistance and invocations of a re-enchantment of the world. In the open air and with drones, they can produce effects of physical and spiritual reintegration in listeners with Earth: the planet of sound continuums. The existence of these works is celebrated as an act of resistance to today's disenchanted and digital world, and as an invitation to contemplative and immersive experiences with nature.*

***Keywords**: contemporary music, ritual music, nature, In C, Stimmung, Inuksuit.*

Introdução

> Esquecendo-se de tudo, sonhando com nova e desconhecida suavidade e completa entrega de si mesmo, ficava ouvindo o vento ou a chuva, observava longamente uma flor ou a correnteza de um rio, sem nada compreender, tudo pressentindo, repleto de simpatia, de curiosidade, de vontade de compreender, levado pelo próprio eu a um eu alheio, ao mundo, ao mistério e ao sacramento.
>
> Herman Hesse

Inspirados por outras comunidades não-ocidentais e sua música ritualística, alguns compositores empreenderam algumas propostas inovadoras no campo da composição e no campo da prática de concerto. Terry Riley com sua obra *In C* (1964), Karlheinz Stockhausen com sua obra *Stimmung* (1968), e John Luther Adams com sua obra *Inuksuit* (2009), propuseram outra atitude de performance e de escuta[1]. O que destarte diferencia essas três obras de uma sinfonia ou de um concerto para piano, peças típicas de um concerto tradicional de música clássica, é sua duração e lugar. Não necessariamente precisam acontecer na sala de concerto, no consagrado templo da orquestra, do coro e da ópera; podem e são incentivadas a acontecer ao ar livre, na rua, em garagens, em parques, em quadras de esporte etc., pois acontecem, na maioria das vezes, com os instrumentos e cantores amplificados. E por terem uma duração média de uma hora ou mais, não são agrupadas com outras obras como num programa convencional de concerto. Elas acontecem isoladas, como uma experiência única. A proposta é de ritual, ou de pelo menos um "fantasma" de ritual, uma emulação de ritual. É ainda pelo puro gozo estético da arte das musas, mas vai além, é também pela viagem, pela *good trip*, para se vivenciar uma experiência musical imersiva.

A música de concerto tradicional, como nos chegou até os dias de hoje, envolve um exercício profundo de apreciação intelectual da música. E não se trata só de músicos no palco tocando para uma plateia, mas todo um código de comportamentos e etiqueta. Silêncio é exigido, existe hora certa para aplaudir, e só é permitido aos ouvintes ficarem parados, estáticos, a ouvir concentradamente. À plateia não é permitido tocar ou cantar junto, ou subir no palco, se mover, andar, dançar, etc. As paredes da sala de concerto criam uma câmara de escuta especializada, separando os músicos e a plateia do mundo lá fora. Neste lugar não existe espaço para os sons da natureza ou para os ruídos do mundo, nele existe uma aura de respeito e dedicação a uma escuta puramente mental, em aguçada percepção laboratorial de estímulos musicais. Mas, a bem saber, essa não é a única forma de se escutar música, e como pontua o compositor

1 Escolhi escrever sobre essas três peças não pela sua magnitude de grandes obras do repertório contemporâneo, mas por serem pedras fundamentais em minha formação musical, e por ter com elas uma intimidade especial. Toquei *In C* diversas vezes com o grupo Katagata em diferentes parques da cidade de Goiânia. Toquei uma vez *Inuksuit* nos gramados da Universidade Federal de Goiás. Em *In C* tocava flauta, em *Inuksuit* megafone e tímpanos. E com *Stimmung*, apenas tive muitas escutas contemplativas em casa, durante o início de minha graduação em composição musical. São obras que de certa forma moldaram minha identidade composicional.

alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007), nem sempre foi a preferência de todos os músicos: "A sala de concerto é um fenômeno muito mais recente. E, naturalmente, tenho total preferência pelo ritual" (STOCKHAUSEN apud MACONIE, 2009, p.120).

O musicólogo José Miguel Wisnik (n.1948) destaca a existência de três tipos de escuta: repetitiva, contemplativa e participativa. A primeira escuta se trata da escuta da música de mercado, a música dos meios de comunicação de massa, a música de "pano de fundo" a soar em todos os lugares e momentos da vida cotidiana contemporânea, e por isso mesmo: repetitiva. A segunda escuta – contemplativa - trata da escuta da música de concerto, uma escuta tonal, concentrada, assegurada pela redoma de silêncio da sala de concerto. E a terceira escuta – participativa - trata de uma escuta cerimonial que envolve qualquer tipo de participação ritual, sacrificial até, associada à música modal[2] (Wisnik, 1989, p.55-56). É interessante pensar que, não só existem concepções de música diferentes, mas diferentes disposições de escuta, e que cada tipo de música pede ao ouvinte sua escuta específica.

Em muitas comunidades, às margens da modernidade ocidental, vigorou e por vezes ainda vigora uma prática ritual, e a música acontece enquanto fenômeno ritualístico a envolver elementos musicais e extramusicais. Em ritos tradicionais, a música não é separada do corpo, da dança, nem da invocação de espíritos. Não é dissociada do fogo, nem do céu, nem de fenômenos de cura ou de transcendência. Nesse sentido, a música tem variadas funções e não é reduzida à apreciação estética. O sociólogo Max Weber (1864-1920) traz uma importante distinção da música ritual em relação à música de concerto burguesa-capitalista, pois foi vista por ele enquanto um fenômeno cultural ainda mágico, ainda encantado, ao qual ainda não estava vinculado o prazer estético.

> Temos aqui que nos recordar do fato sociológico de que a música primitiva foi afastada, em grande parte, durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento, do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos, em primeiro lugar sobretudo mágicos, nomeadamente apotropeicos (relativos ao culto) e exorcísticos (médicos) (WEBER, 1995, p.39).

Somente com a racionalização da arte em direção a uma esfera autônoma da vida, é que os padrões de expressão foram estilizados artisticamente com o objetivo do "puro gozo estético", e assim a esfera artística se descolou das outras esferas da vida: "o nascimento do puro gozo estético, das puras necessidades de expressão, marca esse descolamento (...) que passa a desenvolver-se segundo sua legalidade específica" (WEBER, 1995, p.40). Os padrões de expressão das artes foram inicialmente integrados ao culto religioso em igrejas e templos, como adornos, dança e cantos rituais, e a encenação de episódios das escrituras sagradas, porém, mais tarde, esses padrões de expressão foram tornando-se cada vez mais autônomos, com as condições de produção inicialmente cortesã-mecenática, depois capitalista-burguesa. A arte teve, paralelamente à racionalização religiosa judaico-cristã e ao

---

2 "O modo dominante de escutar (em ressonância com o da produção de som industrial para o mercado) é o da repetição (ouve-se música repetitivamente em qualquer lugar e a qualquer momento). Um modo recessivo é o da contemplação (tonal): escutar música sob uma reserva de atenção, em condições especiais de silêncio (é uma escuta diferenciada, que aparece em situação mais rara, inacessível ou impensável para muitos). Outro modo recessivo é o da participação sacrificial (modal), o envolvimento do ouvinte num ato ritual. Para muitos ouvintes esses modos estão misturados numa indistinção confusa" (WISNIK, 1989, p.55-56).

desenvolvimento da ciência, seu próprio processo de desencantamento e supressão da magia. Junto com o cristianismo protestante e a ciência moderna, participou do longo processo de desencantamento do mundo efetuado pelo Ocidente, cujo liquidificador modernizante infelizmente se tornou global.

Na virada do século XX, houve a cristalização da prática de concerto burguês do alto romantismo, ou seja, a consolidação da música enquanto uma das esferas totalmente autônomas da sociedade. Mas dentro dessa prática cristalizada da música de concerto, logo imergiram as provocações dadaístas apontadas à zona de conforto dos ouvintes bem adaptados ao *status quo.* Desde Eric Satie (1866-1925) com suas músicas de fundo tocadas no *Hall* do teatro e sua *Vexations* (1894) que é um tema com 840 repetições, obra para piano que dura pelo menos dezoito horas[3]; até John Cage (1912-1992) com sua obra ALASP (1985), cujo título-sigla quer dizer *As Slow As Possible*. Essa última obra está sendo tocada desde 2001 em um órgão na igreja de St. Burchardi em Halberstadt, na Alemanha, e terminará de ser tocada somente em 2640, ou seja, são 639 anos de duração, cinco séculos e meio. A nota mais recente foi tocada em cinco de fevereiro de 2024 e a próxima nota será tocada no dia cinco de agosto de 2026. Levada a um extremo radical, essa obra extrapola as condições humanas de escuta e apreciação musical. Limites esses que também foram friccionados pelas obras de câmara de Morton Feldman (1926-1987) com as durações initerruptas de seus quartetos de cordas com quatro até seis horas de duração.

No repertório da música clássica, temos longas sinfonias de Bruckner e de Mahler com quase duas horas de duração, óperas de Wagner e de Verdi com quase cinco horas de duração, mas são divididas em movimentos, em atos, e podem envolver intervalos para descanso. O que se instaura com essas obras modernas e contemporâneas é o registro da longa duração ininterrupta, da escuta como uma viagem, experiência una, indivisível. Com as três peças discutidas aqui, *In C, Stimmung* e *Inuksuit,* temos uma retomada da experiência ritual, na qual o ouvinte é mais livre para se movimentar no espaço, para se deitar no chão, para uma escuta contemplativa mais intensa, mais sensorial, mais meditativa.

Em relação aos materiais musicais como a periodicidade e o centro tonal, o compositor Gilberto Mendes (1922-2016) afirma ter havida uma nostalgia por esses materiais renegados pela vanguarda radical dos anos 1950 e 1960. Segundo ele, depois da forte radicalização do espírito de invenção das vanguardas e seu consequente divórcio em relação às músicas do mundo, houve reviravoltas e retomadas de materiais suprimidos:

> (...) nos famosos momentos dos anos 50/60, até 70, houve também a abolição do vocabulário que se referia ao folclore, ou à música popular urbana. (...) Então, houve uma enorme ruptura nessa época e, agora, **uma enorme retomada** de tudo isso. Essa retomada se deu porque houve aí **uma nostalgia** (MENDES apud CATANZARO, 2018, p.215; grifo meu).

3 No Youtube há uma versão de quase sete horas de duração: https://www.youtube.com/watch?v=vCeg1Rf-C9I&t=13381s&ab_channel=TheMusicProfessor.

Por analogia, ousamos afirmar retrospectivamente que, para além de materiais suprimidos, houve também, em maior escala e em maior tempo, desde a Renascença, uma supressão da música enquanto fenômeno ritual. O pensamento mágico descartado enquanto superstição, todas as esferas da vida autonomizadas burocraticamente, e o esvaziamento da natureza em direção a um materialismo mecanicista, levou a cultura europeia a uma prática musical sem traços ritualísticos. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (n.1959), em "O desaparecimento dos rituais", afirma que atualmente, na era do capitalismo avançado, onde o neoliberalismo erradica todos os rituais de pertencimento e gera uma sociedade da comunicação sem comunidade, vivemos uma época do narcisismo coletivo, de egos super interiorizados, sem qualquer transcendência, sem qualquer encantamento pelo mundo. Ele define rituais como "técnicas simbólicas de encasamento", pois "transformam o estar-no-mundo em um estar-em-casa" (HAN, 2021, p.10). Os rituais deixam o mundo, portanto, mais habitável e familiar, e eles também criam eixos de ressonância. Diferente das narcísicas câmaras de eco dos *smartphones*, no eixo dos rituais podemos vivenciar ressonâncias verticais (com Deus, o cosmos ou a eternidade), ressonâncias horizontais (com a comunidade social), e ressonâncias diagonais (com as coisas). O pensamento de Han aposta na retomada dos rituais enquanto poder curativo para uma sociedade cansada, coagida à produção e ao desempenho, repleta de egos narcísicos que se produzem e são vítimas de ansiedade, depressão, *burnout,* etc.

Sendo assim, obras de arte que se propõe a uma prática mais ritualística, seja em ócios contemplativos ou ritos formais, estão em sintonia com o sentimento de resistência observado por Han, assim como ao sentimento de nostalgia descrito por Mendes. Resistência e nostalgia estão entrelaçadas na retomada dos rituais, colocando a arte como um portal de reencantamento do mundo. Com as três obras abordadas aqui, encontramos a necessidade nostálgica de se experienciar a música de modo mais ritualístico e imersivo, mesclando os segundo e terceiro registros de escuta descritos por Wisnik. Pois quando uma obra acontece ao ar livre, em um bosque, em meio a plantas e árvores, deixa de ser uma experiência puramente auditiva, e a contemplação visual, tátil e olfativa também são convidadas a participar, reabrindo uma possibilidade de se vivenciar a música com todo o corpo, reintegrando o eu ao mundo, despsicologizando-o e aliviando-o do fardo de si mesmo. Além de acontecerem a céu aberto e com auras de ritual, veremos a seguir que essas três obras também compartilham de outro traço em comum: o princípio formativo do drono.

Drono: o som contínuo

As duas primeiras peças, *In C* e *Stimmung*, não trabalham com nenhuma harmonia funcional, mas possuem acordes, aglomerados verticais. Como veremos a seguir, suas harmonias, no entanto, são mais lentas, mais congeladas, ou a peça inteira se trata de apenas um único acorde, ou melhor, um drono. A palavra drono é traduzida do inglês *drone*, e essa tradução é proposta por Riccieri Paludo, orientado por Luigi Antonio Irlandini, em sua dis-

sertação de mestrado "Drono, composição musical e espiritualidade" (2021). O conceito de drono, de acordo como o *Grove Music Online*, é "um som sustentado 'dronando', um instrumento musical ou a parte de um instrumento que produz este tipo de som e o mantém durante uma obra ou seção de música"[4] (BAINES apud PALUDO, 2021, p.24). Sua definição também é encontrada na *Encyclopedia Britannica* (2021) como "um tom sustentado, normalmente em uma altura grave", formando "uma base sonora para melodias que soam em registros mais agudos" (DEVOTO apud PALUDO, 2021, p.24). No entanto, nem sempre os dronos estão no registro grave, pois também podem aparecer no registro médio e agudo, assim como podem ter outras características e formarem outros tipos de drono, como o drono harmônico e o drono ostinato.

Paludo conceitua o drono harmônico como aquele que possui mais de um tom soando simultânea e continuamente: "quando o drono em questão tem mais de uma altura soando simultaneamente (...) podemos também chamá-lo de harmônico" (PALUDO, 2021, p.26). E conceitua o drono ostinato como um drono rítmico, sustentado através de sons curtos, com ataques reiterativos. Usualmente acontece em instrumentos de percussão, instrumentos de cordas, ou seja, todos aqueles que são incapazes de sustentar continuamente um som. De acordo com Paludo: "devido à ausência de uma sustentação interna longa, acaba por se sustentar através da repetição contínua de sons de duração mais curta, tocados repetidamente" (Idem, p.26). Esses dois tipos de drono são preciosos para descrevermos o princípio formativo de duas das três obras aqui em questão: *In C* e *Stimmung*. Veremos a seguir.

In C (1964)

Nesta obra de Riley, há um drono ostinato com a nota dó, a marcar um pulso constante de semicolcheias na região aguda, sobre o qual padrões melódicos são sobrepostos. Esse drono ostinato está presente em toda a duração da peça, e pode ser instrumental ou eletrônico. Ele oferece o centro gravitacional por "sobre" ou "sob" o qual irão ser tocados cinquenta e três padrões melódicos em regiões graves, agudas e médias. O grupo de intérpretes é indefinido, assim como sua instrumentação, e os músicos têm a liberdade para tocar em seu próprio andamento, seu próprio registro, repetir quantas vezes quiser cada padrão, não tocar um padrão, e assim por diante. Mas Riley pede aos intérpretes que não se distanciem mais do que dois ou três padrões um do outro, gerando assim polifonias e polirritmias consigo mesmos e junto ao drono ostinato, sendo este o tom-centro e o centro-pulso. A seguir estão os cinquenta e três padrões melódicos da obra:

4 *A sustained droning sound, or a musical instrument or a part of an instrument which produces such a sound and maintains it through a piece or section of music* (trad. PALUDO, 2021).

Figura 1. Padrões da obra In C de Terry Riley (RILEY, 1968).

À primeira vista, pela perspectiva vertical, encontramos a presença de um mesmo acorde de dó maior, numa longa flutuação, agregando diferentes sétimas, sextas e nonas, ao longo de todo o processo gradual da peça. Daqui deriva o título irônico, iconoclasta pelo contexto de sua época: uma composição *Em dó*. Nada pode ser mais banal do que uma música em dó maior, mas aqui entram outras forças como o drono e a repetição "mântrica" de padrões melódicos, fazendo essa música não ser exatamente tonal. Ela traz a noção de uma *harmonia drônica*, na qual um mesmo acorde é gradual e lentamente transformado. Alguns comentários descuidados dizem que essa peça representa uma "volta à tonalidade", mas qual tonalidade se não temos as noções básicas de dominante e tônica, consonância e dissonância, tensão e resolução? Há uma retomada do centro gravitacional, mas agora estático, sem contradições, alongado num mesmo acorde com características mais miméticas à série harmônica, o acorde da natureza.

Olhando com mais atenção aos detalhes das alturas, vemos a presença de alterações cromáticas nos padrões melódicos: o quarto grau ora é fá e ora é fá#, o sétimo grau ora é si e ora é sib; mas isso não acarreta modulações ou desvios descentralizantes, pois um diatonismo próprio se mantém estável com uma fundamental sempre clara e presente. Dando mais enfoque à melodia, pode-se enxergar a peça *In C* como uma música de caráter modal, levando-nos a ouvi-la ora em jônio, ora em mixolídio, ora em lídio, ou seja, com metáboles[5] sobre o mesmo centro fixo. Essa visão não entra em conflito com a presença dos dronos, pois "o drono geralmente está presente em contextos de universos modais" (PALUDO, 2021,

5 Este conceito diz respeito à modulação dentro do contexto modal, no qual há uma troca de modo, podendo haver troca do tom central ou não.

p.21). O drono pode ser visto, portanto, como um grande catalizador do modalismo. Em *In C*, a presença de um *drono ostinato* agudo e de uma *harmonia drônica* gerada pela sobreposição dos padrões que gradualmente transformam o mesmo acorde, leva o ouvinte a uma experiência ritual de escuta, associada à escuta das músicas modais.

Stimmung (1968)

Diferente da obra de Riley que de certo modo é mais melódica, a obra de Stockhausen é mais harmônica e estática, voltada para um discurso do timbre, das variações colorísticas de um mesmo som. O compositor revela que sua peça Stimmung "não é nada mais do que um acorde de 75 minutos — que nunca muda — com os parciais dos harmônicos naturais de uma fundamental que não aparece" (STOCKHAUSEN apud COTT, 1974, p.38). Aqui temos de forma ainda mais intensa as noções de *harmonia drônica* ou de *drono harmônico*, nas quais um só acorde é sustentado durante toda a obra, fechando-se no único e invariável material de alturas. A seguir veremos o acorde de *Stimmung*, constituído pelos 2º, 3º, 4º, 5º, 7º e 9º parciais de um si bemol grave:

Figura 2. Material harmônico de Stimmung (CARVALHO, 2022, p. 116).

Enquanto *In C* dispunha de uma instrumentação aberta, mais inclinada a conjuntos instrumentais, *Stimmung* é uma obra vocal para uma instrumentação fixa de seis cantores: Soprano I, Soprano II, Contralto, Tenor I, Tenor II, Baixo. Para sua realização, os cantores têm suas vozes amplificadas por microfones e alto-falantes individuais, o que lhes permite imprimir uma imensa gama de nuanças de entonação. Ao entoar o acorde drônico, os cantores desenvolvem a peça com modelos silábicos, numa constante mutação de timbres filtrados pelas vozes. A estrutura da peça consiste em cinquenta e uma seções, cada uma protagonizada por um dos parciais que assume o papel de fundamental temporária, colorindo o drono com seus respectivos parciais superiores. Para facilitar a interpretação da obra, um si bemol grave é reproduzido em baixo volume por um gravador, permitindo que os cantores se afinem a qualquer momento da performance. Todos os elementos da obra, desde a disposição dos cantores em círculo, as vozes amplificadas em caixas de som, até o acorde fixo e seus parciais

em mutação com ricas polirritmias e variações timbrísticas, geram um efeito hipnótico e meditativo nos ouvintes.

O compositor e educador musical Murray Schafer (1933-2021) diz que "o homem escuta de maneira diferente na presença dos *drones*", pois ele é tanto um "narcótico anti-intelectual" como "um ponto focal para a meditação" (SCHAFER, 1997, p.118). É como se o drono, por sua imobilidade, fosse capaz de também parar o pensamento, proporcionando ao ouvinte um esvaziamento mental. Talvez por isso, o drono está presente, quase que universalmente, nas milenares músicas litúrgicas e rituais de diferentes culturas, de diferentes partes do mundo. Com sua natureza elementar e ancestral, o drono pode ser considerado, em sua íntima imitação da natureza, "umas das primeiras formas de se fazer música" (PALUDO, 2021, p. 13).

Na mitologia aborígene o instrumento *didjeridu,* com seu drono espectral rico em harmônicos, existe desde o "tempo do sonho", o tempo mítico de origem do universo. No budismo tibetano, pratica-se a entoação do *Om*, uma entoação mântrica e drônica do som que deu origem ao universo. Na música litúrgica bizantina, existe o *ison*, que é um tom sustentado longa e vocalmente por alguns membros do coro, formando um drono acompanhador, capaz de inspirar sentimentos religiosos, solenes e cerimoniais. Todas essas práticas e concepções colocam o drono como um potencializador de experiências espirituais, de reconexões transcendentes, pois tem um aspecto totalizante de integração do ser ao mundo, ao cosmos, ao "aqui e agora" da meditação. De acordo com Paludo, "o drono pode ser uma expressão sonora dos arquétipos de unidade, de eternidade, do todo, do UM. Uma expressão sonora da infinitude do tempo, do presente, do todo" (2021, p.84). Esse conjunto de arquétipos do drono está em total consonância com as ideias de Stockhausen que, em *Stimmung*, pede aos intérpretes que cantem em formato de círculo e entoem palavras mágicas e sagradas de diversas línguas. Ele admite fortes contratos interculturais entre a sua música e a de outras culturas, aquelas que o inspiraram:

> Penso nos rituais em Bali, na Índia – ouvi muitas versões diferentes do *Ramayana*, também rituais na África (e não me refiro somente aos rituais folclóricos, mas também aos rituais esotéricos mais desenvolvidos, como aqueles dos sacerdotes dogons). No Japão, tem-se muitas vezes peças Noh apresentadas em um parque, em um típico palco Noh, com a audiência sentada em volta a céu aberto (STOCKHAUSEN apud MACONIE, 2009, p.120).

Nesse sentido, a suposta inovação de músicos tocando em parques, em círculos, ao ar livre ou a céu aberto, não são exatamente inovações, mas incorporações de ideias e práticas antigas. São maneiras de se pensar e fazer música que ficaram esquecidas ou foram totalmente ignoradas ao longo do intenso processo de modernização ocidental. E essas práticas musicais antigas fascinam diversos compositores de diferentes escolas e países, fascinam todos aqueles que se identificam com seus sentidos espirituais e transcendentes. Além de *Stimmung*, nome que tanto pode significar "afinação", "bom humor" ou "sintonia interior", podemos encontrar em muitas outras obras de Stockhausen as ideias de "música intuitiva", "música mântrica" e "música cósmica"; às quais Robin Maconie (2009) acrescenta mais uma: "música espiritual", sendo *Stimmung* a sua principal representante.Parte superior do formulário

Inuksuit (2009)

Por ser instrumental e sem texto, a peça de Riley é mais neutra, e seu título é bastante objetivo, quase um chiste. Já a obra de Stockhausen, desde o título ao texto, apresenta associações mais poéticas e místicas. Agora a obra *Inuksuit* de Luther Adams, vai ainda para uma outra direção, a um engajamento mais ecológico. Nela não encontramos acordes, nem vestígios de algum aglomerado vertical próximo ao caleidoscópio espectral da série harmônica. Mas ela apresenta o mesmo princípio formativo em comum com as outras duas peças: o drono. Em *Inuksuit*, o drono não é de alturas definidas, mas de sons de respiração, sons percussivos contínuos que imitam o vento etc. Esse tipo de drono, sons contínuos sem altura definida, é o drono primordial produzido pela natureza. O zumbido dos zangões deu origem à palavra *drone,* e muitos outros sons da natureza tem esse aspecto de som contínuo. O vento, o fogo e os insetos; as águas de um rio, de uma cachoeira, da chuva ou do mar; todos eles produzem sons drônicos. A natureza, portanto, está continuamente emitindo dronos. O planeta Terra está envolto em dronos dos mais variados registros, espessuras e durações. E a imitação desses dronos com a voz e com instrumentos musicais está na origem do fazer musical. A obra *Inuksuit* parece querer nos devolver àquele estado original de inocência e maravilhamento diante dos sons da natureza, àquele estado de espírito que talvez nos tenha feito querer entoar músicas.

A obra *Inuksuit*, cujo título vem da língua Inuktitut dos povos inuits da nação esquimó das regiões do Canadá, Alaska e Groenlândia, propõe uma atitude de performance mais integrativa com a paisagem natural. Inuksuit é a forma plural da palavra inuksuk, que se refere a antigas figuras feitas de pedra deixadas nas regiões do Ártico, para servir de mensagens e dicas para outros viajantes. A tradução literal de inuksuk seria "aquilo que atua na capacidade de um humano"[6] (HANSLOWE, 2015, p. 76). A instrumentação é aberta, mas com um número mínimo e máximo de músicos: de nove a noventa e nove. Os músicos são divididos em três grupos que devem ter o mesmo número de performers, em prol do equilíbrio da dinâmica. O grupo 1 é móvel, com instrumentos portáteis, enquanto os grupos 2 e 3 são fixos. Os músicos são orientados a se espalharem em círculos concêntricos, em espaços abertos, ao ar livre. Isso permite que a plateia de ouvintes caminhe e navegue dentro da peça, moldando sua escuta como uma escultura. Isso também garante que o ensemble não soe como uma única massa orquestral, e que cada músico tenha sua existência singular: "cada intérprete se mantém uma presença humana singular no mundo sônico ao redor"[7] (Idem, p. 79). Além disso, Luther Adams pede aos intérpretes uma atitude profundamente ecológica, a de simplesmente não deixar rastros de sua efêmera presença: "quando a performance terminar, não deverá haver nenhum vestígio físico de que ela tenha ocorrido"[8] (Idem,

6 That which acts in the capacity of a human.

7 Every player stands as a single human presence in the surrounding sonic world.

8 *When the performance has ended, there should be no physical trace that it ever took place.*

p.67).

Cada grupo de performers tem cinco seções, que levam nomes como Respiração, Vento, Ondas, Inuksuit, Chamados, Clangores e Canto de pássaros. Segue um mapa dos eventos da obra com suas localizações no tempo:

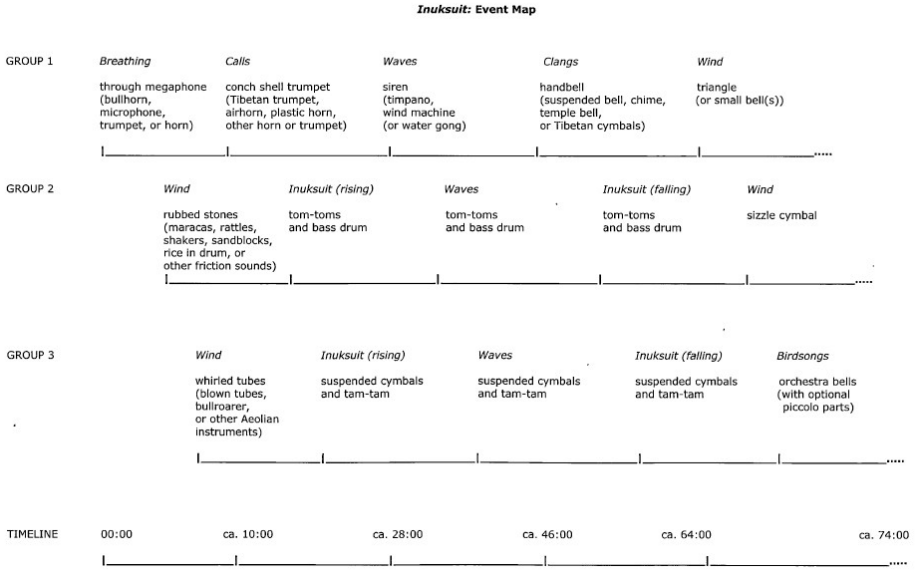


Figura 3. Mapa de eventos da obra Inuksuit (HANSLOWE, 2015, p.78).

Os dronos presentes na obra são aqueles mais semelhantes aos dronos da natureza. Na figura a seguir podemos visualizar o drono das respirações que, em seu *design*, se assemelha às formas de ondas do mar, das montanhas etc.

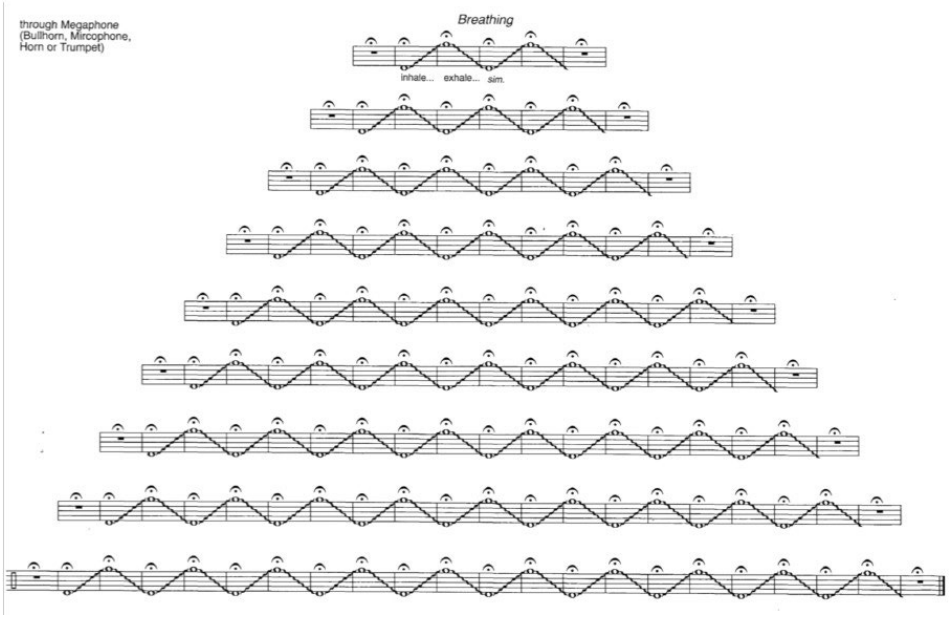


Figura 4. Drono da respiração na seção inicial da obra Inuksuit de Luther Adams (HANSLOWE, 2015, p.80).

Como mostra a figura acima, essa é a seção de início da obra com as respirações do grupo 1, cujos sons iniciados sutilmente deixam dúvidas de quando a obra de fato começou. Para Luther Adams, é importante que tanto o início como o final da obra sejam cuidadosa-

mente interpretados, para se mascarar os momentos exatos de seu início e de seu fim. A peça termina com apenas um dos grupos, tocando cantos de pássaros no glockenspiel e num piccolo opcional. Neste momento, os músicos já estão muito espalhados, a grandes distâncias um do outro, e a escuta da obra pode continuar por muito tempo ainda, depois que todos os músicos já pararam de tocar. O compositor diz que "a música do lugar passa a fazer parte de Inuksuit, que por sua vez passa a fazer parte da música contínua do lugar" [9] (ADAMS apud HANSLOWE, 2015, p.71). Não há limite entre os sons musicais e os sons naturais, eles se interpenetram num *continuum*. A ideia é que a peça comece gradualmente, se descolando sultimente dos sons já existentes no ambiente, e que ao fim, retorne gradualmente, dissolvendo-se nesses sons naturais da paisagem ao redor. Os ouvintes são conduzidos a escutar nova e atentamente os sons da Terra, e no intenso agora, após a experiência da obra, com os ouvidos mais abertos e mais contemplativos, são convidados a desfrutar os sons da Terra. A obra tem o papel de "limpar os ouvidos" e redirecionar a escuta para os sons da natureza que, por si só, já são mágicos e encantadores o suficiente, levando os ouvintes a uma reinntegração física e espiritual com a Terra.

Considerações finais

Voltando a Byung-Chul Han e outro livro de sua safra, "Louvor à Terra: uma viagem ao jardim", vemos que ele nos adverte de que "deveríamos aprender novamente o espanto com a Terra, com a sua beleza e estranheza, com a sua unicidade", pois "a Terra é magia, enigma e mistério" (HAN, 2022, p. 33). E é nesse registro que encontramos a obra *Inuksuit*, com sua força de nos reconectar com a Terra e seus sons, a Terra e seus dronos. Criada já no século XXI, em 2009, na era da internet, do mundo dos computadores e dos celulares, essa obra tem um forte papel propositivo de escuta ritual da natureza, como uma longa pausa do mundo agitado da vida moderna e sua frenética e infinita rede de informações aditivas.

Han alerta-nos que estamos vivendo num mundo pós-industrial em que *desencantamento do mundo* se intensifica em *digitalização do mundo*, onde somos todos cada vez mais levados a nos separar da natureza, revestidos por nossa própria pele de redes sociais e digitais. Ele lembra que em francês, digital se diz *numérique*, ou seja, numérico, e esse viés numérico "desmistifica, despoetiza, desromantiza o mundo" (Idem, p. 32). O número digital priva o mundo de todo mistério, de toda estranheza, "e transforma tudo no conhecido, no banal, no familiar, no curtir", o mundo inteiro se transforma no "inferno do igual", e assim, infelizmente, "não sentimos mais o poder revigorante da Terra, que traz felicidade", pois ela foi "reduzida ao tamanho da tela" (Ibidem). Diante dos intensos processos de desencantamento e digitalização do mundo,

9 *The music of the place becomes part of Inuksuit, which in turn becomes part of the continuing music of the place.*

portanto, se faz necessário obras musicais, como *In C*, *Stimmung* e *Inuksuit*, que nos façam redescobrir a música da Terra, sua poética e sua harmonia drônica, e assim restituí-la de todo seu digno mistério, sua estranheza e seu infinito sublime.

Referências

CATANZARO, Tatiana. T*ransformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Rio de Janeiro: 7letras, 2018.

CARVALHO, Diogo Rebel e. *Stimmung, de Karlheinz Stockhausen: improvisação, notação musical, experiências e interações estéticas e mediações culturais nas maneiras de fazer música sob a influência do oriente e das múltiplas culturas a partir da segunda metade do século XX*. p. 107-122. RevistaMúsica, v . 22 n. 1 – Dossiê temático - Ciclo 22: o Bicentenário da Independência e o centenário da Semana de Arte Moderna, músicas e músicos no Brasil. Universidade de São Paulo, julho de 2022.

HAN, Byung-Chul. *Louvor à Terra: uma viagem ao jardim*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HANLOWEN, Thomas. *Composing the Soundscape: Ecological Listening in the Music of John Luther Adams*. Dissertação de mestrado, Universidade de TUFTS, 2015.102p.

MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre música*/palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie; tradução Saulo Alencaste. São Paulo: Madras, 2009.

PALUDO, Riccieri. *Drono, composição musical e espiritualidade*. Dissertação de mestrado, UDESC. Florianópolis, 2021. 172p.

RILEY, Terry. *In C*. Celestial Harmonies, 1989.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: companhia das letras, 2002.

ANÁLISE E EXEGESE MUSICAL DA SINFONIA 7 (BRASÍLIA) DE CLAUDIO SANTORO: POSSIBILIDADES A PARTIR DA ABORDAGEM RENOVADA DE JEAN-JACQUES NATTIEZ

MUSICAL ANALYSIS AND EXEGESIS OF SYMPHONY 7 (BRASILIA) BY CLAUDIO SANTORO: POSSIBILITIES BASED ON THE RENEWED APPROACH OF JEAN-JACQUES NATTIEZ

Marcelo Carvalho Santos
Universidade de Brasília (UnB)
marcelocarvalho8@outlook.com

Resumo: Claudio Santoro, importante compositor e regente brasileiro, é reconhecido pela variedade de linhas estéticas e técnicas composicionais. Seu período nacionalista teve profundas relações com o pensamento ideológico e orientações estéticas do Realismo Socialista. A Sinfonia Nº7 (Brasília) demarca o ápice dessas referências e é considerada pelo próprio compositor como sua principal obra deste período. Na busca por compreender de forma holística uma obra musical, e consequentemente esta sinfonia, encontramos em Jean-Jacquez Nattiez uma abordagem que nos direciona para esse objetivo. O autor é reconhecido pela proposta de aplicação do "modelo tripartite" nas análises musicais, mas em seu livro "Musical Analysis and Musical Exegesis", publicado originalmente em 2013, nota-se uma renovação de seu pensamento ao incluir, expressivamente, as possibilidades analíticas hermenêuticas em sua metodologia. Portanto, este trabalho visa apresentar essa abordagem renovada de Nattiez, explicitando seus passos metodológicos, e aplicá-los, de forma introdutória, a Sinfonia Brasília de Santoro, perseguindo uma visão integral do objeto musical.

Palavras-chave: análise musical; Sinfonia Brasília; Nattiez; hermenêutica musical.

Abstract: *Claudio Santoro, an important Brazilian composer and conductor, is recognized for the variety of aesthetic lines and compositional techniques. His nationalist period had deep connections with ideological thought and aesthetic orientations of Socialist Realism. Symphony No. 7 (Brasília) marks the peak of these references and is considered by the composer himself as his main work of this period. In the quest to understand a musical work holistically, and consequently this symphony, we find in Jean-Jacques Nattiez an approach that directs us towards this goal. The author is known for proposing the application of the "tripartite model" in musical analyses, but in his book "Musical Analysis and Musical Exegesis", originally published in 2013, there is a renewal of his thinking by significantly incorporating hermeneutic analytical possibilities into his methodology. Therefore, this work aims to present Nattiez's*

renewed approach, explicating his methodological steps, and to apply them, in an introductory manner, to Santoro's Brasília Symphony, pursuing a comprehensive view of the musical object.

***Keywords**: musical analysis; Brasília Symphony; Nattiez; musical hermeneutics.*

1. Introdução

Claudio Santoro (1919-1989), importante compositor e regente brasileiro, é reconhecido internacionalmente através de diversos prêmios e condecorações, figurando ao lado dos grandes compositores europeus do século XX. Sua vasta obra é marcada pela variedade de linhas estéticas e técnicas composicionais, destacando-se as 14 sinfonias que acompanharam todas as fases do compositor, sendo a primeira composta em 1940 e a última em 1989.

Como proposto por Mendes (2009), a produção de Santoro pode ser dividida em 6 períodos: dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948), nacionalismo (1949-1960), retorno ao serialismo (1960-1965), vanguarda (1966-1977) e maturidade (1978-1989). Em alguns desses períodos, suas escolhas estilísticas estiverem correlacionadas com o constante comprometimento ideológico do compositor frente às várias propostas políticas, artísticas, estilísticas e sociológicas presentes no séc. XX, sendo em seu período nacionalista o ápice dessa perspectiva, ao abertamente adotar princípios estéticos do Realismo Socialista.

Considerada pelo próprio compositor como a principal obra da sua fase nacionalista[1], a *Sinfonia Nº 7 (Brasília)* foi composta entre 1959 e 1960 em Londres, obtendo 1º Prêmio do Concurso Nacional instituído pelo Ministério da Educação e Cultura em 1960, em comemoração ao surgimento da nova capital brasileira. Foi estreada em 1964 com a Orquestra da Rádio de Berlim, sob regência de Santoro. Uma das mais extensas de sua série sinfônica, possui quatro movimentos, reflexo do tradicionalismo estilístico adotado nesse período, sendo o primeiro, *allegro,* precedido por um *andante* introdutório, o segundo, *adagio*, o terceiro, *scherzo vivo,* e o último, *allegro molto*.

É comum acercar o estudo acadêmico de uma obra musical em apenas um ponto de vista musicológico, como por exemplo: análise das estruturas musicais (forma, harmonia, motivos...), análises visando as possibilidades de performance, análises baseadas na *nova musicologia* ou *musicologia cultural*, dentre outras perspectivas. Indagamos se é possível obter uma visão holística de uma obra musical, perpassando os mais variados resultados de diferentes óticas analíticas.

Como compreender uma música em sua integralidade, desde sua criação até sua possível significação a ser obtida, seja por um ouvinte, intérprete ou musicólogo? Essa pergunta pode ser entendida como utópica, considerando a impossibilidade de se estabe-

1 Arquivo Cláudio Santoro: Depoimento concedido ao MIS. São Paulo, 22 de agosto de 1981

lecer limites de significação em um objeto musical. Mas a busca se torna genuína na medida em que adotamos essa pergunta como meta, para no caminho encontrarmos uma visão mais ampliada do que de fato é música. Jean-Jacques Nattiez, em seu livro *Musical Analyses and Musical Exegesis: The Sheperd's Melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde*, originalmente publicado em 2013, oferece uma abordagem vultosa sobre esse assunto, nos colocando no caminho para possíveis respostas à essa pergunta. Neste sentido, este trabalho visa apresentar o pensamento renovado de Nattiez e demonstrar suas possíveis aplicações na *Sinfonia Nº7 (Brasília)* de Claudio Santoro.

A apresentação da abordagem de Nattiez como referencial teórico, e as considerações sobre a *Sinfonia Brasília* de Santoro como objeto de estudo, poderão trazer diversas reflexões sobre a prática da análise musical. Além da justificativa de estarmos preenchendo lacunas acadêmicas, visto que há raras citações desta sinfonia em trabalhos já publicados, a vinculação com a visão de Nattiez amplia as possibilidades de significação dessa obra. Tais resultados dessa abordagem terão grande valia para regentes e musicólogos interessados no aprofundamento do entendimento de uma obra musical.

2. Abordagem renovada de Nattiez

Pioneiro da semiologia musical, Jean-Jacques Nattiez tem ampla produção acadêmica, sendo que três de seus livros demarcam a evolução de seu pensamento em relação à musicologia. Seu primeiro livro *Fondements d'une sémiologie de la musique* em 1975, estabelece as bases de sua teoria e, de acordo com Dunsby (1977, p. 226), traz a visão semiológica da teoria tripartite de Jean Molino. Tal modelo considera a música como um símbolo, um objeto sintético, que detêm três categorias: objeto criado, objeto percebido e a categoria abstrata. Publicado em 1987, o segundo livro importante na trajetória do autor obteve a tradução para o inglês em 1990, recebendo o título *Music and Discourse.* Neste trabalho, Nattiez (1990, p. 11 e 12) informa tratar-se de uma obra completamente reescrita, tendo em vista sua própria evolução intelectual, a pluralidade de pesquisas feitas por outros autores, desde 1975, e que chamaram sua atenção, além das críticas e avaliações destinadas ao seu primeiro livro.

Material base para o presente artigo, o terceiro livro marcador de seu pensamento foi publicado em 2013, tendo recebido a tradução para ao inglês em 2021 sob o título: *Musical Analyses and Musical Exegesis: The Sheperd's Melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde.* Nesta publicação o autor discute o solo de corne inglês do ato III da ópera Tristão e Isolda, de Richard Wagner, apresentando diferentes análises musicais já existentes sobre o trecho, além de trazer reflexões sobre essas diversas óticas analíticas. Em seu prefácio, Nattiez explica que este livro seria uma combinação revisada e ampliada de artigos já publicados, e que a reescrita desse material possibilitou situar sua teoria "dentro de um contexto mais amplo de comparar os frequentemente

conflitantes modelos analíticos primários empregados pela musicologia contemporânea e apresentar criticamente as diferentes interpretações possíveis do solo" (Nattiez, 2021, p. xiii, tradução própria).

Nas primeiras frases da introdução o autor reforça o desejo pela contemporaneidade, ainda que vinculado às suas bases do modelo tripartite:

> Meu objetivo neste estudo é examinar as várias metodologias da musicologia contemporânea para tentar entender a natureza das estruturas musicais e seus significados associados. Para isso, irei estudar os percursos composicionais que criaram a substância musical da obra, os percursos perceptivos que lançam os significados da obra e os contextos históricos e culturais que deram origem à obra[2] (Nattiez, 2021, p. 2, tradução própria).

O principal fator que evidencia a renovação do pensamento do autor é a longa discussão sobre a hermenêutica musical apresentada neste último livro, se consideramos que, em seu primeiro livro, essa ferramenta analítica foi literalmente excluída da construção de sua semiologia musical[3]. Apesar da possibilidade analítica hermenêutica estar presente já desde seu segundo livro, em *Musical Analysis and Musical Exegesis* o espaço dedicado às discussões desse campo é ainda maior, haja visto a inclusão de análises dessa corrente (uma delas de sua autoria). Por fim, Nattiez (2021, p. 11, tradução própria) considera que "a vertente hermenêutica estaria bem estabelecida na musicologia e prosperando atualmente".

Reconhecendo a dificuldade de definir a exata noção da análise hermenêutica, Nattiez (2021, p. 10, tradução própria) recorre a seguinte comparação: "(...) análises hermenêuticas vinculam a substância de uma obra musical aos horizontes que formam a base para suas redes de significados, ao contrário de análises técnicas que se concentram na organização das estruturas sonoras de uma obra". A fim de entendermos melhor como Nattiez posiciona a hermenêutica musical em sua abordagem, há que se rever o modelo tripartite e suas seis situações analíticas derivadas. Neste sentido, recorremos à sua conhecida conferência de introdução à semiologia musical lida no II Encontro da ANPPOM, em Porto Alegre, em 1989, apresentando um exemplo de aplicação do seu modelo analítico em *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. De forma resumida, Nattiez (1989, p. 15) explica que a música, como forma simbólica, é constituída por três níveis:

- ***Dimensão poiética***: Significações relacionadas ao universo do compositor. "O processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor" (Nattiez, 2002, p. 15).
- ***Dimensão estésica***: Significações relacionadas ao universo dos ouvintes, intérpretes e musicólogos. "Os 'receptores' não recebem a significação da mensagem [...],

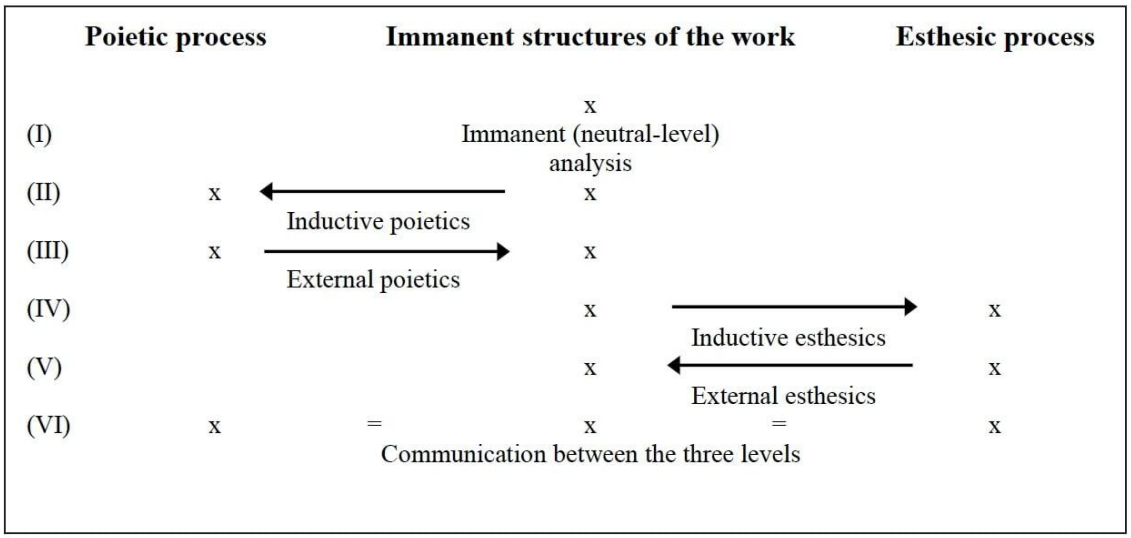
2 *"My goal for this study is to examine contemporary musicology's various methodologies for attempting to understand the nature of musical structures and their attached meanings. To do so, I will study the compositional pathways that created the musical substance of the work, the perceptual pathways that release the work's meanings, and the historical and cultural contexts that gave rise to the work"*

3 Em seu primeiro livro o autor afirma: "Isso significa que teremos abandonado a perspectiva semiológica? Nem um pouco, mas as diferentes famílias de signos não são instrumentos adequados com os quais possamos construir uma semiologia musical" (Nattiez, 1975, p. 27)

porém eles a constroem num processo ativo de percepção" (Nattiez, 2002, p. 15).

- ***Nível neutro (ou nível imanente):*** Referente às estruturas musicais. "(...) ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas" (Nattiez, 2002, p. 16).

A partir deste modelo tripartite, Nattiez expõe seis possíveis situações analíticas, reapresentando-as em *Musical Analysis and Musical Exegesis* no seguinte quadro:



- **I *Análise imanente (nível neutro):*** Apresenta as estruturas musicais, sem pertinência poiética ou estésica.
- **II *Análise poiética indutiva*:** Atribui pertinência poiética através da interpretação das estruturas musicais encontradas na análise imanente.
- **III *Análise poiética externa*:** Relaciona fontes externas do universo poiético (como cartas, rascunhos, entrevistas) com as estruturas musicais.
- **IV *Análise estésica indutiva:*** Atribui pertinência estésica através da interpretação das estruturas musicais encontradas na análise imanente.
- **V *Análise estésica externa:*** Relaciona testes estésicos (experimentos psicológicos) com as estruturas musicais.
- **VI *Análise da comunicação (comunicação musical):*** Demonstra quando as estruturas musicais, pertinências poiéticas e estésicas estão alinhadas umas com as outras.

Mas em qual situação analítica as propostas da *nova musicologia* poderiam se enquadrar? O artigo de Nattiez *A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K550), 1998,* apresenta uma tipologia para classificar os diferentes modelos analíticos, incluindo a "família de análises semânticas", grupo em que aparece inserida a hermenêutica. Em *Musical Analysis and Musical Exegesis* essa tipologia é reapresentada com alterações, como ficará claro

na comparação das tabelas a seguir.

Tipologia apresentada em 1988

Families of analysis	Explicit methodology	Hierarchization	Semiological pertinence
Semantic			
Hermeneutic (Abert)	-	weak	Not thematized
Cooke	-	-	"
Stefani	+	(+)	"
Immanent			
Taxonomic			
Paradigmatic	+	+	Neutral level
Reti	-	-	Inductive poietics
Meyer	+	+	Inductive aesthesics
Lerdahl-Jackendoff	+	+	"
Linear			
Schenker	-	+	P = N•N• = A
Meyer/Narmour	+	+	Inductive aesthesics
Lerdahl-Jackendoff	+	+	"

Tipologia apresentada em 2013

Analytical Families:	Explicit Methodology:	Hierarchization:	Semiological Pertinence:
Structural Analysis:			
- Segmentational			
Formenlehre	+ or –	+	neutral level
Paradigmatic	+	+	neutral level
Réti	–	–	inductive poietic
Meyer	+	+	inductive poietic and esthesic (not thematized)
Lerdahl-Jackendoff	+	+	inductive esthesic
- Linear			
Schenker	–	+	poietic = neutral = esthesic
Meyer-Narmour	+	+	inductive poietic and esthesic (not thematized)
Lerdahl-Jackendoff	+	+	inductive esthesic
Analyses of Meanings:			
Semantic	+ or –	–	poietic and/or esthesic
Hermeneutic and Interpretive	Depending on the theory	–	(most often not thematized)

Figura 2 – Tipologia dos modelos analíticos, por Nattiez em 1998 (à esquerda) e 2013 (à direita).

O autor se diz ciente de que apresenta uma tipologia idealizada, pois "a maioria das análises não são exemplos puros de uma categoria única" (Nattiez, 2021, p. 22, tradução própria). Apesar disso, ao observamos os dois quadros, podemos ressaltar duas conclusões: primeiro, a maioria das análises hermenêuticas, agora separadas das análises semânticas, não estão "tematizadas" em *análises imanentes, poiéticas* ou *estésicas;* segundo, há o reconhecimento de que algumas teorias de análise hermenêutica possuem "metodologia explícita", posição diferente de trabalhos anteriores do autor que continham afirmações como:

> Nesse empreendimento, o musicólogo confia por princípio em sua própria percepção, considerando essas associações absolutas e autoevidentes (...) simplesmente, a metodologia empregada por esses primeiros escritores hermenêuticos tem pouca consideração pelas exigências epistemológicas da atualidade[4] (Nattiez, 1998, p. 7, tradução própria)

Nattiez (2021, p. 13) discorre sobre as diferenças entre as "análises técnicas/estruturais" e "análises hermenêuticas", lembrando que o próprio meio acadêmico faz essa diferenciação ao disponibilizar periódicos específicos para cada uma das abordagens citadas, e assim refletindo a conclusão indubitável de que cada grupo de analistas tem concepções diferentes do que a música é. Dentro da primeira visão, teríamos os que "consideram a música como um jogo de formas em movimento" (Nattiez, 2021, p. 14, tradução própria), enquanto do outro lado, os que "embora reconheçam que a música certamente possui atributos formais, acreditam que ela serve principalmente como veículo para afetos, emoções, imagens concretas e até mesmo sentimentos religiosos ou implicações ideológicas e políticas" (Nattiez, 2021, p. 14, tradução própria). Ao tentar resumir uma forma de lidar com as duas correntes contrastantes, o autor propõe:

4 *"In this enterprize, the musicologist trusts on principle to his own perception, and considers these associations absolute and self-evident (...) It is simply that the methodology employed by these early hermeneutic writers has too little regard for today's epistemological demands".*

> Correndo o risco de uma simplificação exagerada, poderíamos ver a primeira dessas concepções metodológicas como um meio de considerar a totalidade de uma partitura, do início ao fim, focando em suas estruturas. Em contraste, a segunda nos permite usar a "picareta"; isto é, discutir apenas aquelas características musicais que parecem se conectar a percursos, significados e contextos de maneiras que esclareçam e aprofundem o conteúdo da obra[5] (Nattiez, 2021, p. 14, tradução própria).

Diante da pluralidade metodológica da análise musical, Nattiez (2021, p. 14) alerta para o perigo de se declarar a superioridade de um determinado modelo analítico sobre os demais. Em seu primeiro rascunho de *Musical Analysis and Musical Exegesis* teria optado por um "triunfalismo inapropriado" a respeito das "técnicas paradigmáticas" o que foi corrigido ao considerar o caminho diferenciado apontado por três de seus colegas (Nattiez, 2021, p. 15). Consequentemente, passa a defender a posição mais sutil (*nuanced position*) de que uma análise musical jamais refletiria a essência da obra estudada, sendo sempre uma construção, que para explicar a obra, seleciona certas características.

2.1. Metodologia

Tendo sido posicionadas as possibilidades analíticas hermenêuticas na abordagem de Nattiez, retornamos ao questionamento apresentado na introdução quanto a obtenção de uma visão holística de uma obra musical. Em seu livro *Music and Discourse*, Nattiez (1990, p. 143) revela que o modelo tripartite teria essa ambição holística, apesar dele mesmo servir como limitação para a análise musical. Ao acrescentar de forma clara as possibilidades da *nova musicologia*, o autor dá um passo adiante nessa busca apresentando uma metodologia para o alcance dessa visão.

- **Encontrar e comparar análises existentes da obra:** Ao iniciar o processo analítico verificando análises existentes, a nova análise proposta poderá se apoiar e descobrir novos caminhos a partir do que já foi escrito sobre a obra. Análises já realizadas geralmente tem objetivos divergentes da nova proposta, logo é indicado incluir uma revisão analítica no novo trabalho analítico (Nattiez, 2021, p. 15).

- **Separar o estudo em quatro partes (estruturas, poiética, estésica e semântica/hermenêutica):** Apesar dessas áreas estarem "inextricavelmente interligados", essa divisão permitirá aprofundar em cada perspectiva. O autor reforça que essa divisão é puramente metodológica (Nattiez, 2021, p. 7).

5 *"At the risk of outrageous oversimplification, we might view the first of these methodological conceptions as giving us the means to consider the entirety of a score, from beginning to end, focusing upon its structures. In contrast, the second allows us to use a pickaxe; that is, to discuss only those musical characteristics that seem to connect to pathways, meanings, and contexts in ways that clarify and deepen the work's content".*

- **Iniciar pela análise imanente (nível neutro):** Ciente de que esse ponto de vista é contrário a abordagem de etnomusicólogos, historiadores musicais e especialistas em música popular, que defendem a necessidade de primeiro conhecer o contexto histórico, cultural e social, Nattiez (2021, p. 8) insiste na necessidade de iniciar pela análise imanente. Com a não obediência a este quesito, corre-se o risco de considerar como absoluto algo que é relativo, além de se estabelecer relações de forma apressada entre as estruturas, significações e cultura. O autor alerta sobre a necessidade de se evitar a ilusão de que aspectos individuais pode explicar a música inteira (Nattiez, 2021, p. 8).

- **A partir da análise imanente, identificar os percursos composicionais, os percursos perceptivos e as significações hermenêuticas (análise *poiética, estésica* e hermenêutica):** Ao proceder dessas maneira, poderemos identificar como os elementos musicais se relacionam com os percursos poiéticos, estésicos e hermenêuticos. O autor usa como premissa fundamental para sua metodologia a observação de que apenas aspectos musicais específicos podem ser relacionados com cada percurso, reforçando que o processo deve partir das estruturas musicais em direção a cada percurso e contexto (Nattiez, 2021, p. 8).

Por fim, a conclusão do estudo deve sempre questionar a validade das análises e interpretações, revendo quais aspectos do material musical serviram de apoio para cada percurso *poiético*, cada percurso *estésico*, cada contexto histórico-cultural, cada significado descoberto pela semântica e hermenêutica (Nattiez, 2021, p. 27). O autor convictamente reforça a possibilidade de aplicação dessa metodologia em qualquer investigação musicológica, podendo ser usada em qualquer gênero musical (Nattiez, 2021, p. 27).

3. Aplicação introdutória da metodologia de Nattiez na Sinfonia 7 (Brasília) de Claudio Santoro

Ciente da impossibilidade de realizar uma análise aprofundada de uma sinfonia neste espaço, propõe-se aqui, aplicar de forma introdutória a metodologia apresentada acima no primeiro movimento da *Sétima Sinfonia* de Santoro, com objetivo de encontrar possibilidades analíticas para um estudo futuro. Tomando como referencial o primeiro passo metodológico proposto por Nattiez, partimos de uma análise já existente da *Sinfonia Brasília*, realizada por Sérgio Nogueira Mendes, em 1999, no contexto de sua dissertação de mestrado. Podemos considerar tratar-se de uma análise hermenêutica, uma vez que o autor se propõe a decifrar o possível significado de alguns trechos do primeiro movimento a partir da ótica da *musicologia cultural,* como defendida por Lawrence Kramer, além de usar os conceitos de *intonazia* e *imagem musical*, tal como aplicados por Malcom Brown na *Sinfonia Leningrado*, de D. Shostakovich

Mendes (1999, p. 98) utiliza como principal metodologia analítica os três tipos de *janelas hermenêuticas* como proposto por Kramer (1990, p. 9 e 10): *inclusões textuais, inclusões citacionais* e *tropos estruturais.* A primeira se refere a textos incluídos na partitura, como títulos, epigramas e notas na partitura, que podem sugerir ao intérprete o início da busca por significados, considerando que estes elementos não fixam um significado específico. A segunda janela trata-se de referências a contextos externos, através de textos ou da própria música. Como exemplos, podemos citar os títulos que relacionam a obra musical com um momento histórico, as citações melódicas que fazem alusão a outras composições ou as menções à estilos de compositores de períodos anteriores. Já os *tropos estruturais,* considerados por Kramer (1990, p. 10) como as janelas hermenêuticas mais poderosas, envolveriam os procedimentos estruturais que podem se desenvolver a partir de qualquer aspecto de uma troca comunicativa, como a representação, retórica e estilo.

Mendes (1999, p. 100) faz a correspondência do título *Brasília,* escolhido por Claudio Santoro para sua *Sétima Sinfonia,* com às janelas das *Inclusões Textuais.* O autor reforça que a imagem sugerida pelo título não determina a presença de um significado musical, mas sim um convite à busca de possíveis relações, como proposto por Kramer. Sendo assim, um título que sugere implicações extra-musicais tão diretas seria uma justificativa para uma abordagem analítica interpretativa. Nesse sentido, Mendes (1999, p. 100) enquadra o título também nas *Inclusões Citacionais*, explicando que a palavra "Brasília" relaciona a obra musical com o momento histórico da construção e inauguração da capital federal brasileira.

A partir disso, o autor considera a possibilidade de especular a presença de representações imagéticas no corpo musical da *Sinfonia Brasília,* como a de trabalhadores, maquinaria, elementos rurais, sentimentos de solidão, saudade, orgulho e triunfo. Todos esses elementos foram igualmente reforçados previamente por Camargo Guarnieri e Vinícius de Moraes. Guarnieri, em sua *IV Sinfonia (Brasília),* obra programática que faz referência ao processo de construção da cidade, ao território do Planalto Central e às festividades da inauguração da cidade. Já Moraes escreveu um texto em prosa repleto de imagens poéticas sobre Brasília, fazendo alusões à natureza predominante da região, à solidão de uma terra não habitada, aos trabalhadores e à grandiosidade do trabalho de construção. Tal texto é declamado durante a execução da *Sinfonia da Alvorada* de Tom Jobim.

Ao abordar os possíveis *tropos estruturais* na *Sinfonia Brasília,* Mendes (1999, p. 103) encontra nas estruturas musicais um *ponto de ruptura* – um ponto onde o objeto a ser interpretado tende a se apresentar de forma problemática, como proposto por Kramer – ao identificar na forma do primeiro movimento, ao invés da tradicional forma sonata, uma repetição contínua da fórmula *lento/rápido.* O autor relembra o comentário do próprio Santoro a respeito de sua *Terceira Sinfonia*, que curiosamente também utiliza a oposição de andamentos lentos e rápidos, informando haver a intenção por parte do compositor de representar "os sentimentos da massa entre o bem estar

e o trabalho". Sendo assim, Mendes (1999, p. 103) levanta a hipótese de o compositor estar usando o mesmo recurso estrutural na *Sinfonia Brasília,* trazendo a "imagem do trabalho diário na construção da cidade e sua intercalação com as horas destinadas ao repouso".

Continuando na exploração dos *tropos estruturais,* o autor apresenta várias outras correlações entre elementos musicais e suas possíveis significações culturais, resumidas na tabela a seguir.

Estruturas musicais	Possíveis significados
Alternância de andamentos rápidos e lentos	Trabalho x repouso
Tema em oitavas, com intervalos amplos	Vasta extensão de terra, "infinito descampado"
Tema na região grave e sub-grave	Isolamento, tristeza
Intervenções em staccato dos tímpanos, violoncelos e contrabaixos	Construção da cidade, bate estaca
Uso dos modos Frígio e Mixolídio	Trabalhadores do norte e nordeste
Ritmos decisivos e movimento constante	Poder dominador do homem do trabalho
Alargamento dos valores rítmicos	Momentos de descanso
Melodia no trombone solo e metais na Coda	Conclusão do trabalho, inauguração da cidade, "sentimentos coletivos da massa"

Tabela 1 – Correlações entre os elementos musicais e seus possíveis significados, por Mendes, no 1º mov. da Sinfonia Brasília.

Como proposto por Nattiez, os resultados dessa análise existente da *Sinfonia Brasília* nos incentivam a encontrar novas possibilidades, novos olhares, com o objetivo de preencher lacunas que toda análise nos propicia. Seguiremos então para os próximos passos metodológicos, indicando aberturas para análises futuras das estruturas, da dimensão *poiética*, da dimensão *estésica* e da hermenêutica.

3.1. Análise Imanente

A *Sinfonia Brasília,* superficialmente, pode parecer uma obra tradicional do ponto de vista formal, já que traz o primeiro movimento em um andamento rápido moderado, o segundo movimento lento, o terceiro movimento *scherzo* e o quarto movimento rápido. Mas a expectativa por uma *forma sonata* no primeiro movimento é suspensa ao nos depararmos com apenas um tema principal e suas derivações, introduzido nos primeiros compassos e

desenvolvido com liberdade durante todo o movimento. Não há as correspondências tonais características da *forma sonata* e também não é possível caracterizar as seções como exposição, desenvolvimento e reexposição, já que o material temático é desenvolvido e reexposto constantemente. Logo, podemos apresentar a divisão formal deste movimento como abaixo:

INTRODUÇÃO | A1 | B1 | A2 | B2 | A3 | C | A4 | B3 | A5 | CODA

A introdução com andamento lento (*andante*), as seções *A* com andamentos rápidos (*allegro molto*), *B* com andamentos lentos[6], *C* com um novo conteúdo temático em andamento moderado e a Coda com o contraste entre cordas rápido e sopros lento (*maestoso*). Logo é notável uma alternância entre as seções *A* e *B*, andamentos rápidos e lentos, sendo essa a principal característica formal dessa primeira parte da *Sinfonia Brasília.*

Em termos melódicos, é perceptível a forte influência modal na construção e derivação do tema principal, mas sem rigidez. Evitando limitar-se ao uso de alguns modos específicos, Santoro emprega, em alguns casos, as escalas sem alterações (como o Frígio e Mixolídio), mas na maioria das situações são acrescentadas notas alteradas à escala do modo. Do ponto de vista intervalar, o tema principal pode ser dividido em dois motivos (figura 3), um com saltos amplos (9ª, 7ª, 5ª e 4ª) e outro predominando graus conjuntos. Considerando que o primeiro movimento inteiro é um grande desenvolvimento deste tema principal, os saltos são mais valorizados nas seções rápidas e os graus conjuntos nas seções lentas. E por fim, pode-se destacar do tema, o motivo inicial de 4 notas, presente em todo o movimento (exceto na seção C), servindo como fio-condutor da construção melódica. Este motivo tem a seguinte fórmula: nota fundamental – salto ascendente de 3ª, 4ª, 5ª ou 7ª – retorno à nota fundamental – salto ascendente de 7ª, 8ª ou 9ª (figura 3).

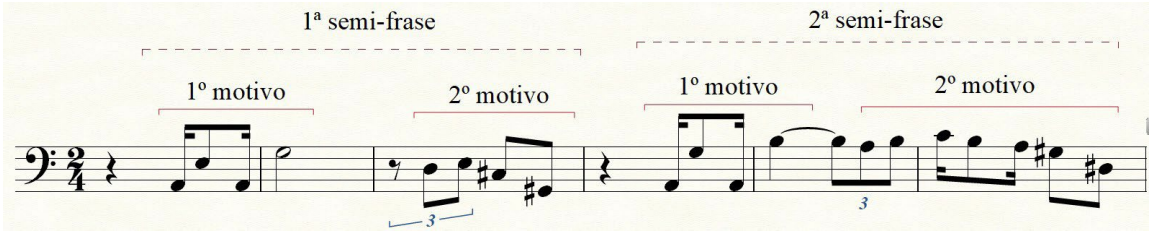


Figura 3 – Tema e Motivos principais do 1º mov. da Sinfonia Brasília

Quanto ao vocabulário harmônico, pode-se notar o emprego de uma enorme variedade de acordes, resultado da polifonia melódica frequentemente utilizada. É possível encontrar acordes triádicos, quartais, acordes sobrepostos e clusters, responsáveis por criar ambientações e sonoridades inesperadas, reforçando as linhas melódicas. Do ponto de vista rítmico, a tabela a seguir expõe a relação do uso das fórmulas de com-

6 Mesmo que haja a indicação de andamentos mais movidos, o alargamento dos valores rítmicos traz a percepção de lento

passo e células rítmicas com as seções do primeiro movimento.

Seções	Fórmulas de compasso	Células rítmicas
A1, A2, A3, A4 e A5	Compassos compostos (9/8 e 6/8)	Agrupamento de colcheias e frequentes intervenções em tempos deslocados, causando instabilidade rítmica
B1, B2 e (B37)	Compassos Simples (2/4, 3/4, 4/4)	Alargamento do motivo inicial nas linhas melódicas e notas longas em segundo plano
C	2/4 e 3/4	Marcações constantes de semínimas no baixo e melodia com semínima e mínima
Coda	9/8	Cordas em semicolcheia e sopros com alargamento rítmico do motivo inicial

Tabela 2 – Relação entre as seções, fórmulas de compasso e células rítmicas do 1º mov. da Sinfonia Brasília

3.2. Análise *poiética, estésica* e hermenêutica

A partir da breve *análise imanente* acima, podemos propor algumas possibilidades de percursos *poiéticos*. A *análise poiética externa* aborda as possíveis fontes que trazem informações do processo criativo. No caso da *Sinfonia Brasília,* o conhecimento sobre as correspondências de Santoro sobre sua participação no "II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais", em Praga, poderá ser um ponto de partida para a compreensão do estilo composicional ali adotado. Este Congresso representou o ingresso de Claudio Santoro no movimento nacionalista e suas fundamentações nos valores estéticos do Realismo Socialista, o que culminaria na criação da *Sinfonia Brasília*, obra que reflete o ápice desse estilo adotado. Outra fonte possível, seriam as sinfonias nacionalistas anteriores a esta, fazendo uma comparação da evolução de sua escrita e das técnicas composicionais em comum.

No processo de pesquisa para esse artigo, não foram encontradas fontes de informa-

7 B3, menor seção do movimento, está escrita em compasso composto 9/8, sendo uma continuação do A4, mas que detêm os elementos rítmicos das outras seções B.

ções por parte do compositor sobre a estrutura musical da *Sinfonia*, por isso a *análise poiética indutiva* obterá resultados mais eficientes neste caso. Através da identificação de processos, repetições, rupturas, pode ser possível correlacionar com as intenções composicionais. O notável uso de um único material temático em praticamente todas as seções (com exceção da seção C) do primeiro movimento da *Sinfonia Brasília* poderia ser explorado nesse tipo de análise. Tal repetição é por demais numerosa para ser fruto do acaso e o conteúdo temático é demasiado específico para que não tenha sido desejado. A busca pela veracidade dessas afirmações, de acordo Nattiez (1989, p. 30), faz parte de uma *teoria poiética*, embasando essa análise.

Sobre os percursos *estésicos*, um ponto de partida possível, assim como utilizado por Nattiez (2021, p. 147), seria a comparação das performances disponíveis através de gravações. Há atualmente o registro de duas gravações da *Sinfonia Brasília:* a primeira com o próprio compositor conduzindo a Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim[8] e a segunda pela Orquestra Filarmônica de Goiás, sob a regência de Neil Thomson[9]. As escolhas do regente, no nosso caso, de acordo com Nattiez (2021, p. 147) são derivadas de uma análise própria da obra, de forma sistemática ou não, intuitiva ou não. Logo, expor essa análise do intérprete pode ser de grande valia na busca das relações *estésicas*.

Outras possibilidades dizem respeito a *análise estésica indutiva* e *análise estésica externa*. No primeiro caso poderíamos levantar hipóteses sobre como um ouvinte poderia perceber a obra baseado na *análise imanente,* por exemplo: é possível afirmar que um ouvinte irá notar a alternância de andamentos rápidos e lentos no primeiro movimento da *Sétima Sinfonia* de Santoro? Tal questionamento estimulará uma série de reflexões, mas que para constatação do ponto de vista da pesquisa, é indicado a aplicação de uma metodologia dessa área, como "*A Generative Theory of Tonal Music* (GTTM)" de *Lerdahl and Jackendoff*.

Já na *análise estésica externa* serão necessárias informações externas a obra, como relatos de ouvintes, experimentos com público segmentado e entrevistas. Para isso é necessário o uso de uma metodologia específica para essas interações, como as proposições de Irène Deliège, tornando possível a comparação dos resultados das análises indutivas com o que de fato as pessoas do experimento realmente perceberam. No caso da *Sinfonia Brasília*, um experimento com o objetivo de verificar a pertinência dos padrões encontrados no primeiro movimento e seus possíveis significados semânticos relacionados ao Realismo Socialista, despertaria incontáveis possibilidades analíticas.

Por fim, a análise hermenêutica já foi tratada aqui ao apresentarmos a análise de Mendes (1999), demonstrando as possibilidades interpretativas com base na *musicologia cultural* defendida por Kramer. Mas claramente, o fato de existir essa análise não é um impeditivo para novas buscas hermenêuticas, e sim um convite para avaliações e avanços com base no que já foi escrito. Uma possível *janela hermenêu-*

8 Disponível em: https://youtu.be/bIFDXRAGnd4 Acesso em: 02/05/2024

9 Disponível em: https://youtu.be/aXnpvjBRm00 Acesso em: 02/05/2024

tica, enquadrada em *tropos estruturais,* poderia ser o motivo de quatro notas repetido insistentemente em todo o movimento. Tal repetição traz associação com alguma imagem ou sentimento do contexto de criação de Brasília? De acordo com Nattiez (2021, p. 323), interpretações podem recorrer a diferentes horizontes para encontrar contexto, como a cultura, filosofia, religião, ideologia e práticas artísticas. Sendo assim, uma nova análise hermenêutica poderá trazer diferentes elementos e encontrará espaço para interpretá-los.

4. Considerações Finais

A abordagem renovada de Nattiez se mostra como um caminho eficiente para a busca pela visão holística de uma obra musical. Ao incluir com veemência as possibilidades analíticas hermenêuticas em sua teoria já ambiciosa, o autor consegue abranger as correlações entre os procedimentos musicais e seus significados em todas as dimensões (estruturas, criação, percepção e significação). Ao ser submetida a todas as análises propostas, após a verificação das possibilidades apresentadas neste artigo, a *Sinfonia Brasília* de Claudio Santoro receberá uma visão ampla, que permitirá a regentes e musicólogos um estudo robusto dessa obra representativa do Nacionalismo brasileiro. Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade de Brasília, em que as possibilidades levantadas aqui serão desenvolvidas.

Referências

DUNSBY, Jonathan Mark; NATTIEZ, Jean-Jacques. Fondements d'une Sémiologie de La Musique. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 15, n. 2, p. 226–233, 1977.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musical Analyses and Musical Exegesis: the Shepherd's Melody in*

Richard Wagner's Tristan and Isolde. Joan Huguet (trad.). Rochester: University of Rochester

Press, 2021. 452 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. *Debates* - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 7-39, 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Carolyn

Abbate (trad.). New Jersey: Princeton University Press, 1990. 271 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. A Comparison of Analyses from the Semiological Point of View: the theme of Mozart's Symphony in G minor, K550. *Contemporary Music Review*, Londres, v. 17, n. 1, p. 1–38, 1998.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Claudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999, 119 p.

O VOO DA ARRAIA: A CINESTESIA NA COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO
O VOO DA ARRAIA: KINESTHESIA IN GUITAR COMPOSITION

Ricardo Cappra Pauletti
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
ricardopauletti@yahoo.com.br

Resumo: *O Voo da Arraia* é uma composição para violão de sete cordas que integra minha tese de doutorado (em andamento). A pesquisa, que integra também minha prática artística como violonista e compositor, investiga como o uso de um instrumento musical pode interferir no processo de criação através da cinestesia. O objetivo deste artigo é descrever de que forma utilizei a cinestesia como uma ferramenta no processo de composição de *O Voo da Arraia*. Inicialmente apresento o principal referencial teórico da pesquisa (Baily, 1985) e suas importantes reflexões sobre a relação entre movimento humano, instrumento musical e estrutura sonora. Em seguida descrevo de que maneira utilizo a cinestesia como uma ferramenta composicional e como ela está integrada à complexa rede que envolve os processos criativos (Salles, 1998). Na sequência apresento uma descrição sobre o processo de composição de *O Voo da Arraia*, com ênfase na utilização da ferramenta desenvolvida a partir da cinestesia. Ao final considero que o processo de composição, dentre de seu amplo espectro de possibilidades, pode ser também corporal, além de mental, e apresenta um tipo de conhecimento difícil de ser representado.

Palavras Chave: Cinestesia, Processos Criativos, Composição Musical, Violão, Pesquisa Artística.

Abstract: *O Voo da Arraia is a composition for seven-strings guitar that is part of my doctoral research in progress. The research investigates how the use of a musical instrument can interfere in the creation process through kinesthesia. It also integrates my artistic practice as a guitarist and composer. The purpose of this article is to show how kinesthesia was used as a compositional tool in the piece. Initially, I present the main theoretical framework of the research (Baily, 1985) and its important reflections on the relationship between human movement, musical instrument and sound structure. Next, I describe how I use kinesthesia as a compositional tool and how it is integrated into the complex network that involves creative processes (Salles, 1998). Next, I present a description of the composition process of O Voo da Arraia, with an emphasis on the use of the tool developed from kinesthesia. In the end, I conclude that the composition process, among its wide spectrum of possibilities, can also be bodily, as well as mental, and presents a type of knowledge that is very difficult to represent.*

Keywords: *Kinesthesia, Creative Processes, Musical Composition, Guitar, Artistic Research.*

Introdução

Neste artigo apresento um recorte da minha tese de doutorado (em andamento) na linha de pesquisa de processos criativos, na área da composição musical. A pesquisa investiga como o uso de um instrumento musical no processo de composição pode interferir na obra através da cinestesia. Este tema está conectado também às minhas práticas artísticas de violonista e compositor no universo do violão brasileiro e do violão de concerto, onde tenho como hábito compor e tocar a própria obra. Neste artigo o objetivo é apresentar de que forma utilizei a cinestesia como uma ferramenta na criação da peça *O Voo da Arraia*.

A exploração da cinestesia como um recurso composicional nasceu após a leitura do artigo *Estrutura da Música e Movimento Humano*[1] de John Baily (1985), que faz constatações e reflexões sobre como a interação entre o movimento humano e o corpo físico de um instrumento musical pode gerar padrões sonoros. Ao ler o texto de Baily (1985) tive uma nova percepção sobre a composição musical e pude compreender melhor o que ocorria no meu processo criativo. A partir das ideias presentes no texto passei a incorporar o uso consciente da relação entre movimento humano e instrumento musical como parte integrante do processo criativo e a cinestesia passou a ser explorada como uma espécie de recurso ou ferramenta composicional.

Cinestesia é uma palavra de origem grega e sua etimologia nos remete aos termos *kinésis* (movimento) e *áisthesis* (sensação), sendo entendida como a sensação ou percepção do movimento. No *Dicionário Michaelis de Português* cinestesia é a "percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros, por meio de estímulos próprios." (Michaelis, 2016, p. 189). Isso quer dizer que a cinestesia está conectada à percepção sobre os movimentos necessários para gerar som em um instrumento musical.

Inicialmente apresento os principais pontos do artigo de Baily (1985) e suas importantes reflexões sobre a relação entre movimento humano, instrumento musical e estrutura sonora. Em seguida descrevo de que maneira utilizo a cinestesia como uma ferramenta composicional e como ela está integrada à complexa rede que envolve os processos criativos (Salles, 1998). Na sequência apresento uma descrição sobre o processo de composição de *O Voo da Arraia*, com ênfase na utilização da ferramenta desenvolvida a partir da cinestesia. Ao final considero que o processo de composição, dentre de seu amplo espectro de possibilidades, pode ser também corporal, além de mental, e apresenta um tipo de conhecimento difícil de ser representado.

1 *Music Structure and Human Movement* (tradução do autor).

Movimento humano e padrão sonoro

O etnomusicólogo britânico John Baily (n. 1943) pesquisou profundamente a relação entre movimento humano, instrumento musical e padrão sonoro. Nos anos 1970 ele foi ao Afeganistão aprender a tocar dois instrumentos tradicionais persas, o *dutâr* e o *rubâb* (tipos diferentes de alaúde). O estudo comparativo entre *dutâr* e *rubâb* o levou a um estudo aprofundado sobre a cinestesia e sua relação com a morfologia dos instrumentos musicais na produção de padrões sonoros. Ele fez análises a partir da interação de três fatores: "a morfologia do instrumento, os padrões de movimento utilizados para tocá-lo e as características estruturais da música produzida."[2] (Baily, 1985, p. 243).

Baily coloca que o movimento humano representa o processo através do qual os padrões musicais são produzidos, onde a música é o produto sonoro da ação e "... a atividade do fazer musical envolve padrões de movimentos relacionados à superfície ativa de um instrumento musical..."[3] (Baily, 1985, p. 237). Ele sugere que, de certa forma, o formato do instrumento "coage" a performance musical, onde o fenômeno acústico que irá estruturar a música é produzido por padrões de movimento humano que interagem com o layout espacial do instrumento (Baily, 1985, p. 256).

Ao estudar o *dutâr* e o *rubâb* (Figura 1) Baily percebeu que embora os dois instrumentos estivessem inseridos na mesma cultura e tocassem o mesmo tipo de música, as estruturas musicais criadas em cada instrumento eram muito distintas.

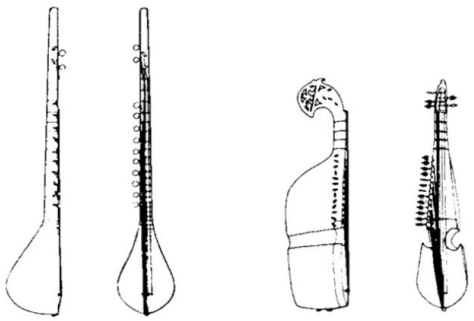


Figura 1 – *Dutar* (esquerda) e *Rubâb* (direita). (Baily, 1985, p. 244).

O autor mapeou a superfície ativa dos dois instrumentos (Figura 2). No *dutâr* de 14 cordas, apenas uma delas é utilizada para a construção melódica, tendo um braço longo com dezesseis casas e a melodia é construída a partir do deslocamento horizontal da mão esquerda ao longo do braço, o que Baily (1985, p. 244) denomina "Matriz Linear". Já no *rubâb*, as cordas utilizadas para a construção melódica são 3, porém o instrumento tem um braço mais curto com apenas 4 casas e as melodias são construídas a partir do deslocamento vertical da mão esquerda, mudando de cordas sem mudar de casa ao longo do braço, o que é denominado por Baily de "Matriz em Camadas" (Baily, 1985, p. 244).

---

2 *The morphology of the instrument, the movement patterns used in playing it and the structural characteristics of the music produced* (tradução do autor).

3 *...the activity of music making involves patterned movement in relationship to the active surface of a musical instrument...* (tradução do autor).

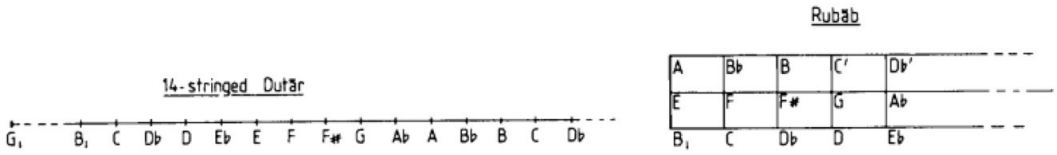


Figura 2 – Matriz linear do *dutâr* (esquerda) e matriz em camadas do *rubâb* (direita) (Baily, 1985, p. 245).

Baily percebeu que a matriz em camadas do *rubâb* favorecia um padrão escalar da melodia e quando esse padrão era levado ao *dutâr*, sua matriz linear encontrava dificuldades de execução, pois exigia um translado do movimento da mão esquerda para subir ou descer a escala, algo que não acontecia no *rubâb*, onde para esse tipo de desenho melódico bastava mudar de corda, mantendo a posição da mão esquerda no mesmo lugar do braço.

Analisando os movimentos necessários para produzir som nos diferentes instrumentos, Baily percebeu a relação direta da cinestesia com as estruturas musicais produzidas, mostrando quanto as particularidades morfológicas de um instrumento podem interferir na criação das estruturas musicais através dos padrões de movimento humano usados para gerar o fenômeno acústico. A técnica aplicada para tocar o instrumento irá gerar uma série de padrões de movimento que se convertem em padrões sonoros e acabam colaborando para formatar a expressão musical onde o instrumento está inserido. É importante ter consciência que o estudo de Baily foi feito em uma realidade sociocultural bastante específica e aplicar essas ideias em outras realidades, como no universo do violão brasileiro e do violão de concerto, não é algo linear e direto. A maneira com que a música está permeada em cada contexto sociocultural é única, cada qual com suas nuances, suas redes de relações, seus valores, suas crenças e seus campos de circulação. Porém, acredito que no caso dos violonistas que também são compositores e usam o instrumento para compor, existe uma relação muito próxima nas questões cinestésicas, onde, da mesma forma que no *dutâr* e no *rubâb*, a música é criada no instrumento. Identifiquei que essas ideias estavam totalmente conectadas à minha prática artística, ou seja, um compositor que também é instrumentista e utiliza o instrumento para compor, além de tocar a própria obra. A partir de então a exploração consciente da cinestesia passou a integrar o processo criativo nas minhas composições para violão.

Cinestesia como ferramenta

Antes de descrever de que maneira incorporo a cinestesia como uma ferramenta na composição, acredito ser importante ressaltar alguns pontos sobre a diversidade, complexidade e pluralidade que envolvem os processos criativos. Uma questão central é que uma composição musical, assim como qualquer obra de arte, é construída em

meio a uma rede interdisciplinar de relações, envolvendo fatores como a poética, a estética e a ética do agente criador; sua inserção no ambiente sociocultural; seu domínio sobre as técnicas e materiais que serão utilizados; além de variáveis de difícil previsibilidade que podem interferir consciente ou inconscientemente no processo (Salles, 1998).

Sendo assim, a cinestesia irá operar integrada a outros fatores presentes na construção da obra, oferecendo um grande espectro de possibilidades que pode variar muito a cada compositor e a cada obra. Essa é uma questão fundamental no entendimento sobre o processo criativo nas artes, onde não existem modelos rígidos e cada obra é única, dessa forma, por mais que se possa usar o mesmo método, o resultado sempre será diferente (Salles, 1998, p. 21). Segundo o filósofo italiano Luigi Pareyson " em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma." (Pareyson, 2001, p. 184).

Dessa forma, o grau de interferência que a cinestesia pode causar na obra é muito particular, variado e amplo, e a quantidade de material sonoro que será aproveitado pode variar muito a cada obra. Além disso, o uso do instrumento pode acontecer de diferentes maneiras, com diferentes graus de complexidade e em diversas camadas, como para testar ideias musicais, para testar questões mecânicas de tocabilidade ou para buscar material para a obra. Porém, independente de como o instrumento está sendo explorado no processo, o fato de estar sendo utilizado tenderá a deixar alguma marca na obra. Isso quer dizer que, de alguma maneira, o compositor que também é instrumentista e utiliza o instrumento ao longo do processo criativo, conscientemente ou não, acaba explorando questões cinestésicas. No meu processo criativo passei a utilizar conscientemente a cinestesia como ferramenta a partir da exploração do instrumento através da experimentação. Nessa dinâmica entra em cena o conceito de "percepção artística" apresentado por Salles (1998, p. 90), que consiste na percepção do agente criador ao longo do processo criativo, onde ele além de criador também é o receptor da obra. Essa percepção geralmente ocorre quando o agente criador está experimentando, testando sua obra, dessa forma, ao realizar uma experimentação, a percepção artística atua como uma espécie de filtro que irá selecionar os materiais resultantes que potencialmente irão integrar a obra.

Além da experimentação/percepção, outra questão central para aplicar a ferramenta é a exploração do que chamo de "estrutura prévia". São as estruturas sonoras do violão geradas por um padrão de movimento específico em interação com a superfície ativa do instrumento. São os recursos técnicos e idiomáticos do violão, como campanelas, harmônicos, efeitos percussivos, paralelismos e/ou qualquer outro som passível de ser gerado no instrumento por meio do movimento humano.

A questão central da ferramenta é explorar uma (ou mais) estrutura prévia na superfície ativa do instrumento buscando material para a obra, onde durante o processo de experimentação, a percepção artística irá identificar materiais potenciais para a obra. Neste processo de experimentação no instrumento, as estruturas prévias – e consequentemente as questões cinestésicas que envolvem sua exploração – são combinadas aos demais sistemas estruturantes da obra, como por exemplo tonalidades, modos, estruturas seriais,

estruturas harmônicas, padrões rítmicos, gêneros musicais e outros.

Para auxiliar nesse processo costumo utilizar o que chamo de "mapa mental", que consiste no mapeamento da superfície ativa do instrumento, identificando os pontos táteis, ou notas alvo, de uma estrutura prévia e/ou de um sistema estruturante. O mapa combina a visualização espacial (ótica) do instrumento com a identificação (imaginativa) dos locais onde o som será gerado por meio do movimento humano. É importante ressaltar que a representação gráfica desses mapas (conforme será apresentado na próxima seção) é muito limitada, servindo apenas para ajudar na explicação do processo, sem a intenção de ser uma representação real do mapa que opera no processo.

Ao longo da experimentação as estruturas prévias são exploradas em combinação com os demais sistemas estruturantes da obra, onde uma vez realizado o movimento que aciona o dispositivo sonoro, a percepção artística entra em ação para avaliar se a estrutura sonora resultante tem potencial para ser incorporada à obra. Sob essa perspectiva o processo criativo não é estritamente sonoro e passa a ser também corporal. Dessa forma, a ação de tocar o instrumento não ocorre apenas para realizar uma ideia que nasce na imaginação do compositor, a proposta é que o movimento humano junto ao instrumento pode preceder a expectativa do som que será gerado, ou seja, a interação entre o corpo humano e o instrumento musical pode guiar o processo se antecipando ao som, ao invés de servir apenas para executar um som que nasceu na imaginação.

O Voo da Arraia

O Voo da Arraia é uma peça para violão de sete cordas de 2016 que integra uma série de peças onde a cinestesia é explorada como ferramenta no processo de composição. Antes de iniciar o processo de experimentação que deu origem à peça, alguns parâmetros foram estruturados. O ponto de partida foi um parâmetro rítmico, a utilização de um compasso composto (12/8). Em termos harmônicos preferi deixar em aberto, dando preferência a um caminho sem polarização intencional, ou seja, sem modo ou tonalidade pré-estabelecidos. Além disso, não houve restrição no uso das alturas, ou seja, a coleção das 12 notas estava à disposição, mas sem a obrigatoriedade de usar todas. Dessa forma, tanto a harmonia quanto a melodia foram sendo construídas ao longo da experimentação, guiadas por outros elementos que estruturaram a obra, principalmente a estrutura prévia e o mapeamento da superfície ativa do instrumento.

A estrutura prévia explorada na peça é o ligado na mão esquerda. Para explorar cinestesicamente a estrutura prévia na superfície ativa do instrumento utilizei um recurso que chamo de "setorização". Essa ideia utiliza a geografia do violão para mapear setores do instrumento onde serão aplicados determinados padrões de movimentos associados a um (ou mais) sistema estruturante. Em *O Voo da Arraia* foram feitos dois

tipos de setorização, uma voltada à matriz em camadas e outra à matriz linear[4]. A representação da setorização é apresentada através do mapeamento dos setores na superfície ativa do violão (mapas mentais).

Na matriz em camadas a mão esquerda permanece fixa em uma determinada casa e os dedos podem utilizar as diferentes cordas inclusas no setor, ou seja, o dedos mudam de corda mas não mudam de casa. As cordas foram agrupadas em dois setores (Figura 3): 1- Cordas graves em amarelo (da sétima à quarta); 2- Cordas agudas em laranja (da quarta à primeira).

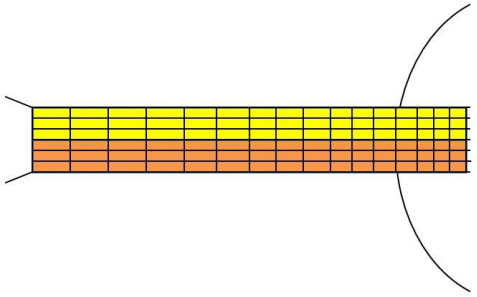


Figura 3: Mapeamento da setorização da matriz em camadas (elaborada pelo autor).

Na matriz linear o movimento da mão esquerda ocorre paralelo ao braço do violão, onde um determinado dedo se mantém em uma das cordas enquanto muda de casa. As casas também foram agrupadas em dois setores (Figura 4): 1- Casas graves em verde (casa I à casa V) destinadas a movimentos cromáticos; 2- Casas agudas em azul (casa V ao final do braço) destinadas a movimentos por tons inteiros.

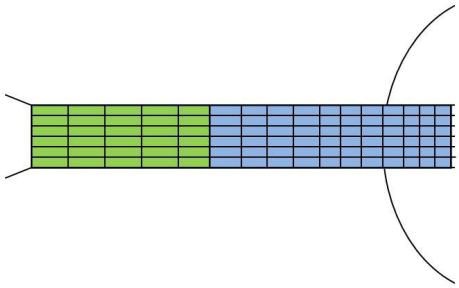


Figura 4: Mapa da setorização da matriz linear (elaborada pelo autor).

A partir dessas estruturações e mapeamentos, dei início ao processo de experimentação explorando a estrutura prévia nos setores mapeados, em acordo com os demais sistemas que estruturavam a peça, como o compasso 12/8, a coleção das 12 notas e a ausência de polarização modal ou tonal.

A matriz em camadas foi explorada de diferentes formas ao longo da peça. Algumas vezes com apenas um dos setores, como no trecho do compasso 1 ao 10 que utiliza somente o setor das cordas graves nas três primeiras casas (Figura 5).

4 Utilizei a mesma nomenclatura que Baily (1985, p. 245) no seu estudo para descrever os dois tipos de movimento da mão esquerda em relação ao braço do instrumento. No caso do violão, sua morfologia oferece recursos tanto na matriz linear quanto na matriz em camadas.

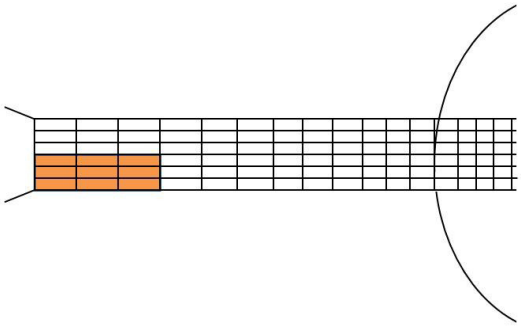


Figura 5: Mapeamento da setorização utilizada nos compassos 1 à 10 (elaborada pelo autor).

Neste trecho os dedos da mão esquerda permanecem fixos, sendo o dedo 1 na casa I, o dedo 2 na casa II, e os dedos 3 e 4 na casa III, mudando de corda sem mudar de casa (Figura 6).

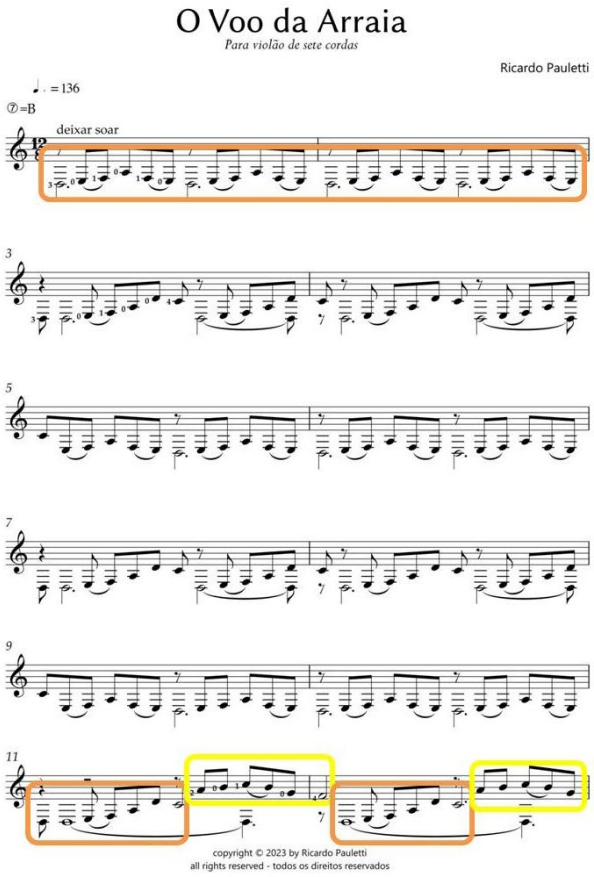


Figura 6: Setor grave nos compassos 1 e 2 (elaborada pelo autor).

Os dois setores também foram explorados simultaneamente, como nos compassos 11 à 14 (Figura 7).

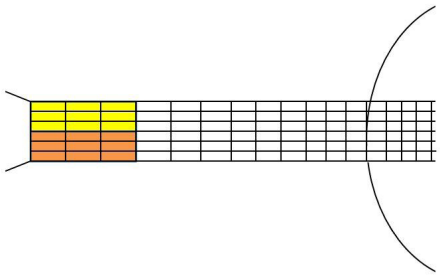


Figura 7: Duas camadas utilizadas entre os compassos 11 e 14 (elaborada pelo autor).

A alternância entre as duas camadas criou um jogo de pergunta e resposta (Figura 8).

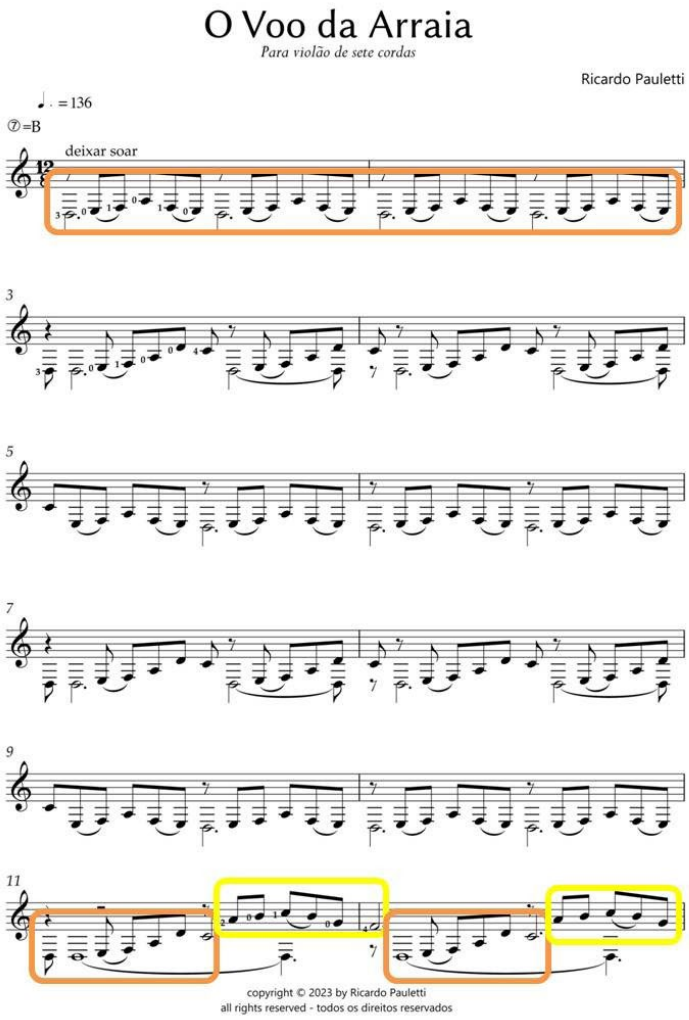


Figura 8: Alternância entre as camadas nos compassos 11 e 12 (elaborada pelo autor).

Em seguida, nos compasso 14 à 32, apenas o setor das cordas agudas é explorado, porém agora atuando em combinação com a matriz linear, buscando estruturas cromáticas até a casa V e por tons inteiros da casa V ao final do braço (Figura 9).

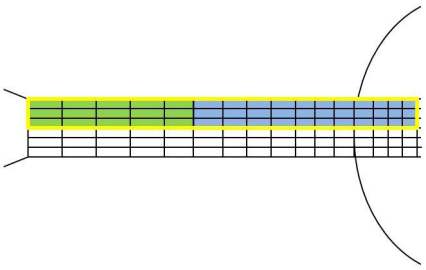


Figura 9: Setorização da Matriz linear em combinação com a camada das cordas agudas (elaborada pelo autor).

Sendo assim, a camada mais aguda se movimenta linearmente de forma ascendente com movimentos cromáticos na segunda corda, como acontece nos compassos 14 e 15, indo do Dó ao Mi (Figura 10).

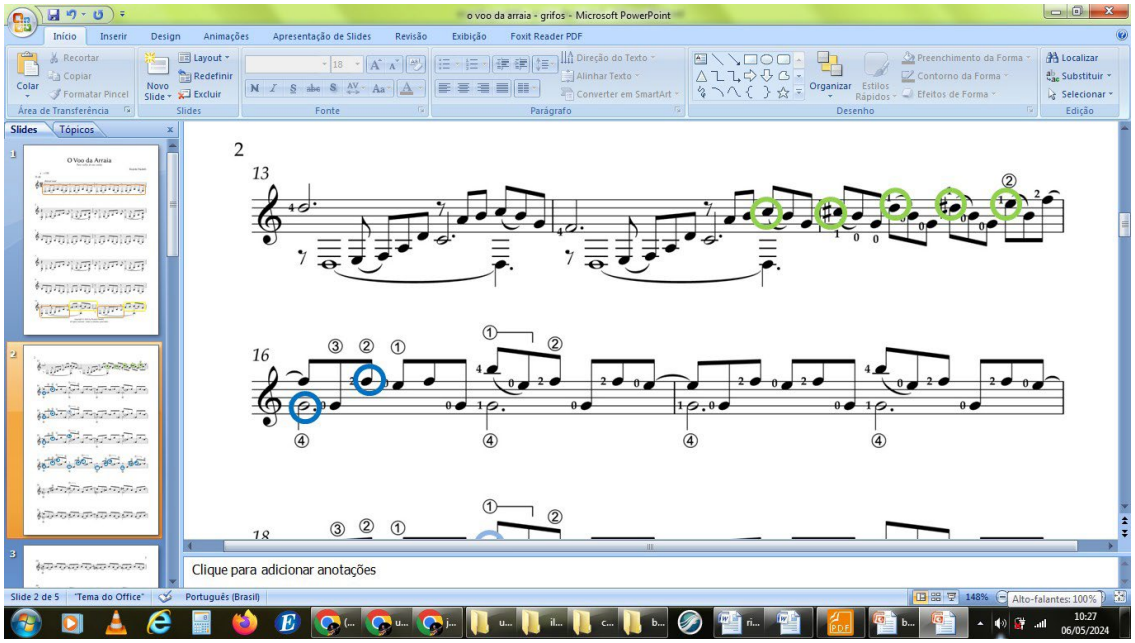


Figura 10: Movimento cromático nas casas graves (compassos 14 e 15) (elaborada pelo autor).

Já da casa V em diante o movimento se dá por tons inteiros, como acontece entre os compassos 16 e 22, onde uma estrutura paralela se movimenta nas cordas 4 e 2 subindo até a casa XII (Figura 11).

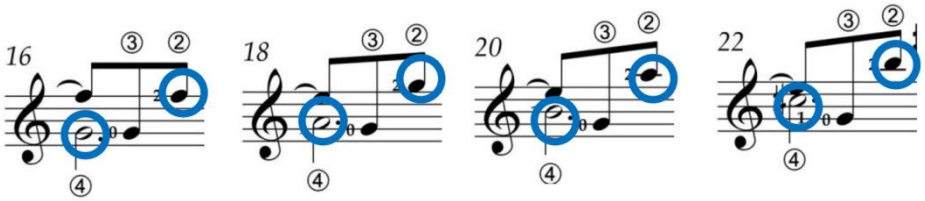


Figura 11: Movimento por tons inteiros nas casas agudas (compassos 16, 18, 20 e 22) (elaborada pelo autor).

Ao longo desse trecho a estrutura por tons inteiros utiliza na quarta corda as notas Sol, Lá, Si e Dó sustenido e na segunda corda as notas Fá, Sol, Lá e Si.

A peça segue alternando e combinando de diferentes formas as duas setorizações de cada matriz. Os gráficos 1 e 2 mostram o uso individual das matrizes em cada setor e o gráfico 3 mostra as diferentes combinações geradas pela sobreposição (Figura 12). Os quadrados em branco abaixo de cada gráfico representam os 67 compassos da peça.

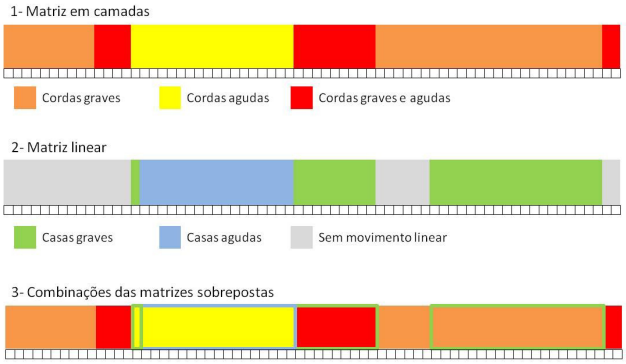


Figura 12: Representação da matriz linear (1), da matriz em camadas (2) e da sobreposição das duas (3) (elaborada pelo autor).

No gráfico 3 é possível observar que quando as duas matrizes são sobrepostas resultam diferentes combinações. A escolha dessas combinações se deu a partir da experimentação, onde o movimento corporal trabalhou explorando a estrutura prévia nos setores mapeados e a percepção artística foi absorvendo o resultado e selecionando o material em potencial. O material foi produzido na sequência em que aparece na peça, ou seja, do início para o fim, onde foram experimentadas e testadas as diferentes combinações oferecidas pelas duas matrizes com suas respectivas setorizações. As combinações não foram previamente estabelecidas, foram surgindo a partir do jogo da experimentação.

A peça foi estreada dia 08 de agosto de 2019 no *I Festival de Música de Câmara de Itajaí*, no teatro da *Casa da Cultura Dide Brandão*, em Itajaí (SC). Ela foi gravada por mim e lançada como fonograma nas plataformas digitais em 31 de janeiro de 2021 no álbum *Ritual das Cordas*[5]. Em 26 de fevereiro de 2021 foi lançada como vídeo no canal do *Acervo Digital do Violão Brasileiro*[6] e em abril do mesmo ano no meu canal do *YouTube*[7].

Considerações finais

Os processos criativos que envolvem uma composição musical são complexos e estão inseridos em uma grande rede de relações operando em distintas camadas. A pesquisa aponta que utilizar um instrumento musical ao longo do processo deixará marcas na obra, seja de maneira consciente ou não. Devido a pluralidade e a diversidade dos processos criativos, a interferência causada pelo uso do instrumento é única e particular a cada obra,

5 Disponível em: < https://open.spotify.com/intl-pt/track/7IlvRgrkFBhIawHmNx4gb6?si=144dcef4648844ac > acesso em 01/05/2024.

6 Disponível em: < https://youtu.be/2WjqHFYV5qE?si=bEF8xblBGrVvPhj4 > acesso em 01/05/2024.

7 Disponível em: < https://youtu.be/vIHQCkBSVSw?si=da0iXKftDSgOhghu > acesso em 01/05/2024.

podendo atingir um grande espectro de possibilidades.

Nessa perspectiva, a utilização consciente da cinestesia pode ser explorada como uma espécie de ferramenta composicional, que irá integrar o processo criativo ao lado de outras ferramentas. Sua utilização se dá através da experimentação em conjunto com a percepção artística e explora estruturas idiomáticas do violão, chamadas de "estrutura prévia", em combinação com os outros elementos estruturantes da obra. A experimentação é auxiliada pelo mapeamento da superfície ativa do instrumento, nos chamados "mapas mentais". Dessa forma, os padrões de movimento humano junto à superfície ativa do instrumento assumem um papel fundamental no processo criativo e a composição musical deixa de ser um processo puramente mental e passa a ser também corporal.

Em *O Voo da Arraia*, a exploração do ligado (estrutura prévia) junto aos diferentes setores mapeados no braço do instrumento permitiu uma série de combinações entre a matriz em camadas (cordas graves e cordas agudas) e a matriz linear (movimento cromático e movimento por tons inteiros), produzindo o material que foi sendo incorporado à obra.

Uma consideração importante é que ao tentar descrever e sistematizar a ferramenta composicional da maneira tradicionalmente utilizada, com elementos textuais, partituras e ilustrações, por mais aprofundada que venha ser a explicação, muitas limitações são encontradas para representar questões cinestésicas. Quando entrei em contato com a bibliografia da pesquisa artística pude perceber que essa dificuldade estava relacionada ao que Borgdorff (2012) chama de "conhecimento incorporado"[8], que consiste em um tipo de conhecimento não verbalizável e/ou não documentável, como "[...] informações táteis, cinestésico-motoras, espaciais e imagens complexas de visão e audição, adquiridos a partir da experiência artístico-cultural do pesquisador." (Borgdorff, 2012, apud Cerqueira, 2021, p. 34). O conhecimento incorporado pode ser encontrado no que ele chama de "pesquisa através das artes", onde as práticas artísticas integram o método de investigação (Borgdorff, 2012).

Lopez-Cano (2015) também aborda a questão falando sobre um tipo de conhecimento de difícil comunicação, que envolve questões como ações corporais e experiências motoras e cinéticas, sendo de difícil representação nos resultados da pesquisa (López-Cano, 2015, p. 78 e 79).

Percebi quer essa dificuldade apontada por López-Cano (2015) e Borgdorff (2012) é algo muito presente na minha pesquisa. Acredito que há diferentes camadas de conhecimento incorporado e que é preciso buscar meios para serem representados. Sendo a cinestesia uma percepção sobre o próprio movimento, penso que ao performar a peça é possível ter acesso a uma camada mais profunda dos conceitos apresentados, porém, essa possibilidade fica restrita aos violonistas.

Acredito que mesmo para os "não violonistas", ainda assim é possível acessar

8 *Embodied knowledge* (CERQUEIRA, 2021, pag. 34).

parte desse conhecimento incorporado – mesmo que em um grau inferior de profundidade – ao conhecer o objeto artístico no formato audiovisual. Dessa forma, além de escutar o resultado musical, é possível observar o movimento corporal utilizado na produção dos padrões sonoros, assim como identificar o uso prático das setorizações do instrumento e suas diferentes combinações.

Sendo assim, sugiro que ao final da leitura deste artigo, o leitor acesse um dos vídeos disponibilizados, para verificar o resultado da obra, identificar com mais clareza os elementos descritos no texto e absorver algo desse conhecimento incorporado.

Referências

BAILY, John. *Music Structure and Human Movement*. In: HOWELL, P.; CROSS, I.; WEST, R. (Eds.) Musical Structure and Cognition. London: Academic Press, 1985.

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspective on Artistic Research an Academia*. Leiden University Press. Leiden, 2012.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. *Pesquisa Artística: um breve panorama*. Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS), São Luís, v. 7, n. 1, p. 28- 43, jan./jun. 2021.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade*. Art Research Journal. V.2, n.1 p. 69 a 94. Brasil, 2015.

MICHAELIS. *Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos. São Paulo, 2016.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Editora Martis Fontes. São Paulo, 2001.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. Editora FAPESP. São Paulo, 1998.

QUESTÕES DE "LEITURA À PRIMEIRA VISTA (LPV)": ESTRATÉGIAS PARA UMA EXECUÇÃO EFICIENTE

"FIRST SIGHT READING (LPV) QUESTIONS": STRATEGIES FOR EFFICIENT EXECkUTION

Harue Tanaka
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
hau-tanaka@hotmail.com

Resumo: Trata-se de um relato que se propõe a refletir e trazer algumas observações no tocante à leitura à primeira vista (LPV) ou leitura musical à primeira vista (LMPV). Outras são as denominações propostas, leitura à segunda vista ou leitura à primeira execução. A metodologia tem sido aplicada desde 2016, a partir da disciplina optativa na Universidade Federal da Paraíba, para alunos dos cursos de graduação em música (licenciatura e bacharelado), em formato de oficina, bem como no curso de extensão universitária de piano em grupo. Uma leitura musical bem orientada pode levar os discentes a tocarem, "à primeira vista", porém, considerando que existe uma leitura realizada anteriormente (pré-leitura/ leitura-análise), o que permite, inclusive, a memorização de trechos e peças de nível básico antes mesmo de sua execução instrumental (experiência testada tanto em nível de graduação quanto extensionista). Ou seja, quanto mais informações se consiga apreender na pré-leitura, mais rápida será a memorização e melhor será a execução, visto que incidirá na detecção sobre as questões também de ordem técnico-pianísticas. Para uma leitura eficiente, há o (re)conhecimento de padrões melódico, harmônico e rítmico. Todavia, nesse âmbito, concentrar-nos-emos no padrão melódico, dada a complexidade que envolve a simultaneidade de padrões. O relato, portanto, visa mostrar pontos de contato e o olhar procedimental do perfil melódico presentes entre peças de nível técnico distintos (básico e avançado). O relato, ainda, demonstra alguns tópicos que comumente utilizamos para propor uma prática mais acurada, sistematizada e consciente. Importante salientar que a prática tem revelado ser promissora.

Palavras-chave: "leitura à primeira vista"; repertório pianístico; estratégias de leitura; leitura musical; memorização.

***Abstract**: This is a report that aims to reflect and bring some observations regarding sight reading (LPV) or musical sight reading (LMPV). Other names are proposed, second sight reading or first run reading. The methodology has been applied since 2016, stating from the optional subject at the Federal University of Paraiba, for students of undergraduate music courses (degree and bachelor's degree), in a workshop format, as well as in the university extension course in piano group. A well-guided musical reading can lead students to play "at first sight", however, consider that there is a reading carried out previously (pre-reading/reading-analysis), which even allows memorization of excerpts and basic-level pieces even before their instrumental execution (an experience tested at both undergraduate and extension levels). In other words, the more information you can learn in pre-reading, the faster the memorization will be and the better the execution will be, as it will focus on the detection of technical-pianistic issues as well. For efficient reading, there is the (re)cognition of melodic, harmonic and rhythmic patterns. However, in this context, we will focus on the melodic pattern, given the complexity involved in simultaneity of patterns. The report, therefore, aims to show points of contact and the procedural look of the melodic profile present between pieces of different technical levels (basic and advanced). The report demonstrates some topics that we commonly use to propose a more accurate and systematized, in a conscious practice. It is important to highlight that the practice has proven to be promising.*

***Keywords**: "Sight reading"; piano repertoire; reading strategies; music reading; memorization.*

Considerações iniciais sobre a LPV: um introito

Em 2016, publicamos um relato sobre a prática da leitura à primeira vista (LPV) ou leitura musical à primeira vista (LMPV) em uma disciplina oferecida pela licenciatura em música donde se matricularam alunos do bacharelado e da licenciatura em música da Universidade Federal da Paraíba (TANAKA, 2016). Todavia, podemos atestar que ao longo dos anos de docência, percebemos a dificuldade dos discentes quanto à leitura de uma partitura. Embora, a disciplina estivesse aberta a todos os instrumentistas do curso, foi criada a pedidos dos pianistas dos cursos; uma vez que, se atribui aos pianistas a facilidade da leitura estabelecida pelo fato de serem pianistas, como uma condição inata a todo aquele que se torna um. Porém, tratar da ineficiência na LPV é recorrente entre quase todos os discentes de música. A falsa ideia de que todos os pianistas leem bem, se deve à aparente aquisição de saberes já no início da aprendizagem pianística: "ler dois pentagramas [...] [com claves aparentemente distintas graficamente; quando na verdade são apenas complementares] [...], ter múltipla habilidade [motora] (utiliza as duas mãos e os dois pedais), então, estaria apto a ler qualquer tipo de composição [...]." (TANAKA, 2016, p. 126, comentários nossos). Assim, tais habilidades são tomadas como um *a priori* na aprendizagem do piano.

Diante da falta de uma sistematização prévia da matéria LPV, nos planos de cursos que atendessem à graduação, houve a necessidade de produzir um que viabilizasse a compreensão sobre os conteúdos que envolvessem a disciplina (optativa) em questão. O próprio termo LPV ou LMPV encerra uma incoerência por englobar uma ideia preconcebida por todos, de que será um bom leitor aquele que consiga executar uma partitura colocada à sua frente e, em pouco segundos, consiga tocá-la de modo mais fidedigno possível. Diante da inadequação do termo LPV, pesquisadores/estudiosos propuseram outras denominações, tais como "execução à segunda vista, entendendo-a, então, como uma leitura à primeira execução, leitura à segunda vista, primeira performance ou performance à primeira vista" (Ramos, 2005, p. 56-59).

Entretanto, uma boa prática de LPV para ser eficiente necessita de um tipo de "escaneamento" inicial que seria a real primeira leitura. Nesse sentido, algumas recomendações devem ser feitas, antes dessa prática. Nossa experiência permitiu que compilássemos e sistematizássemos alguns parâmetros do que deveria ser, de fato, a "leitura à primeira vista" e que chamamos de etapa de pré-leitura ("escaneamento"), antecedente à execução e que auxiliaria na própria memorização do trecho lido. Quem lê bem, também, memoriza bem e chega a uma execução eficiente, mais rapidamente. Estamos falando de um processo analítico anterior, em que se percebe os padrões e contornos musicais para entrarmos com a ação motora eficaz; processo esse que poderá acontecer, até certo ponto, de modo intuitivo (inconsciente), bastante utilizado por instrumentistas e cantores, mas que não garante a precisão na leitura tampouco uma execução segura, sem falhas de memória.

A própria experiência como pianista colaboradora, nos anos iniciais de docência (adquiridas ainda na graduação), permitiram que utilizássemos estratégias de leitura profissionalmente. Em nossa opinião, essas práticas foram determinantes para desenvolver a prática da LPV. Desse modo, vimos aprimorando e sistematizando as análises que resultam em estratégias para a leitura nos diversos tipos de composição, a fim de desenvolver as habilidades e competências necessárias à execução.

Na publicação supramencionada, a discussão girou em torno do caso do gênero baião (TANAKA, 2016), cujo aspecto em foco esteve ligado ao desconhecimento dos elementos extrínsecos à partitura voltados a etapa final – a performance – (partitura da melodia sem acompanhamento) que impediram, durante a prática, a realização da LPV condizente com as músicas apresentadas. Ou seja, quando evocados, tais elementos estiveram ausentes da LPV, o que não permitiu sequer identificar o estilo em questão. A evocação de dados representa a "utilização de conhecimentos exteriores à obra que possam influenciar sua compreensão, como estilo musical, conceitos de análise musical, imagem sobre a personalidade do compositor, identidade histórico-cultural da obra e conhecimentos de prática instrumental pré-adquiridos" (Cerqueira; Zorzal; Ávila, 2012, p. 100).

Comparativamente, "A leitura [da linguagem] é uma atividade complexa que requer o envolvimento de diferentes aspectos cognitivos, sociais e culturais [...]. Para tal,

dois processos são considerados fundamentais: a decodificação e a compreensão." (Aquino, 2015, p. 1, comentário nosso).

Diríamos, portanto, que uma boa leitura exige a observância de uma gama de aspectos para atingir a performance com maior acuidade, além de requerer um treinamento, e prática sobre vários gêneros musicais dentro da diversidade e dos estilos composicionais. O que se percebe é que, ainda, há muito de empirismo no aprendizado do instrumento, e, nesse caso, demonstrado pela inexistência de uma disciplina que priorize a LPV.

O relato está voltado a discutir e analisar questões sobre a LPV, principalmente, quais observações são imprescindíveis antes mesmo de colocar a mão no teclado e que nos levará a uma execução mais precisa à primeira vista; daí a expressão – à primeira vista – ser considerada inadequada e imprecisa.

Padrão melódico como fundamento de leitura

Dada a exiguidade de espaço para ampliar a discussão, a presente comunicação concentrar-se-á no elemento melódico para demonstração de algumas estratégias de leitura, não obstante ser imprescindível que, exercitemos a conexão entre os elementos e contornos musicais, principalmente, dentro de uma ideia de musicalização e aprendizagem musical mais ampliativa.

Porém, ao escolhermos o processo de leitura como ponto de partida (partituras pianísticas), na prática, deverá haver uma conexão entre todos – melódico, harmônico e rítmico. Sugerimos, destarte, quer seja nos métodos para iniciantes de piano ou para instrumentistas que predominantemente tocam apenas melodias, a noção harmônica seja dada, ainda que inicialmente, de forma musicalmente perceptiva.

A etapa de pré-leitura ("escaneamento")

Devemos salientar que a LPV foi considerada como um dos tipos de leitura predominantes que, consoante Santiago, seriam: a) leitura-análise; b) leitura estudo e c) leitura à primeira vista.

> A leitura-análise é realizada antes de tocar a peça, visando a observação dos elementos contidos na partitura, tais como âmbito sonoro, padrões rítmicos, dedilhado, forma, entre outros. [...] a leitura-estudo 'leva a um detalhamento dos conteúdos da partitura, seguida de um estudo deliberado que possibilita ao músico apreender, automatizar e memorizar as estruturas musicais nela contidas.'[...]. (SANTIAGO, 2011 apud TOMANIK, 2011, p. 48)

Neste âmbito, estamos propondo uma visão que englobaria os tipos mencionados no intuito de otimizar a LPV, um dos mais relevantes; entendendo que uma junção *a priori* dos elementos contidos nos demais tipos podem auxiliar a atingir a performance mais fluidamente e com maior eficiência.

Alguns tópicos são necessários para iniciar uma LPV com maior efetividade, onde

serão testados e abalizados os conhecimentos prévios, extrínsecos à partitura, bem como aqueles presentes, mas comumente ignorados pelos discentes: a) título (e/ou eventual comentário ou subtítulo); b) dedicatória; c) gênero e/ou estilo; d) autoria; e) ano de composição (e/ou eventual dado referente ao período); f) o esquema estrutural da peça (forma musical) (partes, seções e subseções, períodos, frases e semifrases); g) sinais de repetição (*ritornelos*, casa 1 e 2, *segno*, *símile*, *Da capo, Fine*), dentre outros, que devem ser observados pelo pianista. O andamento, durante a leitura, deverá ser pautado pela aquisição de um processo de autorregulação, a partir do controle e manutenção do tempo (pulsação). Para que a leitura se torne fluida e controlada, ao mesmo tempo, necessitamos, primeiramente do treinamento anterior sobre a questão rítmica; por sua vez, o olho conseguirá antecipar a visão sobre os próximos compassos, enquanto mantemos o corpo numa pulsação constante, a fim de posicionarmos as figuras rítmicas dentro da métrica.

Resolvido a questão rítmica, poderemos nos concentrar em outros fatores, inclusive do ponto de vista da coordenação motora. O conceito de posição e notação corporal são descritos e explicados no método d'O Passo (CIAVATTA, 2012) que trabalha inicial e prioritariamente com o elemento rítmico. Assim, cremos firmemente que a efetividade da LPV só será possível quando desenvolvermos a etapa de pré-leitura que inclui o referido treinamento, anterior ao tocar e que deverá ser realizada fora do instrumento. Com a execução de uma partitura simples já memorizada durante a pré-leitura, atesta-se a eficiência no entendimento desses fatores antes mesmo da primeira execução ("execução à segunda vista"), e que será também aplica às etapas de memorização e execução. Portanto, quem lê bem, memoriza rápido e executa com maior acuidade.

É importante lembrar que, após essa etapa de aprendizado, seguirá a compreensão dos padrões técnicos, o que constitui outra questão de extrema importância. Igualmente, não se trata de um estudo cuja repetição incessante tornará possível a execução e, sim, o entendimento dos padrões de execução técnica ao utilizar o aparato pianístico para uma prática deliberada.

Análise melódica de peças do repertório pianístico

Optamos por escolher, neste recorte, a análise melódica da peça "*Autumn Snow Storm*" do volume 1 do curso de piano Leila Fletcher e um extrato do primeiro movimento do Concerto n. 2, op. 18 de Sergei Rachmaninoff. O intuito é entender que desde a fase inicial da aprendizagem pianística, já se pode promover uma prática deliberada, desenvolvida na etapa de pré-leitura (que inclui a chamada leitura-análise). As análises que se seguem demonstram a aproximação existente entre pontos presentes tanto em peças para iniciantes quanto em obras de avançado nível técnico.

Comumente, os pianistas iniciantes não atentam para os elementos extrínsecos tampouco para as informações, ainda que contidas na própria partitura (diríamos

que isso se deva à falta de um "olho treinado"). Independentemente do estilo e mesmo da tonalidade, os leitores partem da leitura nota a nota, "colhendo" ou "catando" notas, concentrando a leitura na fixação horizontal e em um pentagrama por vez. Embora, exista a proposição de se ler a partir de sequências de fixações vertical, horizontal, observada em música em progressão de acordes ou em música contrapontística (SLOBODA, 2008, p. 91). Todavia, em todos esses tipos de fixação, a melodia ajudará sobremodo na condução motora. Assim, o procedimento inicial seria conseguir enxergar o âmbito mínimo de uma semifrase e/ou frase ou linha expressiva, acompanhando a melodia que deverá ser solfejada e/ou consequentemente "audiada" (audiação). Nota "sem som" na leitura da linguagem seria como a identificação de letras sem formar uma palavra ou frase sem atentar para a relação semântica entre o significado (sentido) e o significante (forma). Acreditamos que a audição interna é uma das formas mais eficazes de melhorar a LPV, a chamada audiação (tradução de *audiation*) que "significa a capacidade de ouvir e compreender musicalmente quando o som não está fisicamente presente. [...] quando se evoca mentalmente um tema, quando se lê uma partitura, quando se improvisa, quando se escreve ou compõe música sem auxílio de instrumento." (CASPURRO, 2007, p. 6).[1]

Sendo assim, não perceber a linha melódica faz com que o leitor perca a ideia do sentido e da rota musical (pergunta ou antecedente; resposta ou consequente) seja uma peça curta ou uma seção de um movimento de concerto, por exemplo. Assim, tomemos como exemplo o "Tempestade de neve outonal" (*Autumn Snow Storm*) do volume 1 do *Leila Fletcher Piano Course* e, depois, uma seção do primeiro movimento do Concerto no. 2 de Sergei Rachmaninoff.

"6. Tempestade de neve outonal"

Exemplo 1. Fonte: Volume 1 do método *Leila Fletcher Piano Course*.

1 Audiação. São inúmeros os autores que defendem a audiação como um pré-requisito fundamental na leitura à primeira vista (Pace, 1999; Waters, Townsend e Underwood, 1998; Gordon, 2000; Parra, 2011). A audiação (também designada de audição interior) é um conceito desenvolvido por Gordon na sua Teoria da Aprendizagem Musical (1986) que significa a «capacidade de ouvir para dentro; um evocar a música entretanto interiorizada e sem o qual não é possível compreender o que se percepciona» (CASPURRO, 2006, p. 42). De acordo com Gordon (2000) esta competência e leitura à primeira vista estão intimamente ligadas já que a primeira permite que a leitura se realize de forma mais natural e simples uma vez que, através da audiação, os músicos poderão atribuir significado à música antes mesmo de a executarem. (VILAÇA; PACHECO; VIEIRA, 2017, p. 3).

Lição 6 do método Curso de Piano Leila Fletcher (vol. 1) podemos iniciar com a análise melódica da partitura, tendo em vista que a etapa de pré-leitura (leitura-análise) fora realizada. Ao pedirmos que os alunos fizessem um "escaneamento" da partitura, propusemos:

a. Claves/ fórmula de compasso. Observar, a fórmula de compasso, a tonalidade (armadura de clave). Embora, nesse caso, não fosse possível a compreensão sobre tonalidade[2] com alunos iniciantes (mesmo assim já devemos introduzir algumas noções). Porém, o foco foi na análise melódica.

b. Extensão melódica (localização). Assim, propusemos definir a extensão das notas no teclado, tanto na mão direita quanto na esquerda. É importante ressaltar que a primeiríssima dificuldade do pianista é a localização das mãos no piano, necessitando, inclusive, perceber que, de fato, é a postura corporal que está em primeiro plano (o corpo que sustenta os braços que carregam as mãos e os dedos) (noção dos ísquios). No caso, o âmbito será de cinco notas (do A3 ao E4). Nesse momento, propomos que os alunos "sintam" o âmbito das notas que serão tocadas, procurando não olhar para o teclado (desenvolver a noção espacial no teclado/ orientação cinestésica); treinando diminuir a quantidade de vezes que ocorre o *eye-hand span* (a distância entre os olhos que apreendem a partitura e as mãos que performam). Essa ação poderia ser entendida como um auxílio inicial à conscientização sobre a propriocepção[3], necessária também na leitura.

c. Pela falta da aquisição de coordenação motora adaptada, ou pela falta de reconhecimento de padrões, os discentes podem permanecer a atenção nota a nota. Romper com essa postura não é tarefa tão simples, mas a prática reiterada, permitirá uma segurança maior aos alunos e a familiaridade com o teclado vai impedindo a criação de vícios, como olhar todo tempo para as teclas. Salientamos que estamos falando de um público adulto, sendo assim passível de ter adquirido vícios de leitura e execução, além de não ter passado por um eficaz processo de musicalização. E mesmo quando se trata de pianistas mais experientes, acabam trazendo vícios anteriores e incompreensões sobre como abordar os padrões apreendidos.

d. Audiação. O processo de audiação pode ser explicitado através da capacidade de solfejar, um trecho. A coordenação motora responde ao "ouvido interior" e funciona quando conseguimos emitir os sons, ou seja, quando imaginamos o

2 Durante a etapa de LPV, procuramos iniciar noção de harmonia, propondo a partir das funções I-IV-V/V7 opções de harmonizações apenas através da audição (percepção harmônica). No intuito de compreender que sempre haverá uma harmonia subjacente à melodia. Sugestão: I (compassos 1-4); V (5-7/8); IV (8-10); V (10-12).

3 Propriocepção (também conhecido por cinestesia) – capacidade de manter o equilíbrio do corpo nas diversas ações, parado, em movimento ou ao realizar esforços, graças aos proprioceptores.

som, a melodia e as relações intervalares dessa melodia. Segundo Dalcroze ([1965] 2010, p. 9-12), haveria uma "Inutilidade dos estudos de harmonia desprovidos da aquisição ou da prévia utilização da audição 'interior'.", sendo esse um dos tópicos discutidos em seu artigo. Nesse mesmo artigo, inclusive, comenta:

> [...] existem, com toda certeza, numerosos livros nos quais são prescritos muitos exercícios de leitura à primeira vista, de transposição, de escrita e, mesmo, de improvisação vocal. No entanto, todos eles podem ser realizados sem o auxílio da audição; os exercícios de leitura e improvisação podem ser realizados com o auxílio do sentido muscular e os exercícios de transposição e escrita, com o auxílio do sentido visual. Nenhum deles é diretamente dirigido ao ouvido e, todavia, é através do canal auditivo que as vibrações sonoras são registradas em nosso cérebro. Não seria insensato ensinar música sem se preocupar em diversificar, graduar e combinar, em todas as suas nuances, as escalas de sensações que despertam em nossa alma os sentimentos musicais? Como é possível que o ensino atual de música não leve em consideração a qualidade principal que caracteriza o músico? (DALCROZE, [1965] 2010).

e. Curioso é que os pianistas, de modo geral, que aprenderam a tocar por partituras e passaram por alguns desses tipos de treinamento (não auditivo) até desenvolvem a capacidade de ouvir melodias, mas pouco, de ouvir harmonicamente, ocorrendo uma ênfase na aprendizagem do padrão melódico, a despeito do que se pensa sobre a audição e percepção dos pianistas. Acreditamos que isso se deva ao fato de estarmos constantemente concentrados em tocar uma nota por vez, inclusive. Processo quase que inverso, aos que "tocam de ouvido", que acabam por desenvolver uma audição mais voltada à harmonia. Há necessidade de desenvolvermos inúmeras habilidades concorrentemente à leitura e o solfejo não parece estar na prioridade, deixando essa parte da formação musical a cargo dos professores de teoria musical.

f. Forma musical. Na lição 6, ao pedirmos para analisar formalmente quantas frases e semifrases existem (pergunta ou antecedente; resposta ou consequente), costuma surgir uma dificuldade. O primeiro sistema graficamente está dividido em 5 compassos, o que induz ao leitor entender que a primeira frase contenha 5 compassos e não 4, como seria mais comum (v. Exemplo 1). Os discentes estão fixados em ler (raras vezes em analisar) a partitura estruturada em sistemas escritos de maneira ajustada dentro da partitura e, na maioria das vezes um compasso por vez (e uma mão por vez). Acaso, haja solfejo e/ou audiação, percebe-se imediatamente (pelo som emitido pelo "ouvido interno") que a próxima frase se inicia no 5º compasso. Assim, sendo a primeira frase (antecedente) (compassos 1-4), será o compasso 5, o início da segunda frase (consequente). Só a decodificação do grafismo das notas e as relações entre elas, todavia, não são suficientes para uma execução perfeita mesmo de um trecho simples e curto. Mas se utilizarmos os procedimentos mencionados, certamente, os alunos aumentarão sua capacidade não apenas de ler, mas de tocar de memória, inclusive. Essa tem sido nossa proposição para alunos iniciantes ao piano.

g. Porém, raramente, alunos iniciantes conseguem definir o que é um antecedente e consequente, ou quando se trata de uma frase ou semifrase e se o que se repete

no fim são duas semifrases ou uma frase. Basta, então, que o aluno perceba que se trata de uma repetição (compassos 8-12). Nessa peça, em particular, a letra ajuda a definir as frases pela grafia e métrica textual. Entretanto, poucos são os alunos que também percebem que há uma letra subjacente à música escrita. Então, imediatamente, perguntamos quantos compassos existem e desses, quantos efetivamente leremos. Em outras palavras, "quantos compassos [diferentes] vamos ler?". Significa dizer que os compassos iguais devem ser memorizados, pois já apareceram, concentrando a leitura nas diferenças.

h. Relação intervalar. A relação intervalar e a sequência das notas, ajudam a definir a relação entre as frases e semifrases. Então, temos uma linha melódica, dividida entre as duas mãos (início do método, vol. 1), onde ainda não se exercita a junção das duas mãos (que ocorrerá apenas a partir da lição 16). Os 1º e 5º compassos são iguais (C-D-E). No 2º, lê-se a sequência (C-B-A) por grau conjunto ascendente, enquanto no 6º ocorre a mesma sequência por grau conjunto descendentemente; o 3º e o 4º compasso seria uma aumentação rítmica das notas do compasso 1; no 7º (D) pode ser visto como a continuidade do 6º compasso (m.e.) que ascende por grau conjunto (A-B-C); do 7º para o 8º (mantendo a mão esq. no local), seria a repetição dos dois últimos tempos do compasso anterior (B-C), porém novamente por aumentação rítmica. Finalmente, chegamos às duas últimas semifrases que se repetem. Um trecho, que iniciado em anacruse (4º tempo do 8º compasso), desce e sobe por grau conjunto – C-B-A-B-C–, e se repete.

Dando um salto no repertório pianístico

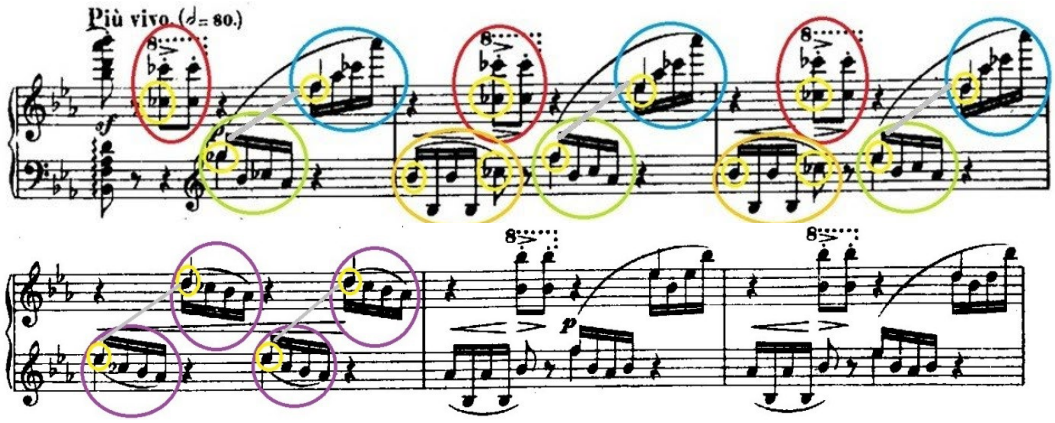
Variadas são as formas de se ler uma partitura, a depender do feitio composicional (contraponto, melodia acompanhada, piano a 4 e a 6 mãos, corais, peças camerísticas, etc.). De tal sorte que para cada trecho de uma peça, há também a melhor forma de se realizar a LPV, e por conseguinte, de se memorizar. Vale lembrar que a partitura, a princípio, não é o fim, apenas um guia a ser decifrado. Devemos instruir os alunos para que não se permitam tornar dependentes da partitura, passando mais brevemente à etapa da memorização que permitirá a execução (performance), consistindo na "liberação" do pianista sujeito à partitura. Os discentes passam tempo em demasia na etapa de leitura, sem falar que ainda há as questões técnicas a serem sanadas. Quanto menos analítica for a leitura prévia, mais tempo se fica sob o julgo da partitura, uma vez que não decodificamos nem entendemos o que a obra propõe. Por conseguinte, a memória necessita de aporte e ocorre por diversos modos, a depender do órgão sensorial envolvido (visual, cinestésico, lógico). Nesse caso, estamos falando de como podemos obter a memória melódica. "A compreensão do significado daquilo

que devemos fixar, não só dá maior segurança, como permite que seja assimilado com uma rapidez muito maior." (KAPLAN, 1987, p. 71).

Poderíamos propor um diário de bordo sobre como promover a LPV de cada seção do 1º movimento do concerto n. 2 de Rachmaninoff. Esse procedimento proporcionaria uma economia de tempo, energia e baixo desestímulo na preparação da peça. Para a grande maioria dos pianistas, uma LPV mal trabalhada pode gerar desgaste até a chegada da performance final; caso algo importante não tenha sido observado, pode retardar o processo de execução, causando, inclusive, estresse na performance, levando a transtornos comuns (TCs) e medo de palco. Segundo Ray (2014, p. 125), no intuito de fortalecer a formação do performer, aponta a necessidade de ampliação das pesquisas conceituais e de experimentos referentes aos fatores de estresse e ansiedade na performance musical. Destarte, entendemos que a formação do performer inclui a LPV, parte inicial do processo de performance musical.

O início do 1º movimento do concerto em análise é praticamente marcado por arpejos realizados pelo solista (compassos 9-34 e 41-62), enquanto a orquestra apresenta a melodia, tema principal do referido movimento, só então retomado pelo pianista (melodia acompanhada) (compassos 35-40). A dificuldade na leitura e memorização desse concerto fica evidenciado já na abertura, sendo frequentemente apontado como sendo um dos mais difíceis de memorização dentre os concertos de Rachmaninoff. Sua memorização pode se tornar ainda mais penosa se trouxermos à baila dois fatores: dificuldade em decodificar as estruturas arpejadas, sua sequência, devido às grandes distâncias intervalares que dificultam a memorização e/ou a falta de habilidade técnica para lidar com o trecho. Não raras vezes, a dificuldade na LPV, impede o discente de estudar a obra, por entender não ter, ainda, adquirido a competência de leitura suficiente. Por isso, a importância de munir o instrumentista de estratégias de leitura (que igualmente serão as utilizadas para a memorização), e, finalmente, a favor da execução, visando simplificar o modo de compreensão da partitura. Entendemos, inclusive, que por mais complexas, todas as estruturas têm um modo de resolução sobre as questões técnicas a serem empregadas. É papel do professor de instrumento, treinar os alunos para o reconhecimento de padrões a ser lidado de modo criativo, e a aquisição dessa habilidade deve ser demonstrada e treinada para então serem reconhecidas. Só podemos reconhecer o que conhecemos previamente. Sloboda comenta que a leitura musical "Provavelmente envolve *algum tipo* de reconhecimento de padrões que ocorrem com freqüência (*sic*) mas também é plausível que se apóie (sic) em alguma estratégia geral que organiza agrupamentos de notas os quais funcionam mesmo quando os padrões são novos." (SLOBODA, 2008, p. 94, grifos do autor). Como dito, cada seção do movimento do concerto, portanto, exigirá do pianista o desenvolvimento de competências e estratégias de LPV que permitirá execuções mais eficientes, visto que:

> [...] não há [...] um 'dicionário' consensual de padrões musicais. É bem possível que uma melodia contenha uma nova combinação de notas. Por outro lado, *há* algumas configurações conhecidas e recorrentes de alturas e ritmos em diversas melodias (tais como os movimentos de altura nas de escala e arpejos, os ritmos dactílicos, etc. [...]. (SLOBODA, 2008, p. 94)



Exemplo 2. Fonte: Trecho extraído do 1º movimento (*Più vivo*) do Concerto para piano e orquestra n. 2 de Sergei Rachmaninoff.

Passando à análise de um extrato do 1º movimento do concerto para piano, há necessidade de entendermos como podemos aplicar a estratégia que seria o "agrupamento de acordo com o compasso". Isso é chamado por Sloboda de "unidade de compasso" que é "uma moldura que pode ser usada para conter e descrever um número muito grande de seqüências de notas." (SLOBODA, 2008, p. 94).

Assim, as semínimas estão presentes nos tempos fortes e que corresponde à melodia a ser evidenciada, estando estruturada em grupos majoritariamente de semicolcheias que se alternam, com exceção do C*b* oitavado (círculo vermelho). O exercício primeiro é observar, por conseguinte, os agrupamentos ou unidades de compasso presentes com características semelhantes, demarcadas pelos círculos maiores coloridos, num total de 5. O compasso 1 prenuncia qual será o fio condutor melódico do trecho através dos polegares (círculos menores, em amarelo) que se alternam entre *Gb*/F; F/E e E/D (linhas cinzas); surgindo a primeira imprevisibilidade motora, uma vez que os polegares se cruzam, modificando compulsoriamente a condução dos braços (ora o polegar da dir. toca antes e por cima do polegar da esq., ora o inverso). Isso dificulta, sobremodo, a apreensão da passagem "à primeira vista". Como elemento "repetido" as oitavas quebradas descendentes funcionam como uma espécie de *apogiatura*. Aliás as próprias notas tocadas pelo polegar esquerdo (G*b*, F e E), numa LPV, poderiam funcionar como *apogiaturas*, melodicamente. O grupo circulado em roxo demarca uma repetição das notas E (m.e.)/D (m.d.), entretanto, o D (m.d.) fugiria à condução inicial dos polegares, passando a ser tocada com o 5º dedo (essa característica nos fez, inclusive, diferenciá-lo como um quinto grupo, visto que tal diferença pode romper o fluxo da leitura). Assim, os quatro compassos iniciais apontam para a dinâmica de leitura a ser utilizada durante toda a seção que se repetirá quatro vezes, contudo com pequenas diferenças, mas permanecendo a mesma lógica do padrão de quatro compassos. Tal observância faz com que a leitura seja naturalmente mais profícua em um curto espaço de tempo. Com exceção dos tempos fortes, os agrupamentos de semicolcheias se repetem (em ambas as mãos), o que permite que a atenção fique voltada aos polegares que

são as notas condutoras da melodia e com maior dificuldade executória.

Aproximando dois universos pianísticos

A princípio, pode-se estranhar o que uma peça do livro de Leila Fletcher teria a ver com o concerto de Rachmaninoff. A comparação foi proposital para que possamos entender que a LPV orientada e analiticamente sistematizada, realizada no início da formação do performer pode evitar vários atropelos e vícios. É falaciosa a ideia de que podemos "corrigir" os dados enviados ao cérebro (*input*), ou substituí-los. Assim, uma vez apreendida a informação, ela vai para a memória curta e de longo prazo, e, absolutamente, nada garante que um dado "errado" seja apagado, porque não estamos lidando com uma escolha racional ("esquecer o que não é correto" ou "substituir pelo correto"). Portanto, a ideia é cultivar sempre bons hábitos motores, uma vez que "a execução de qualquer obra no piano implica a realização coordenada de inúmeros movimentos dos diversos segmentos do membro superior (braço, antebraço, mãos e dedos) e inclusive do dorso [...]". (KAPLAN, 1987, p. 36). Será mais difícil (ou remota) a aquisição de estratégias de leitura depois de anos de consolidação de vícios adquiridos. Os exemplos acima demonstram que a possibilidade de uma análise melódica desde os anos iniciais da aprendizagem pianística até o nível mais avançado, estimulam os proprioceptores de modo mais correto, evitando o desequilíbrio corporal (no braço – articulações, tendões, músculos).

Em síntese, a discussão procurou trazer algumas recomendações que poderão auxiliar os leitores no processo de LPV, que englobam as chamadas leitura-análise e leitura-estudo, procurando otimizar cada tipo no início da prática. A leitura musical, sendo mais complexa que a da linguagem, dada a quantidade de informações contidas em uma partitura, exige a compreensão de várias etapas e desdobramentos, necessitando de uma ação sistematizada até atingir a performance musical.

À guisa de conclusão

A princípio, as análises podem parecer conter muitas instruções iniciais, mas faz parte da construção de uma sistematização dos procedimentos dentro da LPV. Isso porque a leitura é um processo complexo e multifacetado. A prática reiterada desse modo de preparar a leitura, levará o pianista a enxergar estruturas mais complexas cada vez mais rapidamente. Não se percebe, vendo um leitor/pianista experiente tocar bem "à primeira vista", quais os processos envolvidos nessa prática. Todavia, podemos afirmar que a eficiência nessa prática pode ser alcançada quando se percebe quais os procedimentos necessários para otimizá-la, sendo os principais meios sua conscientização, sistematização e treinamento. No processo de memorização, a fixação/retenção das informações ocorre, basicamente, pela "compreensão e posterior organização do significado do material a ser memorizado" (KAPLAN, 1987, p. 70). Assim, existe uma relação entre a LPV e a memória

para a qual vale a máxima "'O que não se compreende não se poderá apresentar corretamente', escrita pelo último aluno de Bach – Johann Christian Kittel, recordando um princípio básico do Mestre, sempre por ele repetido ao ensinar." (KAPLAN, 1979, p. 27).

A necessidade de desenvolvermos estratégias para a LPV antecede a fase do estudo (estágio inicial no processo de aprendizagem). Naquela, a partir da identificação dos padrões e agrupamentos da peça, preparamos os movimentos motores participantes, através dos olhos que enviam os comandos ao cérebro, "quando as coordenações motoras necessárias para dar vida à partitura são estabelecidas em função das particularidades da mesma e firmadas através da prática." (KAPLAN, 1987, p. 40). Podemos dizer que todo esse processo intercala com o desenvolvimento de outras habilidades, juntamente ao reconhecimento dos demais padrões harmônico e rítmico. Nesse sentido, seriam outras discussões, mas procedimentalmente entendemos que o elemento rítmico deverá necessariamente ser trabalhado antes de tudo. Durante todo o processo de LPV devemos manter a consciência da pulsação, como elemento autorregulador, para que o olho se mova e "saque" a informação, avançando de forma orientada. Inclusive, essa seria a primeira grande dificuldade da LPV ("controlar o olho", "o que ver" e "nunca voltar ao compasso anterior", a título de conferência). Para tal, desenvolvemos, com os discentes, práticas introdutórias d'O Passo (CIAVATTA, 2012), além de fomentar análises sobre o "musicar" (*musicking*) dos discentes, no sentido proposto pelo educador Christopher Small.

Finalmente, quando Sloboda comenta que as "unidades [de compasso] são fáceis de encontrar em uma partitura", conforme embasadas nas análises supradescritas, diríamos, fáceis, desde que venham sendo exercitadas e demonstradas, com a orientação de professores, passando a constituir parte de um "dicionário" de conhecimento sobre as diversas formas de padrões/contornos musicais, que, em última instância, serão reconhecidos de modo criativo e eficiente.

Referências

AQUINO, Maria de Fátima de S. *A decodificação da leitura e o processo de compreensão do texto.* In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2, 2015, Campina Grande. Anais... Campina Grande: ANPED, 2015. P. 1-8.

Disponível: https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2015/TRABALHO_EV045_MD1_SA15_ID3947_08092015212637.pdf.

CASPURRO, Helena. Audição e audiação: o contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical* (APEM), Porto, n. 127, p. 16-27, 2007.

Disponível em: https://www.apem.org.pt/page14/downloads/files/audicao_e_audiacao_apem.pdf. Acesso em: 23 abr. 2024.

CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R. C.; ÁVILA, G. A. de. Considerações sobre a aprendizagem da performance. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, 2012.

Disponível em: https://www.scielo.br/j/pm/a/WDJYfRMwwDq883WCPFY8nsB/?format=pdf. Acesso em: 22 abr. 2024.

CIAVATTA, Lucas. *O passo: música e educação.* Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2012. 206 p.

DALCROZE, Jaques. Les études musicales et l'éducation de l'oreille. Lausanne: Foetisch, 1965. p. 9-12. Edição original de 1920. Tradução: José Rafael Madureira e Luci Banks-Leite. Tradução publicada na *Revista Pro-Posições*, v. 21, n. 1, abr. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pp/a/RM8v8jxcXpVwxFJnjPvTqRP/. Acesso em: 22 abr. 2024.

FLETCHER, Leila. *The Leila Fletcher Piano Course*. 6. ed. Canadá: Montgomery Music, v. 1, [1950] 2012. 64p.

Disponível em: https://www.mrnoftle.com/uploads/2/0/3/2/20325315/64029568-leila-fletcher-piano-course-book-1.pdf. 2012. Acesso em: 22 abr. 2024.

KAPLAN, José Alberto. *O ensino de piano: reflexões sobre a técnica pianística*. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária, 1979. 34p.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. João Pessoa: Editora Universitária, 1987. 112p.

RACHMANINOFF, S. *Second Concerto op. 18*. New York: G. Schirmer, 1967.

RAMOS, Ana Consuelo. *Leitura prévia e performance à primeira vista no ensino de piano complementar: implicações e estratégias pedagógicas a partir do Modelo C(L)A(S)P de Swanwick.* Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. 235f. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-7XYL5V/1/dissertacao_ana_consuelo.pdf. Acesso em: 22 abr. 2024.

RAY, Sônia. Fatores de estresse e ansiedade na performance musical: histórico e perspectivas após 10 anos de Simcam. Percepta - *Revista de Cognição Musical*, v.1, n. 2, p. 115-126, 2014.

SLOBODA, John A. A performance musical. In: SLOBODA, John A. *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008. p. 85-132.

TANAKA, Harue. Reflexões sobre a "leitura à primeira vista" de músicas populares: o caso do baião. *In*: FÓRUM DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPB/ABET, 2., *Anais* [...]. João Pessoa. 2016. Disponível em: https://etnomusicologiapb.files.wordpress.com/2018/03/anais-do-ii-fc3b3rum-de-etnomusicologia-da-ufpb-abet.pdf. Acesso em: 24 maio 2020.

TOMANIK, Aline Maria. *Um olhar sobre o ensino de piano para adultos*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. 115f. Disponível: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7831050/mod_resource/

content/1/disserta-tomanik-%20ensino%20adultos.pdf. Acesso em: 23 abr. 2024.

VILAÇA, Sara C. V.; PACHECO, António R.; VIEIRA, Maria Helena. Estratégias de leitura à primeira vista no ensino de piano em grupo. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación,* Coruña, v. extra 4, p. 1-7, 2017.

Disponívelem:http://revistas.udc.es/index.php/reipe/article/view/reipe.2017.0.04.2461/pdf. Acesso em: 30 maio 2020.

UNIVERSIDADE E O ENSINO SUPERIOR DE MÚSICA: CICLOS DE TRANSFORMAÇÃO E RESSONÂNCIAS

UNIVERSITY AND HIGHER MUSIC EDUCATION: CYCLES OF TRANSFORMATION AND RESONANCES

Leonardo Carvalho
Universidade Federal de Goiás (UFG)
leovicttor@gmail.com

Eduardo Lopes
Universidade de Évora/Portugal
el@uevora.pt

Resumo: No final do século XII, as universidades medievais surgiram nas cidades europeias, paralelamente à expansão das escolas urbanas, como suporte de entidades seculares e eclesiásticas e adotando métodos educacionais focados na oralidade e no debate crítico. Essas instituições influenciaram o desenvolvimento de teorias que fortaleceram monarquias e a autoridade eclesiástica. Historicamente, o ensino universitário passou por três ciclos de transformação - ascensão, declínio e reação - refletindo mudanças sociais e intelectuais, com a música sempre presente como área de estudo. O primeiro ciclo, marcado pelo renascimento do naturalismo aristotélico e pela busca de autonomia das universidades, caracterizou o ensino superior de música como parte do quadrivium, no contexto das artes liberais. O segundo ciclo, entre o século XIV e XV, abarcou a influência crescente do humanismo na tradição escolástica, valorizando as artes e contribuindo para uma ênfase gradual no ensino musical superior prático, prenúncios de sua futura autonomia. O terceiro ciclo, influenciado pelo Iluminismo e pela República das Letras, culminou na criação do modelo de universidade de pesquisa alemão no século XIX, posicionando a música como campo autônomo de pesquisa. Atualmente, as universidades enfrentam desafios impostos pelas demandas tecnológicas e de mercado, potencialmente marcando um quarto ciclo, desafiando a educação musical superior a adaptar-se, a fim de equilibrar sua rica herança histórica com as inovações pedagógicas e de gestão administrativa.

Palavras-chave: Ciclos de Transformação, Universidade, Ensino Superior de Música

Abstract: *At the end of the 12th century, medieval universities emerged in European cities, in parallel with the expansion of urban schools, supporting secular and ecclesiastical entities and adopting educational methods focused on orality and critical debate. These institutions influenced the development of theories that strengthened monarchies and ecclesiastical authority. Historically, university education has gone through three cycles of transformation - rise, decline and reaction - reflecting social and intellectual changes,*

with music always present as an area of study. The first cycle, marked by the revival of Aristotelian naturalism and the search for university autonomy, characterized higher education in music as part of the quadrivium, in the context of the liberal arts. The second cycle, between the 14th and 15th centuries, embraced the growing influence of humanism in the scholastic tradition, valuing the arts and contributing to a gradual emphasis on practical higher musical education, harbingers of its future autonomy. The third cycle, influenced by the Enlightenment and the Republic of Letters, culminated in the creation of the German research university model in the 19th century, positioning music as an autonomous field of research. Currently, universities face challenges imposed by technological and market demands, potentially marking a fourth cycle, challenging higher music education to adapt in order to balance its rich historical heritage with pedagogical and administrative management innovations.

***Keywords**: Cycles of transformation, University, Higher music education*

Introdução

No final do século XII, em um contexto de intensa atividade intelectual e material nas cidades europeias, emergiram as universidades medievais. Originadas simultaneamente à expansão das escolas urbanas, estas instituições contaram com o apoio tanto de entidades seculares quanto eclesiásticas, adotando métodos educacionais centrados na oralidade e no debate crítico, contribuindo para o desenvolvimento de teorias que sustentaram a consolidação e o poder das monarquias e a manutenção da autoridade espiritual da Igreja.

Historicamente, as universidades passaram por três diferentes ciclos de transformação, marcados por períodos de ascensão, declínio e reação, refletindo o pensamento e os movimentos sociais, ao passo que a música estava, desde o início, como objeto de estudo universitário. O primeiro ciclo iniciou-se ainda no século XII com o renascimento do naturalismo aristotélico e a busca por autonomia das universidades em relação às influências da Igreja e do Império, enquanto o ensino universitário de música era predominantemente teórico, enquadrando-se na lógica matemática do quadrivium, formação básica das sete artes liberais. A seguir, o segundo período foi marcado pela transição da escolástica para o humanismo, cuja origem data do século XIV na Itália e eventualmente permeou as universidades mais estabelecidas. Este movimento gerou certa valorização das artes e da literatura, proporcionando uma mudança significativa também no ensino universitário de música, daí as primeiras cátedras de música terem surgido como prenúncios de sua autonomia como área de estudo, que viria a se concretizar só no século XVIII. Já o terceiro ciclo foi influenciado pelo Iluminismo e pela formação da República das Letras no século XVII, que representaram grandes desafios ao modelo universitário vigente, culminando, como reação, ao estabelecimen-

to do modelo de universidade de pesquisa alemão no século XIX. Nesse ínterim a música, influenciada pelo Romantismo, começou a ser vista como um campo autônomo de estudo e pesquisa, com ênfase na inovação e na expressão do "gênio" criativo.

Atualmente as universidades encontram-se em um outro momento, focado na resposta às demandas tecnológicas e de mercado. Seria este um quarto ciclo? Fato é que este período desafia a educação musical superior a adaptar-se, buscando equilíbrio entre a manutenção de sua rica herança e a incorporação de novas tecnologias e métodos pedagógicos. A análise desses ciclos de transformação e suas ressonâncias na educação musical superior oferece uma perspectiva valiosa sobre como as universidades adaptaram suas ideologias, currículos e metodologias em resposta às mudanças sociais e culturais ao longo dos séculos.

O primeiro ciclo

Desde o surgimento das universidades, cabe ressaltar, observam-se ciclos de ascensão, embate e mudança dentro delas. O primeiro deles está na origem da própria universidade, qual seja, a redescoberta das obras de Aristóteles na Europa medieval e a discussão da autonomia universitária frente aos interesses da igreja e dos reis. Especialmente a partir do século XII, sua redescoberta e discussão teve um impacto significativo e por vezes controverso nas primeiras universidades, conforme reforça Grant (1996), devido ao fato destes estudos terem sido introduzidos na Europa através de traduções árabes e comentários, por vezes desafiando as doutrinas cristãs estabelecidas. Inicialmente proibidos em vários lugares como Paris e Oxford, por conta destes estudos ocorreram disputas internas e externas, o que acabou por gerar transformação no currículo algum tempo depois. Southern (1995) cita que, por conta dessa capacidade de adaptação, muitas vezes a partir de muita luta, é que as universidades sobreviveram ao tempo desde então, como será abordado adiante.

A maioria dos estudantes e mestres das faculdades superiores começaram suas trajetórias acadêmicas pela faculdade de artes, conforme Verger (2001). Estas desempenharam, por muito tempo, um papel introdutório na educação, não se diferenciando significativamente das escolas de gramática, suas contrapartes menores. Essas faculdades eram vistas como uma extensão do ensino medieval, servindo possivelmente como alicerce para todas as outras áreas de estudo; o foco e ponto alto dessas instituições era a "filosofia", seja a filosofia relacionada à natureza, como a física e as ciências naturais, seja a filosofia voltada para o estudo do ser humano, caso das ciências morais. Segundo Quintiliano, na antiguidade clássica, era por meio das artes que se alcançava o conhecimento científico. Desta forma, nas universidades da Idade Média, as artes serviam como uma via de acesso aos saberes emergentes, particularmente por meio da redescoberta das obras de Aristóteles, como reforçado por Ridder-Symoens (1992).

Ao abordar os programas da faculdade de Artes, Verger (2001) aponta que estes, como nas escolas do século XII, inicialmente compunham-se das disciplinas tradicionais

do *trivium, quadrivium*, colocando a gramática, e acessoriamente a retórica, como indispensáveis. As demais disciplinas eram estudadas de forma elementar pela maioria dos universitários. O triunfo da dialética culminou com a irrupção maciça da filosofia pouco tempo depois. Em Paris, eram obrigatórios apenas o *Organon* de Aristóteles e as *Institutiones grammatica* de Prisciano, ao passo que no ano de 1215 foi proibido ensinar os textos da filosofia natural, que tratam de Física e Metafísica, também de Aristóteles, por provocar debates intensos sobre a relação entre fé e razão.

Diante das proibições impostas, acadêmicos e estudantes reagiram de diversas maneiras. Muitos continuaram a estudar e ensinar as obras proibidas clandestinamente, enquanto outros migraram para universidades onde tais restrições eram menos severas, como em Oxford e instituições na Itália. Alguns acadêmicos redigiram petições e apelos aos líderes eclesiásticos, defendendo a importância do estudo aristotélico para uma compreensão completa das escrituras, e buscaram harmonizar os ensinamentos com a doutrina cristã por meio de reinterpretações e comentários. A resistência também se manifestou de forma organizada, com grupos de estudantes e professores lutando pela autonomia acadêmica e fortalecendo a identidade coletiva das comunidades universitárias. Diante disso, nas décadas seguintes, essa posição se abrandou e houve clara transformação no programa de estudos. Em 1230 estes textos já eram lidos publicamente e em 1255 um estatuto da faculdade de Artes de Paris listava os ensinamentos oficiais que os mestres deviam obrigatoriamente oferecer, Verger (2001, p.216):

> a retórica, os "filósofos" e o *quadrivium* desapareceram completamente; em contrapartida, ao lado do *Organon* e de Prisciano e de algumas obras menores de lógica e de gramática, figura a partir de então praticamente todo o "novo Aristóteles": a *Física*, a *Metafísica*, o livro *Dos Animais* e a maioria dos pequenos tratados de filosofia natural *(parva naturalia)* completados pelo tratado *Da Alma* e a *Ética*; faltava apenas a *Política*, ainda não traduzida em latim. Este programa de estudo não mudaria mais até o século XIV e mesmo, em seus aspectos essenciais, até o fim da Idade Média.

Nesse contexto, a música ensinada no âmbito universitário era predominantemente teórica e focada em aspectos matemáticos e filosóficos, em linha com a abordagem medieval de entender a harmonia e as proporções universais. Enquanto o *trivium* - gramática, lógica e retórica - lidava com a comunicação verbal e o se fazer entender, cada uma das disciplinas do *quadrivium* - aritmética, geometria, música e astronomia - consideradas de menor importância neste momento, apontava como o mundo poderia ser entendido a partir da matemática, dos números: a aritmética era considerada o estudo dos números e o mundo abstrato, os números em si; a geometria, o estudo dos números no espaço; a música (ou harmonia), o estudo dos números em relação ao tempo; e a astronomia, o estudo dos números que governam o movimento dos corpos celestes no espaço e no tempo. A concepção dessas disciplinas como um modo de entender o mundo através da matemática pode ser atribuída a filósofos da Grécia Antiga, como Platão e, mais tarde, a pensadores medievais como Boécio, aponta Castanheira (2009).

Alguns tratados, como a *Musica enchiriadis* e o *Scolica enchiriadis*, eram di-

recionados aos estudantes que desejavam ingressar no clero. Mosteiros e escolas ligadas às igrejas-catedrais eram instituições religiosas e de ensino. Os mosteiros enfatizavam a educação musical prática, enquanto as escolas das catedrais se concentravam mais nos estudos especulativos e foram, estas, "que desde o início do século XIII prepararam os estudantes para o ingresso nas universidades", Grout-Palisca (2007, p.77). Paralelamente, a música profana também estava impregnada pela prática, desde a época da educação secular dos cavaleiros. A arte da cavalaria incluía a criação de versos e canto, além de tocar instrumentos. Fonterrada (2008, p. 39) considera:

> Os tocadores de flauta e lira, e outros músicos e cantores seculares, exercitavam a invocação das prazeres por meio de suas produções artísticas, melodias e composições. As características do aprendizado da música profana assemelhavam-se ao da música religiosa, cabendo a um mestre a transmissão de conhecimentos ao aprendiz.

Assim, dentro das universidades, ao menos a partir do seu surgimento e até ao menos o século XV, o ensino de música a nível curricular era proeminentemente teórico, restrito e filosófico, estando a prática vinculada às outras esferas, como aos mestres livres (inclusive de música profana), às igrejas e monastérios e, mais tarde, aos colégios.

O segundo ciclo

O segundo ciclo de ascensão, embate e mudança, no percurso das universidades, diz respeito ao modelo tradicional da escolástica versus o humanismo e racionalismo que despontavam. Após o seu rápido crescimento e desenvolvimento, depois de superar os embates em torno dos estudos de Aristóteles e do estabelecimento da escolástica como mote principal, a universidade estava diante do humanismo. Este florescia nas instituições para além dos seus muros, transformando esses espaços em locais ideais para o ensino avançado. O humanismo enfatizava a valorização da vida ativa, a adoção dos idiomas nacionais para tratar de política, poesia, ou mesmo do cotidiano, em detrimento do latim, e um interesse renovado pela poesia e pelas características individuais dos indivíduos, entre outros aspectos, cita Manacorda (2000). As universidades, no entanto, foram inicialmente lentas em adotar essas novas ideias.

Foi na Itália, provavelmente devido à ênfase maior em direito de suas universidades e também por ter sido o berço de correntes humanistas nas instituições externas, que a mudança começou. A Universidade de Pádua destacou-se por sua abertura a mudanças, uma vez que era menor e menos resistente a inovações que as grandes universidades, e, em 1315, laureou o poeta Albetino Mussato por suas contribuições à literatura, permitindo que ensinasse na universidade mesmo sem a completa formação acadêmica antes exigida. Pouco a pouco, professores do trivium passaram a valorizar obras de Cícero e, um tempo depois, o ensino do grego era introduzido nas universidades, em parte devido à redescoberta e valorização de textos gregos, incluindo do próprio novo testamento da bíblia cristã, originalmente escrito em grego.

Neste processo de absorção das influências humanistas, após a queda de Constanti-

nopla em 1453, muitos estudantes e professores com conhecimento em literatura antiga e grego migraram do oriente para o ocidente, buscando refúgio nas universidades, especialmente aquelas no centro da Europa. Essa migração enriqueceu significativamente o ensino universitário nas áreas de literatura e línguas antigas.

As universidades do centro da Europa, por serem mais recentes, mostravam-se mais abertas à inovação e aderiram intensamente ao humanismo, como foi observado na Hungria, Polônia e Viena, para Ridder-Symoens (1996). Essas instituições não apenas ensinavam, mas também disseminavam as ideias humanistas. Um exemplo marcante dessa influência foi o de Copérnico, que estudou em Cracóvia, Polônia, na década de 1490. Influenciado pelo ambiente humanista e inspirado pelos astrônomos gregos, Copérnico desenvolveu a teoria heliocêntrica do universo. Posteriormente, a evolução do pensamento filosófico e os estudos de ciências naturais ganharam destaque em universidades como Oxford e Cambridge.

Paralelamente, o ensino de música experimentou significativa transformação, passando da forma predominantemente funcional e litúrgica para uma expressão artística mais diversificada e secular, o que se traduziu em uma maior experimentação com formas e estilos, incluindo o desenvolvimento da polifonia e o uso mais expressivo do texto na música vocal. As universidades começaram a incorporar essas novas ideias musicais em seus currículos, refletindo uma valorização crescente da música como disciplina acadêmica. Fonterrada (2008) ainda menciona o fato da teoria musical ter se tornado mais elaborada, incorporando estudos de harmonia e contraponto.

Fora das universidades, os primeiros conservatórios de música surgiram na Itália durante o século XVI, em Veneza e Nápoles. Estas instituições inicialmente funcionavam como orfanatos que ofereciam educação musical como uma forma de preparar crianças e jovens para atuação na música dentro da igreja. Os quatro conservatórios mais famosos foram fundados em Nápoles: o Conservatório *della Pietà dei Turchini*, o Conservatório *di Sant'Onofrio a Capuana* , o Conservatório *dei Poveri di Gesù Cristo* e o Conservatório *di Santa Maria di Loreto*. Esses conservatórios napolitanos estabeleceram um modelo para o ensino de música e outras disciplinas, refletindo o espírito renascentista de organização e sistematização do conhecimento. Fonterrada (2008, p.47 e 48) descreve:

> Essas escolas, conhecidas como "conservatórios", eram, na verdade, orfanatos. Veneza contava com uma importante escola de meninas, enquanto Nápoles era reconhecida por seus "orfanatos" musicais para meninos, o primeiro dos quais criado em 1537.

A música começava a ser patrocinada não apenas pela Igreja, mas também por cortes reais e por ricos mecenas laicos, o que ajudou a promover uma cultura de inovação musical e teórica. As universidades, reconhecendo a importância da música como parte do currículo humanista, começaram a formalizar seu ensino. As primeiras cátedras de música foram estabelecidas nesse contexto de expansão do ensino universitário para abranger uma gama mais ampla de disciplinas, como a criada em 1626 na Universidade de Oxford, representando a ideia embrionária de um ensino mais formal,

embora ainda não autônomo.

O terceiro ciclo

A invenção da prensa móvel por Gutenberg em meados do século XV trouxe novos desafios. Tal novidade facilitou a rápida disseminação de livros e ideias, permitindo que os intelectuais compartilhassem suas obras e descobertas muito além de suas localidades. Este fato representou, para as universidades, aspectos antagônicos: se por um lado os livros facilitavam o ensino, permitindo acesso a novos conhecimentos, inclusive em diferentes idiomas, por outro, a universidade deixava de ganhar lucros com a venda de livros manuscritos e também deixava de ter o papel hegemônico na educação. Alunos e mestres podiam se juntar para criar novos e efetivos locais de ensino, como o caso das repúblicas das letras.

Este movimento informal de acadêmicos e pensadores promoveu o intercâmbio livre de ideias, informações e textos através de cartas e redes de comunicação que transcendiam as fronteiras geográficas e institucionais. Isso contrastava com a estrutura mais rígida e hierárquica das universidades da época. Nos anos de 1700 e 1800 essas repúblicas, conhecidas como repúblicas das letras, cresciam e se tornavam mais populares, especialmente em meio a classe média e burgueses, e as universidades passaram a ser vistas como retrógradas guardiãs do passado e quase irrelevantes. De fato, grandes e reconhecidos filósofos e pensadores como Rousseau e Voltaire não eram universitários. Ridder-Symoens (1996) menciona que cada vez mais pensadores naturalistas, não ligados às questões teológicas, ganhavam espaço.

A república das letras adotou novas abordagens para a pesquisa e a crítica textual, incluindo o uso de métodos filológicos e históricos mais rigorosos. Essa ênfase na metodologia científica e no rigor intelectual colocou pressão sobre as universidades para atualizar seus métodos de ensino e pesquisa, marcando o surgimento do terceiro ciclo, a partir da criação de um novo modelo universitário, a universidade de pesquisa.

Gradualmente, iniciando pela Europa Central e destacando-se na Alemanha, Immanuel Kant, um influente filósofo e professor universitário em Königsberg, empreendeu a tarefa de integrar as novas correntes do empirismo e do humanismo com as concepções tradicionais da metafísica. Kant ganhou notoriedade principalmente como professor de antropologia. Seu enfoque analítico e metodológico contribuiu para o desenvolvimento de várias áreas e disciplinas especializadas, que foram sendo gradualmente incorporadas às universidades.

A seguir, Wilhelm von Humboldt - filósofo, linguista, diplomata e educador prussiano - concebeu a educação como um meio para realizar o potencial individual e promover a autoformação através do engajamento intelectual. Ele defendia que a verdadeira educação deveria ser holística, abrangendo o desenvolvimento intelectual, moral e estético. Suas ideias sobre a organização universitária destacavam a importância da pesquisa e do

ensino interligados, a liberdade acadêmica para estudantes e professores, e a ideia de que o ensino deveria ser guiado pela pesquisa. Sua reforma educacional acabou por estabelecer o modelo da universidade de pesquisa para as universidades modernas, especialmente através da fundação da Universidade de Berlim em 1810, mais tarde renomeada como *Humboldt-Universität zu Berlin*.

Conforme Wallerstein (2011), o modelo de universidade de pesquisa tinha como principal objetivo fomentar a criação de novos conhecimentos. Este padrão buscava atrair indivíduos excepcionais, verdadeiros pioneiros em seus campos, que eram considerados gênios e recebiam destaque nas universidades. Essas figuras notáveis, muitas vezes excêntricas e únicas, eram encorajadas a escrever e ensinar, contribuindo assim para a geração de novas ideias e conhecimentos. Este fenômeno encontrava um paralelo no século XVIII e no movimento do Romantismo, onde a originalidade e a genialidade eram altamente valorizadas.

O propósito dessas universidades ia além de ensinar; buscava-se criar um ambiente que equilibrasse o controle moral com a inovação acadêmica, visando racionalizar a sociedade e torná-la mais produtiva. A pesquisa e a publicação dos conhecimentos adquiridos eram componentes fundamentais desse modelo. Além disso, valorizava-se o título de PhD como um padrão de excelência, identificando alguém não apenas qualificado para ensinar disciplinas como medicina ou direito, mas que também fosse especialista em uma área específica e engajado em pesquisa com aplicação social.

***

No âmbito musical, a música atinge seu maior grau de autonomia a partir da criação de escolas particulares de caráter profissionalizante e firma seu status como campo de estudo. A primeira delas a ser criada foi o Conservatório de Paris, criado em 1794. A partir daí, esse modelo de escola de música se espalhou chegando a Praga (1811), Genebra (1815), Viena (1817), Londres (The Royal Academy of Music - 1822, The Trinity College - 1872 e The National Training School of Music - 1873), Lisboa (Conservatório Nacional de Lisboa - 1836), Berlim (1850), Moscou (Conservatório de Música de Moscou - 1866), Leipzig (Conservatório de Música de Leipzig - 1843) e até do outro lado do Atlântico no Brasil (Conservatório Brasileiro de Música - 1845), nos Estados Unidos e Canadá a partir de 1860 (Boston, Illinois, Montreal), para citar algumas. Fonterrada (2008, p. 81) relata: "Na época do individualismo e do virtuosismo, as escolas de música privilegiavam a formação do instrumentista virtuose e corroboram a tendência ao individualismo, ainda hoje presente na formação de grande parte dos músicos".

A convergência entre o modelo de universidade de pesquisa proposto por Wilhelm von Humboldt e as escolas particulares de música estabelece um interessante paralelo dentro do contexto do Romantismo, período marcado pela valorização do in-

divíduo e da originalidade. No âmbito acadêmico, a filosofia humboldtiana enfatizava a importância da geração de novos conhecimentos por meio da pesquisa e destacava o papel de indivíduos excepcionais, ou "gênios", nas universidades. Este enfoque ressoa fortemente com o espírito romântico na música, que exaltava a figura do compositor e do virtuose como ícones de genialidade criativa, promovendo uma forte expressão individual e emoções profundas por meio de suas obras. Há ainda que se fazer referência ao positivismo que valorizava a ciência e os estudos do comportamento humano, afastando as ideias dos sonhos e imaginação, o que, na área de música, gerou ênfase e preocupação com a técnica, também possível pela melhora na fabricação de instrumentos.

Com a crescente legitimidade das escolas de música e o reconhecimento de sua importância na formação artística e técnica, muitas dessas instituições foram integradas às universidades existentes ou transformadas em conservatórios universitários, como reforça Freeman (2014), movimento que ganhou força no século XX. Essa incorporação não apenas reforçou o status acadêmico da música, mas também refletiu uma fusão dos objetivos educacionais de promover pesquisa e especialização, típicos do modelo humboldtiano, com a formação musical avançada. A própria expansão global tanto do modelo das universidades de pesquisa quanto dos conservatórios de música ilustra a adaptabilidade e a influência universal desses modelos educacionais. Eles se espalharam por diferentes regiões e culturas, adaptando-se às necessidades locais e influenciando a educação superior como um todo.

Este modelo de ensino advindo do período romântico também trouxe, em si, conflitos e ambiguidades, característicos daquela época. O ensino de composição musical, até o advento do século XIX, era prático e fundamentado na relação direta entre mestre e discípulo. Esta abordagem permitia uma transmissão personalizada do conhecimento musical, na qual o aprendizado ocorria não só pela instrução formal, mas também pelo exemplo e pela imersão no ambiente criativo do mestre. Contudo, com o crescente interesse pela música entre os não profissionais e o aumento da população urbana, a necessidade de uma abordagem mais sistemática e acessível ao ensino musical tornou-se evidente.

Em resposta a esse cenário, o século XIX viu o desenvolvimento do ensino teórico/prático de composição em um formato coletivo através dos tratados e manuais de instrução universais de harmonia, contraponto e estudo das formas, por exemplo. Instituições como conservatórios e escolas de música adotaram métodos que possibilitavam a instrução em massa, eficazes para a disseminação do conhecimento musical a um público mais amplo, mas frequentemente vinculados mais às habilidades técnicas do que à expressão artística, priorizando a proficiência na construção musical e orquestração sobre a criatividade individual e a própria performance.

No entanto, é importante notar que, paralelamente a esse desenvolvimento, no caso do ensino do instrumento, canto e regência, persistiu o modelo de ensino focado na performance, aborda Fonterrada (2008). Este valorizava tanto a habilidade técnica quanto a interpretação artística, reconhecendo a importância da individualidade e da subjetividade na realização musical. Essa dualidade reflete uma tensão mais ampla dentro do pensa-

mento romântico, que valoriza tanto o individualismo exacerbado quanto o domínio técnico-instrumental. A música, neste contexto, era vista sob duas vertentes: como uma expressão pura de sentimentos e como uma construção técnica formal rigorosa mas, em ambos os casos, o legado do romantismo era a ênfase no indivíduo.

A música havia se firmado como área autônoma de estudos na Europa e nos EUA desde o fim do século XIX e o seu estudo formal, a partir do sucesso do modelo de universidades de pesquisa e dos conservatórios de música, gerava cada vez mais abordagens. O processo de criação de conservatórios musicais, especializados no ensino e prática musical de alto nível, e de sua fusão em universidades maiores, continuou ganhando força na primeira metade do século XX. Apesar das duas guerras mundiais terem destruído grande parte da Europa e acarretado enormes perdas de recursos humanos nas Américas, inclusive nas universidades, a conseguinte reconstrução da Europa Ocidental, financiada pelos EUA, manteve o ímpeto academicista do período com retomada das pesquisas a seguir. Os estudos e pesquisas criaram novas ramificações e focos, passando pela teoria musical, etnomusicologia, musicologia, educação musical, performance musical, composição, musicoterapia, tecnologia musical, estudos de mídia musical e indústria musical, dentre outros.

Essa ênfase na criação do novo ganhou uma importância ainda maior devido à situação da música contemporânea nas salas de concerto. No início do século XX, muitas obras contemporâneas não eram bem recebidas pelo público em geral, que frequentemente preferia repertórios mais tradicionais e estabelecidos. Conforme Grout (2007), as salas de concerto, preocupadas com a rentabilidade e a aceitação do público, muitas vezes hesitavam em programar obras contemporâneas e experimentais. Os casos emblemáticos de Stravinsky com A Sagração da Primavera (1913), depois com Schoenberg e a segunda escola de Viena, ou ainda Charles Ives nos EUA, para citar alguns, representavam esse descompasso entre o novo e o rentável.

Nesse cenário, as universidades desempenharam um papel crucial como refúgio para os compositores contemporâneos. Devido à sua autonomia acadêmica e menor dependência direta de lucratividade comercial, as universidades puderam oferecer um espaço onde compositores puderam explorar e desenvolver suas ideias inovadoras sem o medo imediato da rejeição comercial. As universidades não só proporcionavam recursos como salas de concerto e ensembles para a execução dessas obras, mas também um ambiente intelectual no qual compositores e estudiosos podiam debater e refinar novas abordagens musicais.

Quanto às críticas aos modelos adotados e às iniciativas para mitigá-las, muitos programas de música nas universidades tornaram-se altamente especializados, focando em treinamento técnico avançado e repertório clássico ocidental. Essa abordagem muitas vezes resultou em uma forma de elitização, onde a música era vista como uma disciplina isolada do público geral e acessível principalmente para aqueles com formação específica. Essa especialização podia alienar a universidade das comunidades locais e da cultura musical mais ampla, limitando sua capacidade de se conectar com

um público diversificado. Em resposta ao reconhecimento desse distanciamento, muitas instituições começaram a expandir seus currículos para incluir uma variedade maior de gêneros musicais, como jazz, música popular, música eletrônica e estudos de música mundial. Essa expansão visava não apenas a diversificar a formação musical, mas também a tornar a música mais relevante e acessível para uma gama mais ampla de estudantes e comunidades. Essa tendência foi particularmente visível no final do século XX e continuou a se desenvolver no século XXI.

Finalmente, muitos programas de música nas universidades estão abraçando uma abordagem mais interdisciplinar, vinculando a música a áreas como saúde mental, terapia, educação social, e ativismo. Isso reflete uma visão mais ampla de que a música não é apenas uma forma de arte, mas também uma ferramenta poderosa para o engajamento social e a mudança. Essas tendências e discussões refletem um esforço contínuo para realinhar a educação musical universitária com as necessidades e valores da sociedade contemporânea, tornando-a mais relevante, acessível e responsiva às mudanças sociais e culturais.

Um novo ciclo?

No início dos anos 2000, emergiu um novo viés dentro das universidades, orientado para a ciência e o empreendedorismo. Este modelo promove uma abordagem individualista, incentivando os alunos a personalizarem seus próprios currículos, e marca um retorno aos valores humanistas em contraposição às rígidas estruturas conservadoras anteriores. Os estudantes são encorajados a tomar as rédeas de sua educação e de sua rotina diária. Nesse contexto, o diploma universitário transcende sua função tradicional de promover a mobilidade social e se torna um requisito básico para o trabalho e recompensa financeira.

À medida que as universidades se expandem globalmente para atender a essa nova demanda, os alunos buscam principalmente duas vertentes: uma econômica, focada em como a educação pode proporcionar retorno financeiro no futuro, e outra voltada ao prazer pessoal, explorando o que o curso pode oferecer em termos de diversão, esportes e entretenimento. Neste cenário, o cânone tradicional e os estudos teóricos e práticos dos cursos tornam-se secundários, refletindo uma mudança significativa nas prioridades educacionais e nos objetivos dos alunos.

Relativo à música, o foco capitalista, e também das universidades no mercado de trabalho e no retorno financeiro, principalmente a partir do século XXI, trouxeram novas implicações e novos desafios à integração dos cursos à sociedade: adaptação às novas tecnologias; diversificação de gêneros e estilos versus a manutenção e valorização da herança musical; sustentabilidade financeira e o consumo de música; inclusão e diversidade de alunos; conexão com a indústria e empregabilidade; impacto social e comunitário, dentre outros. A discussão passa pela gestão administrativa e ideológica dos cursos de graduação em música, tendo em vista a tendência de valorização dos cursos universitários com melhor "custo benefício financeiro", tanto na ótica da administração, quanto na dos estudantes.

Ademais, a expressão artística via prática musical não está vinculada aos diplomas universitários, assim como o seu reconhecimento.

No entanto, essa visão econômica restritiva não captura o verdadeiro valor dos estudos em música. A formação musical universitária não só desenvolve habilidades técnicas e expressivas, mas também promove competências transferíveis, como criatividade, pensamento crítico, disciplina e colaboração. Esses atributos são altamente valiosos em diversas carreiras e contribuem significativamente para a formação de indivíduos bem-arredondados. Além disso, é importante considerar que a expressão artística e o reconhecimento no campo da música muitas vezes transcendem a formação acadêmica formal. Muitos músicos de sucesso nunca passaram por um programa de graduação em música, e muitos talentos são autodidatas ou foram formados através de caminhos alternativos. O talento musical e o sucesso na carreira podem ser alcançados através de diversas rotas, e não são exclusivamente o resultado de educação formal. Contudo, isso não diminui a importância das universidades como espaços de aprendizado e crescimento para músicos. Os cursos universitários oferecem uma base sólida, acesso a recursos de alta qualidade, oportunidades de networking e de estudos aprofundados com professores e pesquisadores renomados.

Como proposta de estudos subsequentes, nesse contexto, as universidades devem buscar equilibrar eficiência financeira com a missão de proporcionar uma educação abrangente e acessível, o que deve envolver a busca de fontes de financiamento alternativas, parcerias com a indústria musical e o desenvolvimento de programas que demonstram claramente o valor prático e cultural da formação musical. Desta forma, podem defender a relevância e a sustentabilidade dos cursos de música, assegurando que continuem a enriquecer culturalmente a sociedade, adaptações e transformações necessárias aos desafios ora propostos.

Por fim, um desafio ideológico no âmbito de gestão do ensino superior de música pode ser pensado: seria possível aliar a rica herança própria dos conservatórios musicais do século XVIII, centrados no indivíduo e no ensino performático, e a incorporação de novas abordagens focadas no mercado de trabalho, empregabilidade e até mesmo na indústria cultural? A capacidade de resposta e adaptação às mudanças, própria das universidades, como demonstrado nos ciclos anteriores, ressoam ecos de muitas outras possibilidades, que ainda serão abordadas em outros estudos.

Referências

CASTANHEIRA, C.P. *De Instituione Musica, de Boécio:* Livro 1 tradução e comentários. 2009. 154f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

FONTERRADA, M.T.O. *De tramas e fios*: um ensaio sobre música e educação. 2° ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FREEMAN, Robert. *The Crisis of Classical Music in America*: *Lessons from a Life in the Education of Musicians.* Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

GRANT, Edward. *The Foundations of Modern Science in the Middle Ages: Their Religious, Institutional, and Intellectual Contexts.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GROUT, Donald; Palisca, Claude. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

MANACORDA, Mario Alighiero. *História da Educação*: da antiguidade aos nossos dias. tradução de Gaetano Lo Monaco. 8. ed. - São Paulo: Cortez, 2000.

RIDDER-SYMOENS, Hilde de (Ed.). *A History of the University in Europe: Universities in the Middle Ages*. Volume 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RIDDER-SYMOENS, Hilde de (Ed.). *A History of the University in Europe:* Volume 2, *Universities in Early Modern Europe* (1500-1800). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SOUTHERN, Richard. *Scholastic Humanism and the Unification of Europe*. Volume II: The Heroic Age. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.

VERGER. J. *Cultura, ensino e sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Modern World-System IV: Centrist Liberalism Triumphant*, 1789-1914. Berkeley: University of California Press, 2011.

BANDA DE COURO: PATRIMÔNIO, MEMÓRIA, IDENTIDADE E DIVERSIDADE NA MUSICOLOGIA PIRENOPOLINA

LEATHER BAND: HERITAGE, MEMORY, IDENTITY AND DIVERSITY IN PIRENÓPOLINE MUSICOLOGY

João Guilherme da Trindade Curado
APLAM/ICEBE/IHGG
joaojgguilherme@gmail.com

Aline Santana Lôbo
Seduc/GO
alinesantanalobo@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo
terezacarolinelobo@gmail.com
Seduc/GO

Resumo: As identidades culturais da goiana cidade de Pirenópolis são bastante amplas e significativas, por isso, parte delas é reconhecida enquanto Patrimônio Cultural do Brasil. É o caso do centro histórico, que conta com portaria de Tombamento pelo Iphan (1995) e da Festa do Divino Espírito Santo, Registrada como Celebração em 2010. Nosso recorte principal salienta a atuação da Banda de Couro, um dos bens associados à Festa do Divino, portanto, integrante do reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo que sobre ela incide algumas ações levantadas pelo documento que instituiu o Registro. A presente articulação se propõe a apontar as menções feitas à Banda de Couro no Dossiê da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis-Goiás. Em seguida investigar as ações de Salvaguarda propostas pelo documento e que foram executadas posteriormente; para finalizar, antes das considerações, abordamos a Banda de Couro pelas memórias locais recentes, assim como apontamos os possíveis impactos que as resultantes da Salvaguarda propiciaram ao universo musical festivo pirenopolino. As investigações partem dos envolvimentos dos pesquisadores com o objeto de estudo, propiciado pelas referências bibliográficas pautadas por mediações sonoras e afetivas.

Palavras-chave: Banda de Couro; Pirenópolis; Patrimônio; Memória; Identidade

Abstract: *The cultural identity of the city of Pirenópolis in Goiás is quite broad*

and significant, which is why part of it is recognized as Cultural Heritage of Brazil. This is the case of the historic center, which is listed by Iphan (1995) and the feast of Divino Espírito Santo, Registered as a Celebration in 2010. Our main focus is on the performance of the Leather Band, one of the assets associated with the Festa do Divino, therefore, part of the recognition as Cultural Heritage of Brazil, and which affects some actions raised by the document that established the Registry. This article aims to point out the mentions made to the Leather Band in the Dossier of the Festa do Divino Espírito Santo of Pirenópolis-Goiás.Then investigate the Safeguard actions proposed by the document and which were subsequently carried out; To conclude, before the considerations, we approach the leather band through recent local memories, as well as pointing out the possible impacts that the results of the Safeguard had on the festive musical universe in Pirenopolis. The investigations start from the researchers' involvement with the object of study, provided by bibliographic references guided by sound and affective mediations.

***Keywords**: Leather Band; Pirenópolis; Patrimony; Memory; Identity*

Banda de Couro: Patrimônio

No *Dicionário Aurélio* Zabumba é descrita como: 1. Bombo; 2. Conjunto instrumental popular, constituído de dois pifes (pífanos), caixa e bumbo; banda cabaçal, banda-de-couro" (Ferreira, 1995, p. 685). Conta-nos Câmara Cascudo que Zabumba "é o nome chulo ou popular dado ao Bombo, instrumento de percussão [...] partícula onomatopaica, para exprimir o som da pancada, que se dá", segue apontando que "Bombo ou Bumbo é popularíssimo em Portugal, por qualquer parte, mesmo ritmando as lindas cantigas de arraial e romaria" e situa que "o termo entre nós, já na acepção daquele instrumento, vem da segunda metade do séc. XVIII" (2012, p. 737). Ao vocábulo Bombo, explica: "Bumbo, tambor grande, zabumba, bumba [...] a partir do séc. XIX, aparece nas pequenas bandas de música locais" (Câmara Cascudo, 2012, p. 124). Na obra *Folclore Brasileiro – Goiás*, Regina Lacerda (1977, p. 31) aborda a presença do Tambor enquanto dança lúdica e traz a narrativa de que "era antes usada nas Festas do Rosário e do Divino (é dança que Nossa Senhora Dançou)". São divindades cultuadas, atualmente, com a presença de Zabumbas ou bandas de couro.

Em Goiás, as definições de banda de couro são encontradas na literatura e no noticiário, conforme atesta o *Dicionário do Brasil Central* (Ortencio, 2009, p. 77) ao transcrever dois trechos de *Veranico de Janeiro* do imortal Bernardo Élis e uma notícia do Jornal *Folha de Goiás*: "A banda-de-couro, constituída de zabumba, das cinco caixas, dos dois flautins de taquara furada a ferro quente e do triângulo, executava seus toques monótonos" ou "agora a banda-de-couro urrava sem esbarrar nem um tiquinho". Reproduz ainda trecho da reportagem: "Diariamente haverá alvorada com banda-de-couro às quatro horas da madrugada, alvorada com a banda de música às cinco horas, procissão, missa e sorteio do novo imperador".

Considerando o roteiro acima, destinado a indicar as manifestações culturais que constituem uma das diversas festas do Divino Espírito Santo que ocorrem em território goiano, para apresentar as distintas participações da Banda de Couro de Pirenópolis durante as comemorações de Pentecostes. O que faremos a partir das quase três dezenas de menções que sobre ela aparecem no Dossiê *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás* publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2017, em que parte dos estudos e do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) se fazem presentes.

Depois de um breve introito descrevendo o que é o processo de inventariação, a metodologia, breve histórico de contextualização, do surgimento da devoção ao Divino Espírito Santo até sua recorrência em Pirenópolis em que não há registros das edições anteriores a 1819, segue a contextualização: "foi necessário, para isso, elaborar um roteiro e um fluxograma situando no tempo e no espaço as numerosas celebrações, que se concentraram em um período de 64 dias – do domingo de Páscoa a Corpus Christi" (Iphan, 2017, p. 15), excetuando-se da contabilidade os terços dos cavaleiros que acontecem desde janeiro, o que estenderia a Festa por, pelo menos, mais uns 120 dias! Para a presente proposta é importante a consideração, uma vez que o que delimita o início e o término de um terço de cavaleiro é a chegada e a saída dos mesmos, o que ocorre ao som e ritmo de caixas de couro, instrumentos que compõe nosso objeto de estudo.

A primeira menção sobre a Banda de Couro no Dossiê nos indica a importância de tal manifestação identitária pirenopolina: "a comunidade também cuida de passar para as novas gerações as tradições da Banda de Couro" (Iphan, 2017, p. 28). Tal afirmativa denota a afetividade local com a musicalidade em questão, por isso o "cuidado" visando a continuidade dos sons e incentivando os que produzem as sonoridades em pauta.

No item denominado "as primeiras cerimônias do Império" relata sobre o sábado do Divino, dia que antecede a Pentecostes, e refere-se ao adro da Matriz: "no mesmo largo, e também a partir do meio-dia de sábado, apresentaram-se os grupos de dança e música que participaram de várias cerimônias durante a festa: Banda de Couro, congo, congada, contradança e pastorinhas" (Iphan, 2017, p. 39). A abertura festiva é contemplada pelos grupos de dança e de música, quando a Banda de Couro possui um espaço na temporalidade festiva que se intensifica na área urbana, cujo ápice é o Domingo do Divino, quando em cortejo matinal o imperador é levado de sua casa à igreja da Matriz para a missa festiva e conduzido de volta, à sua residência, quando "a Banda Phoenix, a congada e a Banda de Couro fecharam o cortejo (Iphan, 2017, p. 41).

No capítulo O Império e as Cavalhadas, uma descrição de toda a preparação para os eventos envolvendo a participação do Imperador e dos cavaleiros das Cavalhadas, e ao relatar sobre as farofadas, matinais e noturnas, destinadas àqueles que "correm" as Cavalhadas e que antes dos ensaios, ainda na madrugada, são recepcionados por devotos que oferecem uma farofada composta por comidas diversas como arroz, feijão, carnes, algumas saladas e farofas. O mesmo ocorre à noite, após o ensaio vespertino.

"Nesses momentos, os cavaleiros, reunidos, simulam uma entrada na casa que oferece a farofada tocando uma caixa de couro e cantando: 'A rolinha foi mandou *dizê*, um *golim* de pinga pra nós *bebê*. A rolinha foi mandou *falá*, um *golim* pinga pra nós *tomá*'" (Iphan, 2017, p. 60-61). Nas inserções dos cavaleiros, tanto nos terços, como nas farofadas e nos ensaios há a presença de uma caixa de couro, semelhante à da Banda de Couro, contribuindo para o ritmo da música ou com o trotar dos equinos.

O período da novena, que ocorre às noites, na Matriz, é finalizado no sábado que antecede Pentecostes. Ao final de cada celebração a Banda de Couro que antes tocava pelas ruas da cidade, seguindo o trajeto até a casa do Imperador, para lá deixá-lo, passou a fazer um percurso mais curto, saindo da Matriz e dirigindo-se, também acompanhada pelo Imperador, para a "barraca da família" onde a Igreja promove uma quermesse.

Ao final da terceira noite de novena, um domingo, o padre promove, ainda dentro da Matriz, a benção das bandeiras de Nossa Senhora do Rosário e a de São Benedito, "em seguida, ao som da Banda de Couro, uma pequena multidão dirigiu-se à frente da Igreja do Bonfim para a cerimônia de levantamento dos mastros de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e de São Benedito" (Iphan, 2017, p. 84).

Em "os rituais do Reinado", mais destaque para a Banda de Couro, que recebe o suporte da Banda do Reinado, composta igualmente por caixas de couro com afinação diferente, que leva o cortejo até a igreja para a celebração da missa festiva, ao final da qual, voltam para a casa dos reis ou juízes, sendo que "atrás dos quadros [espaço delimitado por quatro varas formando um quadrado onde deslocam reis, juízes e eventuais convidados] vieram a congada e a Banda de Couro, ampliada com os tocadores das caixas pertencentes ao Reinado" (Iphan, 2017, p. 85). Cada banda possui seu momento de toque, possibilitando que intervalos para descanso enquanto revezam. Aos presentes fica bastante nítido qual a banda que está produzindo os sons, pois cada uma delas possuem toques específicos para os cortejos do Reinando ou do Juizado.

A participação da Banda de Couro na Festa do Divino é bastante ampla, contemplando demais momentos festivos, como as alvoradas – detalhadas posteriormente consoante a estrutura disposta no Dossiê. Na sequência, uma manifestação iniciada em um bairro, a Vila Matutina, mas que atualmente ocorre em dois outros bairros: Centro e Bonfim; trata-se das Cavalhadinhas Mirins, uma reprodução do universo festivo pelas crianças, repetindo a partir de Corpus Christi quase todos os rituais que compõem a Festa do Divino, inclusive com a presença da Banda de Couro.

Na ritualística da festa infantil "as alvoradas foram conduzidas pela Banda de Couro da Vila (também formada por crianças), que, depois de percorrer as principais ruas do bairro, dirigiu-se à casa do imperadorzinho para tomar o café da manhã" (Iphan, 2017, p. 91). No item "o início dos festejos" consta que "o cortejo foi acompanhado pela Banda de Couro da Vila e por porta-bandeiras do Divino" (Iphan, 2017, p. 93). No Domingo do Divino, da Cavalhadinha da Vila "participaram as virgens, as porta-bandeiras, a Banda de Couro e músicos da Banda Phoenix, também moradores da vila" (Iphan, 2017, p. 97).

Em capítulo específico sobre "as artes na festa" há um recorte especial para "os sons

da Festa" onde são elencadas as principais sonoridades recorrentes, destacando "além do foguetório e dos sinos, embalam a Festa do Divino os sons do coral de Nossa Senhora do Rosário, da Banda Phoenix e da Banda de Couro" (Iphan, 2017, p. 102). Com exceção da Banda Phoenix que participa ativamente das comemorações locais "a Festa do Divino de Pirenópolis conta, ainda, com duas outras bandas: a Banda de Couro, ou Zabumba, e a Banda do Reinado" (Iphan, 2017, p. 104).

A contextualização da Banda de Couro, origem, composição e repertório, exposta a seguir tem o intuito, aqui, de também homenagear seu antigo organizador, falecido no início de 2024.

> A Banda de Couro é um conjunto de percussão que remonta às festas dos negros escravizados, realizadas na extinta Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. É a banda mais antiga da cidade, e dela se tem notícia desde o século XVIII. Compõe-se de um saxofone, tambores (caixas) de couro, zabumba, rufadeira e várias caixas pequenas que dão ritmo e cadência aos cortejos. Seus toques sugerem a letra que é cantada mentalmente por quem a conhece: "Vamo, vamo, vamo comê doce". Seu repertório inclui ainda modinhas tradicionais das festas juninas, como "Cai, cai, balão", e cantigas de roda, todas muito conhecidas e apreciadas pela comunidade, tocadas no saxofone pelo organizador da banda, Vicente Melani (Iphan, 2017, p. 104).

Em continuidade, o texto do Dossiê explica que "a Banda de Couro integra os festejos do Divino participando das alvoradas, das noites de novena, da abertura das cavalhadas e das tocatas no largo da Matriz" e ainda, insere-se "nos cortejos do Reinado e do Juizado, participa da cerimônia do levantamento dos mastros e queima das fogueiras em homenagem a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário" (Iphan, 2017, p. 104).

Na mesma página, toda ela dedicada à Banda de Couro, há uma descrição da composição, a partir das observações pontuais realizadas em 2007 pela equipe de pesquisa; informações posteriormente trabalhadas para compor o Dossiê, do qual extraímos as averiguações aqui expostas. Destarte ressalta-se que "atualmente a banda é formada por crianças e adolescentes, que assumem o compromisso de acordar de madrugada e tocar nas alvoradas" e "também ao final de cada reza da novena, a banda aguarda a saída do imperador da igreja e o acompanha tocando em um pequeno trajeto até uma esquina nas imediações, onde se desfaz" (Iphan, 2017, p. 104).

Segue, finalmente, a distinção entre as duas bandas que utilizam as zabumbas ou caixas de couro como instrumentos: "a Banda do Reinado, por sua vez, compõe-se de tambores de madeira e couro de dimensões menores que os da Banda de Couro. São utilizados exclusivamente nos cortejos de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito" as caixas são tocadas por voluntários, simpatizantes dos festejos, que, nas primeiras horas da manhã, buscam os reis e rainhas em suas casas e levam-nos à igreja, sem qualquer preparação ou ensaio". Outra semelhança é que "assim como a Banda de Couro, a Banda do Reinado reproduz os toques 'vamo, vamo, vamo comê doce', cantados mentalmente pelos participantes durante os cortejos" (Iphan, 2017, p. 104-5).

Banda de Couro: Salvaguarda

Após a descrição dos bens que compõem a Celebração Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás, a publicação traz as "Recomendações de Salvaguarda", em que são evidenciadas fragilidades no processo de transmissão dos conhecimentos, saberes e fazeres às futuras gerações. Os "fatores de risco e ameaças" são apontados por manifestação e em seguida são apresentadas as "medidas de Salvaguarda" um instrumento importante presente no processo de Registro, quando a comunidade e os detentores da celebração (as pessoas envolvidas no conjunto de processo que culmina com a festa) participam opinando e contribuindo para perceber deficiências que podem ser sanadas em curto, médio e longo prazo, visando a continuidade da representatividade cultural da Celebração.

São 13 as ações de Salvaguarda propostas, das quais poucas foram implantadas ou discutidas. Destacamos a primeira, que possibilitou, inclusive, a publicação em análise: "reconhecer a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis como patrimônio cultural brasileiro, por meio do seu registro no Livro das Celebrações" (Iphan, 2017, p. 117). Destacamos, dentre as demais sugestões, as voltadas para a Banda de Couro, direta ou indiretamente: "aprofundar estudos e documentar o repertório musical das folias – benditos, cantorias, repentes e catiras –, dos rituais religiosos do Império e, especialmente, da orquestra e do coral de Nossa Senhora do Rosário e da Banda Phoenix" (Iphan, 2017, p. 117). Os rituais do Império são compostos pelas manifestações que envolvem o Imperador e também o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito, onde a Banda de Couro possui participação significativa.

Fugindo do esquema proposto vamos apresenta a penúltima ação antes da sétima, por esta ser nosso enfoque, enquanto aquela é mais abrangente no que toca a musicalidade em Pirenópolis, ao indicar a necessidade de "implantar uma escola superior ou conservatório de música para fortalecer a vocação musical da cidade e apoiar os talentos locais" (Iphan, 2017, p. 117) , um anseio antigo que recorrentemente volta às pautas de discussões, mas que acaba não se concretizando, frustrando a comunidade local.

O sétimo ponto listado é o mais importante quando se considera o escopo da presente investigação, ao propor "estudar a história da Banda de Couro, a Zabumba, a primeira banda da cidade, e recuperar alguns toques de percussão que não são mais executados" (Iphan, 2017, p. 117). Em seguida aos dois últimos itens do Dossiê, faremos uma *prima volta* a ação aqui exposta.

No anexo 2, Parecer do relator, consta dentre os objetos de registro: "v) as manifestações musicais, o Hino do Divino, a Banda de Música Phoenix, o Coral de Nossa Senhora do Rosário, as Bandas de Couro ou Zabumba, e a Banda do Reinado (Iphan, 2017, p 153). Interessante a percepção de que as manifestações musicais são fundamentais para a realização e a manutenção da Festa. À vista disso no anexo 3, Certidão de Registro, consta a afirmativa "o Hino do Divino; o Coral de Nossa Senhora do Rosário; a Banda de Música Phoenix e a Banda de Couro ou Zabumba, que marcam os diversos rituais e cerimônias da celebração" (Iphan, 2017, p. 155-6), constituem a Celebração da Festa do Divino Espírito

Santo de Pirenópolis, Goiás.

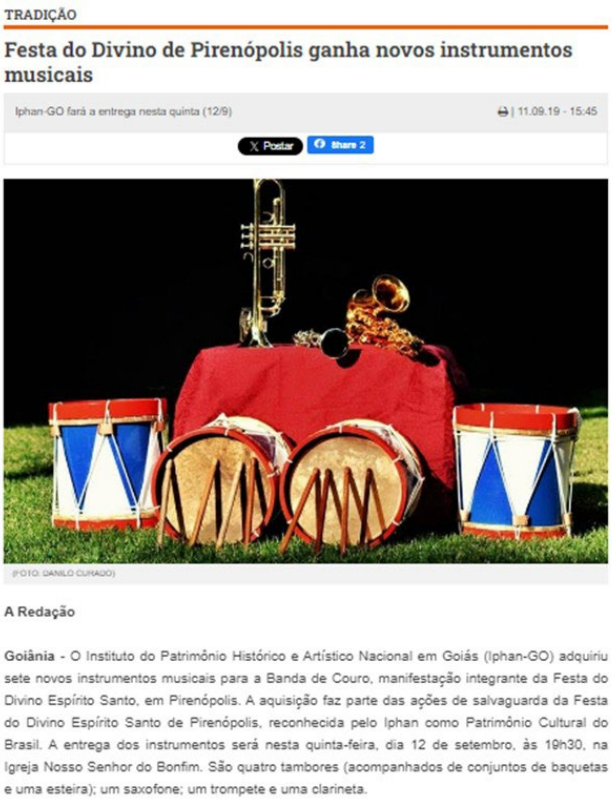
Retornando ação de Salvaguarda voltada para a Banda de Couro, considerando sua relevância nas questões identitárias e patrimoniais, destacamos que parte do proposto ainda falta ser desenvolvido, como o urgente resgate histórico, contribuindo sobremaneira para solidificar a importância da banda para a comunidade pirenopolina ao longo do tempo. Por outro lado, ocorreu a intervenção, apoiada financeiramente pelo Iphan, no que tange aos estudos que levaram à recuperação de alguns toques de percussão, assunto dissertado a seguir.

A 14ª Superintendência Regional de Goiás do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional começou a instrumentalizar o pedido de processo que culminou com a disponibilização de verbas para pesquisa musical do repertório da Banda de Couro. Inicialmente foram contatados os detentores pertencentes à Salvaguarda da Festa do Divino de Pirenópolis diretamente ligados ao bem em questão, que buscaram gravações antigas e também recorreram à memória, na investida de resgatar práticas sônicas mais remotas em relação ao tempo presente.

O sucesso da empreitada desdobrou-se em duas frentes, ensaios dos músicos com as novas informações, para que pudessem gravar as músicas em suporte digital, o que facilitaria a reprodução e teria, ainda, por função, resguardar a memória local de possíveis futuros esquecimentos. Em outra frente um pirenopolino e ex-maestro da Banda Phoenix, José Joaquim do Nascimento, foi incumbido de produzir as partituras das músicas da Banda de Couro e ainda da Contradança; mais uma contribuição para a permanência da musicalidade festiva, uma vez que os músicos aprendiam e tocavam de "ouvido" as músicas festivas.

No interim, foi contratada a compra de instrumentos para a Banda de Couro, para isso houve demanda de tempo, assim como pesquisa para a aquisição de instrumentos de sopro que também são necessários. Com a finalização de todas as etapas, foi organizada a entrega para a comunidade, uma solenidade realizada na igreja do Bonfim, onde a Banda de Couro toca durante o levantamento dos mastros do Reinado e Juizado. Evento noticiado pela imprensa com algum destaque.

Figura 1: Notícia sobre o evento de Salvaguarda da Banda de Couro de Pirenópolis.



TRADIÇÃO

Festa do Divino de Pirenópolis ganha novos instrumentos musicais

Iphan-GO fará a entrega nesta quinta (12/9) | 11.09.19 - 15:45

Postar Share 2

(FOTO: DANILO CURADO)

A Redação

Goiânia - O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Goiás (Iphan-GO) adquiriu sete novos instrumentos musicais para a Banda de Couro, manifestação integrante da Festa do Divino Espírito Santo, em Pirenópolis. A aquisição faz parte das ações de salvaguarda da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, reconhecida pelo Iphan como Patrimônio Cultural do Brasil. A entrega dos instrumentos será nesta quinta-feira, dia 12 de setembro, às 19h30, na Igreja Nosso Senhor do Bonfim. São quatro tambores (acompanhados de conjuntos de baquetas e uma esteira); um saxofone; um trompete e uma clarineta.

Fonte: https://www.aredacao.com.br

Como mencionado na reportagem a entrega de uma das primeiras ações de Salvaguarda da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Goiás propiciou não apenas a gravação das músicas e o registro das mesmas em partitura; mas também propiciou a aquisição de sete novos instrumentos necessários para a continuidade da Banda de Couro, foram 4 tambores com baquetas, um saxofone, um trompete e uma clarineta, disponibilizados para o acervo da banda.

Figura 2: Notícia da Salvaguarda da Banda de Couro de Pirenópolis no portal do Iphan

www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/repertorios-da-festa-do-divino-de-pirenopolis-go-sao-resgatados

gov.br Ministério da Cultura

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PATRIMÔNIO IMATERIAL

Repertórios da Festa do Divino de Pirenópolis (GO) são resgatados

Onze melodias da Banda de Couro e do Grupo de Contradança foram gravadas em estúdio

Banda de Couro em apresentação no campo dos cavalhadas. (Fotos: Nivaldo Trindade)

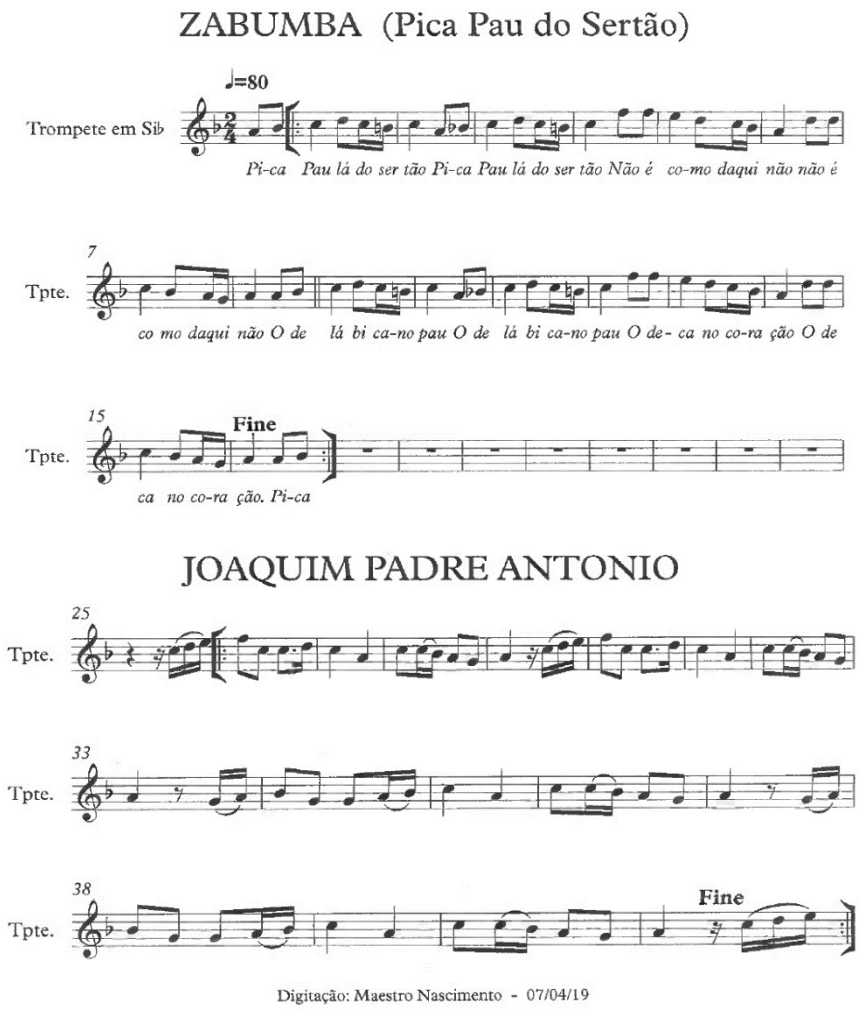
São muitos e diferentes sons que dão ritmo à Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis (GO), a começar pelos foguetes, que anunciam e pontuam cada ritual e, bem antes da abertura dos festejos, avisam que eles vão começar. As músicas e o toque dos sinos também marcam momentos distintos da festa, como o final das missas, cerimônias e a coroação do imperador. Além do foguetório e dos sinos, também embalam a Festa do Divino as apresentações de diversas bandas e grupos.

Fonte: www.gov.br/iphan

No site do Iphan, a notícia da Salvaguarda da Banda de Couro apresenta uma introdução destacando os aspectos musicas da Festa do Divino e uma imagem da banda em ação, na entrada das Cavalhadas. A notícia aponta a parceria com a Superintendência de Goiás, com o "resgate de onze músicas que compõem o repertório da Banda de Couro e do Grupo de Contradança, integrantes da manifestação" – informação destacada no original da notícia.

Foram gravadas oito músicas da Banda de Couro, mencionadas conforme disposição das partituras: Zabumba (*Pica Pau do Sertão*), com letra; *Joaquim Padre Antonio*; *Zabumba* (Banda de Couros); Zabumba (Banda de Couros - *Vem cá Bitú*) *Mariquinha Muchacha*; *Passarinho do relógio*; *Dobrado* e *José Caixeta*. Sendo as duas últimas ausentes nominalmente do arquivo das partituras disponibilizadas pelo Escritório Técnico de Pirenópolis do Iphan, a quem agradecemos ao colocar à nossa disposição as gravações da Banda de Couro em formato MP3 e as partituras em arquivo PDF. Nelas há o indicativo de que o Trompete é em Si bemol, inclusive nas músicas para a Contradança. As datas da diagramação ou digitação do Maestro Nascimento variam entre 7 de abril a julho de 2019. No autógrafo de *Mariquinha Muchacha*, a única indicação de Pirenópolis como o local e a data de julho.

Figuras 3 a 5: Partituras para Banda de Couro – Ação de Salvaguarda



Fonte: Iphan

Banda de Couro: Memórias

Há pelo menos meio século a Banda de Couro tem por referência espacial a Vila João Bento, localmente conhecida por Vila do Couro ou Curtume, local de tratamento de couro. Ao Norte é margeada pelo Rio das Almas (destaque em azul na figura 6). Ao Sul fica a entrada da vila (destaque em vermelho na figura 6), situada ainda, em área de preservação designada por Entorno, segundo a Portaria de Tombamento de Pirenópolis (Iphan, 1996).

Figura 6: Localização da Vila João Bento ou Vila do Couro – referência da Banda de Couro

Fonte: Google Earth. Adaptada pelos autores, 2024.

Segundo as memórias de um morador das proximidades "a região era um brejão que tinha ali, lembro, era menino... O último dono do curtume foi Sidomar Moreira de Melo, lá tinha um tamborzão de rolar, depois dele acabou. Depois que acabou com o matadouro fez uma vila lá" e continua: "a Banda de Couro foi sempre ali no João Bento" (Curado 8 abr. 2024).

Buscando referencial que precede a memória do entrevistado acima, nos deparamos com o registro de Mendonça (1981, p. 249) para quem a Banda de Couro "originária dos escravos e utilizada nas festas dos pretos, em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário". Ela alude o nome da banda à matéria-prima de seus principais instrumentos.

Ao estudar as duas festas mencionadas e que foram incorporadas à Festa do Divino Espírito Santo do Pirenópolis, passando a serem denominadas de *Reinado*, Lôbo complementa:

> a Banda de Couro, típica dos negros e a mais antiga banda de música da cidade, formada principalmente por crianças e adolescentes. É um conjunto de percussão, com instrumentos de couro — zabumba, rufadeira e caixas de vários tamanhos. No passado, havia o pífano, hoje, há um saxofone que entremeia modinhas ao compasso das batidas nas caixas e cujo som dá ritmo e cadência ao cortejo do Reinado (2006, p. 46).

A autora reforça a antiguidade, a participação atual de crianças e adolescentes e as transformações no que tange aos instrumentos da Banda de Couro. Em outro momento rememora que a banda era utilizada "pelos escravos para alegrarem suas festas e comunicarem-se por intermédio de uma linguagem musical" e "o som produzido pelas caixas de couro constitui elemento de identificação com o passado das 'festas dos pretos'", tal linguagem, segundo a autora, "foi construída ao longo do tempo por uma série de mecanismos intrínsecos ao grupo participante" (Lôbo, 2006, p. 72-73, p. 88).

Dentre os mecanismos antigos e atuais envoltos na musicalidade da Banda de Couro, há a indicação de que

> Os sons das caixas de couro talvez tenham inspiração no compasso da vida dos negros submetidos ao trabalho forçado, as batidas são fortes e repetitivas como as atividades cotidianas do escravo. Tocar as caixas é representar um cotidiano marcado pelo trabalho pesado e atrair pessoas. Mas, atualmente sua sonoridade traduz a alegria de festejar homenageando os santos de devoção e negociando os valores que serão transmitidos para as gerações. O ritmo de vida foi alterado e as relações resultaram na agregação e na troca de favores, mas as caixas continuaram fazendo a percussão e dando o ritmo do compasso do trabalho, amenizado pelo saxofone (Lôbo, 2006, p. 135).

Mesmo diante das adaptações das sonoridades da Banda de Couro ao longo do tempo, percebe-se que "os sons emitidos pelas caixas são relevantes para a memória do festejo, sua presença é indispensável para a qualidade do ritual" (Lôbo, 2006, p. 89). Tal explicação vai ao encontro do proposto por Silva (2019, p. 47) ao enfatizar que "a arte da escuta é uma forma de dar visibilidade às emoções". Emoções que a Banda de Couro proporciona a cada madrugada, em alvoradas, durante o período que compreende a Festa do Divino em Pirenópolis. Atualmente cada alvorada segue um trajeto diferente, uma vez que a cidade cresceu e fazer-se ouvir pelos pirenopolinos nas madrugadas festivas constitui uma ação de perpetuação das memórias locais por intermédio das emoções de ser acordado pelos toques tradicionalmente reconhecidos, pois "às vezes são emoções que se referem a memória de um passado mais ou menos remoto, e podemos reproduzir odores, sons e sensações de passado" (Silva, 2019, p. 45).

As memórias patrimoniais expressas musicalmente possibilitam que "cada su-

jeito pode contribuir conforme suas possibilidades, ampliadas na prática de conjunto onde timbres, vozes, acordes, movimentos e sensações se somam em arranjos próprios" e "quando um grupo trabalha com interesse (re)constrói valores e sentimentos, aflora uma sincronicidade que possibilita a expressão em que todos se sentem 'parte' e 'todo' numa combinação harmônica" (Lôbo, Ribeiro, 2019, p. 278), ações oportunizadas pelas práticas sonoras da Banda de Couro em Pirenópolis.

Concordamos, ainda, que as ondas sonoras da Banda de Couro transgridem o tempo e o espaço, por ser uma banda que remonta a escravidão, mas que atualmente possui reconhecimento como elemento identitário constituidor de memórias e vem ampliando sua área de atuação, em especial durante as alvoradas. Portanto, a ambiência sonora pode revelar a ordem histórica, social, cultural, política e religiosa de um lugar em um recorte temporal. Destarte, o ruído pode ser compreendido como a escrituração de vitalidade dentro do universo cultural, principalmente, quando ocorre em espaços públicos (LaBelle, 2010), locais de atuação da Banda de Couro.

Considerações Finais

Foram inúmeras as transformações da atuação da Banda de Couro em Pirenópolis, desde a limitação espacial no passado à expansão dos trajetos realizados a cada alvorada. Assim, "nesta urdidura, a Banda de Couro, que num processo contínuo de ressignificação deixou de ser exclusividade das festas de negros e passou a compor os festejos do Divino, se encontra densamente entrelaçada na cultura, e sua sonoridade permite a perpetuação da memória do lugar" (Lôbo, Lôbo, 2021, p. 18).

Diferente de outras manifestações populares que recebem mais destaque pela municipalidade, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura, o secretário da pasta nos informa que "não existe nenhum arquivo sobre a Banda de Couro na Secretaria, nem mesmo aquele que o Iphan fez e que não disponibilizou para cá" (Félix, 8 abr. 2024). Sobre como a Cultura fomenta a Banda de Couro ele relata: "no dia da Consciência Negra foi feito um evento no Cinema, em que a Banda de Couro esteve presente como uma manifestação do povo negro"; "estamos vendo alguma forma de fazer o resgate, seja com oficinas ou através de nosso programa de Educação Patrimonial nas escolas, tudo voltado para política racial" e ainda: "no ano passado eles pediram apoio para a reforma de instrumentos, fomos lá, vimos os que precisavam reformar [...], contratamos e reformamos os instrumentos deles. Foram poucos, e o valor foi algo em torno de dois mil reais" (Félix, 8 abr. 2024).

A Banda de Couro conseguiu se manter desde o período da escravidão por vontade, representatividade e pela memória dos colaboradores e tocadores, práticas adaptadas a novos contextos, especialmente da composição recorrente nas últimas décadas, quando crianças de variegadas idades se dispõem a aprender e a reproduzir sons tão característicos para a comunidade pirenopolina. A Banda de Couro é a iniciação musical para muitas crianças que nela permanecem por décadas, passando a tocar instrumentos maiores, mais

pesados ou mesmo mudando das caixas para outros de sopro. A Vila João Bento, hoje Entorno do polígono de Tombamento, tem sido o local de referência da Banda de Couro, especialmente como local de ensaios.

Interessante refletir que a Banda de Couro sobreviveu a mudanças sociais e econômicas, mas permaneceu como uma manifestação subalterna diante das que se elitizaram ao longo do percurso. Os instrumentos são simples, sendo a maioria de produção artesanal que remete a conhecimentos ancestrais. A composição é diversa, mas centrada em crianças e adolescentes o que pressupõe a sua salvaguarda. Mesmo quase "invisibilizada" pelas políticas culturais locais, foi merecedora e contemplada com ações de Salvaguarda promovidas pelo Iphan.

Em âmbito municipal a Banda de Couro constitui-se enquanto elemento identitário, forjadora de memórias e por isso tornou-se parte essencial do patrimônio pirenopolino, contribuindo, ainda, para a diversidade na musicologia local.

Referências

A REDAÇÃO. *Festa do Divino de Pirenópolis ganha novos instrumentos musicais.* Disponível em: https://www.aredacao.com.br/cultura/123736/festa-do-divino-de-pirenopolis-ganha-novos-instrumentos-musicais. Acesso em 20 mar. 2024.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012, 756p.

CURADO, José Guilherme da Trindade. Entrevista de João Guilherme Curado em 7 de abril de 2024. Pirenópolis. Gravação em áudio (aplicativo MP4).

FELIX, Ronaldo. Entrevista de João Guilherme Curado em 8 de abril de 2024. Pirenópolis. Gravação em áudio (aplicativo MP4).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa*. Folha de São Paulo/Nova Fronteira: São Paulo, 1995. 687p.

IPHAN. *Legislação de proteção* – Pirenópolis. Brasília: Iphan, 1996. 8p.

IPHAN. *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás*. Brasília: Iphan, 2017. 157p. (Col. Dossiê Iphan, v. 17). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie17_pirenopolis.pdf. Acesso em 2 abr. 2024.

IPHAN. *Repertório da Festa do Divino de Pirenópolis (GO) são resgatados.* Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/repertorios-da-festa-do-divino-de-pirenopolis-go-sao-resgatados. Acesso em 20 mar. 2024.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories: Sound culture and everyday life*. Continuun: Berlin, 2010. 304p.

LACERDA, Regina. *Folclore Brasileiro* – Goiás. MinC/Funarte - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: Rio de Janeiro, 1977. 75p.

LÔBO, Aline Santana; RIBEIRO, Maria Cristina Campos. Ensino Coletivo de Música na Escola Pública de Pirenópolis, Goiás. In: UNIVERSIDADE, FORMAÇÃO DOCENTE E EDUCAÇÃO BÁSICA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA UM DIÁLOGO NECESSÁRIO: artigos [Ebook]. 2019, Goiânia: Cegraf UFG, 2021. p. 277-285. Disponível em: https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/eleb-2019/2_artigos/c006.html. Acesso em 15 abr. 2024.

LÔBO, Tereza Caroline. *A singularidade de um lugar festivo: o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito em Pirenópolis* – Goiás. Dissertação de Mestrado. IESA/UFG, 2006. Goiânia, 2006. 152p.

LÔBO, Tereza Caroline; LÔBO, Aline Santana. Zabumba em Pirenópolis/Goiás, um som que perpetua. In: LÔBO, Aline Santana; LÔBO, Tereza Caroline; CURADO, João Guilherme da Trindade. *Pirenópolis: paisagens sonoras*. Goiânia: Kelps, 2021. p. 13-26.

MENDONÇA, Belkiss Spencière Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981. 385p. (Col. Documentos Goianos, v. 11).

NASCIMENTO, José Joaquim do. *Zabumba (Pica Pau do Sertão).* Para trompete. Partitura. Pirenópolis: manuscrito, 2019.

NASCIMENTO, José Joaquim do. *Joaquim Padre Antonio*. Para trompete. Partitura. Pirenópolis: manuscrito, 2019.

NASCIMENTO, José Joaquim do. *Zabumba (Banda de Couros).* Para trompete. Partitura. Pirenópolis: manuscrito, 2019.

CANCIONEIRO BRASILEIRO: ANÁLISE MELOPOÉTICA PARA INTÉRPRETES DO ACALANTO "BOI DA CARA PRETA"

BRAZILIAN SONGBOOK: MELOPOETIC ANALYSIS FOR INTERPRETERS OF LULLABY "BOI DA CARA PRETA"

Rafaela Ferreira Carvalho
UNESPAR/Embap
aleafarfer13@hotmail.com

Lúcia de Vasconcelos
UNESPAR/Embap
lucia.jatahy@unespar.edu.br

Resumo: Este artigo, fruto de pesquisa de Iniciação Científica, apresenta uma análise melopoética para intérpretes do acalanto "Boi da cara preta". A abordagem metodológica utilizada é qualitativa e bibliográfica, com análise de três parâmetros sonoros entre texto e música: métrica, rimas internas e externas, e, por fim, prosódia, relacionando-a aos possíveis conteúdos musicais contidos na partitura. Alguns resultados foram parcialmente encontrados e acredita-se que esta análise emerge como uma valiosa contribuição para o cantor, ampliando suas ferramentas interpretativas.

Palavras-chave: Canto; Música e Poesia; Análise para Intérpretes; Melopoética; Acalanto.

Abstract: *This article, result of Scientific Initiation research, presents a melopoetic analysis for interpreters of the lullaby "Boi da cara preta". The methodological approach used is qualitative and bibliographic, with analysis of three sound parameters between text and music: metric, internal and external rhymes, and, finally, prosody, relating it to the possible musical contents contained in the score. Some results were partially found and it is believed that this analysis emerges as a valuable contribution to singers, expanding his interpretative tools.*

Keywords: *Singing; Music and Poetry; Analysis for Interpreters; Melopoetics; Lullaby.*

Introdução

De acordo com Almeida (1942, apud Pereira, 2020), o acalanto é uma canção simples usada para ninar crianças. Pereira (2020) afirma que os acalantos brasileiros surgiram dos encontros étnico-culturais dos povos formadores da nação. Machado

(2012) sugere que a figura do "boi" no acalanto "boi da cara preta" pode estar relacionada à figura do escravo, conectando o boi à canção e à história.

> Sua lentidão compassada; seu silêncio predominante; seu mugido grave e contínuo; sua obediência auditiva, mais ou menos dócil, aos chamados aboios dos vaqueiros; sua presença em diversas manifestações culturais brasileiras; sua força e peso que, tal como o adulto, tem um corpo grande que embala o corpo pequenino da criança; sua mansidão que pode se reverter em agitação e tornar-se ameaçadora; sua imprevisibilidade, característica própria também às crianças pequenas; mamífero cuja fêmea nutre, com seu leite, os filhotes humanos. (MACHADO 2012, apud PEREIRA, 2020, p.13)

Ainda sobre a canção, Guerra (2010, p.4) acrescenta que "o 'Leite Sonoro' das mucamas negras nutriu, exorcizou medos, abrandou e criou este sujeito brejeiro, cheio de gingado, festivo, receptivo, afro-mestiço brasileiro". Ou seja, há uma suprema importância e influência da cultura africana na construção da sociedade brasileira e isso fica claro no acalanto analisado.

O artigo visa analisar a melopoética da canção de ninar "Boi da Cara Preta", explorando seu contexto histórico-cultural e relevância na contemporaneidade. A melopoética, conforme Oliveira (apud Vasconcelos, 2013, p.10), investiga a interseção entre literatura e música. A análise, baseada na obra de Goldstein (2006), examina métricas, rimas e prosódia, com o objetivo de aprofundar a compreensão da performance e seu impacto no público.

Análises e Resultados

Análise métrica: Boi da cara preta

Exempo 1. Análise métrica: Boi da cara preta. Fonte: O Acalanto e o Horror (Ana Lúcia Cavani Jorge,1988, p.238)

Goldstein (2006) afirma que no texto, "o ritmo pode decorrer da métrica". Kiefer (1979) define ritmo na música como "aquilo que flui, aquilo que se move", composto por duração (relacionada à métrica) e intensidade (relacionada à acentuação). O ritmo acompanha as línguas, desempenhando um papel expressivo e sendo mais plástico do que rígido.

A maior parte da poesia ocidental utiliza a métrica "acentual-silábica", que se divide em pés duplos (iâmbico e troqueu) e triplos (anapesto e dactílico), além do padrão singular denominado *spondee*. A escolha da métrica e do ritmo determina a velocidade da leitura e

a musicalidade do texto. Assim como na música, a métrica poética estabelece uma base métrica que dá forma à poesia (STEIN E SPILLMAN, 1996, p.38,39).

Os pés métricos com maior predominância na letra de "Boi da cara preta" são o troqueu, representado por '/ U' e o anapesto, representado por 'U U /".

A palavra "boi", é monossílaba com ditongo decrescente, com acentuação no início, na junção da letra "b" com a letra "o", decrescendo no "i". A utilização deste pé métrico e da repetição, trazem um efeito sonoro de eco, o que pode trazer a sensação de sonolência para a criança. A acentuação quando a palavra "boi" é a primeira da frase é forte, para chamar a atenção a essa palavra. Na canção, tradicionalmente ocorre uma elisão e aglutinação em "pega essa", então ao invés de soar foneticamente[1] [pɛ' ga ɛ' sɐ], irá soar [pɛ' gɛ sɐ], que indica uma melhor correspondência métrica musical o pé métrico triplo anapesto.

Análise rímica: Boi da cara preta

Boi, boi, boi
boi da cara preta
pega essa menina
que tem medo de careta

MÚSICA	Acentos no fim dos versos	Posição na estrofe	Rimas internas/ Externas	Rimas consoantes/ toantes	Rimas ricas/ pobres	Assonâncias/ aliterações
Boi da cara preta	"preta" e "careta" são rimas graves ou femininas (paroxítonas)	misturadas "boi preta menina careta" (abcb).	"preta" e "careta" são rimas externas.	"preta" e "careta" são rimas consoantes.	"preta" e "careta" são rimas pobres, pois ambas são substantivos.	"boi" com o "b" e "o". letra "e" em "preta", "careta" "menina".

Tabela 1: análise rímica de "Boi da cara preta". Fonte: elaborada pela autora (2024)

Na tabela acima percebe-se duas rimas com terminação paroxítona, ou seja, com a tônica na penúltima sílaba, que são o caso de "preta" e "careta". A posição das rimas na estrofe são cruzadas entre os versos 2 e 4 (abcb).

As palavras "preta" e "careta" são externas e as rimas são consonantes e pobres. As assonâncias e aliterações são compostas pela repetição da letra "b" e "o", na palavra

1 Regras dos símbolos fonéticos retiradas do seguinte referencial teórico: KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

"boi". A letra "o" gera uma assonância, que de acordo com Goldstein (2006, p.75), o som que se repete sugere algo, e a vogal repetida neste caso é escura, podendo sugerir uma sonoridade que remete à escuridão. Depois temos a repetição da letra "e" nas palavras "pega", "essa", "menina", "preta" e "careta".

A repetição da palavra "boi" cria um eco, inicialmente mostrando o boi ao longe, que depois se aproxima e revela sua "cara preta". Essa proximidade é interpretada através da ligação entre "preta" e "careta". A canção funciona como um movimento de vai e vem, com o "boi" ameaçador que se afasta e se aproxima, criando uma sensação de embalo através da repetição constante da canção.

Análise prosódica: Boi da cara preta

Exemplo 2. Partitura do acalanto "Boi da cara preta" com a prosódia. Fonte: O Acalanto e o Horror (Ana Lúcia Cavani Jorge,1988, p.238)

De acordo com Cagliari (1992), arsis se refere aos picos e thesis aos vales da letra falada. Na nossa análise da prosódia, através da declamação, percebe-se movimentos de arsis ⤻ nos versos 1, 2 e 4 e thesis ⤼ apenas no verso 3.

Os acalantos são geralmente cantados sem acompanhamento instrumental, o que explica a partitura ilustrar apenas a melodia, que está em dó maior e compasso binário simples. No verso 1 a melodia é constante, enquanto a prosódia é ascendente. No verso 2, a prosódia é ascendente, mas a melodia tem um movimento senoidal. O verso 3 apresenta prosódia descendente e melodia ascendente. O verso 4 repete a estrutura do verso 2. Compreender os movimentos de tensão e relaxamento na melodia e prosódia é crucial para a interpretação vocal e o discurso artístico.

Considerações Finais

Em suma, a análise realizada nesse estudo revela que o acalanto estudado imprime

uma relação íntima de uma palavra com a outra para a construção do sentido do texto. Além do mais, a forma como a canção é cantada e o fato de um adulto "dizer" a letra cria uma sensação de conforto e segurança para a criança.

Há um entrelaçar entre a métrica, as rimas, a prosódia e a melodia da canção, o que proporciona uma experiência estética que vai muito além das palavras. Ademais, há uma intrínseca relação entre a letra e a música, muito perceptível no ritmo, expresso nas palavras através da métrica e na música através das figuras musicais expressas de acordo com a fórmula de compasso. O cancioneiro brasileiro poderá ser muito beneficiado com o aprofundamento do estudo entre as palavras e a melodia e poderá acrescentar em sua performance do acalanto "boi da cara preta" a ideia de eco, a sensação de embalo, do mugido do boi, uma lentidão e continuidade, além da repetição da letra para a elaboração no processo de desenvolvimento da criança, que se relaciona, muitas vezes, ao sono, a escuridão e a noite, com medo e insegurança. A temática "acalanto" indica ser um instrumento poderoso de conexão emocional e cultural e a análise do mesmo faz transcender a interpretação do cantor, podendo este criar mais intimidade com o que canta, afetando a plateia positivamente.

Referências

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de estudos linguísticos,* Campinas, n. 23, p. 137-151, jul.-dez. 1992.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos.* 14ª ed - São Paulo: Ática, 2006.

GUERRA, Denise. *Acalantos Afro-Brasileiros. Revista África e Africanidades*. Rio de Janeiro, Ano 2 - n. 8, fev. 2010.

JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta, 1988.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. Revista Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 2ªed., 1979.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. & MENESES, Adélia Bezerra de. *Canção de ninar brasileira: aproximações.* Tese de Doutorado- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo, 2012.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Acalantos do Folclore Brasileiro: terror, escravidão e (des)encontros culturais.* Opus, Juiz de Fora, v. 26 n. 2 maio/ago. 2020.

STEIN, Deborah J. SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

VASCONCELOS, Lúcia de Fátima Ramos. *Transcriação: o processo de tradução da obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos - uma análise a partir da ótica melopoética.* 2013. 207f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

MUSICOLOGIA E IDENTIDADES CULTURAIS E INSTRUMENTOS MÚLTIPLOS NA AMÉRICA LATINA E PENÍNSULA IBÉRICA

ALVORADA E O ENTARDECER DE HONÓRIO DIAS DA SILVA NO SERTÃO OURIFICADO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DA BARRA, PROVÍNCIA DE GOYAZ

THE DAWN AND THE DUSK INHONÓRIO DIAS DA SILVA IN THE GOLDFIED HINTERLANDS OF THE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DA BARRA PARISH, PROVINCE OF GOYAZ

Luciana Helena Alves da Silva
Universidade Federal de Goiás, Câmpus Goiás (UFG-CG), Goiás, Brasil
proflucianahelena@ufg.br

Ana Guiomar Rego Souza
Universidade federal de Goiás (UFG)
E-mail: anaguiomar@ufg.br

Vitor Rocha Silva
Universidade federal de Goiás (UFG)
E-mail: vitorrochasilvag@gmail.com

Resumo:O registro da memória, da cultura e dos saberes cotidianos sertanejos goianos, desde a presença de Honório Dias da Silva como o representante cultural da Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra, na Província de Goyaz (1872), nos convida ao ouvir sua música nos períodos pós-arraial minerador, durante a Freguesia. O objetivo é conhecer as identidades e práticas comunitárias socioculturais, conectando com o patrimônio imaterial da música étnico-racial sertaneja, as paisagens sonoras e de memória esmaecidas pelo tempo, a morfologia urbana que as acolhia e os guardiões que ainda as preservam. Ademais, analisar o contexto histórico cultural da Freguesia e entender a relação das composições de Honório Dias da Silva com a arquitetura vernácula do século XIX e documentar a oralidade viva de seus herdeiros. Para compreender como se caracteriza a cultura, a música e a arquitetura desta comunidade sertaneja foram analisadas suas composições em recortados, além de conversas com os seus descendentes, pesquisas em arquivos históricos, documentos cartoriais e a elaboração de partitura autoral. Associadas à pesquisa em iniciação científica e às ações em extensão e cultura, obtivemos como resultados informações sobre a biografia deste freguês sertanejo, estudos de campo sobre as comunidades às quais frequentava, percebendo os costumes, saberes e cultura da população local. A pesquisa nos revelou

até o presente momento que os saberes cotidianos e o sentimento de pertencimento do local são algo passado de geração a geração, tendo raízes ancestrais na oralidade, na Arquitetura e Urbanismo, na Música e na Geografia Cultural.

Palavras chaves: música autoral sertaneja goiana, cultura da oralidade, Honório Dias da Silva, paroquiais e arquitetura vernácula.

***Abstract**: The record of the memory, culture and daily knowledge of the hinterlands of Goiás, since the presence of Honório Dias da Silva as the cultural representative of the Parish of Nossa Senhora do Rosário da Barra, in the Province of Goyaz (1872), invites us to listen to its music in the post-Arraial Minas Gerais periods during the Parish. Our objective is to understand sociocultural community identities and practices, connecting with the intangible heritage of ethnic-racial country music, the sound and memory landscapes faded by time, the urban morphology that welcomed them and the guardians that still preserve them. Furthermore, we intend to analyze the historical-cultural context of the Parish and understand the relationship between Honório Dias da Silva's compositions and the vernacular architecture of the 19th century, we also intend to document the living orality of his heirs. To understand how the culture, music and architecture of this country community is characterized, their cut-out compositions were analyzed, in addition to conversations with their descendants, research into historical archives, notary documents and the creation of an authorial score. Associated with research in scientific initiation and actions in extension and culture, we obtained as results information about the biography of this country customer, field studies on the communities he used to attend, understanding the customs, knowledge, and culture of the local population. The research, so far, has revealed to us that everyday knowledge and the feeling of belonging to the place are something passed down from generation to generation, having ancestral roots in orality, in Architecture and Urbanism, in Music and in Cultural Geography.*

***Keywords**: original country music from Goiás, culture of orality, Honório Dias da Silva, parishes and vernacular architecture.*

Introdução

Este artigo é fruto de dois projetos de iniciação científica (2017-2023), três projetos de ações de extensão e cultura (2019-2023), ambos lotados na UFG/UAECSA, curso de Arquitetura e Urbanismo, Câmpus Goiás em parceria com outras instituições acadêmicas, laboratórios de pesquisas, a comunidade local e a gestão pública. O Projeto de Pesquisa PI02912-2017/6 - O Habitar e a Memória em Terras da Santa: Ancestralidade no Arraial da Barra, na Cidade de Goiás, propôs uma reflexão acerca da do estudo da casa do distrito. Quais as relações que a casa do vilarejo constrói a partir de seus quintais, festas e par-

ceiros? Qual a importância da casa do arraial perante as modificações no tempo e no espaço, já que não é roça nem cidade? A Barra estudada ali, arraial criado juntamente com os outros arraiais auríferos dos bandeirantes: Ouro Fino, Santana e Ferreiro na cidade de Goiás, sobrevive às transformações do lugar e do mundo mantendo a ancestralidade de seu território conduzindo numa espiral as diversas tarefas que o mundo de hoje impõe ao lugar e suas tradições.

Os três projetos de extensão e cultura PJ226/2019, PJ559/2021 e PJ295/2023 - Casa das Tradições e Paisagens do Cerrado, em ações diretas com a comunidade da Barra, tiveram por objetivo aproximar os saberes e modo de vida dos descendentes mulatos, cafuzos e mamelucos do território ancestral dos Arraiais da Barra, Santana, Ferreiro e Ouro Fino em Goiás/GO. Com a proposta de documentar os saberes populares, o projeto propôs atividades junto aos Arraiais e suas paisagens que pertencem à estrada real conhecida como Caminho do Ouro.

O projeto transitou entre seus habitantes, comunidades e casas que guardam heranças deste contexto histórico colonial, deixando registros da cultura bandeirante paulista, indígena e negra. Ali pudemos experimentar a categoria geográfica de lugar, percebido no conjunto de relações ambientais criadas no processo de habitar humano, extrapolava o ambiente da casa em si, alcançando os espaços nos quais os sujeitos vivenciaram suas experiências, seu mundo vivido.

A igreja Nossa Senhora do Rosário, do Arraial da Barra, sinalizou o marco de poder cristão português, a primeira igreja da Capitania de São Paulo, em terras das minas dos índios Goyazes.

Por fim, o projeto de iniciação científica PI06963, 1850-1950 - a cultura sertaneja goiana da Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra, iniciado em 27/04/2023 que determinou dois planos de trabalho como eixos de investigação. O primeiro estudou os acervos de nascimento, casamento e obituários em 100 anos de registro do cartório de Buenolândia, onde estão registradas as características dos habitantes da Freguesia inicial do processo formador de Goiás, vimos as características descritas pelos escrivães nos Livros de Registro Cartoriais, o perfil dos hábitos dos fregueses, nos períodos desde o Brasil Segundo Reinado (1840 – 1889), a República do Brasil (1889) ao Estado Novo (1938). A partir de tais processos e com a inserção do cartório civil, que foi responsável pela transição do até então Arraial da Barra para Freguesia, desde obituários, casamentos e nascimentos para conhecer o perfil etnogeográfico dos habitantes.

Este artigo traz essas reflexões e acrescenta o patrimônio imaterial da música étnico-racial sertaneja, sua paisagem sonora encoberta pelo tempo, a morfologia que a acolhia e registrar os guardiões que a preservam. Mostrar que a arquitetura e a música são elementos compatíveis, necessárias para resgatar as memórias dos ancestrais sertanejos dando a devida visibilidade para os sujeitos que viveram e que vivem ali e para conhecer a cultura da oralidade local.

Os conteúdos da ruralidade se fazem presentes na oralidade associada ao cantar

pelo seu bisneto Cláudio Leite de Brito, guardião do acervo oral da paisagem sonora (SHAFER, 1991) desta Freguesia, que contribuiu com as modas em recortados e catiras e memórias. Trouxe para a pesquisa outros descendentes para relacionar as lembranças deste compositor de forma a compreender a música como registro de vida, músicas de trabalho, de treição, de ajuntório, de festas, de leilões e padroeiras e folias, por seis gerações de sua descendência do alvorecer até seu entardecer.

Como objetivos, o artigo analisa o contexto histórico e cultural da Freguesia e busca entender a relação das composições de Honório Dias da Silva, trazer à luz e registra a sonoridade repetida e pedida nas festas e reuniões da comunidade. Como objetivos específicos, o artigo busca estudar as letras das músicas das composições de Honório Dias da Silva, além de ouvir e analisar esses recortados para entender o contexto histórico e cultural em que ele viveu. Linguagens, música e arquitetura, referenciar autores, revelando o registro do acervo da música Rio Vermelho, em parceria entre o projeto de iniciação científica e ações de extensão do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFG/ Câmpus Goiás e a EMAC/UFG curso de Música, elaborando sua partitura e futura publicação.

O Contexto Socioespacial do Alvorecer De Estrela D' Alva na Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra

A relação entre o distrito e o território deve ser destacada, pois revela a multiplicidade das identidades, fortemente associadas ao processo histórico de enraizamento no/pelo lugar, e associadas às relações de pertencimento e às transformações sociais, ambientais e culturais às quais o distrito e suas gentes são submetidos, desde o século XVIII. Desse modo, se atenta à noção de tempo agregada à toponímia, já que temos associados aos seus contextos histórico, político e geográfico – em quatro períodos (Quadro 1) – três nomes diferentes. Assim, quando se pesquisa um território, sua toponímia nos conduz aos seus aspectos históricos, atrelados ao seu processo de formação.

Quando o que prevalece é a utilização de critérios administrativos, deixando de lado a identidade e o perfil cultural do lugar, a toponímia não representa à vontade, nem a identidade cultural de sua comunidade. O nome Barra é do traquejo local, das conversas referência e no repertório de memória das gentes dali.

Quadro 1: Períodos históricos marcantes do atual distrito de Buenolândia – Cidade de Goiás (GO) – com suas respectivas denominações empregadas à época diferentes. Assim, quando se pesquisa um território, sua toponímia nos conduz aos seus aspectos históricos, políticos e geográficos atrelados ao seu processo de formação.

Ocupação Demarcatória e Mineradora do Arraial da Barra	Arraial da Barra	Elevada de Vigaria à Paróquia Collada (Igreja ultramarina) Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra	Autonomia Registro Civil/ Cartório Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra	Denominado Distrito de Buenolândia
Ciclo do Ouro Brasil Colônia Dom João V/Capitão Mor Bartolomeu Bueno da Silva	Cria-se a Capitania de Goiás	Segundo Reinado Brasil Império Dom Pedro II/	Proclamação da República Presidente Deodoro da Fonseca	República Estado Novo Presidente Getúlio Vargas
1726	**1744**	**1850**	**1889**	**1938**

Fonte: Os dados da Tabela foram retirados dos dados secundários coletados em bibliografia e documentos oficiais: 1726 e 1744-TEIXEIRA (2011), 1850-Lei Provincial nº 5, de 04-06-1850, Assembleia Legislativa de Goyaz e p_5 Livro 1 Tombo da Diocese de Goiás, 1889 - Livro Cartorial da Freguezia de Nossa Senhora do Rosário da Barra e 1938 Decreto-Lei Estadual nº 1233, de 31-10-1938. Organização: Silva, 2021.

A procedência do nome "Barra" descende de Arraial da Barra, desde 1726, posto isto Teixeira Neto (2011), nos orienta sobre o termo "Arraial", inicialmente uma palavra usada para designar as Bandeiras que entravam pelo sertão. Assim, o sítio onde acampavam os que compunham a expedição poderia se transformar em povoados, conservando o honroso título de "arraial", gozando dos direitos comuns e entrando no regime civil do reino, se distinguindo das "aldeias" dos índios, sujeitas a leis especiais e humilhantes. Para Milfont (2010), o significado de Arraial era de um aldeado, como acrescenta Fonseca:

> [...] mineradores, fazendeiros, agricultores ou comerciantes e criaram muitos arraiais (aldeados). Afirma que a aldeia era uma povoação pequena que depende da vila, ou cidade, pois não tinha jurisdição própria (1996, p. 17).

Segundo Bertran (1996), o Arraial da Barra nasce do descobrimento do ouro pelo capitão Bartolomeu Bueno da Silva, que partiu do Arraial de Santa Anna, localizado no sertão da Capitania de São Paulo, explorando o Rio Vermelho. Assim descreve o autor:

> [...] desceu pelo Rio Vermelho até a paragem onde nele faz barra o Rio dos Bugres, distante desta Vila 4 léguas e ali se estabeleceu com lavras e roças (...). Com o concurso (de gente) formaram o segundo Arraial da Capitania, a que puseram o nome de Barra com uma Capela da invocação de N. Sra. do Rozário, e chegou a igualar no comércio e moradores ao de Sta. Anna, hoje Vila Boa[1] (BERTRAN, 1996, p. 125).

1 Atual município de Goiás (GO)

Na literatura ficcional, Arraial da Barra aparece comumente retratado em associação com seu passado colonial. Nesse sentido, a obra "Naqueles Morros depois da Chuva" (2011) de Edival Lourenço, nos convida a conhecê-lo por meio da elaboração de paisagens mentais, onde a Barra desvela aspecto vulnerável e rude.

Freguesia e Urbanidade

Depois de habitado por mais de 124 anos, pela Lei Provincial nº 5, de 04-06- 1850, o Arraial da Barra passa a se denominar Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra. Pesquisas no acervo Dom Tomás Balduíno, da Diocese de Goiás[2], dão a conhecer a ata de criação do Livro Tombo 1, descrita pelo Pároco responsável. No acervo do Arquivo Frei Simão[3] – Livro da Lei Goyana – encontram-se as leis e resoluções da Assembleia Legislativa da Província de Goyaz. Nas sessões ordinárias de 1850, tomo 16, se encontra publicada a Resolução nº 5.

No acervo da Procuradoria Geral do Estado de Goiás, Livro 3, consta o Índice dos Imóveis no Registro das Paroquiais de 20 de junho de 1857 a 02 de abril de 1860 pelos escrivães. Nele se escrevem os 45 imóveis, ou Paróquias, que pertenciam à época à Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra. A função desse documento à época era comprovar à Coroa as paroquiais da Freguesia colada, ou seja, se a Igreja dessa Freguesia respeitava os critérios de D. João V, para que recebesse o compromisso do poder real com a finalidade de demarcar seu domínio público. Dava-se assim o território dos fregueses no Brasil do sertão das minas dos Goyazes, imposto por Portugal e a Igreja católica ligada ao Conselho Ultramarino, pertencia ao Estado português.

A territorialidade dos fregueses, sua conduta está relacionada com sua cultura que determina este espaço geográfico. Localidades do século XIX – como Cristal, Gameleira, Mosquito, São João do Monte Alegre e Estiva, entre outras citadas na Freguesia de 1857 – ainda possuem a mesma toponímia.

Assim, a Freguesia se institui como o principal depositário, detentor e fonte de registros da vida e da morte na Colônia, sendo a forma mais expressiva da urbanidade – palavra utilizada no século XVIII que traduz o desejo da normatização da Colônia: controlar as populações. Para Brandão (2006, p. 67), a "urbanidade do século XVIII tinha como objetivos centrais: 1) a experiência concreta do território e do artefato urbano; 2) das condutas humanas e normas sociais".

---

2 Arquivo Diocesano Dom Tomás Balduino – inaugurado em 2016 na Diocese de Goiás - cidade de Goiás (GO). Entre os arquivos da Diocese constam documentos de valor histórico como batismos, casamentos e óbitos dos séculos XVIII, XIX e XX, disponíveis para consulta pública. A documentação relativa ao bispado de Dom Tomás Balduíno, incluindo arquivos do Conselho Indigenista Missionário (Cimi) e da Comissão Pastoral da Terra, fazem parte do acervo. O imóvel da Diocese está inserido no Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Goiás, tombado pelo Iphan em 1978.

3 O arquivo Frei Simão Dorvi – pertencente à Fundação Educacional da Cidade de Goiás – é uma instituição privada, localizada em Goiânia (GO). Possui acervo com documentos de naturezas diversas de história de Goiás dos séculos XVII, XIX e XX – data-limite 1735-1999.

Distrito de Buenolândia

De acordo com a divisão administrativa vigente no ano de 1911 (IBGE, 2017), o município de Goiás é constituído por 12 distritos: Santana de Goiás, Bacalhau, Barra, Cachoeira, Carmo, Mossâmedes, Ouro Fino, Registro, Rio Claro, Santa Leopoldina, Santa Rita da Anta e São José do Araguaia.

A Freguesia da Barra – por meio do Decreto-Lei Estadual nº 1233, de 31-10-1938 torna-se distrito do município de Goiás. Seu nome, desde então, passa a ser Buenolândia. Durante as conversas, senhor Inocêncio assim nos relata:

> Essas terras são da Santa! Do Rio Vermelho vai até a chácara 34 alqueires (...). Os donos da Barra: Ferreira Pontes, eles que doou pra Igreja aqui. Era chão deles aqui. São 45 alqueires, vai até lá perto da ponte do Apertado. Eles doaram pra Santa Nossa Senhora do Rosário. Foi eles que doou" (Sr Inocêncio, 91 anos, 14/10/2019, Apêndice 3).

No Brasil, concomitante à Lei das Sesmarias, surgiu o que se convencionou chamar de "regime de posse". Esta modalidade foi decorrente da resistência e luta da população pobre.

Entre 1822 e 1850 se instituiu a abertura, e a regularização das posses pela Lei de Terras n° 601, de 18/09/1850, ficou estabelecido a proibição de aquisição de terras devolutas por outro título que não o de compra.

Já o Decreto 1318, de 30 de janeiro de 1854, que regulamentou a Lei de Terras, fixou o prazo de 2 anos para que as sesmarias e as posses fossem medidas e registradas nos livros das casas paroquiais, reconhecendo-as juridicamente.

A legislação de Sesmaria e o regime de posse foram formas de distribuição de terras no Brasil, onde prevalecia a posse da terra sobre o título, se garantindo a ocupação efetiva da terra. Já na Lei de Terras de 1850, o domínio, o título, passou a prevalecer sobre a posse, transformando a terra em moeda de troca, em capital, favorecendo a concentração[4] fundiária e a disponibilidade de força de trabalho para a grande lavoura comercial.

Segundo Cirne Lima (1954, p.35) as terras devolutas existem, sobretudo, desde a "independência e podem ser entendidas, também, como parte da terra pública, ainda não titulada e sem o competente título de propriedade registrado em Cartório de Registro de Imóveis". A partir daí, se passa a olhar a função social da propriedade, reconhecida pela Constituição Federal de 1988.

4 Essa concentração foi mantida pela Constituição republicana de 1891 e pelo Código Civil de 1917, mudando apenas a concessão de terras devolutas, excluídas as terras de marinha e as da faixa de fronteira, que passaram com o pacto federativo para os estados, e cada um desenvolveria sua política de concessão de terras. O que deu início às transferências maciças de propriedades fundiárias para grandes fazendeiros e grandes empresas de colonização, interessados na especulação imobiliária.

Pelo capital se coloca em risco a cultura do sertanejo pela via do comprometimento de suas festas, modos de falar e culinária, bem como os modos de vida de povos indígenas e camponeses, dentre outros que entraram decisivamente no rol das interferências do novo modelo capitalista de organização territorial do Brasil e o agronegócio que passou a comandar Goiás Almeida (2005).

Esse quadro não significou, a total substituição do conhecimento popular, mas sim sua apropriação, levando-o a integrar-se à aplicação da tecnologia, que constituía a lógica do agronegócio. Reforça que o que levou à exclusão do sertanejo, ao tolher-lhe a matriz espacial e inseri-lo nos moldes de produção do agronegócio foi a produção em grande escala, as sementes geneticamente modificadas e o uso de insumos.

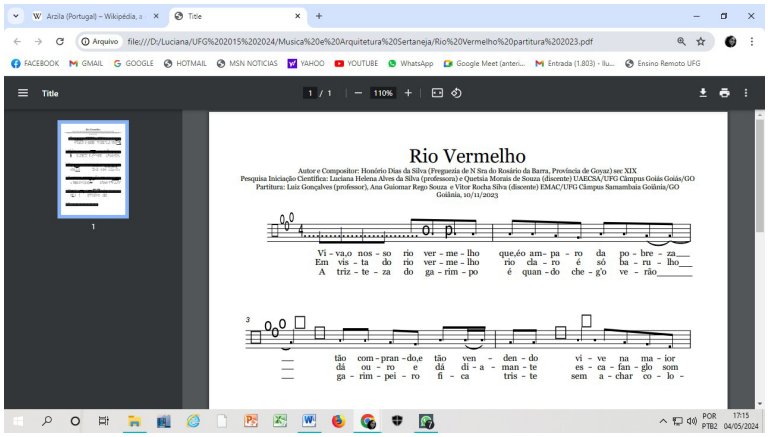
Por isso, a identidade sertaneja no Arraial ainda se faz presente na culinária, com a galinhada, o biscoito quebrador, o capado com pequi; na cultura, com as folias de reis e as novenas em louvor aos santos, popularmente conhecidas como festas de roça. Prevalece a solidariedade sertaneja com os mutirões na colheita da roça e no preparo das festas.

Haesbaert (1999, p. 13) colabora com a discussão quando diz que as identidades são construídas pelas relações concreta/simbólica e material/imaginária dos grupos sociais com o território. E os aspectos materiais podem ser associados àqueles que conseguem resistir ao tempo, para esse autor, "toda identidade territorial é uma identidade social definida, fundamentalmente, por meio do território". As identidades constituem um espaço simbólico mesmo que ele possa ser repassado/transmitido pelas gerações que Monbeig (1950) chama de complexo geográfico, Cosgrove (2003) de escalas temporais e Almeida (2011) de Paisagem cultural.

As presenças de Claudio Leite de Brito e sua prima Clarice Cardoso Leite Silva como guardiões, bisnetos de Honório Dias da Silva das músicas autorais de seu ancestral: *Rio Vermelho, Garruchão, Rosa, Beija Flor, Córrego do Barreiro, Curador da Barra, Despresado*, *Feiticeiro Arranchado, Firme Amante*, entre outras. Preservar a música com base na oralidade reside no imaginário coletivo, seja na memória de quem canta e toca ou nas formas de ocupação precedentes à Freguesia.

A música *Rio Vermelho*, partiturada pelo Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS/EMAC/UFG (Figura1), nos faz refletir sobre como apresentar a música popular sertaneja do século XIX, honesta e espontânea que por ser ainda cantada, mantendo-se viva pelos descendentes de Honório nos dias de hoje.

Figura 1: Trecho da partitura da Música autoral de Honório Dias da Silva, Rio Vermelho



Fonte: projeto de iniciação científica PI06963-2023 - "1850-1950 A Cultura Sertaneja Goiana da Freguesia de Nossa Senhora do Rosário", lotado na UAECSA/UFG/ Câmpus Goiás, Goiás/GO, curso de Arquitetura e Urbanismo, coordenação Silva, LHAS (2017-2023) em parceria com EMAC/ UFG (2023)

Conforme, Rebollo (2020, p. 371, 372), com base em Nettl (2005), a transcrição de músicas de tradição oral pode ser entendida "como uma redução do som para formas visuais". Em outras palavras, trata-se da representação de determinados parâmetros sonoros e não da música tal qual ela de fato soa.

> Isto é assim porque a audição humana "edita" aquilo que é escutado a partir do background cultural do ouvinte – dentro de um marco prescritivo culturalmente estabelecido. Por outro lado, não existe um único sistema de notação ou transcrição que dê conta de todos os parâmetros audíveis e que mantenha, ao mesmo tempo, um bom equilíbrio entre complexidade e funcionalidade. Por isso, não existe um sistema de notação "neutro" e "objetivo" – como muitas vezes se apresenta a notação erudita ocidental. Portanto, a notação/transcrição não são ferramentas de alcance universal e estas devem sempre se adequar aos nossos objetivos – por definição circunscritos a um determinado momento e/ou projeto. (REBOLLO, 2020, p.371,372).

É preciso observar que o desenvolvimento das possibilidades tecnológicas de gravação em campo torna a transcrição, em notação tradicional, não mais indispensável para a preservação do patrimônio sonoro. Gravações e filmagens são evidentemente um recurso mais fiel para o registro de determinada paisagem sonora. No entanto, a notação é um recurso a mais, uma segurança para a preservação desse tipo de bem cultural. Dessa forma, a transcrição que aqui apresentamos, em notação erudita ocidental, é apenas uma aproximação da realidade sonora gravada em campo.

Para o processo de transcrição de *Rio Vermelho*, composição de Honório Dias da Silva, algumas audições preliminares foram feitas e nessas já percebemos que haveria limitações para transcrever, pois foi perceptível que a condução rítmica e melódica era mais livre e cheia de ornamentos. Propusemo-nos, então, a colocar na partitura somente notas aproximadas, sem a ornamentação realizada pelos cantantes, os bisnetos do compositor. Após algumas experimentações da harmonia no violão percebemos que a música gravada estava em Lá maior e que a melodia não possuía muito saltos. O ritmo também não apresentou "mistério", sempre em colcheias e algumas quiálteras para finalizar. Ademais, o fato de termos tido acesso à letra facilitou identificar o ritmo

básico da canção.

Segundo seu bisneto, Cláudio Leite de Brito, o que traz o recortado como melodia é alterado conforme a região, de acordo com a moda de viola. *Pra dança do catira*[5], mal se tocava numa viola de dez cordas. As mais antigas eram de tarracha de madeira. E era raro a pessoa que tocava viola naquela época, a não ser o vovô Honório que afinava em onze afinações e tocava". Quem fala isso é Caetano (85 anos), irmão de Cláudio (74 anos), bisneto que estava com onze anos na época em que ele estava fazendo as modas dele. Ruth (81 anos) neta nos contou: "vovô Honório tinha apelido de Estrela D' Alva, porque ele era muito bonito!"

Estas modas têm os nomes das pessoas da época, o vocabulário, o que faziam, ela retrata não somente a identidade bem como a cultura, a vivência de cada grupo. Para além das festas como bailes, na época se fazia mais a dança da catira e os bailes vieram surgir pouco tempo depois, por causa do machismo naquele tempo porque não se podia pegar uma pessoa de fora dançar com a moça de lá, os pais não aceitavam.

> A mulher casada era prá lá não podia nem chegar na sala de dança, são músicas que nas rodas de viola marcou, ainda hoje tem na memória viva, principalmente de nóis que somos bisnetos dele e muita gente quando nós estamos num pouso de folia, em algum lugar que se dança catira, tem gente que ainda pede, conhece, canta e toca. Então isso pra gente é uma satisfação muito grande (ENTREVISTA, 2024).

"Principalmente no Caiapó e na Estiva (caracterizando a territorialidade de Honório), pediu pra cantar a moda do Dorico, o outro pediu o Garruchão, principalmente aqueles desta faixa etária dos 50 anos pra frente se lembram bem", diz Cláudio.

> Eu nem nascido era quando vovô cantava estas modas. Sou o sexto numa escala de dez, não peguei ele vivo mais", agora quem conta caso dele mesmo é Caetano. "Porque quando ele estava no auge Caetano tinha 11 anos. Clarice (Clarice nascida em 06/11/1952, filha de Arzelina Cardoso Leite - nasceu 21/02/1923 e morreu 25/12/1984 e Chico Leite nascido 02/04/1920 e falecido em 28/12/2004 – Anexo 1), confessa, parece que a música ta no nosso sangue, né Claudio? Eu penso até que ele não deve ter nascido fora daquela região, acredito que ele fez vida na sua juventude dele foi ali à região da Estiva, na região do Dois Córgos, do Quincas Neves, ali, prova é que ele fez várias músicas com referência, a moda do dois Córgos, a moda do Sérgio. Ouvia o tio Higino, Ambrósio, vovô Pedro, o Caetano, meu irmão Pião, Quintino tudo cantava, tio Dito fio de tio Bastião, Antônia Dias, Dito me ajudou muito na moda de viola. Se você puxar a linhagem (Quadro 2). (ENTREVISTA, 2024)

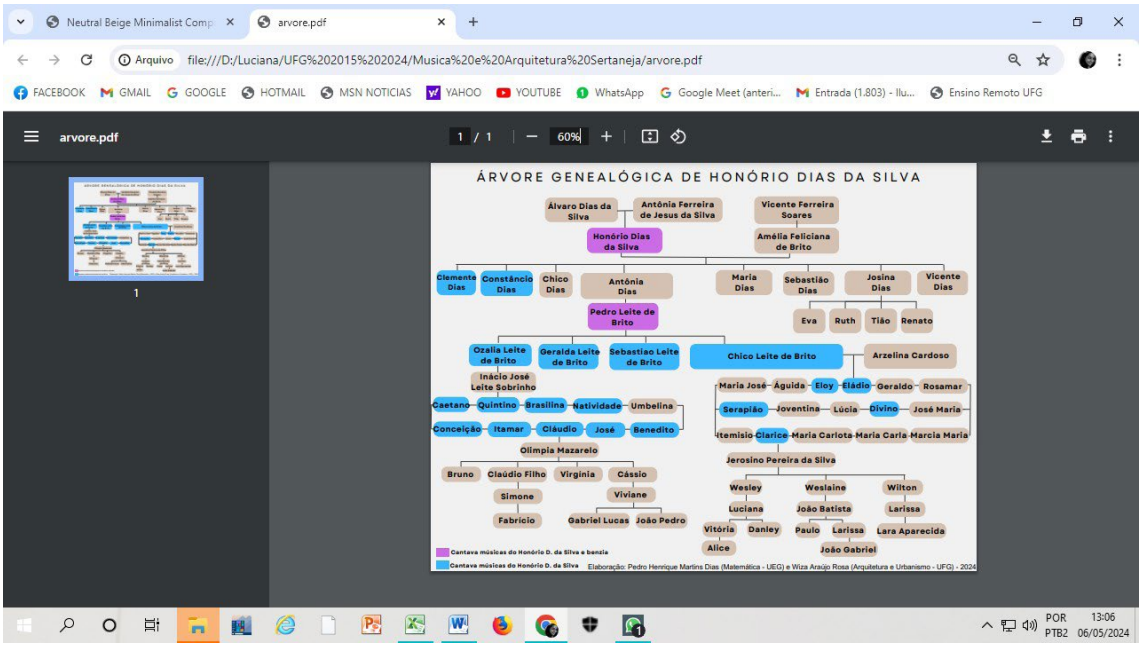
Continua o relato:

> A mãe da Clarice Arzelina (Anexo1) tem um nome muito peculiar, Arzila é uma povoação portuguesa do Município de Coimbra, ela é filha da avó Anna e é tia e cumadre da mãe do Claúdio, porque naquele tempo quem fazia o parto virava cumadre. Arzelina nasceu ao redor da Barra, tanto que ela é registrada como da Barra, ali perto da passarela, do vau, Minha avó Ana, tudo nasceu pra esse lado e a mãe da avó dela também, tudo praquele lado de lá. Quando Clarice era pequena, ela ouvia as modas de viola que o pai Chico Leite (filho de Antônia, neto de Honório) e os irmão cantavam. Até que um dia ele chegou lá com um radinho e puderam ouvir as músicas do mundo. Naquela época era Tonico e Tinoco, Zilo e Zalo, aprendemos muitas músicas deles. Clarice conta que aos seis pra sete anos imaginava que as pessoas ficavam dentro do rádio, e que as pessoas eram do tamanho de uma pulga lá dentro do rádio. Quando a primeira vez que eu vi o rádio achei bonito demais, fiquei encantada! Ela achava tão interessante e se perguntava, como será, que essas pulguinhas tocam violão? Como que essas pulguinhas cantam? Já o Cláudio ouvia as músicas do mundo, os caipiras que ele mais ouvia na época era Zico e Zeca, Cascatinha e Inhana, Tonico e Tinoco e Pedro Bento e Zé da Estrada. (ENTREVISTA, 2024)

5 Para aprofundar e saber mais ler "Espaços e territorialidades do 'festejar' da Catira no estado de Goiás", dissertação UFG/IESA de Teixeira (2012)

Enquanto Honório encontrava-se no Brasil profundo, a comunidade sem acesso ao rádio, o lazer era a viola, muito pouca gente tocava a viola, era admirado quem tocava, ele era um. Junto com ele, estavam outros autoditadas com o cavaquinho ou violão para as parcerias. As violas, violinos e outros instrumentos eram comprados dos mascates que percorriam essas terras, e quando uma corda precisava ser substituída, usavam a linha de pesca que tem "muitas finuras diferentes". Honório foi enterrado na Barra, no cemitério anexo à igreja.

Quadro 2: Árvore genealógica de Honório



Fonte: conversas de varanda entre Cláudio e Clarice, complementada por Cláudio, Ruth e Tãozinho Pedreiro (maio 2024)

Considerações Finais

Espera-se dar a devolutiva de parte das documentações da Freguesia de Nossa Senhora do Rosário da Barra a seus habitantes, pelo fato da maioria destes encontrarem-se fora do alcance desta comunidade. No ano de 2023, um Museu de Territorialidade foi pensado e estava encaminhando a partir de parcerias entre instituições acadêmicas, culturais e da gestão pública municipal e estadual, mas infelizmente a política partidária corroeu e corrompeu as ações da Universidade junto à comunidade.

A pesquisa só ocorre pela abertura e interesse de seus descendentes, gerando impactos positivos no sentido do pertencimento e avanços em políticas, públicas, registros, publicações e compartilhamentos. Somente o Cartório de Registro Civil encontra-se em Buenolândia, o que nos deu a oportunidade de acessá-lo para entendermos e situarmos no tempo e no espaço a presença de Honório Dias da Silva. A pesquisa oral fundamentou a maior parte da coleta e tempo de acervos registrados em conversas de varanda, à beira dos rios Bugre e Vermelho, à mesa em meio às festas e no interior de

cada casa do local. Os guardiões se mostram prontos a dividir suas memórias, reportando-nos às suas reminiscências e momentos de lembranças, dividindo conosco as músicas, suas casas, temperos e cachaças, a reinar nas falas sertanejas dos momentos desde infância recordando-se dos pais, das lidas e tarefas, das mortes dos irmãos pequenos ainda.

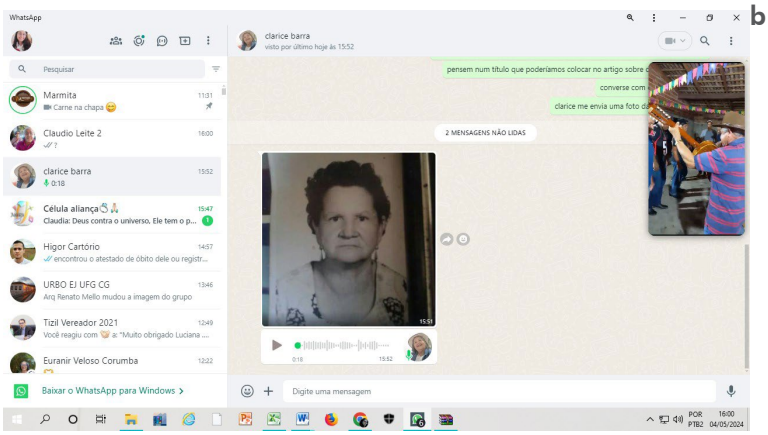
Honório vive enquanto um de seus guardiões ou sua comunidade ainda cantá-lo. Vimos pela árvore genealógica que sua terceira geração ainda o interpreta, mantendo viva a música e as referências de paisagens culturais que contextualizaram suas vivências e de sua comunidade. As vozes de Cláudio e Clarice estabelecem um ritmo de resistência sertaneja, que retarda o entardecer de Honório, o Estrela D'Alva da Freguesia da Barra.

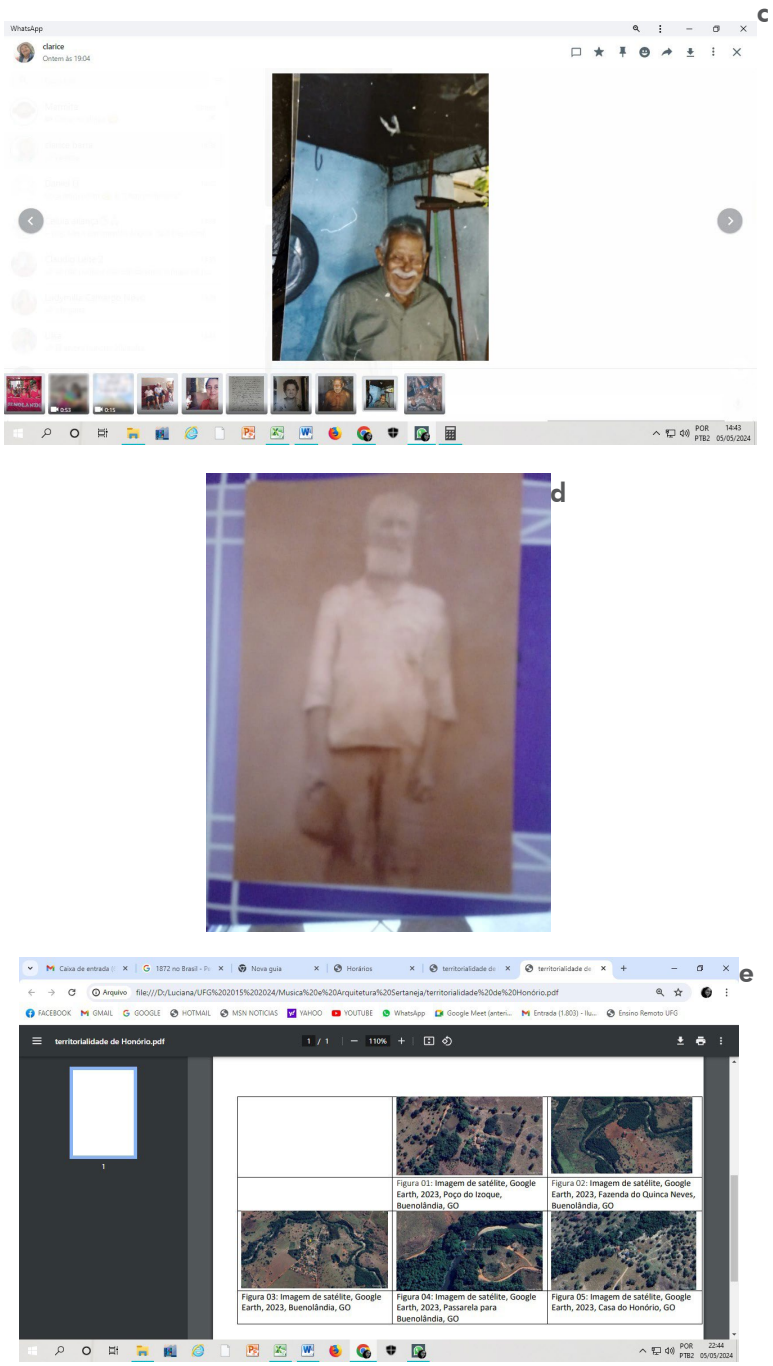
A partitura proposta pela pesquisa de iniciação da UFG Campus Goiás junto à UFG/EMAC procura resguardar a memória do recortado Rio Vermelho, para que possa ser executado pela Orquestra de Violeiros, pelas escolas públicas do Estado de Goiás, por outras comunidades e lideranças rurais, ajustando o reparo histórico que a oralidade aos poucos sucumbirá, resguardando o devido domínio público, diante da família de Cláudio e Clarice. As outras 15 músicas autorais também podem como devem, ser registradas, transcritas e publicadas para compor o acervo do patrimônio imaterial goiano.

Anexo 1: Fregueses da Barra, paisagem cultural, de memória e sonora de Honório Dias da Silva

a

b





Fonte: a- vau do rio Vermelho liga o distrito às comunidades Estiva e Caiapó Passarela do vau do Rio Vermelho na Barra, região de procedência da família de Arzelina, b- Arzelina Cardoso Leite (nascida em 21/02/1923 – falecida em 1984), c- Chico Leite, d- Honório Dias da Silva, e- imagens de satélite da territorialidade de Honório Dias da Silva na Freguesia da Barra

Referencias

ALMEIDA, Maria Geralda de. Fronteiras, territórios e territorialidades. *Revista da ANPEGE.* Fortaleza, ano 2, n. 2, p. 103-114, 2005.

ALMEIDA, Maria Geralda de (Org.). *A captura do cerrado e a precarização de territórios: um olhar sobre habitantes excluídos. Tantos Cerrados: múltiplas abordagens sobre a biodiversidade e singularidade cultural.* Goiânia: Ed. Vieira, 2011.

BERTRAN, Paulo. *Notícia Geral da Capitania de Goiás em 1738.* Goiânia: Universidade Católica de Goiás: Universidade Federal de Goiás; Brasília: Solo Editores, 1996, 260p.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *As Cidades da Cidade. A natureza da cidade e a natureza humana.* In: Brandão, Carlos Antônio Leite (Org) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 55-79.

BRAZIL, Lei Provincial nº 5, de 04-06-1850, Assembleia Legislativa de Goyaz, 1850 LIVRO nº 3, Índice dos Imóveis no Registro das Paroquiais, de 20 de junho de 1857 a 02 de Abril de 1860, Paroquiais do Padroado Régio da Freguesia Collada de Nossa Senhora do Rozário da Barra (em índice toponímico) Procuradoria Geral do Estado de Goiás

COSGROVE, D. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. In: *Introdução à Geografia Cultural*. CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003 (1983)

DECRETO-LEI Estadual nº 1233 (Anexo 04), de 31-10-1938

HAESBAERT, R. Identidades territoriais. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Org.) *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p. 169-190.

IBGE, Classificação e Caracterização dos Espaços Rurais e Urbanos do Brasil: Uma Primeira Aproximação. Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, Diretoria de Geociências, Coordenação de Geografia, Estudos e Pesquisas, Informação Geográfica, n. 11, 2017, Rio de Janeiro, 83p.

LIVRO CARTORIAL DA FREGUEZIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DA BARRA, 1889.

LIVRO 1 TOMBO DA DIOCESE DE GOIÁS, 1889

LIVRO 3, Procuradoria Geral do Estado de Goiás, 1857 – 1860

LOURENÇO, Edival. Naqueles Morros Depois da Chuva: o jogo do Diabolô. São Paulo: Hedra, 2011. 236 p.

MILFONT, Magna Lícia Barros. *A Urbanidade no Século XVIII: Vila do Recife e Arraial do Tijuco,* Recife, 2010, 251 fl, tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Desenvolvimento Urbano.

MONBEIG, Pierre*. Complexidade em geografia humana*", O Estado de São Paulo, 9 e 16 abr.1950.

NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology*, Champaign (IL): University of Illinois Press, 2005.

REBOLLO, Ferran Tamarit. A transcrição musical de uma tradição oral-aural. Uma proposta decolonial no contexto do Candomblé. ANAIS DO VI SIMPOM, n. 6 (2020).

SHAFER, R Murray. *Ouvido Pensante*/ R Murray Shafer; tradução Maria Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Luucia Páscoal.- São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991

SILVA, Luciana Helena Alves da. *O Habitar e a Memória em Terras da Santa: Ancestralidade no Arraial da Barra, na cidade de Goiás/GO*, Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Socioambientais (Iesa), Programa de Pós-Graduação em Geografia, Goiânia, 2022

TEIXEIRA, Amália Hermano. *História de Goiás*. Instituto Histórico e Geográfico de Goiás; Goiânia: Kelps, 2011, 586 p.

CLAVES RÍTMICAS COMO EXPRESSÃO SONORA DO PENSAMENTO NEGRO AFRICANO

RHYTHMIC KEYS AS A SOUND EXPRESSION OF BLACK AFRICAN THOUGHT

Ana Paula Marcelino Cecílio
UNICAMP
aninhaagcecilio@gmail.com

Resumo: trabalho apresenta resultados parciais de uma pesqmsa de mestrado em desenvolvimento que investiga as claves afro-brasileiras em três terreiros situados em São Paulo, cada qual pertencente a uma tradição distinta: um Tambor de Mina, um Congo-Angola e um Ketu. As fontes de pesquisa foram produzidas em campo, por meio da observação do culto e de entrevistas realizadas com tocadores/instrumentistas, pais e mães de santo e filhos de santo das casas de cada terreiro. A observação e as entrevistas nos aproximaram dos sentidos atribuídos às claves pelos/as participantes do culto de cada nação. A transcrição das claves associadas a uma mesma entidade (ou a entidades análogas) nos três terreiros nos permitirá, futuramente, verificar se há confluências ou divergências entre elas. Tais análises, associadas à bibliografia referente ao estudo das claves, dos ritmos afro-brasileiros, e das epistemologias negro-africanas, nos permitirão explorar as relações entre tais claves e cosmovisão negro-africana preservada e reconstruída/ressignificada por cada uma das tradições estudadas.

Palavras Chave: Claves rítmicas, Música de Culto, Heranças Musicais Africanas.

***Abstract**: The work presents partial results of a master's degree research in development that investigates Afro-Brazilian claves in three terreiros located in São Paulo, each belonging to a distinct tradition: a Tambor de Mina, a Congo-Angola and a Ketu. The research sources were produced in the field, through observation of the cult and interviews carried out with players/instrumentalists, fathers and mothers of saints and children of saints from the houses of each terreiro. Observation and interviews brought us closer to the meanings attributed to the claves by the participants in the cult of each nation. The transcription of the claves associated with the same entity (or similar entities) in t*

he three terreiros will allow us, in the future, to verify whether there are confluences or divergences between them. Such analyses, associated with the bibliography referring to the study of claves, Afro-Brazilian rhythms, and black-African epistemologies, will allow us to explore the relationships between such claves and the black-African worldview preserved and reconstructed/resignified by each of the traditions studied.

***Keywords**: Rhythmic claves, Worship Music, African Musical Heritage.*

Introdução

As músicas feitas no Brasil têm importante contribuição africana, seja das culturas Bantu, através dos ciclos rítmicos e de instrumentos como cuíca, berimbau, caxixi e agogô (Mukuna, 2000), seja da cultura Iorubá, mantida principalmente através dos terreiros de candomblés a partir das nações Ketu e Jeje, como enfatiza José Jorge de Carvalho (2003).

A academia e os cursos de música no Brasil, seJam de bacharelado, seJam de licenciatura, têm larga produção da música de tradição europeia, mas neles pouco se analisa a formação estrutural, estética, filosófica e histórica da música de tradição africana e afro-brasileira (PEREIRA, 2014; QUEIROZ, 2017; CECILIO, 2020).

Como elucida Tiago Oliveira Pinto (2004), as musicalidades afro-brasileiras, encontradas em manifestações culturais, religiosas ou laicas, são orientadas por princípios musicais africanos. Um desses princípios são as *time-lines* ou claves, que podem ser definidas como uma linha rítmica assimétrica, complementar, normalmente tocada por instrumento agudo de maneira constante, como base para o conjunto musical (CARVALHO, 2008; GRAEFF, 2014; LETIERES, 2017; MARTIN!, 2017; PINTO, 2004).

O termo *time-line* foi cunhado por Joseph K. Nketia, etnomusicólogo ganês, em 1970, para determinar os padrões rítmicos africanos cíclicos constituídos de pulsos elementares sonorizados e mudos *(apud* PINTO, 2004, p. 94). Tais padrões foram transplantados para o Brasil e para as Américas por povos africanos escravizados. Sobre sua inserção na música brasileira, Oliveira Pinto diz:

> Os *time-line-patterns* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios da música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo do tambor. Podem também ser batidas em uma garrafa ou um pedaço de ferro (PINTO, 2004, p. 95).

Apesar da importância do termo time-line, optamos pelo uso do termo clave. Uma das justificativas para a utilização deste termo é o próprio uso corrente entre musicistas no Brasil, inspirados certamente por musicistas e musicólogos/as cubanos/as (CARVALHO, 2008; LETIERES, 2017). Outro ponto é que o termo time-line, cunhado por Nketia, foi concebido a partir da pesquisa em contextos musicais africanos, enquanto clave é um termo utilizado por afro-cubanos ao pensar e sistematizar sua própria música. A música brasileira, assim como a cubana, é formada por princípios estruturais africanos, mas não somente: carregam também marcas de crioulizações, amefricanidades e amefricanias [1] típicas da experiência musical das Américas.

As claves não se limitam a uma estrutura rítmica musical que orienta e organiza as práticas musicais; elas também são constituídas de valores estético e timbrístico. (CARVALHO, 2008; LETIERES, 2017). Segundo Carvalho (2008) os time-lines exercem função estrutural e simbólica imprescindíveis no universo musical africano, e

1 Ver Glissant.2005; Gonzalez, 1988; Fernández, 1986.

essa função foi trazida com os africanos e reelaborada pelos seus descendentes na América. Além disso, o autor aponta que alguns time-lines foram transplantados de maneira exata da África para a América, enfatizando a possibilidade de reconhecimento de sua origem geográfica e percurso histórico. A partir de sistematizações dos principais time-lines africanos feitas por Gerhard Kubik, Pinto conclui:

> Vemos que existe um princípio que é semelhante a todos estes *time-fine.* A subdivisão sempre resulta em duas partes que, somadas dão assimetria à respectiva fórmula. A relação numérica de pulsações elementares entre as duas partes, é idêntica à relação entre os impactos tocados (x) e aqueles pausados (marcados com um ponto). Há regiões em África, em que a existência de uma destas linhas rítmicas, significa ausência das outras. Por isso os *time-fine* podem manifestar relações musicais históricas, assinalando, por exemplo, a origem bantu do samba (16 pulsações), ou a origem iorubá e/ou fon dos candomblé gege-nagô (12 pulsações) (PINTO, 2004, p. 96).

A partir de estudos sobre a tradição oral e a própria linguística, Hampaté Bâ diz que "se fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém *(yaa-warta,* em fulfulde) que gera movimento e *ritmo,* e, portanto *vida* e *ação"* (Bâ, 2010, p. 172, grifos nossos). O ritmo, aspecto sonoro, e o termo "vaivém" encontram ressonância no fenômeno musical de pergunta e resposta presente nas manifestações populares e nas claves afrodiaspóricas. Esse fenômeno de pergunta e resposta ou vaivém forma uma estrutura circular a partir das frases rítmicas que se subdividem em dois. Aqui no Brasil, as claves também são fonte de vida, pois acompanham muitas manifestações afro-brasileiras que são exemplos de resistência e recriação de sociedades africanas.

Makl relaciona a característica cíclica da clave com a simbologia africana da cobra mordendo a própria cauda, símbolo de renovação contínua. O autor ainda ressalta a forma como as pessoas africanas e afrodiaspóricas se organizam para dançar em suas manifestações culturais, formadas em círculo na maioria das vezes, reforçando a importância epistemológica e cosmológica do círculo nessas tradições. (MAKL, 2011, p. 63, 64)

A circularidade aparece como importante princípio civilizatório africano apontado por Azoilda Trindade (2005), ao lado de outros como musicalidade e oralidade. Tais princípios nos ajudam a entender as claves dentro de um espectro que extrapola aspectos musicais estruturais, conectando-as a certas construções de conhecimento e visões de mundo negro-africanas. Tiago Oliveira Pinto observou muito bem esses aspectos musicais que extrapolam os aspectos acústicos quando se trata de musicalidades africanas e afrodiaspóricas e aferiu:

> O samba, a capoeira, o maracatu e muitas outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são constituídos por elementos tão abrangentes que muitas vezes, representam "estilos de vida" e estratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. Sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical, na acepção estreita deste termo, mesmo porque não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro do termo ocidental "música" (PINTO, 2004, p. 88).

O modo de transmissão dessas manifestações populares passa pela oralidade, através da participação nas manifestações, da observação, da convivência entre pessoas mais velhas e mais jovens, do aprendizado através das histórias, mitos e lendas, da ciência

presente na medicina popular, dos cantos e toques muitas vezes ensinados a partir de frases mnemônicas.

Além da oralidade, Trindade identifica outros seis valores civilizatórios africanos: Energia Vital (ou Axé), Circularidade, Corporeidade, Musicalidade, Ludicidade e a Cooperatividade.

> A África e seus descendentes imprimiram e imprimem no Brasil valores civilizatórios, ou seja, princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural. E apesar do racismo, das injustiças e desigualdades sociais, essa população afrodescendente sempre afirmou a vida e, consequentemente, constitui o/s modo/s de sermos brasileiros e brasileiras (TRINDADE, 2005, p. 31).

Segundo Luís Makl (2011), a música assim como as religiões e outras práticas culturais são de importância fundamental no processo de resistência, construção de identidades e reconstrução de sociedades na diáspora africana. Esse autor sustenta proposições acerca das músicas instrumentais afrodiaspóricas. A primeira é de que as práticas musicais negras têm embutidos em si códices que falam sobre formas históricas de resistência à escravidão e ao racismo. Segundo, são mais que processos de resistência e acomodação, pois produziram práticas vitais próprias de valores de vida embutidos na organização do som/música, em seus modos de fazer música, dançar e na organização social para fazer música. O terceiro é o que ele chama de "política da síncopa" uma maneira de desafiar e suspender a rejeição racista dos setores dominantes (MAKL, 2011, p. 59). Assim como Makl relaciona a música com formas históricas de resistência, acomodação, rejeição de setores dominantes e, portanto, recriação da possibilidade de ser e estar no mundo, narrando e salvaguardando fatos históricos da diáspora e de antes da colonização. Já Claudete Nogueira nos elucida que

> As tradições orais na África representam espaços simbólicos de preservação de dados históricos e, também, da interpretação destes mesmos dados. Mais do que fontes informativas sobre história de povos africanos, as tradições orais revelam muito da relação dos seus autores com o conhecimento histórico (Amadou Hampate-Bâ, 1973). Assim como na África, a palavra é entendida como memória viva, uma vez que podemos perceber que a oralidade se tomou fundamental no processo de aprendizagem que envolve a cultura negra no Brasil (NOGUEIRA, 2019, p. 81/82).

Para Olga Simson (2003 apud NOGUEIRA, 2013, p. 57), a memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los para as novas gerações através de diferentes suportes empíricos, como a voz, música, imagem, texto, entre outros. No Brasil as famílias biológicas e de santo, como se diz nas religiões de matrizes africanas, assim como pequenas comunidades negras, foram as responsáveis pela transmissão dos saberes africanos e afro-brasileiros recriados aqui. Foi através de brincadeiras, alimentação, festas, músicas, confecção de instrumentos, religiões, etc., que valores civilizatórios, conhecimentos ancestrais e formas de resistência foram e são possíveis de serem mantidas e reconhecidas no Brasil.

A importância da oralidade se constitui no fato de ser um registro da memória dos afrodiaspóricos, bem como da memória histórica do próprio país. Além disso, vale

ressaltar que esta manutenção está dentro de um processo ativo de criação de significados, onde o/a narrador/a buscam um sentido no passado que possa lhes servir em seus contextos históricos presentes (NOGUEIRA, 2013, p. 63).

Os estudos sobre a música afro-brasileira têm crescido, assim como outros estudos nas humanidades e artes sobre os adventos afro-brasileiros e africanos, sobretudo por esforços dos movimentos negros. Diversos setores (cultural, acadêmico, militância) têmhado para a cultura negra a fim de fornecer um contraponto à história hegemônica e eurocentrada.

Esse estudo pretende utilizar-se dos saberes orais e dos estudos acadêmicos para colaborar na construção dos estudos sobre música afro-brasileira, entendendo não só a influência africana e afrodiaspórica, mas também a territorialidade latina, que imprime uma característica singular à cultura popular/tradicional brasileira. Serão analisadas as claves tocadas em três terreiros de candomblés de São Paulo, pertencente a de três nações distintas: o terreiro jeje mahim Hunkpame Avejidá Dan Oyá, o terreiro ketu Ilê Oba Ase Ogodo e o terreiro congo-angola Nzo Tumbansi.

Para tanto, buscaremos por estruturas musicais recorrentes que podem ser associadas a um pensamento negro africano, a fim de relacionar o fenômeno musical com aspectos amplos de noções de entendimento de mundo. Visando trabalhar a partir de uma construção coletiva que envolva trocas e ensinamentos entre pesquisadoras e colaboradores/as, somando forças as pesquisas participativas e dando escuta às comunidades trabalhadas.

Além disso, associar os valores civilizatórios cunhados por Azoilda Trindade diretamente ao fenômeno musical das claves reforça a importância de ambos e suas conexões, uma vez que os valores civilizatórios são considerados estruturais para manifestações e comunidades afro-brasileiras, e as claves são expressões sonoras que estruturam e organizam diversos fazeres musicais negro-africanos.

A relação entre as claves e valores civilizatórios demonstra como um fenômeno musical torna-se pleno de sentidos quando entendido dentro da perspectiva corporal presente na performance da dança e do tocar os instrumentos, assim como da energia vital, cooperatividade, circularidade e ludicidade. Os toques das claves, assim como dos tambores são considerados como uma importante tecnologia de comunicação entre as entidades e as comunidades de terreiros, tecnologia ancestral reelaborada ao longo dos séculos nas américas (ORIN, 2018).

Por isso as claves afro-brasileiras serão tratadas a partir de suas características técnicas, estruturais e rítmicas, mas também como um signo de resistência africana nas Américas, que são percebidas musicalmente e ainda compreendem em si informações de construções de pensamento e entendimento de mundo.

Resultados parciais

Até o presente momento, foram realizadas entrevistas com tocadores/instrumentis-

tas, pais e mães de santo e filhos de santo dos terreiros visitados. Os registros foram feitos com material próprio de captação de imagem, som e vídeo mediante a autorização dos/as dirigentes e participantes. Esses registros servirão como um complemento ao caderno de campo e auxiliarão nas transcrições posteriores.

Os tocadores/instrumentistas, chamados de ogãs, alabês e tata kambondu, entre outras funções, são os responsáveis diretos pela parte musical dos cultos, os pais e mães de santo são os/as dirigentes do culto como um todo, e filhos e filhas de santo se relacionam com as músicas que são tocadas e com as suas entidades em dias de festa. Por estes motivos essas pessoas foram escolhidas em cada terreiro para as entrevistas.

Em entrevista com Taata Katuvanjesi, pai de santo do terreiro angola Inzo Tumbansi, foi possível conhecermos melhor a história do terreiro, que se relaciona diretamente com a vida pessoal do entrevistado, fato recorrente na história dos terreiros.

O terreiro Nzo Tumbansi foi fundado na cidade de Ipiaú, no território médio do Rio das Contas, região cacaueira do sul da Bahia, pelo próprio Taata após receber o seu decá (cargo ritualístico do candomblé, outorgado após o cumprimento das obrigações de sete anos). O pai de santo em questão passou por esse procedimento após dez anos de iniciado. Importante ressaltar que, após o receber o decá, a pessoa deve verificar, através do jogo de búzios e da consulta aos ancestrais, se abrir uma casa de candomblé está em seu destino.

O terreiro foi fundado em 1985. Em 1987, em função da perseguição política que sofria como repórter do *Jornal da Bahia,* Taata migrou para São Paulo, levando consigo o terreiro. Este circulou por espaços alugados em diferentes bairros (Brasilândia, Casa Verde, Perus, Lapa de Baixo entre outros), até que, em 2007, passou a funcionar na cidade de Itapecerica da Serra, região metropolitana de São Paulo, em terreno doado por uma família cuidada espiritualmente pelo Taata (DAMASCENO, 2023).

O terreiro Inzo Tumbansi é de tradição congo angola e cultua entidades chamadas nkisis. Estas, segundo taata Katuvanjesi, são divindades de espíritos ancestrais incorporados por pessoas que tem a possibilidade da incorporação. No terreiro são faladas quatro línguas: o quicongo (do povo bacongo), o kimbundo (do povo ambundo), o tchokue (do povo apelidado de kioco pelos colonizadores portugueses) e umbundo (do povo ovimbundo), (DAMASCENO, 2023).

O terreiro Ilé Oba Asé Ogodo foi fundado juridicamente em 1989, porém ele já exista antes, tendo sido fundado por Dionísia de Ogun, avó de Luciana, na década de 1950. A filha de Dionísia, Aparecida Bispo, teve a ideia de registrá-lo formalmente, deixando-o de herança para a nossa entrevistada, a Yalorisá Luciana Bispo. Importante ressaltar que a mãe de Dionísia já realizava práticas de cura em sua casa, sendo uma importante rezadeira e benzedeira de sua época (BISPO, 2023).

O terreiro já funcionou nos bairros da Vila Santa Catarina e do Jabaquara, zona Sul de São Paulo, em locais onde a família também residiu nas décadas de 1950 e 1960. A mudança para o Eldorado, bairro da zona Sul onde o terreiro se encontra até hoje, se deu na década de 1970. Por ser uma área mais rural, menos urbanizada do que é hoje

em dia, o novo local permita maior contato com os elementos da natureza e com o silêncio, fatores importantes para o candomblé (BISPO, 2023).

No Ilé Oba Asé Ogodo são cultuados os orisás (entidades do candomblé ketu) e os catiços (entidades da umbanda, como exus, baianos, caboclos). Isso devido a herança deixada por sua avó Dionísia. Segundo a Yalorisá Luciana, os orisás são divindades que já viveram na terra e passaram por um processo de divinização que é mantida pelos cultos e reverências. O idioma falado no terreiro é o Yorubá (BISPO, 2023).

O terreiro Kwê Mina Odan Axé Boço Dá-Hô foi fundado em 2007 pela sacerdotisa Onontochê Sandra de Xadantã, descendente direta de pai Francelino, importante sacerdote paraense responsável por trazer o tambor de mina para o Sudeste. Francelino migrou primeiro para o Rio de Janeiro e, em meados da década de 1980, para São Paulo. O terreiro de mãe Sandra está situado no município de Juquitiba, na grande São Paulo, há seis anos. Antes esteve situado no bairro de Pirituba, na zona Noroeste da capital, e no município de Diadema, na região metropolitana de São Paulo (FURTADO, 2023).

No kwe de mãe Sandra, as entidades divinas são chamadas de voduns. Segundo ela, o vodum é um ancestral, como se ela e sua família carnal pertencesse a linhagem direta de determinado vodum. No terreiro, há também o culto aos encantados, entidades não divinas que podem ter diferentes origens e conversam com as pessoas não incorporadas (FURTADO, 2023).

As rezas e cantigas passam por três línguas, de diferentes regiões da África. A maioria das palavras provêm do tronco Fon; outras são do nagô, vindas do povo Ashanti, e algumas provêm de uma linguagem cambinda. Isso se explica pela história da escravidão no Brasil, que recebeu primeiro pessoas escravizadas de origem bantu e, nos últimos anos desse sistema, pessoas escravizadas de origem ketu-nagô (FURTADO, 2023).

Em todos os terreiros, os instrumentos são sacralizados, tanto os tambores quanto o instrumento de ferro, como o gã (de uma campanula) e o agogô (de duas). De modo geral, esses instrumentos de ferro são tocados nas festas públicas, mas devido sua mobilidade, mães e pai de santos dessas casas, me relataram que em ritos internos onde há a invocação das forças das divindades, muitas vezes as cantigas são acompanhadas apenas pelo gã, sem a necessidade de se tocar os tambores, que ficam sempre em um mesmo local, enquanto com o gã há a possibilidade de andar e tocar.

As claves são sempre tocadas no ferro, podendo ser dobrada por um dos tambores e, algumas vezes, no toque de palma de mão, batidas pelas pessoas que estão assistindo às festas. E, algumas festas públicas, pude presenciar (mas não gravar) a clave sendo dançada pelas entidades, os passos sendo precisamente guiados pelas linhas rítmicas que estruturam esses toques.

Taata Katuvanjesi, do terreiro de tradição conga-angola, me relatou que sacralizar o instrumento é o mesmo que reafricanizá-lo, algo que é feito também com a pessoa que se inicia no candomblé. O gã é um instrumento de coordenação e uma ferramenta de equilíbrio dentro da orquestra sacra, que na tradição angola é chamada de gingoma. Ele é considerado um instrumento de importância vital, pois marca o início do ritual, pergunta para

que os tambores possam responder, estrutura o ritmo e se comunica com as entidades através do som.

Segundo Mãe Luciana, do terreiro de tradição ketu, ao serem sacralizados, os instrumentos (como todos os objetos do candomblé) saem da sua condição de objetos comuns e tomam-se objetos para servir ao sagrado. Os instrumentos da orquestra sacra são responsáveis pela invocação das entidades e pela estadia delas na terra, fazendo com que esta seja o mais agradável, confortável e feliz possível, de modo que as divindades possam espalhar suas bênçãos, seu asé (BISPO, 2023). Onontochê Sandra, da tradição da mina, também afirma que tudo que é usado no terreiro é santo, tem asé - logo, é vivo. Nesta tradição, um fato muito particular é a associação do gã com o útero, aquilo que vibra a pulsão de vida. Por isso, em muitas casas de tambor de mina, muitas mulheres têm o cargo de gantoci, tocadores do gã. Também há homens que exercem essa função, são os gãtó (gantó). Nesta tradição, o gã também é considerado instrumento fundamental, que inicia, organiza, dá a pulsação da orquestra e dita os caminhos das cantigas (FURTADO, 2023).

Conclusões provisórias

Por se tratar de uma dissertação em andamento, o presente trabalho apresenta apenas conclusões parciais, relacionadas aos objetivos propostos. A memória e a ancestralidade se apresentam como conceitos importantes nas casas de candomblé pesquisadas. Foi a partir dessas noções que essas comunidades puderam reconstituir e recriar os cultos aos seus ancestrais, formando, assim, pequenas comunidades onde podem exercer valores estéticos e éticos vindos de uma África reinventada, ressignificada.

Os toques no agogô ou no gã, que constituem as claves, são utilizados nas festas públicas, mas também em funções internas em que só participam a comunidade do terreiro ou pessoas convidadas. Seu uso se justifica por sua versatilidade: o ferro, gã ou agogô pode ser levado à mão pelo responsável enquanto este toca e se locomove, o que não ocorre com os tambores. Além disso, em todas as casas, o ferro é visto como o maestro de suas orquestras sagradas, pois é o instrumento que inicia, que diz qual toque será realizado.

Sendo assim o gã apresenta uma função estrutural nos três terreiros de candomblés, a qual também pode ser notada nas manifestações culturais populares de matriz africana, como o maracatu, o samba, entre outras.

Cada casa visitada tem seu próprio conjunto de toques, que se diferenciam sonoramente, são cantados em idiomas diversos, são nomeados de formas diferentes e se referem a entidades distintas. Esta pesquisa está justamente na etapa de analisar de maneira mais minuciosa cada toque para verificar se entidades similares dos diferentes terreiros são evocadas por claves semelhantes, ou se o que determina cada toque

é a tradição a qual pertence e o enredo, a narrativa histórica de cada entidade. Além de analisar em que medida as claves se relacionam com a cosmovisão africana preservada nos diferentes terreiros e investigar a participação desses toques nas construções das narrativas, na preservaçao e na transmissão das tradições identificadas como ancestrais.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté. *A Tradição Viva*. Comitê Científico Intemaional da UNESCO para Redação da História Geral da África. ln: História geral da África. 2010.

CAMBRIA, Vicenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. "Com as pessoas": Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesqmsa participativa na etnomusicologia brasileira. ln: *Etnomusicologia no Brasil.* Org: Ângela Luhning e Rosângela Pereira de Tugny. 323 p. 2016.

CARVALHO, José A. L. Lopes. *Infra-estrutura e Superestrutura na rítmica da Música Popular.* Trabalho de finalização do curso Seminários Avançados ministrado pelo prof. Doutor José Roberto Zan. Campinas 2008.

CARVALHO, José Jorge de. *A Tradição musical Iorubá no Brasil: Um cristal que se oculta e revela. Brasília. Série antropológica.* Departamento de antropologia UNB 2003.

CASSAB, Latif Antonia; RUSCHEINSKY, Aloísio. *Indivíduo e Ambiente: a metodologia de pesquisa da História Oral.* Rio Grande. Revista Biblos, 2004

CECILIO, Ana P. Marcelino. *Estudo do currículo do curso de Licenciatura em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo a partir das perspectivas antirracista e decolonial.* Trabalho de Conclusão de Curso do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo. 2020.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesqmsa da música afro brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura - Música e Cultura* (Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia). Vol. 9. 2014.LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho, laboratório musical de Jovens: relatos de uma experiência.* Salvador. 96 p. 2017.

MAKL, Luís Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: Improvisação, chamada-e resposta e tempo espiralar. *Outra Travessia Revista de Literatura*.ppgl.ufsc. 2011.

MARTIN!, Rafael Andrade. *O gesto do arranjador na música popular*. Dissertação de Mestrado na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. 2017.

MUKUNA, KAZADI wa. *Contribuição Bantu na música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas.* São Paulo. 258 p.Terceira Margem, 2000.

NOGUEIRA, Claudete de Souza. Memórias subterrâneas, histórias (re)visitadas: a contribuição da metodologia da história oral em estudos de grupos étnicos. *Dossiê História Oral* (Rio de Janeiro), v. 16, p. n. 1, p. 51-67-67, 2013.

NOGUEIRA, Claudete Sousa. O Batuque de umbigada do interior de São Paulo: Tradição oral, memória e ancestralidade. *Revista da ABPN* v. 11, Ed. Especial - Caderno Temático: Cultura popular em cena: artes afro diaspóricas, julho, p. 73-86. 2019.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Licenciatura em Música e o habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina. v. 22, n. 32, p. 90- 103, jan./jun. 2014.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Revista do Centro de Estudos Africanos*. p. 87-109. USP. 2004.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenide de. *Cantos da Floresta - Iniciação ao Universo Musical Indígena.* São Paulo: Peirópoles, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação supenor em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM,* Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul.dez. 2017.

TRINDADE, A.Lda. *Valores Civilizatórios Afro-brasileiros na Educação Infantil*. São Paulo: Futuro, 2005.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. ln: *História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África*. Editor: J Ki-Zerbo. 2 ed. Rev. UNESCO, 2010.

Entrevistas

BISPO, Luciana. Entrevista a Ana Paula Marcelino Cecilio. São Paul. SP. 04 de jul. de 2023. Formato [gravação em áudio WAV]. Entrevista cedida do Projeto de Mestrado Intitulado: Claves rítmicas como expressão sonora do pensamento negro-africano.

DAMASCENO, Walmir (Taata Katuvanjesi). Entrevista a Ana Paula Marcelino Cecilio. Itapecerica da Serra. SP. 19 de jun. de 2023. Formato [gravação em áudio WAV]. Entrevista cedida do Projeto de Mestrado Intitulado: Claves rítmicas como expressão sonora do pensamento negro-africano.

FURTADO, Sandra A.. Entrevista a Ana Paula Marcelino Cecilio. Diadema. SP. 31 de maio. de 2023. Formato [gravação em áudio WAV]. Entrevista cedida do Projeto de Mestrado Intitulado: Claves rítmicas como expressão sonora do pensamento negro africano.

UM OLHAR SOBRE O TERNO DE FOLIA DE REIS ESTRELA DO ORIENTE DA CIDADE DE MONTES CLAROS – MG

AN ANALYSIS OF REVELRY OF KINGS ESTRELA DO ORIENTE IN THE CITY OF MONTES CLAROS – MG

Agnes Lázaro Santos de Brito
Universidade Estadual de Montes Claros UNIMONTES
lazaro.agnes@gmail.com

Isaías Pereira Silva
Universidade Estadual de Montes Claros UNIMONTES
izaiasguitarr@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a organização instrumental e vocal da performance musical do Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente. Para o alcance do objetivo proposto, realizamos uma pesquisa de campo onde foram coletados dados audiovisuais de uma apresentação do Terno, e de uma entrevista semiestruturada com o mestre da folia. Pesquisas bibliográficas foram feitas para definição dos conceitos e embasamento teórico necessários a esta pesquisa. Posteriormente realizamos transcrições musicais do material audiovisual coletado com o propósito de se ter uma melhor visão analítica dos dados. Os resultados adquiridos nos apontam que a música do terno em geral é organizada em tessitura homofônica, pois os instrumentos fazem o papel de "coadjuvante" do canto, devido a importância das letras das músicas para com o ritual celebrado. As análises também evidenciaram a importância da rabeca em relação aos outros instrumentos. Na introdução, ou em músicas que não contém o canto – no caso do "Lundu"– a rabeca exerce um papel de destaque, sendo ela, no caso do "Lundu, e da introdução", que faz solos e improvisos enquanto os outros instrumentos a acompanham harmonicamente e ritmicamente. A presente pesquisa também levantou aspectos históricos, organológicos e ritualísticos da folia de Reis Estrela do Oriente, além da produção e publicação de um documentário com os dados coletados na realização da mesma.

Palavras-chave: Folia de Reis 1. Performance Musical 2. Análise musical 3.

Abstract: *This article aims to analyze the instrumental and vocal organization of the musical performance of the group of revelry of Kings Estrela do Oriente. In order to reach the proposed objective, a field survey was conducted in which audiovisual data were collected from a presentation of the Suit, and a semi-structured interview with the foliate master. Bibliographical research was done to define the concepts and theoretical basis necessary for this research. Some musical transcriptions of the audiovisual material collected were also made with the purpose of having a better analytical view of the data. The results show us that the music of the suit is generally organized in homophonic music,*

since the instruments play the role of "supporting" the song, due to the importance of the lyrics of the songs with ritual celebrated. The analyzes also showed the importance of the fiddle over the other instruments. In the introduction, or in songs that do not contain the song - in the case of "Lundu" - the fiddle plays a prominent role, in the case of "Lundu" and "intro", which makes solos and improvisations while the other instruments accompany it harmonically and rhythmically. Therefore the present research also raised historical, organological and ritualistic aspects of the revelry of Kings Estrela do Oriente, besides the production and publication of a documentary with the data collected in the accomplishment of the same one.

***Key-words**: Revelry of Kings 1. Musical Performance 2. Musical Analyze 3.*

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar a organização instrumental e vocal da performance musical do Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente de Montes Claros - MG. Investigaremos tanto o funcionamento estético e instrumental das músicas essenciais ao repertório quanto os aspectos históricos e ritualísticos deste grupo de folia do norte de Minas.

A Folia de Reis é uma parte crucial das manifestações culturais do município, desempenhando um papel significativo na preservação e promoção do patrimônio imaterial da cidade. Estas manifestações populares são centralizadas nas celebrações e festividades locais.

Adotaremos uma abordagem qualitativa para esta pesquisa, destacando, a partir da literatura existente, os elementos comuns aos Ternos de Folia de Reis em geral, enquanto focamos especialmente nas características distintivas do grupo que é objeto deste estudo.

Para atingir nossos objetivos, realizamos uma pesquisa de campo que incluiu a gravação audiovisual das apresentações do Terno e uma entrevista semiestruturada com o mestre de folia, Nô Violeiro. Os dados coletados foram analisados, incluindo a transcrição de trechos musicais significativos das performances registradas.

Aspectos Históricos da Folia de Reis

Devido às peculiaridades da Folia de Reis em suas diversas manifestações, começaremos com uma revisão abrangente da literatura sobre o tema. Em seguida, exploraremos a história da Folia de Reis no Brasil e, com base nos dados coletados, focalizaremos na Folia de Reis Estrela do Oriente.

A discussão acerca da origem da Folia de Reis pode nos levar para diversas

linhas de análises, que vão desde questões performáticas e estético-musical, até questões religiosas e ritualísticas. Durães Filho (2010) afirma que, tal tradição teve suas bases simbólicas e estruturais, definidas a partir de características dos países ibéricos, especialmente Portugal.

Santos (2013) afirma que a Folia se denomina de uma dança portuguesa muito popular nos séculos XVI e XVII, com espírito de divertimento e folgança, é caracterizada por sua rapidez e acompanhada de pandeiro (ou adufe) e cantos. Rios (2006) também aponta para uma ligação entre o termo Folia com a dança ao som de pandeiro e canto, contudo, acrescenta o significado religioso em torno da festividade:

> Em Portugal, o termo Folia já existia no século XVI - aparece, por exemplo, no Auto da Sibila Cassandra, de Gil Vicente, e denominava uma dança viva ao som de pandeiro e canto, representando os próprios Reis que vão adorar o menino Jesus. Sua origem está no drama sacro encenado nas igrejas no Natal, durante a Idade Média. Com o tempo, esses dramas deixam de ser apresentados exclusivamente em latim e libertam-se da música litúrgica. Há também um deslocamento da ênfase do *Officium Pastorum* - o nascimento e a chegada dos pastores à manjedoura - para o *Officium Stellae*, que compreende o anúncio aos Reis, a viagem seguindo a estrela, o encontro com Herodes, a adoração do menino, a entrega dos presentes, o sonho revelador e a volta por outro caminho, o que desencadeia a matança dos inocentes (RIOS, 2006. p. 67).

Tal abordagem nos remete não só ao termo Folia, relacionada à dança, mas também com as raízes da Folia de Reis, e sua forte influência com os teatros medievais que desde a idade média existia em Portugal, assim como os festejos católicos natalinos, com temáticas relacionadas ao nascimento do menino Jesus, e a trajetória dos Reis Magos para Belém, sendo a música e a dramatização uma das bases principais de suas performances (DURÃES FILHO. 2010).

Portanto, Folia de Reis é uma manifestação que está inserida no que é chamado de catolicismo popular que, segundo Carmo (2015) realiza os seus rituais de devoção apresentando particularidades nas diversas regiões do país, durante vários períodos do ano, e é diferente em vários aspectos do catolicismo dito oficial.

No que se refere à Folia de Reis no Brasil, Tremura (2002) ressalta que musicólogos como Carlos Rodriguez Brandão (1977) e Alceu Maynard Araújo (1949), também corroboram que a tradição é de origem Ibérica e foi trazida ao Brasil por colonizadores portugueses. Os autores Brandão (1985) e Pessoa (2007) também apontam para essa mesma perspectiva, e acrescentam a catequese Jesuítica como um fator importante para a resistência da Folia de Reis no Brasil.

Folia de Reis então pode ser entendida conforme a bibliografia supra, como manifestações ao som de instrumentos musicais e cantos relacionados ao nascimento de Cristo, e a trajetória de visitação e adoração dos Reis Magos a Jesus. Contudo, Carmo (2015) ressalta que,

> entre os autores que se debruçaram sobre este assunto existem controvérsias no que diz respeito à definição dos conceitos relacionados a termos como Reisados, Folias de Reis e ternos de Reis. Tratando-se da diversidade de manifestações da cultura popular encontradas em território brasileiro essa categorização é complexa, pois os elementos específicos que constituem a identidade desses grupos não podem ser generalizados e devem ser analisados tomando como base informações particulares de uma determinada região e as denominações dadas pelos próprios integrantes desses grupos (CARMO, 2015, p.136).

Apresentado essa breve abordagem sobre os aspectos históricos referentes à Folia de Reis, sua origem e seu significado, corroboramos que, a mesma tem suas bases simbólicas e estruturais europeias dos países ibéricos, especificamente portuguesas. Cientes da influência africana e indígena na formação da cultura brasileira, o que resulta em adaptações e desenvolvimento de peculiaridades nas diversas formas que se manifesta a Folia de Reis do Brasil, e não só a partindo da nossa percepção, mas sobretudo através da percepção do mestre de Folia do grupo aqui estudado; optamos por utilizar o que Lima (2013) define sobre a Folia de Reis, visto que é o conceito que se assemelha a realidade do Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente, o mesmo relata que "o sentido da existência daquilo que fazem os foliões e as pastorinhas se encontra na atitude dos reis magos que se movimentam de suas casas, indo às terras desconhecidas e seguindo o sinal de Deus em sua caminhada para homenagear o Menino Deus". Portanto, a Folia de Reis tem o papel de ser como os reis magos que saem de suas casas, indo a terras desconhecidas - os foliões saem de suas casas e vão às casas dos devotos de Santos Reis - para homenagear o Menino Deus representado na imagem contida no presépio[1].

História do Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente

Descreveremos sobre a Folia de Reis Estrela do Oriente, baseado nos dados obtidos na pesquisa de campo, em entrevista realizada com o mestre da Folia Norivaldo, mais conhecido por "Nô Violeiro". O Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente, localiza-se na cidade de Montes Claros - MG, na região do grande Santos Reis. O seu ritual é constituído pelas músicas: de Porta, Saudação ao Presépio, Lundu, Guaiano e Música de Despedida. Seu principal período de atuação é na época natalina, que acontece de 24 de dezembro, noite de natal, até 6 de janeiro, dia de Santos Reis, onde o Terno apresenta nas casas dos devotos de Santos Reis e nas Igrejas Católicas.

O mestre de Folia, Nô violeiro, é natural de Lavaginha - Comunidade da zona rural da cidade de Montes Claros, MG - Nô relatou que seu pai era mestre de Folia e que seu avô, assim como seu pai, era folião. Durante a entrevista, o mesmo relatou: "eu já nasci, [...] e fui crescendo dentro da Folia de Reis, [...]. Além de ser uma cultura muito interessante é uma cultura religiosa, [...] a gente segura pra não deixar cair" (NÔ VIOLEIRO, 2018).

O mesmo relatou que a Folia de Reis Estrela do Oriente, surgiu no ano 2000. Além de ser folião desde oito anos de idade, mestre Nô relatou na entrevista que a criação do terno Estrela do Oriente já era uma vontade, mas nasceu com o conselho do

1 Representação do estábulo de Belém e das figuras que, segundo o Evangelho, participaram do nascimento
de Cristo (AURÉLIO , 2000, p. 554).

Pe. Osvaldo[2]. Nô relata também que esse conselho do padre Osvaldo veio pela percepção da diminuição dos ternos de Folia nas festas de Santos Reis: " Foi até um conselho do padre Osvaldo, por que ele falou: Nô a Folia tá cabano, a gente tá vendo aí nas festas de Santos Reis que antes desde 3h da manhã, 2h da manhã, já tinha folião chegando pra cantar, e hoje a gente vê pouquíssimos" (NÔ VIOLEIRO, 2018). Nesse contexto nasce a Folia de Reis Estrela do Oriente, uma junção da vontade de Nô e do conselho do padre Osvaldo, ante a diminuição das Folias de Reis na Festa de Santos Reis.

Figura 1 – Integrantes do Terno Folia de Reis Estrela do Oriente. Fonte: os autores, 2018

Performance Musical do Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente

Embora a performance dos foliões e os aspectos ritualísticos da manifestação abram possibilidades para o estudo de diversas questões, neste tópico iremos analisar as características da organização instrumental e do canto da Folia de Reis Estrela do Oriente. Ressaltamos que, questões cênicas, psicomotoras, fisiológicas, musical, instrumental, etc., são apenas alguns dos inúmeros aspectos que compõe a performance musical (CERQUEIRA. 2014), no entanto, como salienta Cerqueira, os instrumentos musicais estão intrinsecamente ligados a outras áreas que também compõem a performance. Durante a pesquisa de campo, foi observado que o Terno utiliza seis instrumentos musicais, sendo quatro cordofones: violão, viola, cavaquinho e Rabeca[3], e dois membranofones: pandeiro e caixa. Segue a

2 Padre que atuou na paróquia de Santos Reis no período de fundação do Terno de Folia Estrela de Oriente.

3 Instrumento artesanal que se assemelha a um violino.

foto dos instrumentos usados pelo Terno:

Figura 2 – Instrumentos do Terno. Fonte: os autores, 2018

Explicitados os instrumentos musicais utilizados no Terno aqui estudado, a partir de transcrições, analisaremos como se dá a execução dos instrumentos e do canto, para compreensão da organização musical do Terno. As obras registradas durante a coleta de dados foram indicadas pelo próprio Nô, relatando que as músicas Saudação ao Presépio, Guaiano, Lundu, e Despedida, são indispensáveis durante o ritual.

Estrutura Musical

A partir das gravações obtidas na pesquisa de campo, selecionamos a introdução da música de Saudação ao Presépio - que por sinal se repete na música de "Despedida" - e sua primeira parte cantada para a análise. Sobre a execução dos instrumentos musicais: observamos que todos os instrumentos fazem um determinado padrão rítmico e também um padrão harmônico e melódico em todas as músicas gravadas. Esses padrões executados pelos instrumentistas do Terno sofrem pequenas variações em uma espécie de improviso musical. Neste trabalho, optamos por não transcrever as pequenas variações que são improvisadas, mas sim, os padrões preponderantes nas performances: os padrões mais presentes na execução da introdução da música de "Saudação ao presépio" (para fins da análise instrumental) e sua primeira parte cantada (para análise do canto).

A Figura 3 abaixo apresenta uma transcrição dos padrões mais usados pelo violão na introdução da música "Saudação do presépio":

Figura 3 - Transcrição do Violão. Fonte: transcrito pelos autores, 2018

O padrão rítmico e os acordes que são utilizados pelo violão são os mesmos utilizados pela viola, embora na viola os acordes de Si maior com sétima e Lá maior apareçam na segunda inversão e primeira inversão, respectivamente. Devido a similaridade rítmica entre a viola e violão, chegamos à conclusão de que ambos instrumentos parecem ter a mesma função musical: harmônica e de acompanhamento.

Diferentemente do violão e da viola, a Rabeca é totalmente o inverso, como podemos analisar na Figura 4, ela exerce uma função melódica e de solista na introdução da música.

Figura 4 – Transcrição da Rabeca. Fonte: transcrito pelos autores, 2018

Podemos observar uma grande semelhança de células rítmicas executadas pelos instrumentos até aqui citados. Já os instrumentos percussivos, a caixa e o pandeiro - assim como a viola e o violão - trazem semelhanças nas execuções de ambos, porém, as pequenas diferenças são perceptíveis e podemos observá-las na transcrição abaixo.

Figura 5 – Transcrição da Caixa e Pandeiro Fonte: transcrito pelos autores, 2018

A partir das informações acerca dos instrumentos, podemos concluir que, na parte da introdução da música de Saudação ao Presépio, o violão e a viola, assim como os instrumentos de percussão, exercem uma função para acompanhamento da Rabeca: instrumento solista do Terno de Folia de Reis Estrela do Oriente .

A música de Saudação ao Presépio, apresentou três vozes, sendo que na primeira parte do canto somente dois foliões cantam: o mestre Nô Violeiro e o Valdomiro[4]. Em seguida, entram os outros integrantes repetindo a mesma letra cantada pela dupla. Nessa repetição, entra uma terceira voz que dá um efeito sonoro musical semelhante a um responsório. Abaixo temos a transcrição da repetição da primeira parte cantada da música.

4 O segundo integrante mais velho do grupo e que faz dupla com Nô Violeiro.

Figura 6 - Transcrição das Vozes. Fonte: transcrito pelos autores, 2018

Nesse trecho observamos que, a voz 1 (do mestre Nó) e a voz 2 (Valdomiro) fazem os mesmos padrões ritmos e acontece, na maioria das vezes, movimento paralelo entre elas. Já na terceira voz, é perceptível a mudança que acontece em relação às duas primeiras. Enquanto as duas primeiras vozes caminham praticamente todo o tempo em um mesmo sentido, a terceira canta, por vezes, seguidamente a mesma nota. Essa voz é denominada pelos integrantes do Terno de "requinta"[5].

Considerações Finais

Através das observações em vídeos e transcrições realizadas, podemos concluir que são de tessitura homofônica, pois podemos observar instrumentos (exceto a rabeca nos solos) como papel de "coadjuvante", enquanto que, o papel principal se dá aos cantores, devido a importância das letras das músicas.

As análises da performance, assim como o depoimento do mestre de Folia, evidenciaram a importância da rabeca sobre os outros instrumentos. Na introdução, ou em músicas instrumentais – no caso do "Lundu"– a rabeca exerce um papel de destaque, sendo ela que faz os solos e improvisos, enquanto os outros instrumentos a acompanham harmonicamente e ritmicamente. Compreendemos que a estrutura harmônica das músicas analisadas são baseadas em Iº - IVº - Vº, que o canto é executado em formato de responsório. Podemos

5 O instrumento mais agudo de qualquer família de instrumentos segundo o dicionário Aurélio. Nesse caso da
folia, a voz mais aguda das três executadas.

concluir também através da entrevista com Nô violeiro que desde o princípio do Terno utiliza-se os mesmos instrumentos musicais.

Portanto, concluímos a presente pesquisa apontando que os grupos de Folia de Reis da cidade de Montes Claros - MG vem diminuindo, não só através dos relatos do Mestre do Terno, mas principalmente ao observarmos que este foi o fato preponderante para o surgimento do grupo aqui estudado.

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual.* São Paulo: Paulinas, 1985.

CARMO, Raiana. A. M. L. do. *Políticas culturais para as culturas populares em Januária-MG*: inter-relações com as práticas musicais na contemporaneidade 2015. 247f. Tese. (Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2015.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da Performance Musical. *Revista Eletrônica de Música da Universidade Federal de Alagoas* – MUSIFAL. Vol 2.

DURÃES FILHO, Geraldo. de. A. *A performance musical na Folia de Reis de Montes Claros: um estudo etnográfico do Terno João Trindade e do Terno os Peixotinhos*. 2010. 196 f. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2010.

LIMA, Reginaldo. C. de; REIS, Filomena. L. C; REIS, João. *O. S. dos. Festa de Santos Reis: 80 anos de manifestações alegres e simples da fé*. 2013. Editora Unimontes. Montes Claros – MG, 2013.

Nô Violeiro. Entrevista realizada aos pesquisadores. 2018.

PESSOA, Jadir de Moraes. *As viagens dos Reis Magos.* 1. ed. Goiânia-GO: Editora da UCG, 2007. v. 1. 252 p.

RIOS, Sebastião. *Os cantos da festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis.* Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 9, p. 65-76, 2006.

SANTOS, E. A. dos; ALMEIDA, G. E; LEITE, M. V. V. A festa de Santos Reis: Folia e foliões, In LIMA, Reginaldo. C. de; REIS, Filomena. L. C; REIS, João. O. S. dos (Org). *Festa de Santos Reis: 80 anos de manifestações alegres e simples da fé.* Ed. Unimontes, Montes Claros–MG, 2013.

TREMURA, Welson. A. A música caipira e o verso sagrado na folia de reis. In: ANAIS DO V CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR. 2002.

MAESTRA JOANÍDIA SODRÉ *IN MEMORIAN* POLÍTICAS ARQUIVÍSTICAS E MÁQUINAS DE FORJAR AUSÊNCIAS

CONDUCTOR JOANÍDIA SODRÉ IN MEMORIAM ARCHIVAL POLICIES AND MACHINES FOR FORGING ABSENCES

Antonilde Rosa Pires
UNIRIO
antonilde.rosa@edu.unirio.br

Resumo: O trabalho aqui apresentado, trata-se de um recorte da minha pesquisa de doutoramento em andamento, cuja tese aborda aspectos das múltiplas singularidades das atuações artísticas e políticas da maestra, compositora, pianista, professora, diretora e reitora Joanídia Sodré. Esta apresentação explora as políticas arquivísticas e os mecanismos pelos quais as ausências são fabricadas ou manipuladas em contextos arquivísticos. Nesta perspectiva, tecer reflexões sobre as práticas arquivísticas e as políticas de acervos emaranhadas pelos esteios das estruturas de poder racial e de gênero, é algo crucial na constituição de novos dispositivos epistemológicos e cognitivos, necessários para elaboração de táticas de enfrentamentos de apagamentos de histórias de pessoas e grupos subjugados. Essa discussão atravessa os estudos sobre a trajetória de Joanídia Sodré, porém, não se encerra nela, tendo em vista, a vasta literatura sobre violência de raça e gênero em todas as esferas da sociedade no Brasil e ao redor do mundo.

Palavras-chave: Joanídia Sodré. Políticas. Arquivísticas. Violências. Ausências.

Abstract: *The work presented here is a section of my ongoing doctoral research, which focuses on aspects of the multiple singularities of the artistic and political actions of conductor, composer, pianist, teacher, director, and chancellor, Joanídia Sodré. This presentation explores archival policies and the mechanisms by which absences are fabricated or manipulated within archival contexts. In this perspective, reflecting on archival practices and collection policies intertwined with the pillars of racial and gender power structures is crucial in the development of new epistemological and cognitive frameworks necessary for the formulation of strategies to confront the erasure of histories of marginalized groups. This discussion intersects with studies on the trajectory of Joanídia Sodré; however, it does not end there, considering the extensive literature on racial and gender violence across all*

spheres of society and studies in Brazil and around the world.

***Keywords**: Joanídia Sodré. Policies. Archival. Violence. Absences.*

1. Introdução

O trabalho aqui apresentado, trata-se de um recorte da minha pesquisa de doutoramento em andamento, na qual, abordo aspectos das múltiplas singularidades das atuações artísticas e políticas da maestra, compositora, pianista, professora, diretora e reitora Joanídia Sodré. A reitora foi uma mulher negra que em pleno período de implementação das políticas públicas eugenistas de raça e gênero, no século XX, conseguiu conquistar destaque político e ocupar cargos de chefia em instituições musicais e acadêmica do Rio de Janeiro, porém, a maestra teve a sua trajetória e memória histórica dissipada da historiografia.

Em 1925, Joanídia Sodré foi admitida como docente do Instituto Nacional de Música, neste período, o Brasil estava sob a conjuntura política do Governo Provisório (1930-1937). O Instituto, devido às reformas políticas do Estado Novo (1937-1945), foi transformado e passou a ser nomeado de Escola Nacional de Música (1937-1965), e foi anexado à Universidade do Brasil. Durante o governo do Presidente Getúlio Vargas (1930 a 1945), foi sancionada a Lei n.º 452 que reorganizou e transformou a Universidade do Rio de Janeiro na Universidade do Brasil (1937-1965), em 5 de julho de 1937. Durante a Ditadura Militar (1964 - 1985), em 20 de agosto de 1965, foi sancionada a Lei n.º 4.759 que qualificou as universidades e escolas técnicas federais da União em instituições de ensino superior federais, denominadas com o nome de seus Estados. A partir desse momento, a Universidade do Brasil passou a ser a chamada de Universidade Federal do Rio de Janeiro[1] (1965), e a Escola Nacional de Música foi transformada na atual Escola de Música da UFRJ (1965). A trajetória de Joanídia Sodré está imbricada com a história desta instituição. Sodré assumiu a direção da Escola em 22 de janeiro de 1946 e deixou o cargo em 1967.

Daniel Welzer-Lang em *"A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia"*(200) apresenta o termo a casa-dos-homens, onde aborda sobre a misoginia e as demais formas de opressões do patriarcado cis-heteronormativo. Em alguns contextos específicos, o termo soa como um eufemismo. Em determinados espaços/territórios do campo musical, trata-se na verdade, não da casa-dos-homens, mas sim, das tabernas-dos-homenssauros-brancos, pois, a violência instituída é o diapasão que afina a orquestra das dinâmicas profissionais, institucionais e do ensino. E sobre o sistema operacional da casa-dos-homens, traremos o caso de Joanídia Sodré como exemplo. Dalila Vasconcellos de Carvalho em *"Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas bra-*

1 Uma breve história da UFRJ https://ufrj.br/acesso-a-informacao/institucional/historia/

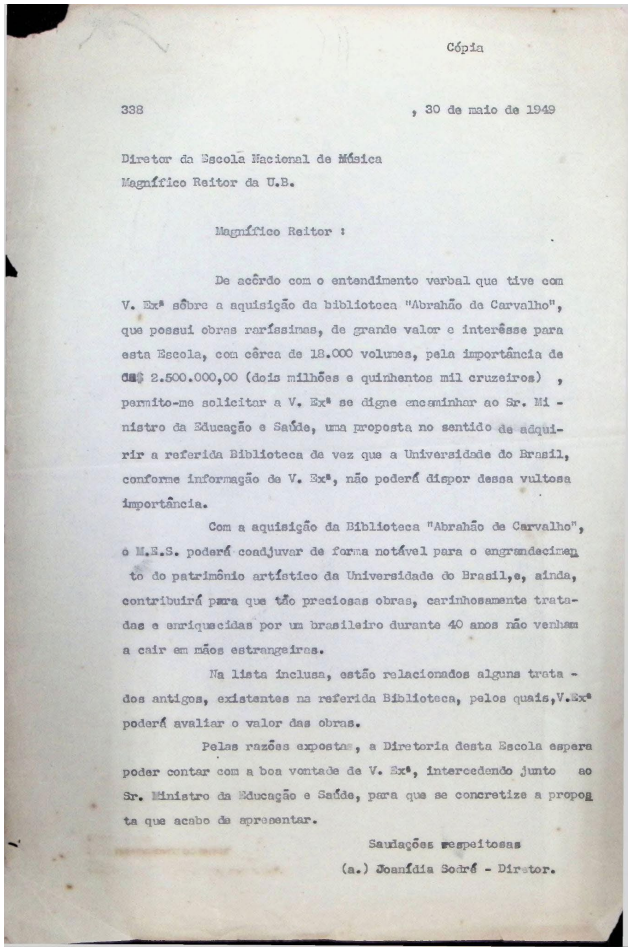
sileiras" (2010), cita que a diretora é mencionada em narrativas por funcionários da Escola de Música da UFRJ como *"mulher horrorosa", "bruxa", "espírito mal-assombrado"*, dentre outros xingamentos e ataques violentos que maculam a imagem e trajetória da reitora. Nessas narrativas, podemos sentir o sadismo da frígida misoginia que se revela em ordem burocrática, que na prática, desenvolvem papeis de cunho persecutório e de silenciamento. Joanídia Sodré foi uma das mulheres não somente destemida, mas sobretudo, de genialidade intelectual e política que causou fissuras nas ordens das casinhas-dos- homens-brancos e por isso, foi perseguida em vida e continua sendo aviltada *in memorian.* A maneira que posicionam a memória e a trajetória da maestra suscitam inúmeras problematizações. O que justifica o apagamento e a violência deliberada à memória de Joanídia Sodré? Por quais razões Joanídia não foi até o momento, incluída na galeria de Reitores e Vice-reitores da UFRJ, já que outros reitores interinos e vice-reitores que ocuparam os cargos com períodos de tempo inferiores ou equivalentes ao período da gestão de Joanídia, tiverem seus nomes inclusos?

O objetivo principal é desenvolver reflexões acerca das políticas arquivísticas sustentadas nas violências de raça, gênero e a misoginia patriarcal no campo da academia musical, em especial, as políticas arquivísticas e de memória dentro da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. E também, pontuar os impactos de tais violências no apagamento da memória histórica e política da reitora e professora Joanídia Sodré. A relevância do trabalho se dá, em caráter emergencial e inadiável, uma vez que não há mais como naturalizarmos tantas injustiças e violências dentro de uma sociedade que ocupa o topo da lista dos países que mais mata pessoas negras, mulheres, a comunidade LGBQIAP+ e se sustenta na profunda desigualdade econômica, promovida pelo capitalismo racial e patriarcal, cujo resultado é a pobreza extrema, sobretudo de mulheres, pessoas negras e lgbtqiap+ marginalizadas. Nessa perspectiva, tecer reflexões sobre as práticas arquivísticas e as políticas de acervos emaranhadas pelos esteios das estruturas de poder racial e de gênero, é algo crucial na constituição de novos dispositivos epistemológicos e cognitivos necessários para elaboração de táticas de enfrentamentos de apagamento de histórias de grupos subjugados. Essa discussão atravessa os estudos sobre a trajetória de Joanídia Sodré, porém, não se encerra nela, tendo em vista que, há uma vasta literatura sobre violência de raça e gênero em todas as esferas da sociedade no Brasil e ao redor do mundo.

2. Uma Questão de Raça e Gênero: políticas arquivísticas de dissipar memórias

Falar de políticas de construção de memórias e imaginários, considerando os marcadores de dominação e opressões de raça e gênero, e sobretudo falar de políticas deliberadas de dissipar protagonismos, memórias e histórias de mulheres, pessoas negras, indígenas e demais grupos subjugados, é algo emergencial. Embora essa seja a ordem nas políticas arquivísticas da Biblioteca Alberto Nepomuceno, porém, dentro de um debate ético e honesto,

não é viável abordar a temática sem falar das políticas institucionais instauradas pela diretora e reitora Joanídia Sodré na construção do acervo da Biblioteca e da Escola de Música. E tampouco, não se questionar as violências arquivísticas que acometem a memória de mulheres e pessoas negras, ou seja, não podemos negar as práticas racistas e patriarcais. As políticas arquivísticas da instituição têm promovido um epistemicídio sobre o legado de Joanídia Sodré, de outras mulheres e personalidades negras. A violência arquivística acometida à memória da diretora da Escola Nacional de Música, é algo visível e parece que não há pudor por parte de gestores da Escola em expressá-la, o que se configura numa situação lastimável, pois, é importante salientar que, a Escola de Música e a Biblioteca Alberto Nepomuceno são instituições públicas, não possuem proprietários e vozes autorizadas para tripudiar sobre a trajetória e a memória de Joanídia Sodré e de nenhuma outra personalidade e figura pública que, em suas atribuições legais como funcionários públicos, fizeram e fazem suas obrigações. O documento apresentado a seguir:



Cópia

338 , 30 de maio de 1949

Diretor da Escola Nacional de Música
Magnífico Reitor da U.B.

Magnífico Reitor :

De acôrdo com o entendimento verbal que tive com V. Exª sôbre a aquisição da biblioteca "Abrahão de Carvalho", que possui obras raríssimas, de grande valor e interêsse para esta Escola, com cêrca de 18.000 volumes, pela importância de Cr$ 2.500.000,00 (dois milhões e quinhentos mil cruzeiros) , permito-me solicitar a V. Exª se digne encaminhar ao Sr. Ministro da Educação e Saúde, uma proposta no sentido de adquirir a referida Biblioteca de vez que a Universidade do Brasil, conforme informação de V. Exª, não poderá dispor dessa vultosa importância.

Com a aquisição da Biblioteca "Abrahão de Carvalho", o M.E.S. poderá coadjuvar de forma notável para o engrandecimento do patrimônio artístico da Universidade do Brasil,e, ainda, contribuirá para que tão preciosas obras, carinhosamente tratadas e enriquecidas por um brasileiro durante 40 anos não venham a cair em mãos estrangeiras.

Na lista inclusa, estão relacionados alguns tratados antigos, existentes na referida Biblioteca, pelos quais,V.Exª poderá avaliar o valor das obras.

Pelas razões expostas, a Diretoria desta Escola espera poder contar com a boa vontade de V. Exª, intercedendo junto ao Sr. Ministro da Educação e Saúde, para que se concretize a proposta que acabo de apresentar.

Saudações respeitosas

(a.) Joanídia Sodré - Diretor.

Figura 1. Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Refere - se a um ofício enviado ao Reitor da Universidade do Brasil por Joanídia Sodré em 1949, três anos após ela assumir a direção da Escola Nacional de Música, solicitando o encaminhamento de tal documento ao Ministro da Educação e da Saúde, requerendo a aquisição do acervo da biblioteca *Abrahão de Carvalho,* diante da valiosa documentação com cerca de 18.000 (mil volumes) e do alto valor financeiro

orçado em $ 2.500,000, 00 (dois milhões e quinhentos mil cruzeiros). Segundo o histórico da Biblioteca Alberto Nepomuceno do site da Escola de Música da UFRJ[2]: *"Em 1957, com a reestruturação de suas instalações, a Biblioteca recebeu da comunidade da então Escola Nacional de Música, como reconhecimento à dedicação de seu antigo diretor, o nome de Alberto Nepomuceno."* Porém, quem escreveu esse histórico, por alguma razão, hesitou de todo modo referenciar o nome da Diretora Joanídia Sodré ao longo do texto. A saber, alguns dados históricos da trajetória institucional que ainda não conseguiram apagar, registra que Joanídia Sodré foi diretora da Escola Nacional de Música no período de 1946 a 1967. Ela ocupou o cargo por 21 anos, isso significa que a reestruturação da Biblioteca em 1957, citado no histórico da mesma, ocorreu sob a gestão de Sodré. Além disso, a diretora foi uma das pupilas da classe de piano do professor Alberto Nepomuceno, pelo qual ela tinha muita estima. Foi ela quem reformou e homenageou seu professor estimado, titulando a biblioteca com o nome do seu professor de piano. Sobre as práticas deliberadas de violências arquivísticas, Jacques Derrida em *"Mal de Arquivos: uma impressão freudiana"* (2001), e Achille Mbembe em *"The Power of the archive and its limits"* (2002), além de apresentarem noções de arquivos, os autores levantam inúmeras indagações sobre as políticas arquivísticas e seus processos de institucionalização. Jacques Derrida pontua:

> [...] o sentido de "arquivo", seu único sentido, vem para ele do *arkheîon* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do direito e a competência hermenêuticas. Tinham o poder de interpretar os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse dizer a lei eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte e nem de residência. Foi assim, nesta domicialização, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, deste lugar onde se demoravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer dizer do secreto ao não-secreto. [...] Em tal estatuto, os documentos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma topologia privilegiada. (DERRIDA, 2001, p. 12/13)

Achille Mbembe enfatiza:

> O status e o poder do arquivo derivam do emaranhado formado pelo edifício e pelos documentos. O arquivo não possui status ou poder sem uma dimensão arquitetônica que abranja o espaço físico do lugar do edifício, seus motivos e colunas, o modo como arranjam-se suas salas, a organização dos documentos, o labirinto de corredores e o grau de disciplina, meia-luz e austeridade que confere ao lugar a natureza de um templo e de um cemitério: um espaço religioso, devido à série de rituais que constantemente têm lugar ali, os rituais que observaremos a seguir são de uma natureza quase mágica; e um cemitério, no sentido em que fragmentos de vidas e pedaços de tempo estão enterrados ali, suas sombras e pegadas inscritas em papel e preservadas como tantas relíquias. Então chegamos à inescapável materialidade do arquivo bem como em seu papel resultante enquanto imaginário instituinte. (MBEMBE, 2002, p. 1).

Derrida suscita um questionamento central para refletirmos sobre as políticas ar-

2 Biblioteca Alberto Nepomuceno: https://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=161

quivísticas. Ele destaca a dimensão privada e pública do arquivo, ou seja, algo que não se distingue nas práticas da gestão dos acervos da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ. A figura dos *arcontes,* segundo Derrida, performam sobre mediações de gestores dos arquivos na instituição, o que os fazem confundir documentos e arquivos públicos entre privados e familiares. Na experiência advinda com a pesquisa no acervo pessoal de Joanídia Sodré, que agora faz morada na Biblioteca Alberto Nepomuceno, ou seja, um lugar público, onde os *arcontes* não deveriam mais se fazer presentes, a realidade está mais próxima da "*casa particular, casa de família ou casa funcional", que se depositavam então os documentos oficiais."* No que tange à memória de Joanídia, observamos uma tentativa de a manter no status de "*secreto"*, que assim, *"em tal estatuto, os documentos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma topologia privilegiada."* Derrida (2001, p. 12/13).

Achille Mbembe já aponta uma noção de arquivo mais moderna, mas, com a qual, dialoga com Derrida no que tange ao processo de institucionalização do arquivo. Mbembe adentra no tratamento radical de austeridade dos processos que culminam na materialidade do arquivo. Para o filósofo, o lugar que institui o arquivo configura-se num cemitério: *"no sentido em que fragmentos de vidas e pedaços de tempo estão enterrados ali, suas sombras e pegadas inscritas em papel e preservadas como tantas relíquias"*. Mbembe (2002, p. 1). As condições nas quais se encontram o acervo pessoal de Joanídia, ilustram a afirmação de Mbembe. Ao tocarmos nos documentos do acervo de Joanídia, só vemos destroços jogados num cemitério. Mbembe enfatiza:

> Para além do ritual de torná-lo secreto, parece claro que o arquivo é primeiramente o produto de um julgamento, o resultado do exercício de um poder e autoridade específicos que envolve guardar determinados elementos em um arquivo ao mesmo tempo em que outros são descartados. Dessa forma, o arquivo é fundamentalmente uma matéria de discriminação e seleção, que, no final das contas, privilegia alguns documentos escritos e nega privilégios a outros julgados "inarquiváveis". O arquivo é, portanto, não um ajuntamento de dados, mas um status. (MBEMBE, 2002, p. 2).

Mbembe destaca como aquilo que pode ser *guardado* ou *descartado* no afã dos jugos e subjugos na definição do *arquivável* e o *inarquivável.* E isso está expresso no tratamento atribuído ao acervo pessoal de Sodré, que até o momento, figura o status de descartável e inarquivável. Essa é a resultante das deliberações da autoridade dos *arcontes,* instituídas nas práticas arquivísticas da Escola de Música da UFRJ, ou seja, uma instituição pública, que refere-se também ao status do poder de testemunho, já que o acervo da reitora Joanídia Sodré ainda se encontra em condições de destroços, jogado num cemitério. Dalila de Carvalho afirma que o acervo da pianista sofre um tipo de descaso e violências das práticas arquivísticas da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ:

> A organização com feição de provisoriedade e inacabamento e o acesso restrito aos documentos indicam que o acervo de Joanídia não é considerado uma fonte importante de saber da própria Escola de Música. O que me faz compreender a reação ao meu projeto, seguida da seguinte pergunta: mas por que você escolheu estudar Joanídia? (CARVALHO, 2010, p. 58).

As práticas arquivísticas da Biblioteca Alberto Nepomuceno são alicerçadas pelas discriminações e opressões do racismo e a misoginia patriarcal, e sendo assim, tais práticas reforçam a afirmação de Mbembe:

> Dessa forma, o arquivo é fundamentalmente uma matéria de discriminação e seleção, que, no final das contas, privilegia alguns documentos escritos e nega privilégios a outros julgados "inarquiváveis". O arquivo é, portanto, não um ajuntamento de dados, mas um status. (MBEMBE, 2002, p. 2).

Eles privilegiam e afirmam o status de homens brancos. Jacques Derrida traz ponderações sobre as políticas arquivísticas das forças dominantes de austeridade em contextos de guerras. Tais políticas são emolduradas por meio de censura, necropolítica, racismo, violência de gênero, ataques misóginos; dentre tantas outras opressões. Para Achille Mbembe o que sobra aos grupos marginalizados, são só os destroços em forma de arquivo, visto que, tais arquivos estão sobre controle da ordem dominante *(dos arcontes),* que não só determinam os documentos que devem ser acessados, mas sobretudo, as condições e os meios pelos quais se dão os acessos.

3. Joanídia Sodré *In Memoriam*: das violências arquivísticas

Na obra *"Perder a Mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão"* (2021), Saidiya Hartman teoriza a respeito das práticas arquivísticas hegemônicas sobre documentos e memórias de pessoas negras escravizadas e, sobretudo, de mulheres negras. Ela salienta que a deliberada negligência das políticas hegemônicas na preservação de memórias históricas negras configuram-se na dimensão da política de morte. As condições nas quais se encontra o acervo pessoal da reitora Joanídia Sodré - uma mulher negra, na Biblioteca Alberto Nepomuceno é o retrato de um assassínio póstumo. A história de Joanídia Sodré está sendo posta deliberadamente em esquecimento na casa a qual ela foi, dentre os gestores e gestoras, uma das mais ativas e importantes, diante do longo período e resultados de seus feitos e conquistas como diretora, reitora e vice-reitora. As reformas estruturais e políticas que permitiram com que a Escola de Música da UFRJ se transformasse no que é hoje foram, em boa parte, resultantes das ações de Joanídia Sodré. Embora que a maestra tenha nome, sobrenome, endereço e até um acervo pessoal, digo que, diante das violências e do desejo de aniquilação de seus algozes, a pessoa subjugada pode ter tudo, mas esse tudo não será o bastante para lhe proteger das violências e dos diversos intentos de aniquilação.

O tratamento do acervo pessoal de Joanídia Sodré nos permite ver como a misoginia da estrutura do racismo patriarcal cis-heteronormativa e a mentalidade colonial estabelecem politicas e práticas efetivas do precarizar e de estirpar existências e trajetória notáveis, sobretudo quando o protagonismo é de alguém, a qual, os opressores determinam que precisa ser aniquilada. E, para executar suas práticas de morte, no caso da Joanidia Sodré, primeiro iniciaram com difamação e assédios, tanto no âmbito privado quanto no público, onde os principais jornais e mídias da época serviram de palcos e cenários de tais horrores. Por tanto, destacar as violências estruturais e estruturantes dentro das instituições

de formação e no campo musical, é fundamental para refletirmos as maneiras pelas quais não só a trajetória de Joanídia Sodré, mas de demais personalidades de grupos marginalizados, são atravessadas deliberada e sistematicamente.

Figura 2. Fotografia de Joanídia Sodré. Álbum de Docente do Centenário da Escola Nacional de Música. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

É curioso o fato de não ter nenhuma foto ou qualquer outro tipo de registo de imagem de Joanídia Sodré na Escola, uma vez que, já em 1948, Sodré tinha uma leitura sobre a função social da imagem/fotografia. Foi ela quem organizou o "*Álbum de Docente do Centenário da Escola Nacional de Música,"* Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré em 1848, no qual ela mesma deixou uma fotografia sua. A maneira como tratam a memória de Joanídia Sodré e todas as pessoas negras que atuaram ao longa da história da Escola de Música da UFRJ, só nos afirmar que a violência arquivística tem se empenhado ardilosa e sorrateiramente para que, da extensa e relevante memória de Joanídia Sodré não reste nem o nome. Porém, acreditamos que ainda haverá nesta instituição, uma gestão comprometida em combater as violências que orientam as práticas arquivísticas em seus ambientes e que possa reposicionar a história de Joanídia Sodré à altura de sua importância histórica e política, sobretudo ao *status* que a Escola de Música da UFRJ ocupa hoje.

4. Joanídia Sodré e as Máquinas de Forjar Ausências

Durante toda a minha trajetória no campo musical e acadêmico, só tive conhecimento da existência e memória de Joanídia Sodré em 2019, quando ocorreu uma mini-exposição dentro da Biblioteca Alberto Nepomuceno em comemoração ao aniversário da Escola de Música da UFRJ, onde fiz o meu mestrado no Programa de Pós-graduação em Música. Ao me deparar com a trajetória da pianista Joanídia Sodré, descobri que as histórias e trajetórias silenciadas, por outro lado, nos ensinam também que há sempre materialidade da existência dentro de uma ausência forjada para extirpar presenças. Sodré teve uma trajetória bem sucedida como maestra e gestora. Ela nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 22 de dezembro de 1903 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 7 de setembro de 1975, aos 72 anos. A compositora era filha única do

casal João Sodré - dentista e Leonídia Nunes Sodré. A família se mudou para o Rio de Janeiro quando Joanídia tinha cerca de cinco anos. Foram morar em Campos e mais tarde, mudaram para Niterói. Joanídia Sodré foi uma personalidade feminina negra notável e de grande influência no campo artístico musical, no aprimoramento dos cursos, no ensino e na estabilidade profissional da docência musical de nível superior no Brasil.

Em 1924, ao concluir sua graduação em bacharelado em música, a partir daí, Joanídia Sodré começou a desenvolver sua carreira profissionalmente como maestra. "A conquista do título de Maestrina por Joanídia foi altamente noticiado no Brasil e no mundo. Encontramos referências inclusive em jornais franceses. No Brasil; no sul, onde ela nasceu; no norte; no nordeste; e no sudeste o título foi celebrado e destacado em toda imprensa." (PAZ, 1994, p. 240). Em 1925, Joanídia Sodré foi admitida como Docente Catedrática para a cadeira de Solfejo e mais tarde foi transferida para a cadeira de Harmonia do Instituto Nacional de Música. A maestra compôs o hino feminista e integrou a *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* (1924 - 1986).

Figura 3. Partitura adquirida do Fundo da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional

A Federação tem como suas instituições fundantes a *Federação Brasileira das Ligas pelo Progresso Feminino* (1922 - 1924) e a *Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher* (1919 - 1922). Joanídia era amiga de Bertha Maria Júlia Lutz (1894 - 1976), que presidiu a Federação desde a sua fundação. A maestra era uma mulher politicamente bem articulada e agiu com diplomacia para transitar por vários espaços distintos e opostos. Sodré teve como referência para compor o Hino feminista brasileiro, o hino do sufragismo Inglês da *União Social e Política das Mulheres* (WSPU). A letra da composição de Sodré é de autoria da escritora e jornalista Maria Eugênia Celso.

Maria Eugenia Celso Carneiro de Mendonça

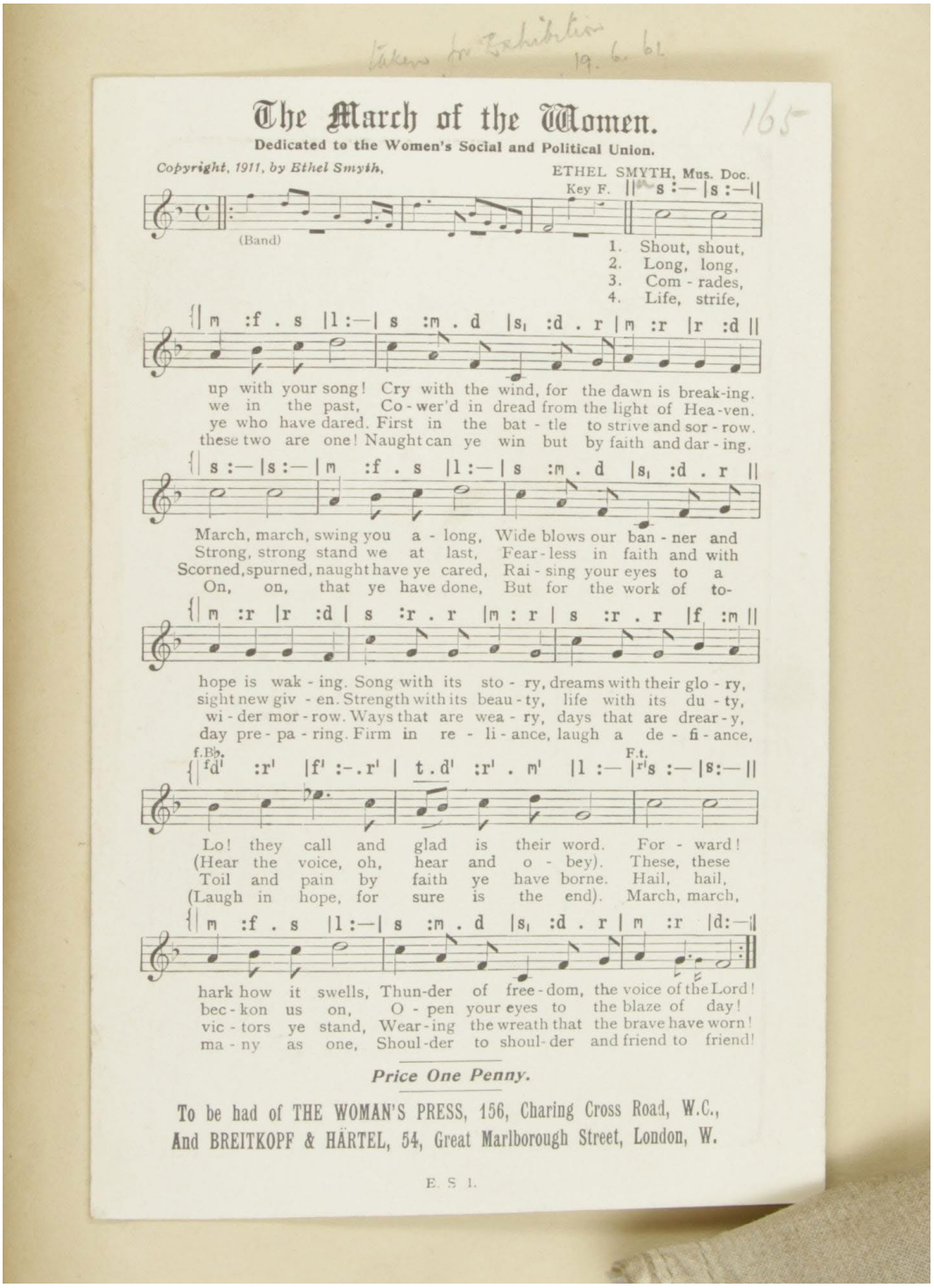
Figura 4. Maria Eugênia Celso Carneiro de Mendonça. Fonte: Acervo do Museu Online Bertha Lutz – UnB.

A nota biográfica do Museu Regional de São João Del Rei[3] destaca que:

> Maria Eugênia Celso Carneiro de Mendonça, natural de São João del-Rei, foi uma mulher à frente de seu tempo. Grande ativista do feminismo, foi uma das líderes do movimento no Brasil e, em 1931, era nomeada como representante do país no II Congresso Internacional Feminista ocorrido no Rio de Janeiro. [...] Ocupou o cargo no Ministério da Educação e Cultura e participava ativamente do movimento feminista do início do século lutando ao lado de Bertha Lutz (outra grande representando do feminismo brasileiro) e de outros grandes nomes em favor da emancipação política e social da mulher. Chegou a exercer o cargo de vice-presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Em 1934 foi uma das responsáveis, junto com Lutz e Jerônima Mesquita, pelo Manifesto Feminino ou Declaração dos Direitos das Mulheres.

Maria Eugênia e tantas outras sufragistas foram personalidades com muita influência política e tentaram criar alianças que lhes permitissem implementar as pautas feministas. Sodré e Eugênia se inspiraram na música a *"Marcha das Mulheres",* da compositora Ethel Smyth, cuja obra teve uma calorosa recepção pelas feministas e anos depois, a obra foi adotada como o hino do sufragismo Inglês pela *União Social e Política das Mulheres* (WSPU). A letra do hino sufragista inglês é da atriz, escritora, jornalista e dramaturga Cicely Mary Hamilton. Uma de suas dramaturgias mais popular é a peça teatral feminista *"How the Vote was Won"*, uma crítica às reações dos homens anti-sufragista contra a greve das mulheres.

3 Museu Regional de São João Del Rei. https://museuregionaldesaojoaodelrei.museus.gov.br/maria-eugenia-celso-carneiro-de-mendonca/



The March of the Women.

Dedicated to the Women's Social and Political Union.

Copyright, 1911, by Ethel Smyth.

ETHEL SMYTH, Mus. Doc.

Key F.

(Band)

1. Shout, shout,
2. Long, long,
3. Com - rades,
4. Life, strife,

up with your song! Cry with the wind, for the dawn is break-ing.
we in the past, Co - wer'd in dread from the light of Hea-ven.
ye who have dared. First in the bat - tle to strive and sor - row.
these two are one! Naught can ye win but by faith and dar - ing.

March, march, swing you a - long, Wide blows our ban - ner and
Strong, strong stand we at last, Fear - less in faith and with
Scorned, spurned, naught have ye cared, Rai - sing your eyes to a
On, on, that ye have done, But for the work of to-

hope is wak - ing. Song with its sto - ry, dreams with their glo - ry,
sight new giv - en. Strength with its beau - ty, life with its du - ty,
wi - der mor - row. Ways that are wea - ry, days that are drear - y,
day pre - pa - ring. Firm in re - li - ance, laugh a de - fi - ance,

Lo! they call and glad is their word. For - ward!
(Hear the voice, oh, hear and o - bey). These, these
Toil and pain by faith ye have borne. Hail, hail,
(Laugh in hope, for sure is the end). March, march,

hark how it swells, Thun-der of free - dom, the voice of the Lord!
bec - kon us on, O - pen your eyes to the blaze of day!
vic - tors ye stand, Wear - ing the wreath that the brave have worn!
ma - ny as one, Shoul - der to shoul - der and friend to friend!

Price One Penny.

To be had of THE WOMAN'S PRESS, 156, Charing Cross Road, W.C.,
And BREITKOPF & HÄRTEL, 54, Great Marlborough Street, London, W.

E. S. 1.

igura 5. Partitura da música March of the Women de Ethel Smyth. Fonte: Disponível no site[4]: Lob Music Library Wordpress

A compositora Ethel Smyth era uma personalidade renomada no eixo Europa - Estados Unidos. Ela foi a primeira musicista a ter uma ópera encenada no Metropolitan Opera House, em Nova York. Antes de ir estudar na Alemanha, Joanídia Sodré já era integrante da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino e a sua temporada na Europa propiciou à maestra estabelecer contato musicalmente e ter acesso ao repertório de mulheres alinhadas com as pautas feministas da época. Além das funções desempenhadas no Instituto

4 Lob Music Library Wordpress. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://lobmusiclibrary.wordpress.com/2019/05/02/march-march-swing-you-along-ethel-smyths-life-and-music/

Nacional de Música, Joanídia Sodré atuou no *Centro de Intercâmbio Musical Luso Brasileiro.* Para atender às demandas artísticas do movimento feminista, fundou o Orpheão Feminino. A documentação da trajetória do grupo encontra-se uma parte no Acervo pessoal da maestra na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, no Fundo da Federação pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional e outra está registrada em matérias de jornais na Coluna do Centro de Intercâmbio Musical Luso Brasileiro, instituição na qual Sodré trabalhou sob contrato de dez anos como diretora artística e regente. No livro *Acordes e Acordos* (1996), no qual Eulícia Esteves escreve a trajetória histórica e administrativa do Centro Musical, atual Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, a autora aponta a atuação de duas mulheres na instituição: Joanídia Sodré e Solange de Carvalho Ramos. Na administração do Sindicato de 1934, a maestrina e compositora Joanídia Sodré (1903-1975), assumiu o cargo de Vice-Presidente na gestão do Presidente Nelson da Silveira Cintra e posteriormente atuou no Conselho Diretor da Instituição. Durante a Ditadura Militar (1964 - 1985), Joanídia assumiu o cargo de Reitora Interina da Universidade do Brasil em 1964.

" Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde"

Ano 1970\Edição 23741 (1)

4 CORREIO DA MANHÃ — Rio de Janeiro, domingo, 6 e 2.ª feira, 7-9-1970 1.º CADERNO

Cinqüenta anos de Universidade: UFRJ

Há 50 anos passados o presidente Epitácio Pessoa assinava um decreto — que era aguardado desde o Império — o da fundação da primeira Universidade no Brasil. Três instituições tradicionais foram unidas e o Barão de Ramiz Galvão foi o seu primeiro reitor. Era a Universidade do Rio de Janeiro.

Hoje, passado meio século, outro presidente tem uma decisão histórica — acabar as obras da Cidade Universitária que se arrastavam lentamente há mais de 33 anos, como um marco de incapacidade administrativa — o reitor é o sociólogo Djacir Menezes, um cearense, que tem fé na Ilha do Fundão e acredita que ela seja o principal fator de desarmazem para o desenvolvimento.

No dia sete de setembro, a Universidade Federal do Rio de Janeiro comemora o seu «jubileu de ouro» — cinqüenta anos de atividades no campo do ensino, da pesquisa, da preparação profissional, da

O Brasil — segundo o historiador Francisco Bruno Lôbo — só teve a sua primeira Universidade quase ao finalizar o primeiro quarto do século atual (1920), quando já se multiplicavam tais centros de Estudo no Canadá, Argentina, no México e no Peru. Outros países novos como a Austrália, Nova Zelândia, África do Sul possuiam universidades antes de nós.

José Bonifácio de Andrada e Silva foi o autor do primeiro projeto de criação de uma Universidade no Brasil, que seria em São Paulo, no Convento do Carmo, constando de três faculdades: Filosofia, Jurisprudência e Teologia, sendo a Teologia ensinada no Seminário dos Bispos.

Essa Universidade seria governada por um «cancelário», sempre um príncipe de sangue, um reitor bienal, escolhido entre os lentes da instituição. A matrícula dos estudantes custaria 2.400 réis.

Em 1823, o deputado José Constant, quando ministro da Instrução, solicitou ao professor Leôncio de Carvalho um projeto para a criação da Universidade. Sabino Barroso, em 1902, tratou do assunto, com o mesmo professor. Mas já existia um primeiro projeto, elaborado pelo deputado Pedro América.

A essas tentativas seguiram-se várias, de Eduardo Ramos, Francisco Gilcério, Azevedo Sodré, Satyro Dias, Rodrigues Lima, Virgílio Damásio e Erico da Gama Coelho.

A reforma do ensino de 1915 (reforma Maximiliano) previu a fusão de várias escolas da antiga capital da República em Universidade, pensamento êste que o presidente Epitácio Pessoa, pelo Decreto n.º 14.343, de sete de setembro de 1920, corporificou no primeiro ato oficial, com a sua instalação no Rio de Janeiro, unindo a Escola Politécnica (de 1874), a Faculdade de Medicina (de 1808) e Faculdade de Direito (de 1891).

Entretanto apesar da fundação em 1920 a universidade continuou teórica até ... 1931, quando por decreto de 11 de abril dêste ano o chefe do Govêrno Provisório congregou em Universidade não só aquelas escolas, como ainda, as de Belas-Artes, Música, Farmácia, Odontologia, Minas e Ouro Prêto (hoje da Fundação Gorceix) e a de Educação, Ciências e Letras, então criada. Decreto de 27 de março de 1933

volume físico, número de alunos, prédios e unidades. Passou a liderar o movimento cultural e científico do País e a influenciar na mudança das próprias estruturas universitárias, lutando por uma reforma de base que mudasse a sistemática até então existente.

Em 1961, um grupo de professôres reformistas: Carlos Chagas Filho, Oscar de Oliveira, Moniz de Aragão, Paulo de Góes, Raul Bittencourt, Luiz Castro Faria, Francisco Bruno Lobo, José Leme e Lopes, Rufino de Almeida Pizarro, Ladgen Cavalcanti e Clementino Fraga Filho, com apoio do reitor Pedro Calmon, conseguiram que o Conselho Universitário nomeasse uma comissão especial para estudar a reforma da Universidade, ato pioneiro da Universidade brasileira.

Nestes cinqüenta anos de existência a Universidade Federal do Rio de Janeiro teve 16 reitores, entre efetivos e substitutos, sendo que Pedro Calmon com 18 anos foi o de maior duração. Os outros reitores foram os seguintes: Benjamin Franklin Ramiz Galvão. Afonso Celso Assis de Figueiredo, Juvenil Rocha Vaz, Manuel Cícero Peregrino da Silva, João Mateus de Carvalho Mourão, Fernando Augusto Ribeiro de Magalhães, Cândido Luiz Maria de Oliveira Filho, Raul Leitão da Cunha, Ignácio Manuel de Azevedo Amaral, Pedro Calmon Moniz de Bittencourt, Deolindo Augusto Nunes do Couto, Joanídia Sodré, Raimundo Augusto de Castro Moniz de Aragão, Clementino Fraga Filho e Djacir Lima Menezes.

O atual reitor, Djacir Menezes, escritor e sociólogo, é um estudioso do meio cultural, o Instituto de Química, o Instituto de Geociências, o Observatório do Valongo e o Instituto de Biologia tem: 1.570 matrículas; o Centro de Letras e Artes, com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Belas Artes, Escola de Música e Faculdade de Letras, tem 4.136 matrículas; Centro de Filosofia e Ciências Humanas, com o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Instituto de Psicologia, Escola de Comunicação, Faculdade de Educação, Escola de Educação Física e Desportos, Escola de Serviço Social e Colégio de Aplicação, tem .. 2.564 matrículas; Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas; Faculdade de Direito, Faculdade de Economia e Administração, Núcleo de Planejamento Urbano e Regional, tem 3.411 matrículas; Centro de Ciências Médicas com Instituto de Biofísica, Instituto de Microbiologia, Faculdade de Medicina, Instituto de Ginecologia, Instituto de Neurologia, Instituto de Psiquiatria, Instituto de Psicologia, Escola de Enfermagem Ana Néri, Instituto de Nutrição, Hospital Escola São Francisco e Maternidade Escola, tem .. 2.687 matrículas; Centro de Tecnologia, com Escola de Engenharia, Escola de Química, Instituto de Eletrotécnica, Núcleo de Ensaios e Metrologia, Instituto de Engenharia Nuclear e COPPE, tem 5.129 matrículas.

Paralelamente a Universidade realiza uma série de cursos, são: 24 de pós-graduação, 3 de treinamento, 28 de extensão universitária, 12 de aperfeiçoamento, 10 de especialização e 4 de especialização, fora dois seminários

nico para Planejamento e Execução da Cidade Universitária, que foi instalada num arquipélago (do Fundão), composto de 9 ilhas, interligadas posteriormente por aterro hidráulico, com uma área de 4.300.000 m2, e aterro de 10 mil metros cúbicos. As ilhas eram: Fundão, Pindaí da França, Pindaí de Ferreira, Bom Jesus, Sapucaia, Pinheiros, Baiacu, Cobras e Catalão.

Posteriormente, o Escritório de Planejamento da Cidade Universitária saiu do âmbito do DASP passando para a universidade. A partir de 1964, a universidade reformulou totalmente o Plano Diretor da Cidade Universitária, de acôrdo com o espírito da «reforma» e em consonância com as metas educacionais do Govêrno que enfatizaram as áreas da ciência, da tecnologia, da saúde e da formação de professôres. Com a reformulação do Plano a primeira vantagem prática foi a redução de 250.000 metros quadrados de construção, propiciando uma substancial economia sem que com isso fôsse prejudicada a capacidade total de matrículas que é de 30 mil alunos para os atuais .... 250.000 m2 do projeto, dos quais 27% já estão concluídos.

Após estudos realizados pelos Ministérios da Educação, do Planejamento e da Fazenda, em conjunto com a universidade, em 20 de janeiro dêste ano, em sessão realizada na Cidade Universitária, o presidente da República aprovou a Exposição

Clementino Fraga, Paulo de Góes e outros empunharam a bandeira de reforma, que deu início a um trabalho sistemático em têrmos autênticos e realistas. Inicialmente, foram ouvidos, após amplo inquérito realizado não só entre os membros da Universidade, mas em vários setores da comunidade, as opiniões que geraram as "Diretrizes para a Reforma Universitária". Dêsse documento estudado por um escritório técnico, sob o comando do professor Xafuri, nasceu um segundo documento inspirador. Daí cresceu o movimento, hoje, convertido em lei, mas que teve as suas bases na UFRJ.

Porém, de acôrdo com os especialistas, a UFRJ, marcou o maior passo para o desenvolvimento brasileiro ao criar a Cooperação dos Programas Graduados de Engenharia, atualmente na Ilha do Fundão. Lá estabeleceu-se o primeiro núcleo de formação pós-graduada em áreas que o Brasil mais necessitava de técnicos e mestres, a tecnologia. Hoje são mais de 360 engenheiros que estudam e pesquisam em regime de tempo integral, em cursos de mestrado e doutorado, os mais variados assuntos de engenharia e tecnologia. Professôres de tôdas as partes do mundo vêm ao Brasil preparar êsses técnicos: franceses, norte-americanos, ingleses, japoneses, russos, italianos, belgas, ho-

Figura 6. Recorte de Jornal: Matéria do Correio da Manhã do dia 7/09/1970, no Primeiro Caderno.

A Matéria do Correio da Manhã do dia 7/09/1970, no Primeiro Caderno do jornal, cita Joanídia na lista de reitores da UFRJ. Há na galeria de reitores, vários reitores na condição de interino, como por exemplo, o reitor José Luiz Fontes Monteiro. Segundo a nota da galeria de Reitores do site do Conselho Universitário da UFRJ[5], ele ocupou o cargo no período de: *"09/05/2003 a 28/05/2003, com o pedido de afastamento do Prof. Sérgio Eduardo Longo Fracalanzza do cargo de Reitor em exercício para concorrer ao cargo de Reitor para o próximo mandato."* No que se refere ao tempo de gestão da rei-

5 Site de Galeria de Reitores do Conselho Universitário da UFRJ: https://consuni.ufrj.br/index.php/dirigentes-da-ufrj-historico/reitores-as

tora interina Joanídia Sodré, registros datam o período de 14/05/1964 a 12/10/1964. Porém, o nome dela não foi incluso na galeria de reitores da instituição. Há também registros de Joanídia atuando na função de vice-reitora no ano de 1965, em evento de inauguração de curso de extensão. Em 1966 ela aparece na função numa solenidade de despedida do Reitor Pedro Calmon. Joanídia é noticiada como Reitora em exercício no ano de 1967, ano da morte do presidente Humberto de Alencar Castello Branco numa solenidade em homenagem ao presidente após o seu falecimento. Essas matérias estão no acervo do Jornal Diário de Notícias - RJ, no fundo documental da Hemeroteca do Arquivo Nacional. Em 1967 recebeu os títulos de Membro Titular do Instituto dos Centenários e de Membro Honorário do Instituto de Belas Artes.

Foi Chefe de Departamento e Vice-Diretora do Instituto de Artes e Assessora da Pró-Reitoria de Graduação e da Coordenadoria para Assuntos Internacionais da Universidade Federal de Goiás-UFG. Fiz a minha graduação em música na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e não ouvi falar de Joanídia Sodré por lá. Em 23 de fevereiro de 1967, Joanídia fundou a *Academia Nacional de Música* - ANM[6], uma instituição cultural sem fins lucrativos e assenta como patronos de suas 81 cadeiras, mestres do Instituto e a Escola Nacional de Música - instituições ancestrais da atual Escola de Música da UFRJ. Também fazem parte de sua estrutura os quadros de membros eméritos, honorários, beneméritos e correspondentes.

5. Considerações finais

A casa-dos-homens-brancos nunca foi afável com as mulheres, pois, ela foi construída a partir da assimetria inerente à imposição de poder, ancorada nas opressões imperialistas do colonialismo, racismo, classicismo, misoginia, violência de gênero e todas as outras formas de subjugação humana. Usam as violências em todas as suas formas, medidas em proporções como moedas de troca nas relações de dominação e controle. Sendo assim, quando mulheres subversivas se insurgem e ousam habitá-la, elas são ardilosamente punidas de todas as formas, inclusive, suas memórias póstumas. Joanídia é uma de tantos outros exemplos de mulheres que a casa-dos-homens não perdoou a ousadia de tê-la habitado. A casinha-dos-homens-brancos opera na lógica da interdição, e que, a priori, parece algo despretensioso e insignificante, mas que na verdade, revela as ideias centrais da misoginia e tantas outras violências. Joanídia Sodré foi uma mulher notável do seu tempo e não deixou as casinhas-dos-homens-brancos confortáveis. Um arquivo, dependendo do seu conteúdo, pode se tornar algo poderoso, dependendo dos interesses instaurados e valores atribuídos a ele. Quando tal arquivo está na forma de documentos mortos e se a ordem for destruí-lo, ele pode ser extraviado, rasgado, queimado, etc. Já, quando diz respeito a arquivo vivo, as barbaridades são sem precedentes e chegam até a execução de pessoas, ou seja, a queima de arquivo. Por tanto, não podemos lidar com o trato de acervos e arquivos

6 Academia Nacional de Música - ANM. https://www.academianacionaldemusica.com.br/

de forma condescendente e tampouco, ingênua no âmbito institucional.

Referências

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras.* Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2010. São Paulo

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.*Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *O Orfeão Feminino fundado pela maestrina Joanídia Sodré e o Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1933.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *A regência dos concertos do Centro de Intercâmbio Musical Luso Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1933.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *Orchestra Infantil*. Rio de Janeiro, 1939.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *Orchestra Infantil. Segunda Secção.* Rio de Janeiro, 1939.

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907- 1941.* Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão.* Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MBEMBE, Achille. *"The Power of the archive and its limits".* Disponível em: https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/mbembe2002.pdf. Data do acesso 15 de jun. 2024.

PAZ, Ermelinda A. *Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira.* Revista da Academia Nacional de Música, V. Edição da Academia Nacional de Música, Rio de Janeiro, 1994.

WELZER-LANG, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia.* Estudos Feministas. 2001.

AS MULHERES E O CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL GOIANO: DACIDADE DE GOIÁS NO SÉCULO XIX À GOIÂNIA ATÉ A DÉCADA DE 1960

WOMEN AND THE GOIANO MUSICAL PRODUCTION FIELD: FROM THE CITY OF GOIÁS IN THE 19TH CENTURY TO GOIÂNIA UNTIL THE 1960s

Natália Plaza Pinto Silva
Universidade Federal de Goiás (UFG)
nataliaplaza@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
Universidade Federal de Goiás (UFG)
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Este artigo se constitui em desdobramento de pesquisas anteriores e integra o projeto "Patrimônio Musical e Arquivístico do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)". Teve como objetivo geral trazer à "vida" figuras femininas que se destacaram em Goiás. O foco é a Cidade de Goiás e Goiânia, visando elucidar, em parte, o que aconteceu antes, durante e depois da mudança de capital. Nesta pesquisa, identificamos as principais figuras femininas na música nos séculos XIX e XX e analisamos suas atuações neste cenário, além de fazermos uma breve análise sobre o papel da mulher neste período e como isso pode ser relacionado à música.

Palavras-chave: Cenário musical; história feminina; Cidade de Goiás; Goiânia.

Abstract: *This article is the result of previous research and is part of the project "Musical and Archival Heritage of the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory at EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)". The general aim of this paper was to bring to "life" female figures who stood out in Goiás. The focus is on the city of Goiás and Goiânia, with the aim of partly elucidating what happened before, during and after the change of capital. We identify the main female figures in music in the 19th and 20th centuries and analyze their performances in this scenario, as well as making a brief analysis of the role of women in this period and how this can be related to music.*

Keywords: *Music scene; women's history; City of Goiás; Goiânia.*

Introdução

Ao longo da história as mulheres foram estigmatizadas pela atribuição de uma suposta inferioridade em relação aos homens, a elas infligidas por sociedades patriarcais, induzindo seu apagamento na História, sua invisibilidade quanto a seus papéis no meio

produtivo, seu trabalho extradomiciliar. Foram, e ainda são de muitas maneiras, distinguidas negativamente nas esferas da formação, educação, liberdade religiosa e civil, no matrimônio e fidelidade conjugal, e, sobretudo, em relação ao trabalho (MARTISN *et al*, 2010).

Não obstante, como diz Perrot, (1988, p. 212), "as mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam não bastam para contar sua história". Investigando documentos outros, que não os oficiais, o trabalho feminino é identificado, seja nos tempos da Colônia, no Império e na República. Nos tempos coloniais, vozes femininas pregavam a Abolição dos Escravos, a Proclamação da República, a introdução do voto universal.

Nos primórdios da exploração nas Minas dos Goyases, com a fundação do Arraial de Sant'Anna, em 1727, mais tarde Vila Boa de Goiás (hoje Cidade de Goiás), a força das mulheres pretas se fez presente na sua luta cotidiana pela sobrevivência. Ajudavam nas lavouras, trabalhavam na Casa Grande, no papel de mucama, realizando serviços domésticos, amamentando e cuidando dos filhos e filhas dos senhores. Foram exploradas de muitas maneiras: afastadas de sua própria prole, açoitadas, levadas a se prostituir. Se as esposas não podiam gerar, o faziam com as escravas, o que remete à noção de sua coisificação. Os filhos eram dele e não com uma escrava". (FALCI, 2001, p. 248, 127).

As mulheres brancas da classe mais pobre também sofriam para trabalhar, casar, pela submissão ao pai e maridos, com às regras da Igreja em relação à sexualidade, aos filhos tidos fora do casamento e por aí vai. Venâncio (2001, p. 190) afirma que "a história do abandono de crianças é a história secreta da dor feminina"

> No início do século XIX, as mulheres permaneciam excluídas de qualquer exercício de função política nas câmaras municipais e na administração eclesiástica, além de também proibidas de ocupar cargos da administração colonial com reconhecimento social. Apareciam ocupadas na panificação, tecelagem, alfaiataria, além de funções exclusivas como costureiras, doceiras, fiandeiras, rendeiras, cozinheiras, lavadeiras ou criadas, atividades em geral reservadas a elas. Algumas exerciam a função de parteiras, apresentando "cartas de exame" dadas por médicos para comprovar a aptidão ao exercício legal da função (MARTINS *at.al*, 2010, p.128).

A poetisa Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretãs (1889 – 1985) - Cora Coralina, foi uma das mulheres que rompeu barreiras em Vila Boa de Goiás (hoje Cidade de Goiás). Na sua obra avultam vivências e o labor feminino. Viveu e "cantou" o ambiente doméstico, "onde normalmente não se cultivava a leitura (...)", as mulheres trabalhadoras, "seu cotidiano de trabalho, opressão e submissão, sem deixar de assumir sua grandeza de seu lugar na sociedade". (MARTINS *at.al,* 2010. p. 131).

> (...) A pobreza em toda volta, a luta obscura de todas as mulheres goianas. No pilão, no tacho, fundindo velas de sebo, no ferro de brasas de engomar. Aceso sempre o forno de barro.
>
> As quitandas de salvação, carreando pelos taboleiros os abençoados vinténs, tão valedores, indispensáveis.

> Eram as costuras trabalhadas, os desfiados, os crivos pacientes. A reforma do velho, o aproveitamento dos retalhos.
>
> Os bordados caprichados, os remendos instituídos, os cerzidos pacientes. Tudo economizado, aproveitado (...) (CORALINA, 1987, p. 54)

No que diz respeito no campo musical no Brasil, a atuação das mulheres também foi invisibilizada. Santos (2019) defende que no meio musical a figura feminina foi e é presente, mas essas são olvidadas pelas histórias.

> A invisibilidade das mulheres em posições de destaque ocasiona, nas próximas gerações, uma negação de suas próprias capacidades intelectuais, já que as futuras regentes, solistas e compositoras não identificam uma possibilidade de atingir, profissionalmente uma posição de prestígio como solistas ou maestrinas, por exemplo. (SANTOS, 2019, p. 226).

A produção científica referente ao papel da mulher no campo musical brasileiro é também escassa. Em 2014, Cunha 2014 detectou:

> (...) embora existam trabalhos importantes na área e ainda que as pesquisas em questão se apresentem cada vez mais consolidadas no universo estudado, as práticas musicais ainda se baseiam em conceitos pré-concebidos de feminilidade e masculinidade, onde o masculino se sobrepõe, numérica e simbolicamente, nas publicações em música e suas áreas afins." (CUNHA, 2014, p. 14).

No Estado de Goiás a predominância de mulheres musicistas foi significativa. Atuavam não só como intérpretes, como também foram agentes de produção musical e da formação musical. Não obstante, até há pouco tempo, apenas figuras pontuais e individualizadas apareceram na história da música de Goiás. Perdeu-se, portanto, a noção de que um relevante movimento cultural e de formação musical ocorreu nessas terras em séculos passados. Nas duas últimas décadas, a recuperação histórica dessas mulheres vem ocorrendo, de forma ainda lenta, mas significativa, com pesquisas que trouxeram luz à história do Colégio Santa Clara, da Orquestra Sinfônica Feminina criada por Jean François Douliez, da atuação de mulheres na Igreja, no teatro, nos saraus, orquestras, como instrumentistas e cantoras, como educadoras, na Cidade de Goiás e em Goiânia. Ademais, passaram a ser veiculadas pesquisas que buscam traçar relações do feminismo com a música e com a produção/ musical.

Em face desse cenário, o objetivo deste artigo é trazer "à vida" figuras femininas que se destacaram em Goiás. O foco é a Cidade de Goiás no século XIX e Goiânia, até o início da segunda década do século XX. Para isso, utilizamos, além da pesquisa bibliográfica, da pesquisa documental, entrevistas com Narcisa Cordeiro de Abreu[1], Maria Luci Veiga Teixeira, Maria Luíza Póvoa da Cruz e Dalva Bragança[22].

A presença feminina foi o motor da produção musical no século XIX em Goiás. As mulheres se fizeram (e ainda fazem) assaz presentes na cena musical, tendo papel de destaque através de sua atuação em diferentes campos da música. Foram pioneiras em ações

1 [1] Entrevista com Narcisa de Abreu Cordeiro, realizada pelas autoras, no dia 23 de janeiro de 2024, em Goiânia - GO.

2 Entrevistas com as fundadoras do Conservatório de Música da UFG, realizada por Maurides Macêdo, em 2009, em Goiânia - GO.

que influenciaram a formação da música goiana

Para representar isso, nos voltamos para a antiga capital do Estado, a Cidade de Goiás, e garimpamos as mulheres que atuavam por lá. Segundo Souza (2007), em Vila Boa de Goiás, na segunda metade do século XIX, as mulheres participavam dos ofícios da Igreja, a despeito das proibições do Vaticano:

> Na verdade, a inserção da mulher no culto resulta em muito da abertura dada à figura feminina pelo processo de romantização da Igreja, visando revitalizar o catolicismo internamente, enquanto radicalizava o combate frontal contra os males da modernidade (liberalismo, industrialização, socialismo, laicismo, nacionalismo italiano etc.) (SOUZA, 2007, p. 302)

A presença feminina foi o motor da produção musical no século XIX em Goiás. As mulheres se fizeram (e ainda fazem) assaz presentes na cena musical, tendo papel de destaque através de sua atuação em diferentes campos da música. Foram pioneiras em ações que influenciaram a formação da música goiana

Para representar isso, nos voltamos para a antiga capital do Estado, a Cidade de Goiás, e garimpamos as mulheres que atuavam por lá. Segundo Souza (2007), em Vila Boa de Goiás, na segunda metade do século XIX, as mulheres participavam dos ofícios da Igreja, a despeito das proibições do Vaticano:

> Na verdade, a inserção da mulher no culto resulta em muito da abertura dada à figura feminina pelo processo de romantização da Igreja, visando revitalizar o catolicismo internamente, enquanto radicalizava o combate frontal contra os males da modernidade (liberalismo, industrialização, socialismo, laicismo, nacionalismo italiano etc.) (SOUZA, 2007, p. 302)

Nesse sentido, trazemos aqui a figura de Dona Joaquina Veiga Jardim, que segundo Souza (2007) foi exaltada por Frei Germano Llech, em *A Ordem Dominicana em Goiás*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (1976), por sua atuação no serviço litúrgico. Além dela, aparece o nome de sua irmã, Marica Povoa, sendo relatado que as duas cantavam e tocavam o harmônio. Souza aborda também como funcionava a participação feminina na música litúrgica:

> Nesse universo, a participação feminina, nas últimas décadas do século XIX, passou a ser fundamental para o sucesso dos eventos. Estudar música era sinal de distinção, de maneira que dentre as moças da elite se encontravam vozes, pianistas e organistas de qualidade. Como os homens (padres músicos ou leigos) não conseguiam atender a demanda cotidiana relativa à prática musical litúrgica, se o clero local quisesse ter música no culto, teria, necessariamente, que se abrir para a participação feminina, o que, de certa forma, justifica a naturalidade com que Frei Germano Llech aborda o assunto. (SOUZA, 2007. p. 305)

Ainda com relação à presença das mulheres no âmbito da música religiosa, Souza (2007) cita o jornal *A Tribuna Livre*, de 1879, que apresenta peças que desapareceram ao longo dos tempos na Cidade de Goiás, como uma *Missa* atribuída a Lysias Momogny (copista não identificado na vida musical da Cidade de Goiás), trechos de um *Stabat Mater* (sem especificação de autoria). A *Tribuna* menciona ainda outras peças ainda cantadas na Cidade de Goiás no tempo da Quaresma: um *Miserere* (sem referência de autoria ou data) e o *Moteto das Dores* (atribuído a Basílio Martins Serradourada).

Motetes e Miserere.

> Missa: - de Lysias Momigny e trechos do Stabat Mater, sobressaindo a execução de D. Anna F. Xavier de Barros no Cuyus Animas. As cantoras eram: Messias Amorim, Emerenciana Albernaz, Josepha de Amorim, Ilidia Curado, Victorina de Castro, Mariquinhas Albernaz e Anna Gabriela – acompanhadas pela Phil'harmônica e mais Anna X. de Barros, M. Nazareth X. de Barros e Leonor Xavier de Barros. Estas últimas senhoras são do número das mais adiantadas discípulas do Sr. Tocantins (José do Patrocínio Márquez Tocantins). (*A Tribuna Livre,* 1879, apud RODRIGUES, Maria Augusta Calado de S. 1980, p. 48.)

O jornal *O Goyaz* de 1899, referindo-se igualmente às celebrações da Semana Santa, noticia a performance do *Stabat Mater* de Rossini e uma missa do Padre José Maurício Nunes Garcia:

> Ângela Bulhões Natal leva o *Stabat Mater* de Rossini e a missa do padre José Maurício. Cantoras: Anna X. de Barros Tocantins, Esther Veiga, Mariquinhas Costa, Dirce e Gesy Natal, Maria Nazareth de Barros Azeredo, acompanhamento de Luthergard Bom-Olhos. Cantou o solo 'Salve, Virgem dolorosa' (José Iria), Mariquinhas Souza, 'Inflamatus' (Stabat Mater Rossini), Ângela de Bulhões Natal, '*Fac ut portem* – M. de Nazareth de Barros Azeredo. (*O Goyaz*. 1889 apud RODRIGUES, Maria Augusta Calado de S., 1980., p.49).

Figura 1: Josefina de Bulhões e Ângela de Bulhões.

Figura 2: Antônia Emília de Bulhões Jardim

Fonte: Acervo pessoal Narcisa Cordeiro de Abreu.

Prima de Ana Xavier Tocantins, Ângela de Bulhões (1860 – 1945) - Figura 1 -, foi pianista e soprano nacional e internacionalmente reconhecida, "chegou a cantar também no Teatro Colón, em Buenos Aires" (CORDEIRO, entrevista, 2024). Casou-se com Joaquim Xavier Guimarães Natal e teve com ele seis filhos e filhas, entre eles Eurídice Natal e Silva, mãe de Colemar Natal e Silva, fundador e primeiro reitor da Universidade Federal de Goiás. Sua irmã, Josefina de Bulhões (Figura 1), também foi cantora e pianista (CORDEIRO, entrevista, 2024). Na casa da mãe delas, Antônia Emília de Bulhões Jardim (Figura 2), por volta dos anos de 1820 e 1830, aconteciam os saraus, aos quais Narcisa se referiu

como um verdadeiro consulado (CORDEIRO, entrevista, 2024). Além disso, Narcisa de Abreu Cordeiro cita em entrevista a nós concedida (2024), que, "essas pessoas traziam partituras do Rio de Janeiro e da Europa". Segundo ela, essa ponte entre a Europa e o Rio de Janeiro ajudou a criar uma base musical na antiga Província de Goiás. (CORDEIRO, entrevista, 2024).

Ainda da família Bulhões, Adelaide Emília Bulhões Félix de Sousa, ou Adelaide Sócrates, que foi professora de harmônio, piano e canto e dirigiu o Coro da Igreja da Boa Morte nas duas últimas décadas oitocentistas (SOUZA; 2007, p. 275). Sua filha, Cecília Félix de Sousa e Bulhões foi cantora e era casada com José Leopoldo de Bulhões de Jardim. (CORDEIRO, entrevista, 2024).

Em um trecho de carta enviada à Belkiss S. Carneiro de Mendonça por Dona Darcília Amorim, datada de 4 de junho de 1979, gentilmente cedida por Mendonça para cópia em 2005, Dona Darcília fala do repertório do Coro da Boa Morte e de Dona Adelaide Sócares, acentuando a sua performance durante a Semana Santa (SOUZA, 2007):

> Passo a referir-me, também ao Coro da Boa Morte, Catedral provisória que tinha a direção de Adelaide Sócrates, nossa tia, profunda conhecedora da música e dotada de uma voz admirável, que emocionava a gente. Esse coro possuía vozes que executavam músicas de gosto, escolhidas, sendo muitas delas de difícil aprendizagem. Eram, também, cantadas missas de Perosi, Caetano Foseki e outros. Cantava o coro belíssimas músicas de estilo apropriado na Semana Santa. Essas músicas foram oferecidas à Tia Adelaide por monsenhor Pedro Ribeiro (passou às mãos dela). Ele deixou de funcionar com o surgir do novo estilo. (SOUZA, 2007, p. 293).[3]

ila Boa de Goiás acompanhou a moda da Corte. Impensável concerto no teatro de São Joaquim, no Palácio Conde dos Arcos, que não incluíssem áreas de óperas - fato que aparece em vários jornais da época e em programas de recital que chegaram aos dias de hoje. Nesses eventos a presença das mulheres foi marcante como intérpretes e organizadoras, inclusive em Festivais Abolicionistas (SOUZA, 2007).

Belkiss C. de Mendonça (1881), conta que um dos primeiros pianos a chegar a Goiás foi um modelo retangular de bordas douradas, adquirido por João Fleury Curado, em 1853, para sua filha Mariana Augusta Gaudie Fleury. Posteriormente tem-se notícia de que a mesma Mariana Augusta recebeu de seu marido, João Fleury de Camargo, um piano Pleyel mandado vir da Corte. O poeta e desembargador Antônio Felix de Bulhões (1845-1887) também encomendou para suas irmãs outro Pleyel. O jornal *O Goyaz,* em 1887, dá notícia deste piano em um concerto denominado como *Festival Abolicionista*:

> Às sete horas da noite, no Theatro S. Joaquim, Concerto Musical organizado e dirigido pela Exma. Sra. Josephina Bulhões Baggi de Araújo, e para o qual muito concorreu também a Exma. Sra. Maria Nazareth de Bulhões Jardim, que offereceu e fez transportar para o Theatro e seu magnífico piano Pleyel. Constava o seu programa a que damos publicidade: - do duetto – Orfana e solo Nel materno tetto – 'Fosca' de Carlos Gomes – cantado pelas Exmas. Sras. Victoriana Alves de Castro e Ângela de Bulhões Natal, acompanhada a piano por esta (O GOYAZ, 1887).

3 Acervo particular de Belkiss S. Carneiro de Mendonça.

Era costume em Vila Boa de Goiás, as pessoas se reunirem nas casas de amigos para saraus lítero-musical,

> Tratava-se de reuniões noturnas denominadas como 'tocatas' - semelhantes às 'serenatas de salão' de Diamantina. Só que, no caso vilaboense, portas e janelas permaneciam abertas para que os transeuntes e ouvintes - *apelidados de 'sereno'*- pudessem também apreciar a música. (SOUZA, 2007. p. 264 - 265)

Nesse lócus de produção, a figura de Dona Anna Xavier de Barros Tocantins (1857-1949), esposa do professor de música, compositor, cantor e regente, José do Patrocínio Marques Tocantins (1844 - 1889), foi fundamental. Sua casa se tornou o ponto de encontro dos músicos na época e o povo vilaboense. "Ele (José do Patrocínio) e sua mulher tinham grande conhecimento de música e eram exímios pianista, visto que o piano era um instrumento central nos bailes, concertos, saraus e salões" (CARVALHO; CRUVINEL. p. 166). Um casal que influenciou toda uma geração de músicos, já que muitos dos seus filhos e filhas eram excelentes músicos e musicistas, além de que os dois tiveram um papel formativo na vida musical do Estado de Goiás, sendo o José do Patrocínio foi o primeiro professor de música do Lyceu de Goiás. O casal também lutava a favor da abolição. José do Patrocínio, com o apoio da família Bulhões e do Partido Liberal, fundou o jornal abolicionista *O Publicador Goyano*. (LIMA, 2021).

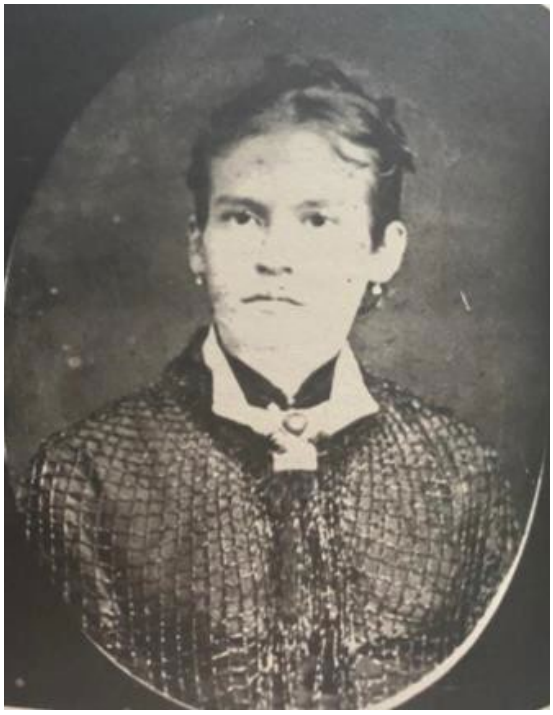


Figura 3: Anna Francisca Xavier de Barros Marques Tocantins (1857. Fonte: Souza, 2021, p. 36.

Maria Angélica da Costa Brandão, mais conhecida como Nhanhá do Couto (1880-1945), foi outra musicista, educadora e agente cultural que marcou a história da música em Goiás. Nascida em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1880, mudou-se para Cidade de Goiás após se casar com o odontólogo goiano Manuel Luiz do Couto Brandão. "Como grande ativista, formadora cultural e educadora, promoveu recitais, fundou uma verdadeira escola pianística na cidade. (...) Participou como cantora e como pianista de inúmeras apresentações e saraus; organizou e realizou concertos beneficentes." (ROSA, 2020). Excelente

pianista, tinha como objetivo estabelecer no Estado uma escola musical de referência, conduzindo sua neta Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça aos estudos de piano e que depois se tornou uma das musicistas mais influentes em Goiânia e do Estado de Goiás em geral, sendo uma das fundadoras do Conservatório Goiano de Música.

> Vencendo dificuldades e superando barreiras, ela continuava promovendo apresentações artísticas na Cidade de Goiás e, ao mesmo tempo, proporcionando toda orientação básica a sua neta Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça, que lhe permitisse ingressar no Curso Superior de Piano da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro" (ROSA, 2020, p. 446)

Nhanhá do Couto foi responsável pela criação da primeira orquestra de cinema mudo da antiga capital goiana – o Cinema Luso-Brasileiro. Fundou um clube carnavalesco de mulheres e a primeira orquestra feminina do Brasil. Criou grupos de teatro e música em várias localidades do Estado. No seu casarão, hoje o Fórum da Cidade de Goiás, Dona Nhanhá recebia músicos e artistas para os concorridos saraus. "A nata da cultura e da intelectualidade daqueles tempos acorria à residência em que se respirava arte". (BORGES, *O Popular*, 2018/ 2023)

> Sua presença em Goiás na virada de um novo século teve grande poder simbólico. Além de apoiar fortemente compositores locais, levou conhecimento musical a gerações que não tinham essa oportunidade até então. Fundou grupos escolares e pôde exercer sua outra vocação, a de educadora. Para Nhanhá do Couto, o ensino regular não deveria se dissociar do aprendizado no campo das artes. Um devia correr em paralelo com o outro, complementando-se. Por isso, fez questão de expandir suas iniciativas, levando seus saraus para outras cidades, como Vianópolis e Catalão (BORGES, *O Popular*, 2018/ 2023).

Uma das alunas de Nhanhá do Couto, foi Edméa Camargo (1900 – 1970). Liderando uma das orquestras que acompanhavam o cinema mudo, na década de 1920, Edméa foi pianista e professora de música e teve um papel de destaque tanto na Cidade de Goiás quanto em Goiânia no que se diz respeito à formação de pianistas no Estado. (BORGES, 1996). Atuou como professora de música na Escola Técnica de Goiás. O Campo Musical na cidade de Goiânia até a década de 1960: do Colégio Santa Clara ao Conservatório de Música da UFG.

Da mudança da capital da Cidade de Goiás para Goiânia, há que se pontuar, a tradição dos saraus não deixou de acontecer e, aliás, ocorrem até os dias de hoje. Nesses espaços é importante resgatar a figura de Eurydice Natal e Silva (1883 -1970), por ter sido uma verdadeira influência do campo intelectual em Goiânia. Filha de Joaquim Xavier Guimarães Natal e de Ângela de Bulhões, Eurydice nasceu na Cidade de Goiás em 1883. Se casou com Marcelo Francisco da Silva, e teve com ele 4 filhas e 5 filhos, sendo um deles o Colemar Natal e Silva, que fundou e se tornou o primeiro reitor da Universidade Federal de Goiás.

Eurydice foi importante figura na área da literatura, fundando, na Cidade de Goiás, a Academia de Letras de Goiás, sendo a primeira presidente desta instituição. Em Goiânia, sua casa - o Sobrado Azul - localizado na Alameda dos Buritis, no Setor Oeste, se tornou um verdadeiro ponto de encontro dos intelectuais e músicos e musicistas da época.

Figura 10: Sobrado Azul: antiga casa de Eurydice Natal e Silva. Fonte: foto de Natália Plaza, 2024

Segundo o relato de Narcisa de Abreu, essa casa era frequentada por diversas figuras importantes como o próprio Jean François Douliez, o professor de violino Crudwald Costa, que foi influente na área da música atuando na orquestra e no conservatório. Julio de Alencastro Veiga; Wilson Natal, filho de Eurydice; o próprio Colemar Natal e Silva; sua sobrinha, Leda Guimarães, que foi uma harpista do Teatro Municipal de São Paulo e que frequentou a casa em recitais e saraus e outras diversas figuras importantes da época.

Além de promover importantes reuniões em sua casa, Eurydice Natal e Silva foi também professora de canto, formando uma turma de jovens cantoras, incluindo Narcisa de Abreu Cordeiro. (CORDEIRO, 2024). Em seu relato, Narcisa conta que na casa de Eurydice pôde presenciar diversos saraus e apresentações: "(...), mas eu me lembro, eu tive a oportunidade, já nessa apresentação da Leda (harpista do Teatro Municipal de São Paulo) quando ela se apresentou na casa de Eurydice, mais como uma coisa informal, eu pude lá, ainda muito jovenzinha, ainda cantei lá (...)" (CORDEIRO, 2024, p. 10)

Figura 11: Eurydice Natal e Silva ao piano e Narcisa de Abreu Cordeiro ao seu lado Fonte: Acervo pessoal Narcisa de Abreu Cordeiro

Focaremos agora quatro instituições, que, através da atuação de mulheres, transformaram Goiânia: o Colégio Santa Clara, em Campinas e que já tinham musicistas atuando antes mesmo da criação de Goiânia; o Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes, o Conservatório Goiano de Música e o Conservatório de Música da UFG, hoje Escola de Música e Artes Cênicas da Universidades Federal., essa liderada por um grupo de 5 mulheres (citadas adiante) e 1 homem - o maestro belga Jean François Douliez.

Segundo Dias e Lopes, no artigo intitulado "O Canto Coral no Colégio Santa Clara (Goiânia - Goiás): uma trajetória artística e educacional" (2020), o Colégio Santa Clara foi criado no Brasil em 1922, com a intenção de promover ensino do primário ao normal às alunas do sexo feminino. "Assim, a história do Colégio Santa Clara e das Irmãs Franciscanas da Ação Pastoral confunde-se com a história de Goiânia e de Goiás". (DIAS; LOPES. 2020. p, 313). Nesse colégio, as principais figuras femininas que atuaram no cenário musical foram: Irmã Maria Aparecida (Luzia de Sousa), brasileira, e que foi a primeira a se ter registro de que trabalhou com música no colégio, dando aulas de piano, de pintura e de flores após as aulas (DIAS; LOPES. 2020); Irmã Rosário, alemã, que incentivava as alunas a cantarem em celebrações religiosas; Irmã Isabel e Irmã Auxiliadora, que tocavam harmônio, lecionaram solfejo e piano, respectivamente. Por fim, a Irmã Áurea Cordeiro de Menezes, nascida em Minas Gerais, e que foi uma pessoa de imensa importância na música e em outras áreas, se dedicando aos estudos:

> Nascida em Curvelo, Minas Gerais, em 1930, mudou-se para Goiânia e ingressou no Colégio Santa Clara, onde fez o ginásio, o Normal e o curso de Contabilidade. Na então Universidade Católica de Goiás (hoje PUC), obteve a Licenciatura Plena em Pedagogia e cursou pós- graduação em Orientação Educacional. Fez mestrado em história na USP, e especialização em teologia na Catholic University of America, na cidade americana de Washington. Lecionou na Universidade Católica e no Santa Clara, onde foi responsável pelo coral da instituição. Foi ainda no Santa Clara que fez seus primeiros estudos de piano (1945 – 1955). Posteriormente, durante dois anos, foi aluna do Conservatório Goiano de Música, fundado em 1955. (DIAS; LOPES. 2020. P. 315).

A importância do Colégio na área da música e da educação foi significativa, já que promovia sempre atividades musicais em momentos de celebrações religiosas e civis na Cidade.

> Na primeira missa campal realizada no local da futura capital do Estado, Goiânia, em 27 de maio de 1933, a música foi cantada pelo coral do Santa Clara, e as irmãs acompanharam os cânticos e hinos ao harmônio e com violinos. Em 24 de outubro, lançamento da pedra fundamental da cidade, as irmãs voltaram a ser responsáveis pela música. (DIAS; LOPES. 2020. P. 314).

Décadas depois, com essa dominância das mulheres na música goiana, foi criado o Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), onde teve papel de destaque o Maestro Jean François Douliez. Após a criação do Instituto, destacou-se a atuação de Belkiss Mendonça, convocada por Luiz Curado, que se juntou ao Maestro Jean Douliez no magistério das aulas do Instituto de Música. Dona Belkiss convidou suas alunas para integrarem como docentes o Instituto. São elas: Maria Luiza Povoa

da Cruz (Dona Tânia); Dalva Maria Pires Machado Bragança e Maria Lucy Veiga Teixeira (Dona Fifia). (BORGES, 1996).

> Seguindo orientação de Belkiss, foram convidadas pessoalmente por Luiz Curado, para integrarem o corpo docente do Instituto de Música, as professoras Maria Lucy Veiga Teixeira, Maria Luíza Póvoa da Cruz e Dalva Maria Pires Machado Bragança. Estas, juntamente com Belkiss, assumiram principalmente a cadeira de piano, que possuía maior número de alunos, ficando o Maestro responsável pelos outros instrumentos e algumas matérias teóricas. (BORGES. 1996. P. 122)

Em outubro de 1955, o Instituto de Música se desvinculou da Escola Goiana de Belas Artes e, em 1956, se tornou o Conservatório Goiano de Música. (BORGES, 1996)

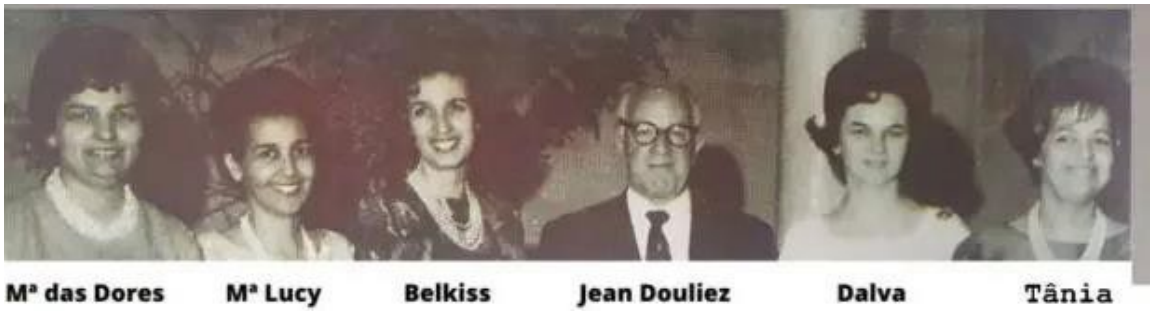


Figura 6: Fundadores do Conservatório de Música da UFG 4. Fonte: Jornal "Opção". Artigo de Gyovana Carneiro

O Conservatório Goiano de Música, através de seu fundador e suas fundadoras, pleiteou a sua federalização, posto que até então era uma instituição particular. Relata Dona Fifia (Maria Lucy Veiga Teixeira):

> Então em 1956, nós nos organizamos assim no Conservatório de Música, mas nós éramos mantidos exclusivamente pelas mensalidades dos alunos, tanto que na época de férias a gente não tinha nenhum rendimento, essa parte que fala sobre essa nossa pobreza (risos) (...) Porque durante o tempo em que nós trabalhamos assim particularmente pode-se dizer, a Dalva é que era tesoureira, ela saía de bicicleta, recebendo os alunos na casa deles; a gente para não pagar muito caro a pessoa que limpava, no fim de semana nós íamos para lá onde funcionava, nós tínhamos que lavar tudo, o chão, a gente encerava, arrumava tudo; isso nós fizemos, (pausa) foi uma luta muito árdua. (Projeto UFG: História, Memória e Leitura. Acervo Oral. Entrevistadores: Isabel Ibarra Cabrera, Maurides Macêdo Oliveira. Data. 27/08/2007)

Depois veio a necessidade de reconhecimento federal, visando à criação de um curso superior de música. Nesse sentido, Maria Luíza Póvoa da Cruz (Dona. Tânia) conta que, depois de criado o estatuto e regimento do Conservatório, foram para o Rio de Janeiro

> (...) Não foi fácil. Mas, nós tínhamos lá Dona Eunice Sócrates do Nascimento e a Dona Yêda Sócrates do Nascimento, que nos ajudaram muito. Elas eram altas funcionárias do Conselho Federal de Educação e nos orientaram. Mas, a palavra decisiva foi do Maestro Camargo Guarnieri, que (...) era muito amigo do ministro Clovis Salgado. Ele foi ao Clóvis Salgado e falou: "o trabalho eu conheço, é muito sério, um trabalho muito bom, de modo que tem todo meu apoio." E ele era o maior maestro, era ele e Villa-Lobos. Então nós tivemos esse aval. Foi maravilhoso e realmente decisivo para o reconhecimento. (Projeto UFG: História, Memória e Leitura. Acervo Oral. Entrevistadora: Maurides Macêdo Oliveira. Data. 18/01/2009)

O Parecer nº 439 da Comissão de Ensino Superior (localizado por Márcia Bittencourt nos arquivos da EMAC/UFG), datado de 12 de dezembro de 1958, aprovado pelo Conselho Nacional de Educação e assinado pelo Dr. Clóvis Salgado, informa que, após a verificação da vasta documentação e exame de títulos, os cursos ministrados pelo Conservatório fo-

ram reconhecidos. Integrou o corpo docente o Maestro Jean François Douliez - para as disciplinas de Conjunto de Câmara, Prática de Orquestra e Violino-, e as Professoras Maria Luiza Póvoa Cruz, Maria Lucy Veiga Teixeira, Dalva Maria Pires Bragança, Belkiss S. Carneiro de Mendonça - para matérias teóricas e prática de piano. A partir de abril de 1956, foi contratada mais uma professora: Maria das Dores Ferreira de Aquino. (SALGADO, 1958, *apud* BITTENCOURT, 2008).

Em 1960, foi criada a Universidade Federal de Goiás com a reunião de cinco Escolas Superiores já existentes em Goiás, dentre elas o Conservatório Goiano de Música, que passou a denominar-se Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás, tendo como corpo docente, além dos seis pioneiros, as professoras Heloísa Barra Jardim, Maria Ludovico de Almeida, Mirza Perotto, Wanda Fleury de Amorim e Alice Godinho Batista. Conta Dona Fifia:

> (...) veio a ideia da Universidade Federal de Goiás e nós então pretendemos nos incluir na Universidade. E eu lembro que quando foram para levar (...) os documentos para a Universidade, foi o Dr. Colemar Natal e Silva - uma pessoa de um valor enorme que batalhou arduamente pela criação da universidade - que foi à Brasília levar esses papéis, mas eu não sei o que aconteceu, eu sei que quando veio a relação das unidades que comporiam a universidade, o Conservatório não estava. Nós pedimos auxílio ao então deputado federal Diego Otávio Costa e ele nos disse: "vocês vão imediatamente a Brasília, para poder falar com o Juscelino." Foi o que nós fizemos. O governador de Goiás que era nessa ocasião Dr. José Feliciano, fez um ofício ao Juscelino pedindo a inclusão do Conservatório. (...) Nós chegamos a Brasília, fomos lá três professoras, eu me lembro que a Belkiss na época não foi porque estava doente, fomos Dalva, a Maria Luísa, eu e a Lea, mulher do Alessandro, que foi nos levando. (Projeto UFG: História, Memória e Leitura. Acervo Oral. Entrevistada: Maurides Macêdo Oliveira. Data. 18/01/2009)

Relata Dona Dalva Bragança:

> Fomos para Brasília. (...) Foi muito difícil, porque não tínhamos o caminho certo a seguir, até que na terceira quem nos levou foi o Dr. Waler Campos fomos direto para o Ministério da Educação. Ficamos o dia todo em Brasília. Passamos de pessoa e em pessoa, mas tínhamos que entregar o processo todo arrumado nas mãos do secretário particular do Presidente Juscelino K. de Oliveira. Este senhor se chamava Manoel dos Anjos. Não saímos dali, ficamos à espera do Sr. Manoel. O Dr. Waler trazia lanches para nós porque não podíamos sair do Ministério. O Sr. Manoel terminou uma reunião e ficou sabendo que havia algumas pessoas de Goiás esperando por ele. Ele veio até nós, nos recebeu muito bem, leu o processo e disse: "Eu fico a noite inteira acordado, mas eu vou resolver este problema". No dia seguinte, o Sr. Manoel dos Anjos deixou um recado para irmos ao Ministério da Educação e ele nos recebeu quase imediato e disse: "Eu tenho uma notícia para vocês, o Presidente embarcou hoje às nove horas, porque era aniversário da mãe dele, em Minas, e eu tive o prazer de levar esta pasta que, passei para as mãos dele e o resultado está aqui". E foi assinado o documento dentro do avião. O resultado era o seguinte: "É de minha inteira vontade que o Conservatório de Música de Goiás faça parte da Universidade Federal de Goiás. Assinado: Juscelino K. de Oliveira". Então nós entramos para UFG, com a vontade de Deus. (Projeto UFG: História, Memória e Leitura. Acervo Oral. Entrevistada: Maurides Macêdo Oliveira. Data. 18/01/2009)Conderações finais

A partir de nossas pesquisas, foi possível identificar que, desde o século XIX, a história da música no Estado de Goiás foi marcada pela presença de fortes figuras femininas que formaram toda uma classe e gerações futuras de músicos no estado. Foram pessoas que além de terem ocupado espaços importantes do meio musical, não só nacional mas também internacional, promoveram a cultura, através de saraus, celebrações religiosas, serestas, apresentações e outros, no ambiente em que viviam - o

centro do Brasil - onde essa vivência cultural foi de extrema importância para a formação individual e de coletividade para a comunidade; além de que trabalharam para que se fosse construído uma base de formação musical, através da construção de colégios onde se tinha uma formação musical presente, de aulas individuais de instrumento, ensaios de corais para celebrações em igrejas e outros, na qual fosse possível se perpetuar a música por gerações e gerações, onde se fosse possível manter essa tradição do povo goiano.

Foi uma longa trajetória que começou com pessoas como Dona Belkiss e as demais fundadoras, e da única figura masculina de então, Maestro Jean François Douliez, que sonharam, trabalharam e realizaram; que colocaram a Música na Universidade Federal de Goiás, instituição que as acolheu, não sem tensões e conflitos, mas hoje aberta às suas especificidades e necessidades, talvez porque os novos tempos têm nos ensinado que o "*homo sapiens* é também *ludens, faber e demens"*. Encerramos com Edgard Morin,

> As artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente. Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana. (MORIN, 2000, p. 45

Referências

ALCÂNTARA, Othaniel. Os músicos do Cinema Mudo em Goiás. *A Redação*. Disponível em:

<https://www.aredacao.com.br/colunas/74111/othaniel-alcantara/os-musicos-do-cinema-mudo-em-goias> . Acesso: 23 de abril de 2024.

A TRIBUNA LIVRE. Goyaz, 7 de junho de 1879.

BORGES, Maria Helena Jayme. *A Música e o Piano na Sociedade Goiana* (1805 - 1972). Goiânia. 1996.

BORGES, Rogério. Nhanhã do Couto. Os Saraus de Nhanhá. *O Popular* 3 de abril de 2018 às 03:00Modificado em 09/08/2023, 14:53.

BRAGANÇA, Dalva Maria Pires Machado. Entrevista Dalva Maria Pires Machado Bragança. (Entrevista concedida a Maurides Macêdo). Goiânia, 2009.

CARNEIRO, Gyovana. A história inspiradora do Conservatório Goiano de Música e de uma desuas fundadoras, Dona Fífia. *JornalOpção.* Disponível em:

<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/musica/a-historia-inspiradora-do- conservatorio-goiano-de-musica-e-sua-fundadora-dona-fifia-493260/> . Acesso em 24 de abril de 2024.

CARVALHO, Guilherme Braga de. CRUVINEL, Flávia Maria. Agentes e instituições no campo da produção musical na Cidade de Goiás oitocentista: alguns apontamentos. *In:* SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, XI., 2021. Goiânia. Anais [...] Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas. 2021.

CORALINA, Cora. *Vintém de cobre:* meias confissões de Aninha. Goiânia: Ed. Da UFG, 1987.

CRUZ, Maria Luiza Póvoa da. Entrevista Maria Luiza Povoa da Cruz. (Entrevista concedida a Maurides Macêdo. Goiânia, 2009).

CUNHA, Laura Cardoso. Feminaria Musical II: o que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras. In*: REDOR*, 18. 2014. Recife. Universidade Federal Rural de Pernambuco. 2014.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino In: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo:Contexto, 2001. p. 241-277.

LLECH, Germano. (Frei). *A Ordem Dominicana em Goiás.* Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Ano 4. n. 5. Goiânia, 1976.

LIMA, Ana Paula Oliveira. *José do Patrocínio Marques Tocantins e a abolição em Goiás*. Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/jose-do-patrocinio--marques- tocantins-e-a-abolicao-em-goias/> . Acesso: 22 de abril de 2024.

LOPES, Germano Henrique Pereira. DIAS, Angelo de Oliveira. O Canto Coral no Colégio Santa Clara (Goiânia - Goiás): uma trajetória artística e cultural. *In:* Simpósio Internacional de Musicologia, X., 2020. Goiânia. *Anais [...]* Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas. 2020.

MARTINS, Laura Nunes; SOUZA, Ana Paula F.l.; GUIMARÃES, Gilda. A afirmação do trabalho feminino na trajetória histórico-cultural. *B.goiano.geogr.* Goiânia, v. 30, n. 1, p. 123- 139, jan./jun. 2010.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. Coleção Documentos Goianos n.

11. Goiânia: Editora da UFG, 1981, p. 82

O GOYAZ. 2 de setembro de 1887, 6ª feira, n. 102, Ano II.

SANTOS, Thais Fernandes. Feminismo e Política na Música Erudita no Brasil. *Revista Música*. 2019.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história:* operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ROSA, Consuelo Quireze. Nhanhá do Couto: homenagens do 20 de Agosto. *In:* Simpósio Internacional de Musicologia, X., 2020. Goiânia. Anais [...] Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas. 2020.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em cena:* A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX). 2007. 366 p. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Brasília. 2007.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. O processo de romantização nas últimas décadas do século XIX na Cidade de Goiás: Antífona *Domine, Tu Mihi Lavas Pedes,* atribuída à José do Patrocínio Marques Tocantins. *In:* SOUZA, A. G. R. *et al* (org). Musicologia e Diversidade. Curitiba: Appris, 2020. p. 23 - 60.

TEIXEIRA, Maria Lucy Veiga. Entrevista Maria Lucy Veiga Teixeira. (Entrevista concedida a Maurides Macêdo). Goiânia, 2007.

VENÂNCIO, Renata Pinto. Maternidade negada. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 189-222.

EXPLORANDO A LIRICIDADE NAS MÚSICAS DE CHRYSTIAN E RALF: UMA JORNADA PELAS EMOÇÕES E TRADIÇÕES SERTANEJAS

EXPLORING LYRICITY IN THE SONGS OF CHRYSTIAN AND RALF: A JOURNEY THROUGH COUNTRY EMOTIONS AND TRADITIONS

Lucinaide Alves de Oliveira Amorim
SEDUC - GO
olveirasdalu@gmail.com

Resumo: Este artigo busca analisar os elementos poéticos nas músicas de Cristhyan e Ralf, com foco na sua liricidade. Sendo seu gênero musical o sertanejo, seus artistas vão comunicar com um vasto público, capturando de modo ímpar as experiencias e vivências do seu meio. Para tanto, são analisadas as letras de três canções que abordam esse universo. São elas: "Flecha Certeira", "Poeira ao vento" e "Mito". Por trás dos acordes de viola e das melodias cativantes, encontran-se letras que contam histórias de amor, saudade, sentimento árduo, celebrações da vida, evocando imagens vívidas e emoções profundas.

Palavras-chave: Música sertaneja, poética, liricidade, Cristhyan e Ralf.

Abstract: *This article seeks to analyze the poetic elements in Cristhyan and Ralf's songs, by focusing on their lyricity. As its musical genre is sertanejo , its artists will communicate with a vast audience, capturing in a unique way the experiences of their environment. To this end, the lyrics of three songs that address this universe are analyzed. They are: "Flecha Certeira", "Poeira no Vento" and "Mito". Behind the viola chords and captivating melodies, there are lyrics that tell stories of love, longing, hard feelings, celebrations of life, evoke vivid images and deep emotions.*

Keywords: *Sertanejo, poetics, lyricity, Cristhyan and Ralf.*

1. Introdução

Ao longo dos anos, a música sertaneja passou por diversas transformações, incorporando novos estilos musicais e influências externas. Do sertanejo raiz, tradicionalmente marcado pela viola caipira e pelas modas de viola, ao sertanejo moderno que mescla elementos do pop e do rock com a sonoridade sertaneja, o gênero continua a se reinventar e a cativar novos públicos (CALDAS, 1977, p. 52).

À estrutura simples das melodias do mundo sertanejo, herdadas da tradição e geralmente tecidas sem a obrigatoriedade da regularidade métrica, soma-se uma variada gama de sons instrumentais que emolduram o canto que é a principal parte da música. Nele o cantor revela a sua própria essência, através de recorrências sônicas de fácil memorização, da presença de estribilhos e do paralelismo nos refrões.

Somada a isso, a musicalidade da língua portuguesa é explorada ao máximo na música sertaneja, com rimas ricas, aliterações e metáforas, como jogos de palavras que acrescentam beleza e profundidade às letras das canções. Esta liricidade é enriquecida pela linguagem poética e pelo estilo narrativo das letras, com a maestria dos compositores em contar histórias através de suas músicas, usando metáforas, imagens vívidas e uma linguagem simples e acessível para transmitir suas emoções e experiências.

As canções escritas e cantadas por Chrystian e Ralf são conhecidas por evocar emoções profundas e universais nos ouvintes, ao combinar melodias cativantes com letras emocionais e poéticas. Buscaremos demonstrar esta capacidade através da análise literária de três das suas canções, compostas entre 1977 e 1987, sendo elas “Poeira ao vento”, “Flecha Certeira” e “Mito”. Também através do suporte teórico de estudiosos como Nestor Garcia Canclini(2013), Michel de Certeau (2008) e Michel Maffesoli (2001), relacionaremos este recorte da criação musical da dupla ao contexto dos fenômenos culturais contemporâneos.

2. Os músicos

A dupla formada pelos irmãos José Pereira da Silva Neto (Chrystian) e Ralf Lima Velasco (Ralf) conquistou o coração de milhões de fãs ao longo de sua carreira iniciada em 1982, com suas músicas que exploram temas como amor, saudade e as nuances da vida no campo. Em mais de 15 milhões de cópias vendidas em LPs, CDs, DVDs e SMDs, além de milhões de acessos em plataformas como o Youtube, foram premiados, até a sua separação definitiva em 2021, com 15 discos de ouro, 11 de platina e 5 de diamante (Silva, 2021). Dentre suas várias bem sucedidas experiências nos meios midiáticos, destacam-se nas plataformas de streamings disponíveis o formato conhecido como *Pocket Shows*. São performances de duração reduzida, em espaços com uma pequena audiência presente, que proporcionam uma atmosfera intimista e oposta aos palcos amplos dos grandes espetáculos. Além disso, suas transmissões on-line permitem que o público assista de qualquer lugar que tenha conexão com a internet.

De todas as edições o Pocket Show 3 da dupla é o de maior acesso na internet. Este novo jeito de chegar as casas dos fãs com seus sucessos através de vídeos independentes fez

com que o Pocket 3 rendesse em duas semanas o impressionante número de 6 milhões de visualizações. Com sua massiva audiência os *Pocket Shows* de Christian e Ralff deram novo impulso aos seus grandes sucessos do passado e atuais, atingindo novos segmentos da sociedade.

O fenômeno acima mencinado atesta o poder resignificador da arte popular por parte dos novos meios massivos, quando Canclini nos diz que a mídia chega para "incumbir-se da aventura, do folhetim, do mistério, da festa, do humor, toda a zona malvista pela cultura culta e incorporá-la á cultura hegêmonica com uma eficácia que o folclore nunca havia conseguido" (CANCLINI, 2013, pág. 259). Por ele entende-se que os canais em sites na internet tiveram papel substancial na carreira desses artístas que, mesmo não fazendo parte da nova geração de cantores sertanejos, fizeram uso das novas tecnologias com o intuito de atingir os interlocutores de forma rápida, prática, direta e abrangente. Assim obtiveram na atualidade os meios de difundir criações da época de ascensão na carreira, superando o tempo das mídias mais antigas como o rádio, a televisão, discos, etc. Nos novos canais virtuais de grande acesso, os ouvintes podem, numa forma rápida e prática, selecionar, salvar, escolher quando e como ouvir seus artistas prediletos. Para isso basta ter acesso à rede onde todo o material artístico fica disponível a milhões de espectadores em uma velocidade e eficiência inéditas.

3. Canções

As canções de Christian e Ralff falam diretamente aos corações dos ouvintes e têm como uma das fontes de inspiração a figura feminina. São idealizadas como musas, às vezes como divindades, estando a sua existência totalmente presa a elas. Deste modo, exploram emoções e sentimentos de forma única e profunda, buscando na maioria das vezes comparar a mulher a elementos da natureza. Representando-as como símbolos de perfeição, fazem uso de metáforas, comparação e hipérboles, objetivando intensificar as emoções dos que ouvem.

Embora a métrica do canto varie de acordo com o ritmo e a cadência de cada melodia, é possível identificar padrões recorrentes, como o uso de estrofes simples e refrões cativantes. A musicalidade das letras é, por sua vez, frequentemente acentuada pelo uso de rimas e aliterações, contribuindo para a fluidez e o ritmo das composições. A combinação entre letra e melodia é, portanto, cuidadosamente trabalhada para criar uma experiência auditiva de fácil fixação, envolvente e memorável para o público. A autenticidade das experiências compartilhadas nas letras cria uma conexão emocional poderosa entre os artistas e seu público. Além disso, a interpretação vocal e a expressão artística dos cantores desempenham um papel fundamental na transmissão de liricidade, adicionando camadas de significado e emoção apresentadas nas análises a seguir.

Poeira ao Vento (1977)

Solidão demais
É poeira que o vento
Não desfaz
E viver assim
É como um pesadelo
Que não chega ao fim

Tudo pra mim
Esse amor
Foi tudo pra mim

Até o Sol
Não tem o mesmo brilho
Sem você aqui

E o céu azul
Também perdeu a cor
Ao ver você partir

Oh, oh, oh
Tudo pra mim
Esse amor
Foi tudo pra mim

E por onde eu for Vou levar comigo
As marcas desse amor Eu até tentei
Achar uma saída Mas não encontrei

Ah! Esse amor
Esse amor foi tudo pra mim
Esse amor foi tudo pra mim

Essa canção é composta por sete tercetos e um refrão, sendo esse também um terceto. Em todo o decorrer da canção não se percebe se o eu lírico trata-se de voz masculina ou feminina. Logo na primeira estrofe o eu lírico declara que está só e, para intensificar esse estado emocional, faz uso de metáforas quando diz que solidão é poeira. Na estrofe seguinte, afirma que o estar sozinho é um sentimento assustador, usando outro recurso de estilo: a comparação da situação com um pesadelo infindável. Visando levar o ouvinte a um estado de profunda amargura, nota-se no refrão a relação amorosa acabada ao dizer no passado: "esse amor foi tudo". Percebe-se na quarta e quinta estrofes o uso dos elementos naturais como "sol sem brilho" e "céu sem cor", o que acentua ainda mais o estado depressivo do poeta. Na sétima, o eu poético fala que esse amor deixou marcas infindas ("vou levar comigo as marcas desse amor") e, ao final, revela o percebido desde o início: que está totalmente perdido com o fim do relacionamento, que para si era o amor sua vida. Por fim, quando o/a cantante afirma, "até tentei achar uma saída, mas não encontrei...", revela seu estado emocional e a inconsciente recusa em mudar. Nota-se isso pela repetição da afirmativa "esse amor foi tudo pra mim, tudo pra mim, esse amor foi tudo pra mim...". A alusão feita aos destroços da alma nos remete à afirmação de Certeau (2008, pág. 25), quando afirma que em certas situações o ser humano encontra-se entre a recusa e a eximência. Notamos aqui

duas formas de inconciência: a que se recusa a ver os destroços da alma e a que se exime da necessidade de se reconstruir, negando a existência do problema e renunciando à busca de uma solução. Na análise da canção escolhida leva-se em consideração a segunda forma do inconsiente, a que se exime e renuncia, pois em todo o recorrer ele/ela apenas lamenta. Não é possível notar que o eu lírico pretende sair dessa situação, estando implicito um estado de nostalgia sem fim, o que fica perceptível já nas primeiras estrofes, quando declara que essa situção é como um pesadelo que não chega ao fim. Ainda na ótica de Certeau (Op. cit., pág. 25), percebe-se a fuga da sociedade aqui em "esse amor foi tudo pra mim", bradando sua própria ruína, estado esse repudiado pela própria. Tal comportamento demonstra de forma cabal que o eu lírico não quer mais estar socialmente em nada, tentando minimizar suas consequências nefastas e se fechando em posições extremas.

Flecha Certeira (1984)

A distância é flecha certeira
Que o destino cruel atirou

Sem piedade, cruzando o espaço
Com o tempo se envenenou

Pobre alvo foi meu coração
Alvejado, sangrando de dor

Eu quisera ser pássaro livre
Pra cruzar o espaço também

E com minhas penas perfumadas
Ir buscar meu querido bem

A distância é muro de pedra
Que o acaso constrói gratuito

Com capricho erguendo bem alto
Como fosse chegar no infinito

A música utiliza metáforas poderosas para descrever a distância e seus efeitos no amor. A distância é comparada a uma "flecha certeira" que o destino cruel atira, sugerindo a precisão e inevitabilidade do afastamento entre os amantes. Além disso, a distância é personificada como um "muro de pedra", assim como o "acaso" que levanta altos muros, destacando a solidez e a dificuldade de transpor essa barreira. A letra cria imagens sensoriais vívidas que permitem ao ouvinte visualizar e sentir a intensidade do sofrimento causado pela distância. Por exemplo, a imagem do "alvo" que é o coração, "alvejado" e "sangrando de dor". Ao evocar uma sensação de vulnerabilidade e dor emocional, a música transmite um forte senso de conflito emocional, destacando a luta dos amantes contra a separação imposta pela distância. Palavras como "cruel",

“envenenou”, “gratuíto” e “destruindo” ressaltam a dor e a injustiça dessa situação, enquanto a expressão de desejo de ser um “pássaro livre” para superar a distância sugere uma busca desesperada por proximidade e união. Embora a análise poética se concentre nas letras, é importante mencionar que o ritmo e a melodia também desempenham um papel crucial na expressão poética da música. A melodia pode complementar e intensificar o significado das palavras, criando uma experiência emocional mais profunda para o ouvinte. Nessa mesma canção nota-se que, “ainda nesse caso trata-se de valores que estavam marginalizados ou, no minímo, relativizados no apogeu da modernidade” (MAFFESOLI, 2001, pág. 62). Estão representados no decorrer da música uma expressão pura de valores que na época entravam decadência: o romantismo, a fragilidade de seres apaixonados, o cuidado e a delicadeza com as palavras para referir-se ao fim de um relacionameto por parte da mulher. O amor é tão grande que o eu lírico prefere culpar “as forças telúricas” ao ter que aceitar o fim do romance. Percebe-se isso em expressões como, “a distância é flecha, é muro de pedra” (intransponivel), o acaso que constrói exteriorizações de sentimentos de revolta, porém, com palavras metafóricas visando não abalar o ouvinte.

Mito (1987)

Foi embora Atravessou os mares, pura ilusão
Quem sabe a consciência alivia a dor
Dessa paixão
E agiu por mim

Entrou na minha vida sem me perguntar
Se estava preparado com o coração
Livre pra amar

E quase sempre a gente é pego de surpresa
Tão indefeso, tão carente de paixão
E quando aparece alguém em nossas vidas
A gente entrega corpo, alma, coração

E quase sempre a gente é pego de surpresa
Tão indefeso, tão carente de paixão
E quando aparece alguém em nossas vidas
A gente entrega corpo, alma, coração

Foi embora
Igual criança eu gritei na escuridão
Com medo com receio magoado
Eu chorei em vão

Mas sorriu pra mim
De novo há esperança, vou continuar
A busca deste mito que me fez sentir
O que é amar

E quase sempre a gente é pego de surpresa

Tão indefeso, tão carente de paixão
E quando aparece alguém em nossas vidas
A gente entrega corpo, alma, coração.

Nessa canção a letra começa com a imagem evocativa de alguém partindo, atravessando mares. Uma metáfora poderosa para a distância emocional que separa do eu lírico. O uso da palavra "Mito" no título já sugere algo lendário, algo além do comum, e isso se reflete ao longo da música. As rimas são habilmente entrelaçadas, criando uma cadência que ecoa as batidas do coração. Frases como "dor/paixão" e "preparado/coração" demonstram um domínio poético, enquanto mantêm a musicalidade da canção. A repetição de certos versos, como "E quase sempre a gente é pego de surpresa", enfatiza uma emoção inevitável, especialmente quando se trata do amor. Isso cria uma sensação de reflexão e aceitação das adversidades da vida amorosa. A imagem do eu poético gritando como uma criança na escuridão, com medo e magoado, evoca uma sensação de vulnerabilidade e desamparo, que muitos podem se identificar quando se finda o amor. No entanto, há também uma nota de esperança, representada pelo sorriso que traz consolo e a promessa de continuar a busca pelo mito do amor verdadeiro.

O refrão, com sua repetição e simplicidade, reforça a ideia central da música: que, apesar das dificuldades e das despedidas, o eu lírico é sempre capaz de se entregar novamente ao amor, corpo, alma e coração pois, não se limita a viver sem amar, mesmo, sofrendo por uma paixão que se funde com o amor gerando um sentimento ainda sem nomenclatura. Ainda sob a mesma ótica, ao analisar a citação Bachafen: "fase etarista, porque o papel da mulher nisso é ser promíscua e indomada, não conhecendo o marido ou o pai de seus filhos", Maffessoli (2008, pág. 63) vê isso como uma forma exagerada, revelando, porém, a "dimensão vagabunda da vida". Ao mesmo tempo não se acomoda ás formas de denominações excessivamente racionais e singularmente abstratas. Nota-se assim que nessa canção o eu lírico age de forma exagerada quando coloca a pessoa amada acima de tudo quando diz que "a gente entrega corpo, alma e coração". Sobre a mesma ótica, percebe-se que o cancioneiro encontra-se na dimensão "vagabunda" da vida, porque sem nenhuma timidez revela seu estado físico e emocional ("igual criança eu gritei..."), não havendo qualquer importância quanto a regras ou julgamentos da sociedade. Ainda segundo o autor citado, certas situações são racionais e abstratas por não terem o sentido de valorizar as emoções humanas. Nessa lógica,

> As forças telúricas, de que se trata a propósito o nomadismo matriarcal, são uma boa metáfora da mobilidade essecial de qualquer coisa: a saber, a pulsão que empurra para o desgaste e a destruição no todos entra e um estado regressivo ad uterum ou seja, a busca pelo pelo oco, do calor matriarcal perdido, que se trata de reecontrar, numa procura indefinida (MAFFESOLI, idem, pág. 63)

É clara a afirmação de que a esperança sorriu para ele e que irá continuar nessa busca pelo que foi perdido, pois "sorriu pra mim de novo a esperança, vou continuar ...". Todavia, em nenhuma outra parte da canção encontramos os reais motivos que motivam essa procura.

Ainda quando o cantante cita a busca pelo mito no verso de número 24, podemos

recorrer aos personagens de Júlio Verne empreendendo suas jornadas incríveis em busca do inexistente para a sociedade (VERNE, 2021, pág. 6). Assim é afirmado pelo eu lírico quando se refere à "busca desse mito", desse ser amado. O romance acaba quando o ente amado vai embora para lugares longínquos, pois o inconformismo com a situação nasce do receio de viver neste mundo. Resta então partir rumo ao desconhecido, sem se preocupar com as frustações e os perigos que poderá encontrar.

4. Considerações Finais

Este artigo buscou mostrar como as canções sertanejas de Cristhyan e Ralf intencionam transmitir e proporcionar sentimentos ao ouvinte, numa jornada poética que explora a complexidade das emoções humanas, especialmente aquelas relacionadas ao amor e a perda. Nota-se o emprego de sofisticados recursos musicais e poéticos nas tramas composicionais por eles empreendidas. Ao contrário do que diz o senso comum, tais recursos são muito bem empregados dando qualidade às obras. A liricidade nas músicas da dupla é, em suma, uma expressão poderosa de emoções e suas canções não apenas cativam os ouvintes com suas belas melodias, mas também os transportam para um mundo de emoções profundas e imagens poéticas que ecoam a riqueza da cultura brasileira. Outro aspecto importante é que as letras são repletas de elementos poéticos que evocam emoção e reflexão sobre amor. Em uma variedade de temas, repletos de imagens vívidas e metáforas que evocam uma profunda conexão com o sentimentalismo humano e a natureza, as canções de Chrystian e Ralf exploram desde o amor e a paixão até a saudade e a nostalgia.

Suas vozes únicas e suas performances marcantes, infundidas das temáticas do amor, da saudade e da paixão, fazem o interlocutor ouvi-las de duas formas distintas: uma com seus enrredos tratando da realidade do cancioneiro cronista, outra revelando a busca inconsequente do eu-lirico pela felicidade jamais encontrada, levando o poeta a um estado de reclusão eterna.

Por esse estudo ainda é possivel entender que nas letras das canções dos irmãos Christyan e Ralf há a presença da expressão dos sentimentos humanos de uma forma pura, sem apelações ao exacerbo do orgiasmo vulgar. Talvez seja esse fato que as mantém fazendo sucesso durante décadas e sendo apreciadas por um público de todas as idades.

Por fim observa-se ainda que, conforme citado logo no início desse artigo, as canções da dupla contradizem totalmente do senso comum, que prega que musicas do gênero sertanejo são produções desprovidas de qualidade. Entende-se, com isso, que essas são produções culturais riquíssimas que revelam a identidade cultural de um povo e não devem ser compreendidas como simples canções e sim como manifestações culturais expressivas e pioneiras no sertão goiano.

5. Referências

CALDAS, *Waldenir*. Acorde na Aurora: *Música Sertaneja Cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1997.*

CANCLINI, *Néstor Garcia*. Culturas Híbridas*: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.*

CERTEAU, *Michel De.* A Cultura no Plural*. Campinas - SP: Papirus, 2008*

MAFFESOLI, *Michel.* Sobre o Nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001*

SILVA, *Luiz Antonio da.* História da dupla sertaneja Chrystian & Ralf. *Gazeta News em 03/10/2021. Disponível em:* (https://gazetanewsonline.com.br/2021/10/03/historia-da-dupla-sertaneja-chrystian-ralf/ Acesso em 15 de maio de 2024.

VERNE, *Júlio.* Viagem ao Centro da Terra*. São Paulo: FDT, 2021.*

ENSINO E APRENDIZAGEM DE VIOLÃO NOS PERIÓDICOS OITOCENTISTAS DO RIO DE JANEIRO

TEACHING AND LEARNING ACOUSTIC GUITAR IN 19TH CENTURY NEWSPAPERS IN RIO DE JANEIRO

Luciana Rosa
lfrosa1@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata das relações de ensino e aprendizagem do violão no período compreendido entre meados do século dezenove e início do século vinte no Rio de Janeiro e suas correlações com a formação do gênero Choro. A pesquisa foi realizada nos periódicos cariocas através da base de dados da Hemeroteca Digital da biblioteca nacional. Adicionalmente, a pesquisa bibliográfica sobre autores que se dedicaram ao Choro e a violonistas no período investigado auxiliou na elucidação de algumas questões da pesquisa. Os resultados demonstram que havia uma ampla rede de professores e alunos que se utilizavam dos anúncios em periódicos para divulgar aulas e procurar professores. Também se verificou um expressiva oferta de métodos de violão, divididos entre aqueles dedicados a estudantes que procuravam a forma tradicional de aprendizado, baseada em leitura de partituras, e métodos facilitados, destinados a um público diversificado, conhecidos como "violão sem mestre" e nomes similares.

Palavras-chave: Choro; Violão; Música Popular Brasileira; Transmissão Musical; Hemeroteca digital.

***Abstract**: This work deals with the relationships between teaching and learning the guitar in the period between the mid-nineteenth century and the beginning of the twentieth century in Riode Janeiro and its relations with the origns of the Choro genre. The research was carried out in Rio periodicals using the Hemeroteca Digital database of the National Library. Additionally, bibliographical research on authors who dedicated themselves to Choro and guitarists in the period investigated helped to elucidate some research questions. The results demonstrate that there was a wide network of teachers and students who used advertisements in periodicals to publicize classes and look for teachers. There was also an expressive offer of guitar methods, divided between those dedicated to students who were looking for the traditional way of learning, based on reading sheet music, and facilitated methods, aimed at a diverse audience, known as "guitar without a master" and similar names.*

***Keywords**: Choro; AcousticGuitar; PopularBrazilian Music; Musical Transmission; Digital newspaper library.*

Introdução

Este trabalho é um recorte de tese de doutoramento. Neste recorte, discorro sobre as práticas de ensino e aprendizagem de violão entre meados do século dezenove e início do século XX, cuja fonte de pesquisa foi bibliográfica e documental. O violão foi um instrumento que teve ampla difusão no país, e juntamente com o cavaquinho e a flauta, formou o que ficou conhecido como "conjunto de pau e corda", a formação inicial relacionada a um conjunto de músicos que tocavam choro. Procurou-se averiguar de que maneira ocorria a transmissão entre mestres e aprendizes de violão durante o período de surgimento do choro, por volta de 1850 e suas possíveis relações com o choro como forma de tocar. A pesquisa foi realizada utilizando como fonte primordial de documentos os anúncios relacionados às aulas de violão publicados nos periódicos do Rio de janeiro no período citado, assim como anúncios de métodos de ensino de violão. Além dos anúncios, utilizou-se como fonte bibliográfica trabalhos acadêmicos com foco nas práticas de choro e de violão no período oitocentista, assim como o livro considerado o documento mais antigo dedicado às práticas e músicos de choro: *O Choro – Reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936)[1]. O autor foi carteiro e músico de choro, trazendo uma fonte primária de inestimável valor para este trabalho, com relatos sobre muitos músicos, práticas e gêneros relacionados ao choro. A tese transformada em livro de Pedro Aragão (2011), pesquisador, músico e professor, traz um estudo aprofundado e uma contribuição importante à compreensão de diversos aspectos do livro de Gonçalves Pinto.

A Hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponível *online* no site BNDigital, fornece a possibilidade de pesquisa em periódicos da época, proporcionando informações fundamentais para a compreensão dos processos de transmissão do choro e de seus agentes, desde o período anterior ao abordado por Gonçalves Pinto. Com esta investigação, foi possível averiguar que o violão esteve presente tanto nas camadas sociais mais populares como na emergente classe média do Rio de Janeiro oitocentista, assim como se consolidou como instrumento das salas de concerto no decorrer do século, devido à atuação de alguns instrumentistas com expressiva atuação na cidade. Em um primeiro momento, trarei algumas considerações sobre a forma de aprendizagens de instrumentos ligados ao choro no período oitocentista, seguido por alguns resultados obtidos em relação à oferta de aulas e professores de violão nos periódicos pesquisados. Em outra seção, serão abordados os resultados relativos a métodos para violão e suas características. A primeira edição do livro é de 1936, e em 1978 houve uma segunda edição fac-similar à primeira, editada pela Funarte. Utilizo neste trabalho a 3.ª edição da Acari Records, revisada e comentada por Nana Vaz de Castro, para maior clareza e entendimento do texto.

1 A primeira edição do livro é de 1936, e em 1978 houve uma segunda edição fac-similar à primeira, editada pela Funarte. Utilizo neste trabalho a 3.ª edição da Acari Records, revisada e comentada por Nana Vaz de Castro, para maior clareza e entendimento do texto.

Como os chorões aprendiam no século XIX

Aragão (2011) dedicou em sua tese capítulo inteiro sobre a práxis musical e aos processos de transmissão, observados no livro de Gonçalves Pinto, com informações muito interessantes acerca dos processos de aprendizagem dos chorões entre 1870 e 1936, período compreendido em seu livro. Aragão aponta que a mais antiga instituição de ensino de música no Brasil foi o Conservatório Imperial, criado em 1848.

Segundo o autor, além da aprendizagem no conservatório, em sociedades e *clubs*, havia uma oferta de professores de instrumentos que tocavam em casas de música, pois com o desenvolvimento da impressão musical na segunda metade do século XIX, houve um incremento do mercado produtor e consumidor de músicas no Rio de Janeiro. Esta oferta de professores é observada pelo autor no *Almanak Laemmert*, considerado um documento indispensável de consulta de diversos aspectos econômicos e sociais do período entre 1844 e 1889, quando foi editado.

A consulta realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional veio a fundamentar o mecanismo de funcionamento do mercado de aulas de música nessa época. Fazendo buscas por termos como "professor de violão", "professor de cavaquinho", "professor de flauta", "aulas de música" fui enveredando por um vasto universo de periódicos da cidade do Rio de Janeiro. Cruzando dados com os relatos de Gonçalves Pinto, foi possível corroborar informações levantadas por Aragão (2011) e avançar em termos de melhor descrever este cenário de ensino e aprendizagem.

Em relação à metodologia adotada para realizar a pesquisa, em princípio fiz a busca por termos específicos, iniciando com a palavra "professor de", ou "aulas de", a fim de constatar quais resultados apareceriam. A busca utilizando as palavras "aulas de" determinado instrumento não trouxe resultados muito relevantes, ao passo que a busca por "professor de" algum instrumento, surtiu um efeito melhor, com mais resultados. Observando os anúncios de professores dos primeiros resultados, também comecei a fazer a busca por "lições de", seguido do nome do instrumento, pois esse termo aparecia com frequência nos resultados obtidos com as buscas iniciais por professor e aulas. Sobre os instrumentos, realizei buscas sobre flauta, violão e cavaquinho, que foram os primeiros instrumentos empregados no choro, e em um segundo momento, por bandolim e pandeiro, visto que estes instrumentos começaram a aparecer nas práticas de choro em uma fase posterior.

As buscas por professores e lições de instrumentos na Hemeroteca retornaram resultados anteriores à maior parte dos músicos relatados por Gonçalves Pinto. Estes achados foram importantes para delinear o cenário de aulas dos instrumentos utilizados no choro.

O resultado mais antigo da busca por professor de violão foi um anúncio de 1837, no *Jornal do Comércio,* onde se lê: "Qualquer professor de violão que saiba ensinar a tocar bem e a cantar por musica, e quiser tratar para dar três lições por semana a três moços em uma casa particular, queira anunciar a este jornal sua morada" (JORNAL DO COMÉRCIO, 1837, ed. 283). Este anúncio nos evidencia que já havia uma demanda por aulas de violão neste período no Rio de Janeiro, para três pessoas em uma mesma casa, talvez da

mesma família. Outro dado importante é a expressão "por música", que significa que o ensino do instrumento deveria ser através da utilização de partituras. Gonçalves Pinto (2014) menciona diversas vezes essa expressão, como por exemplo, no verbete sobre Benedito Bahia, descrito pelo autor como um grande flautista chorão, "quase todo Botafogo conhece-o como chorão de fato", e mais adiante, "**Hoje toca trombone por música, o que conhece com teoria e ritmo**" (p. 40, grifo nosso). Há também a descrição de José Fragoso:

> Maestro no violão, que começou nos choros, como um dos melhores acompanhadores, e, assim como o violão, fez progresso, invadindo os salões da aristocracia, também razão por que **toca hoje seu violão por música** e com grande habilidade, solando músicas clássicas de primeira vista (GONÇALVES PINTO, 2014, p.32-33, grifo nosso).

O anúncio de 1837 e o verbete de Gonçalves Pinto sobre José Fragoso tratam do violão como um instrumento que, já naquela época, transitava pelo mundo da música de concerto, tendo "invadido os salões da aristocracia", e para o qual já havia uma procura por um professor que ensinasse o instrumento através do registro escrito. Segundo Humberto Amorim (2019), vários músicos europeus chegaram ao Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, em busca de oportunidades, e "passaram a disseminar a prática de cordofones de cordas dedilhadas diversos, incluindo o violão e as suas múltiplas variantes terminológicas" (AMORIM, 2019, p. 1). O pesquisador observa a trajetória do espanhol Francisco Hidalgo, chegado em 1854 no Rio de Janeiro, através dos anúncios de suas aulas nos periódicos, e do qual também encontrei registros nos periódicos pesquisados.

Os primeiros anúncios efetivamente oferecendo aulas, encontrados na Hemeroteca, datam do ano de 1840. A busca por "professor de violão" retornou um anúncio de 1840 no *Jornal do Comércio,* em que "Jacome Lo Cicero, Italiano, professor de violão, anuncia ao respeitável público que continua a dar lições do dito instrumento por um novo método usado de recente em Itália". O professor "promete que em quatro meses dispõe qualquer discípulo a acompanhar qualquer peça de música, valsas, contradanças, etc., e mesmo tocar só: rua da Ajuda, nº 61, sobrado" (JORNAL DO COMÉRCIO, 1840, ed. 335). Deste anúncio, pode-se inferir o caráter de instrumento acompanhador do violão, para "qualquer peça de música", e a função de solista, a qual tinha mais tradição dentro da música de concerto, à época. Também chama atenção a promessa do aprendizado em poucos meses, o que pode ser verificado em outros anúncios. A busca por "lições de violão" retornou um anúncio sem nome de um professor, que diz: "Na rua d'Ajuda, nº 64, dá-se lições de violão por um método novo, e mui fácil, de modo que pode aprender este instrumento em pouco tempo. O mesmo mestre ensina danças francesas e novos bailes de gosto italiano". Poderia se tratar da mesma pessoa, pois o endereço é praticamente o mesmo: o primeiro anúncio, Rua da Ajuda, nº 61, e o segundo, no 64 da mesma rua. O conteúdo do anúncio - um método novo, fácil, que promete o aprendizado rápido – também corrobora esta ideia.

Nas décadas de 1840 e 1850 surgem outros anúncios sem nome do professor,

assim como anúncios de pessoas procurando professores de violão. Em anúncio no *Correio Mercantil, Instructivo, Político e Universal,* em 1850, o professor José Martini "tem a honra de oferecer aulas aos amadores um método fácil e claro" (*Correio Mercantil,* 1850, ed. 209). Em 1851, um anúncio oferece "lições de flauta, cavaquinho e violão, na Rua da Prainha, nº 35, loja de Relojoeiro" (*Periódico dos Pobres*, 185, ed. 36). Neste anúncio, é interessante a oferta de aulas para o trio de instrumentos utilizados originalmente no choro, numa época pelo menos vinte anos anterior ao que muitos pesquisadores consideram o "marco inicial" do choro: por volta de 1870, com o grupo Choro Carioca, formado por Callado, época a partir da qual Gonçalves Pinto escreve suas recordações (SIQUEIRA, 1969; TINHORÃO, 1998). Também é curioso que seja possivelmente o Relojoeiro que ofereça estas aulas, abordando as múltiplas atividades dos músicos da época.

Em 1861, a edição n.º 334 do *Jornal do Comércio* publicou um anúncio de um profissional que conserta e afina pianos, assim como dá lições de violão. O piano, por essa época, era bastante comum na capital entre pessoas de maior poder aquisitivo, uma vez que seu custo era inacessível às classes mais baixas, notando-se diversidades interessantes como o afinador de piano que oferecia aulas de violão. Demonstra, talvez, que o profissional vislumbrasse uma oportunidade extra de trabalho com esse público, que poderia estar interessado também em aulas de violão, um instrumento considerado popular.

Das décadas seguintes surgiram mais resultados de professores de violão. Entre eles, há um anúncio de Fernando Hidalgo, mencionado por Amorim (2019), oferecendo aulas de violão e canto, "garantindo aos seus discípulos e discípulas que em pouco tempo poderão acompanhar lindas cançonetas espanholas, inclusive as que foram executadas pela Estudantina Club da Regatas: tangos, *habaneras*, romances em italiano, francez, etc" (JORNAL DO COMÉRCIO, 1883, ed. 28). Tangos e habaneras são gêneros que também compõem o universo do choro e é curioso que o professor Hidalgo também prometesse uma aprendizagem rápida, no violão de acompanhamento, de diversos gêneros europeus. Amorim (2019) sustenta a ideia de que o professor Fernando Hidalgo foi um dos atores responsáveis pela divulgação e aceitação do violão nas camadas mais altas da sociedade, lecionando às senhoritas.

Segundo o autor, a atuação do músico, conforme os resultados dos periódicos, se estendeu desde sua chegada no Rio de Janeiro, em 1854, até 1901 (AMORIM, 2019, p. 2). Constatamos, através dos anúncios levantados neste trabalho e dos músicos descritos por Gonçalves Pinto, que o violão passou a ocupar um espaço cada vez mais significativo naspráticas musicais da burguesia. Em 1842, um professor anunciou no Diário do Rio de Janeiro lições de violão, guitarra e cavaquinho (Diário do Rio de Janeiro, ed. 36), três instrumentos de corda com utilizações diversas na sociedade carioca: a guitarra portuguesa, relativamente presente nos concertos de sociedades, *clubs* e estudantinas, notadamente destinava-se às classes mais altas, pelo tipo de repertório e por esses locais serem frequentados pela burguesia. O violão, até então, era considerado um instrumento "do povo", mas pudemos constatar nos anúncios e relatos de Gonçalves Pinto que, nessa ocasião, já começava a circular em vários estratos sociais. O cavaquinho era um instrumento muito

associado às modinhas, às serestas e aos bailes de carnaval, o que nos faz crer que era muito apreciado pelas camadas populares.

Na virada do século XIX para o século XX, são encontrados nos periódicos muitos anúncios de violão com características semelhantes: promessa de aprendizagem rápida, por métodos fáceis, e professores que ensinam "por música e sem música", contemplando também amadores que buscassem aprender violão de acompanhamento. Um anúncio de 1896 (JORNAL DO COMÉRCIO, 1896, ed. 271) promove um professor chegado há pouco da Europa, assinando como Alberto de Souza e que lecionava em dois estabelecimentos de música da época: o do Sr. Arthur Napoleão, importante editora de músicas, e dos Srs. Buschmann & Guimarães. Esse professor é possivelmente Carlos Alberto de Souza Brasil, do qual encontram-se anúncios desde 1896 até 1906, aproximadamente, algumas vezes com o nome completo, outras assinando como Souza Brasil ou Alberto de Souza, mas sempre com as mesmas características: métodos fáceis, "por música e sem música", e no mesmo endereço. Também surgem anúncios de professores que podem comprovar sua competência através de discípulos pertencentes à aristocracia, o que demonstra a intenção de situar o violão como um instrumento cada vez mais aceito nas classes mais altas da sociedade carioca.

Outro fato curioso visto nos anúncios de professores de violão é o surgimento, a partir da década de 1920, de alguns anúncios de professoras de violão. A mulher musicista pouco aparece nas buscas em anúncios. Nas vezes que isto ocorre, são *performance*s femininas em *clubs* e sociedades ou no Imperial Conservatório de Música. O primeiro anúncio que faz alusão a uma mulher como professora de instrumento é no jornal *O Paiz*. Em 1908, uma nota relata uma visita do poeta e fomentador de artes Mello Moraes Filho à residência do colunista do jornal, acompanhado de duas moças:

> Eram ellas D. Maria Norberta Romero e a Srta Clorinda de Mello Moraes, aquella sobrinha e esta filha do popular poeta de "Contos do Equador". Estas meninas, disse-me ele, vem dar-te um pequeno concerto. Sei que gostas de violão, e, portanto, não hesitarás em prestar o contingente da tua prosa para a reabilitação desse instrumento, que nossos pais apreciavam tanto. Minha filha e minha sobrinha executam no bandolim e no violão as doze sonatas que Paganini escreveu para violino e guitarra. Sim, meu caro, o violão é um instrumento nobre. Berlioz, o grande Berlioz, foi professor de violão. É uma coisa que ninguém sabe e em que pouca gente acreditará, talvez (O PAIZ, 1908, ed. 8581).

A nota revela ainda que o violão de Norberta pertenceu a Xisto Bahia, importante cantor e violonista, relatado por Gonçalves Pinto, que presenteou o poeta com seu instrumento um pouco antes de seu falecimento. Ao final da nota, o autor aponta que "tanto a senhora Romero como a senhorita Mello Moraes são professoras e têm algumas discípulas em São Christóvão". Não obstante a nota apontar o exercício de mulheres na profissão de professoras de música, com discípulas do sexo feminino, outro fator corrobora a ideia de que o violão precisava ganhar o aval da sociedade como um "instrumento nobre", o que demonstra as contradições que a prática deste instrumento sofria na sociedade na época.

De fato, a busca trouxe um anúncio da Professora Norberta Romero na *Gazeta de Notícias*, edição 105 de 1910, lecionando na Casa Mozart, na Avenida Central. Tam-

bém anunciou, no *Correio da Manhã,* em 1920, a professora Josefina Robledo, "professora de violão, lecciona pratica e teoricamente violão, em casa dos alunos ou em sua residência, à rua Evaristo da Veiga, no. 24" (Correio da Manhã, 1920, ed. 7735). Outro anúncio com o mesmo nome de Josefina revela a violonista como concertista, em uma mesma ocasião em que se apresentavam o cantor Augusto Annibal e os Oito Batutas, grupo que revelou Pixinguinha. A apresentação da violonista "constituiu o 'clou' da tarde", segundo a nota. (Correio da Manhã, 1920, ed. 7850). A violonista também faz parte de um concerto organizado por Catulo da Paixão Cearense, onde se apresentam Heitor Villa Lobos e Ernesto Nazareth (O PAIZ, 1920, ed. 13022).

Uma investigação mais detalhada revelou alguns trabalhos acadêmicos com dados biográficos sobre a violonista. Josefina Robeldo (1892-1972), nascida em Valência, na Espanha, estudou com Tárrega, e segundo Leandro Gonçalves (2015), a musicista viveu no Brasil de 1917 a 1923,

> dedicando-se também ao ensino, introduzindo no país o nome, a obra e os ensinamentos de Tárrega. Também contribuiu muito para a aceitação do violão no país como instrumento de concerto, a prática do instrumento por mulheres, além de seu nome estar frequentemente veiculado a críticas elogiosas nos mais importantes jornais do país (GONÇALVES, 2015, p. 58).

O trabalho do autor, assim como os resultados nos periódicos, relata a atuação relevante da instrumentista, pouco conhecida fora do meio violonístico atual em virtude da invisibilização que as mulheres musicistas, sobretudo as instrumentistas, sofrem continuamente, e que é objeto de estudo de várias pesquisadoras na atualidade, como Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Pedro[2], Isabel Nogueira[3], Laila Rosa[4], Carolina Murgel[5] e Harue Tanaka[6]. Outro anúncio encontrado sobre mulheres ensinando é de 1930: "Rosita Russo prof. piano, violino, violão e bandolim, e que dá direito a estudo, na Aldeia Campista" (Jornal do Brasil, 1930, ed. 132). Não sendo o objetivo principal deste trabalho discutir as questões de gênero, ficam apenas os registros históricos encontrados a respeito da atuação feminina no ensino de música desde o início do século XX.

---

2 2 ZERBINATTI, C. D., NOGUEIRA, I. P., PEDRO, J. M. (2018) A emergência do campo de úsica e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, *2*(1), e034. Disponível em: http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034. Acesso em: 14 jan. 2020.

3 NOGUEIRA, Isabel P. MICHELON, Francisca Ferreira. Mulheres intérpretes: representação e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatório de música da UFPEL.**TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review** 15. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/p16/trans-15-2011. Acesso em: 14 jan. 2020.

4 4 ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887/474. Acesso em: 14 jan. 2020.

5 MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 181-192, dez. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rieb/n71/2316-901X-rieb-71-00181.pdf. Acesso em: 14 jan. 2020.

6 TANAKA, Haruo. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. **Claves**, João Pessoa. Vol. 2018, p. 1-25, out. 2018. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/42277/21066. Acesso em: 14 jan. 2020.

Métodos de violão nos séculos XIX e início do XX

Embora tenha feito as buscas separadamente por "método de violão" e "método de cavaquinho" na Hemeroteca Digital, algumas buscas forneceram resultados tanto de métodos de violão, quanto de cavaquinho. A seção também faz considerações sobre a questão do registro escrito e do público-alvo desses métodos, o que complementa as análises referentes aos instrumentos, feitas em separado. Também é de se notar que muitas buscas de instrumentos denotaram que era comum um mesmo professor ensinar violão e cavaquinho, ou até mesmo outros instrumentos como guitarra e flauta.

As buscas por métodos de violão localizaram no ano de 1837 o anúncio mais antigo, no *Diário do Rio de Janeiro*. A nota foi publicada em texto corrido na seção de anúncios, sem estar destacada, informando a venda de método de violão "na imprensa de muzica d P. Laforge, rua da Cadeia n. 89, segundo o systema de Cazulli e Nava, traduzido do italiano por A. Croco". O anúncio promovia ainda a venda do método de flauta de Berbiguier, um resumo de princípios de música traduzido do francês e "Collecções de modinhas Brazileiras, hymnos, overturas, valty, para flauta e para piano". Informava também que a casa poderia "imprimir qualquer pessa de música" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1837, ed. 300001). No mesmo ano, outra nota no *Jornal do Comércio* anunciava novamente o método Carulli à venda, em uma coleção com outros métodos de teoria e solfejo de autoria de Francisco Manoel da Silva, e modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, com acompanhamento de piano e violão (JORNAL DO COMÉRCIO, 1837, ed. 53). Em 1840, a mesma Imprensa Laforge anunciou um método de violão, ou guitarra francesa, em português, sem informar seu autor (JORNAL DO COMÉRCIO, 1840, ed. 306).

É interessante que estes primeiros resultados da década de 1830 apresentem tanto o anúncio de métodos tradicionais do ensino erudito do violão, como o Carulli, como tambémpeças de acompanhamento para modinhas, gênero no qual o violão faz o papel de acompanhador. Vale ressaltar a publicação do primeiro método traduzido para o português.

Entre 1840 e 1863 encontram-se muitos anúncios do método Carcassi, um tradicional método de violão utilizado pela escola europeia do instrumento. Em 1856, um anúncio sobre "um novo método de violão em português" é publicado no *Diário do Rio de Janeiro* (ed. 76). Em 1857, O *Correio Mercantil* publica um anúncio com o texto "Methodo de Violão em Portuguez, contendo os princípios necessários, escalas, arpejos, exercícios e várias peças do Trovador, Traviata, Ernani, etc, quadrilhas, valsas, mazurcas, varsovianas, etc." (ed. 66), que se repete em outras edições no mesmo ano. Estes gêneros musicais eram comuns nos salões de bailes, e o anúncio de um método que contivesse essas peças denota o público-alvo frequentador desses ambientes, o que leva a crer que fossem pessoas das classes economicamente superiores. Nota-se também o detalhamento dos "princípios necessários": escalas, arpejos e exercícios típicos de metodologias usualmente encontradas em outros instrumentos da música de concerto,

como violino, flauta ou clarinete.

Em 1877, o *Jornal do Comércio* publicou um anúncio de um "Método de violão, facílimo e rapidamente compreensível, à venda nas casas de música" (1877, ed. 345), sem o primeiro nome do autor. Não se sabe se a metodologia é semelhante aos métodos tradicionais de violão, baseados em leitura de partitura, ou se este método se baseava em outro recurso pedagógico, como o desenho dos acordes do violão, por exemplo, conforme Aragão (2011) já havia encontrado em 1890 no *Almanak Laemmert*, mencionado no início do capítulo.

A partir daí começaram a surgir na imprensa diversos anúncios de métodos "fáceis" de violão, "sem mestre", com promessas de aprendizagem rápida. Em 1882, a edição n.º 169 da *Gazeta de Notícias* pública um "Guia material pra qualquer aprender em pouco tempo, independente de mestre e sem conhecimento algum de música" (ed. 169), de autoria de José Antonio Pessoa de Barros. A partir desta data e até 1911, este autor irá publicar muitos anúncios com texto semelhante, algumas vezes mais detalhados, outras vezes mais sucintamente, sobre seu método. Em 1890, a *Gazeta de Notícias* publicou um desses anúncios detalhados, no qual se percebe um esforço argumentativo do autor em defender a eficácia do seu método e a que público se destina. O anúncio exibe o nome da Laemmert & C. Editores e informa que o método está à venda "em sua casa e nas principaes livrarias dos Estados". Logo em seguida, aparece o título em maiúsculas, em uma fonte maior que o texto anterior: "METHODO DE VIOLÃO". O anúncio informa:

> Guia material para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo, *independente de mestre* [em negrito no original] e sem conhecimento algum de musica, por José Antonio de Barros, 2ª edição melhorada [preço ilegível]. O violão é **o instrumento popular por excellencia**, em cujas harmonias **esquece o afanoso roceiro as fadigas dos trabalhos do dia,** por isso sem dúvida é de algum merecimento um methodo pratico de aprendizagem *sem* **auxílio de mestre** que custa as mais das vezes dinheiro, e **enfastia o aprendiz**. O presente trabalho presta pois, um serviço à classe do poyo, que ainda pode fazer o seu descante na era que atravessamos (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1890, ed. 265, grifos nossos).

Na sequência, o anúncio apresenta um subtítulo em negrito, "Cantor de modinhas brasileiras", com "a mais completa collecção de modinhas, lundus, recitativos, etc, etc., 8.ª edição". Denota-se que o método claramente se dedica a classes trabalhadoras, fazendo menção ao "afanoso roceiro", embora se publique na cidade. Também argumenta que "o violão é o instrumento popular por excellencia", o método é "sem auxílio de mestre, que custa as mais das vezes dinheiro e enfastia o aprendiz". Este último aspecto reforça a ideia de que a leitura musical e estudo mais sistemático de música, através dos métodos tradicionais como o Carcassi, fosse talvez a razão para este professor propor uma alternativa mais fácil e rápida ao aprendizado. Aragão (2011) já havia comentado a respeito de um método semelhante, no mesmo período, do qual tomou conhecimento através do texto de Leme:

> Em 1890, na gestão de Eugênio, a Bevilacqua e Cia lançou o *Método Prático para aprender a tocar violão sem mestre*, que consta no catálogo com a referência da chapa no 3589. Seria um produto diferente, claramente destinado a uma parcela de público pouco letrada, talvez aos "capadócios" ou àqueles menos afeitos à leitura musical. Vendido a 1$000 cada exemplar, o método era um livrinho pequeno, tal como um gibi, com desenhos do braço do violão, onde o aluno podia "ler" onde deveria colocar seus dedos para formar as posições (acordes) para acompanhamentos harmônicos. O método ensinava o aluno a afinar seu instrumento e dava outras

> instruções que facilitavam a aquisição de saberes básicos (LEME, 2006 *apud* ARAGÃO, 2011, p. 212).

Esses anúncios de "métodos fáceis" se tornaram cada vez mais presentes na imprensa carioca oitocentista, em paralelo aos anúncios de métodos tradicionais, geralmente acompanhados de outros instrumentos de concerto. Como Amorim (2019) observou,

> Havia, é verdade, um crescente cenário de inserção do violão em dinâmicas socioculturais variadas e a presença do instrumento crescia em teatros, escolas secundárias e nas mãos de praticantes diversos (incluindo os membros das chamadas "elites ilustradas"), mas as consequências da febre operística e do consumo doméstico do repertório que era praticado em teatros, salões e clubes ainda conferiam ao piano e ao canto posição privilegiada no mercado (AMORIM, 2019, p. 3).

Em 1916, foi publicado, em diversos periódicos, um anúncio do método de Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), o Quincas Laranjeiras, um expressivo nome do violão na virada do século XIX para o XX. O anúncio do Correio da Manhã, intitulado erroneamente de "Metodo de Violino", informa que "A conhecida casa Cavaquinho de Ouro acaba de editar um novo método de violão por 'Quincas Laranjeira', ao qual está reservado o mais lisonjeiro sucesso, pela grande popularidade de que goza o seu autor em nosso meio musical" (CORREIO DA MANHÃ, 1916, ed. 6320). O anúncio deste método também aparece, neste ano e no seguinte, no periódico *Fon Fon,* com dez ocorrências. Neste periódico, o anúncio ressalta que o método "Faz com que este mavioso instrumento seja acessível a todos" (FON FON, 1917, ed. 37). Na *Gazeta de Notícias,* o anúncio informa que o método "bateu o *record* de facilidade" (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1916, ed. 161). O anúncio também aparece em *O Fluminense* no mesmo período, na edição 9937.

A relevância do surgimento desse método na busca está relacionada à importância da figura de Quincas Laranjeiras no choro. Gonçalves Pinto escreveu um verbete consistente sobre o violonista, e seu nome aparece em outros oito verbetes no livro.

O autor o descreve:

> Quincas Laranjeiras era bom amigo, exímio violinista, grande artista, modesto e atencioso, de maneiras esplendorosas, por isso tinha em cada colega do choro um verdadeiro admirador de suas excelentes qualidades [...]. Era *primus inter* pares no círculo dos grandes chorões de violão. **Como executor e professor era valorizado, que digam os seus inúmeros discípulos que tanto o consideravam pela maneira afável que dispensava aos seus alunos.** Ele deixou muitas produções. Quincas Laranjeiras sempre teve a sua época e **finalmente desapareceu do meio de seus amigos e dos chorões da velha guarda sem que a nossa imprensa lhe prestasse as honras que merecia**, partindo com ele todas as suas ilusões de um artista que elevou o seu nome e de seu instrumento o violão, que teve nele um pedestal de glórias. **Quincas foi o continuador de Catulo nos salões aristocráticos do violão, elevando-o até o Conservatório de Música, para depois ser conquistado pela nata social**, onde o violão tem primazia, manejado por tocadores do quilate de Quincas Laranjeiras (GONÇALVES PINTO, 2014, p. 62-63, grifos nossos).

A importância do violonista é atestada por outras citações de estudiosos do choro como Mariza Lira, Renato Almeida, e em referências mais recentes. Fernanda Pereira (2007) cita o destaque que Márcia Taborda dá ao músico, conferindo-lhe inclusive

"como marco inicial de uma escola de violão carioca". Informa ainda que o músico estudou com os métodos de Carcassi, Carulli e Aguado, Augusto de Freitas e Antonio Rebello (TABORDA, 2004 *apud* PEREIRA, 2007, p. 34)[7]. A autora ainda menciona a atuação de um dos discípulos de Laranjeiras, José Augusto de Freitas, em um concerto no Instituto Nacional de Música, o que remete à menção de Gonçalves Pinto sobre a entrada do violonista no "Conservatório de Música", nome anterior do Instituto. Infelizmente não se encontrou o método de Quincas Laranjeiras para saber se era destinado a músicos amadores ou à sua classe de violonistas de concerto, mas tudo leva a crer que havia uma preocupação do músico em fazer um método acessível, como mostram os anúncios encontrados. Quanto a suas *performances*, foram encontrados registros de concertos junto a outros nomes do violão erudito, (como Melchior Cortes, em 1927) tocando peças solo difíceis, de acordo com um anúncio do Fluminense: "o festejado professor Joaquim F. dos Santos, o Quincas Laranjeiras, deliciou a plateia com seu mysterioso violão, ao qual executou um caprichoso prelúdio e uma dificílima valsa em harmônicos" (O Fluminense, ed. 7097, 1908), em meio a outros números de música erudita. É interessante notar que, no carnaval do mesmo ano, o nome do violonista aparece como "exímio primeiro acompanhador de violão" junto a outros músicos, como Brandão Velho, Neco, aldino, Malaquias – todos citados por Gonçalves Pinto – como membro escolhido para o Bloco de Carnaval "75 por minuto" (O IMPARCIAL, 1927, ed. 5745). Outras referências ao violonista no carnaval aparecem anteriormente, como em 1915, em um anúncio sobre o conhecido Bloco do Caxangá, do qual Pixinguinha fez parte (Correio Mercantil, 1915, ed. 5836).

Seu nome também aparece em 1928, em uma nota depreciativa, cujo autor relembra que músicos em outros tempos tinham o hábito ("os trovadores urbanos, uma flauta, um violão, um cavaquinho"), de percorrer as ruas da cidade, sendo repreendidos pela polícia. O autor alerta que os grupos estão retornando a essa prática, com a aproximação do Carnaval, e conclama a A polícia a agir novamente, "com o mesmo rigor com que procedeu outrora com o Quincas Laranjeiras e seus companheiros de patuscada" (O IMPARCIAL, 1928, ed. 6064). A exemplo de Quincas Laranjeiras, outros músicos como Satyro Bilhar, Antonio Callado, Duque Estrada Mayer e outros citados por Gonçalves Pinto tiveram trânsito entre ambientes ligados à elite, como teatros e o Conservatório de Música. Estes músicos eram, em sua maioria, solistas de sopro ou violonistas que tocavam repertório solo, porém também frequentavam os ambientes de choro. Mais incomum foi encontrar cavaquinistas que também transitaram nos círculos da aristocracia, lembrando que esse instrumento sempre teve uma tradição fortemente relacionada às práticas de acompanhamento de músicas populares, tanto em Portugal, como no Brasil. É interessante ainda citar um anúncio de 1936. É um dos únicos anúncios com foto, no qual o professor José Pereira – tocando guitarra portuguesa na foto – escreve um longo texto argumentativo:

> O estudo do violão foi considerado em geral como um estudo elementar, dando como resultado apenas um repertório de modinhas e canções. Entretanto, o trabalho dos violonistas hespanhoes dos últimos tempos, notadamente Tarrega, deram ao ins-

7 TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e Identidade Nacional**: Rio de Janeiro 1830/1930. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

> trumento um relevo que hoje todo mundo aplaude nas interpretações de Andrés Segovia, um violonista que figura ao lado de Kreisler e Paderewsky, nos concertos da Europa. Professor João C. Pereira compreende que os methodos que ensinam violão "de ouvido" poucos resultados darão. Por isso escreveu um trabalho original que começa pela exposição dos princípios essenciaes de theoria. Logo após as diferentes espécies de harpejos, mostram ao aluno o uso das posições e familiarizam-no com o uso das cordas. Todos os tons maiores e menores são tratados nas respectivas escalas e firmadas as posições clássicas, com uma preciosa indicação de dedilhado. No fim do método, algumas peças fáceis permitem ao aluno, ao mesmo tempo que um recreio agradável, a aplicação de todas as noções técnicas adquiridas nos estudos. O professor João C. Pereira realizou com o seu "Novo Methodo para violão", ao mesmo tempo que um trabalho utilíssimo, um bem para os estudiosos do instrumento, que sentiam falta de um método elementar que lhes permitisse abordar os estudos de Tarrega. Com a inteligência de sempre e com a proficiência de largos anos de prática do difícil instrumento, o professor acaba de encher uma lacuna na literatura atual do violão (A NOITE, 1936, ed. 8823).

Este método faz um contraponto interessante ao método facilitado e para utilização sem professor anunciado por José Antonio Barros. O argumento de José Pereira vai contra a natureza dos métodos para amadores e de aprendizagem rápida, o que demonstra que seu método se dirige a estudantes que almejam um conhecimento mais aprofundado do instrumento. O autor também informa o incremento do universo violonístico de concerto, citando autores como Tarrega e Segovia, importantes referências. É provável que esse método fosse uma alternativa em língua portuguesa a uma demanda da época, e acompanhasse a notoriedade que o violão vinha alcançando gradativamente na sociedade brasileira, como mencionado aqui pela nota do concerto das sobrinhas de Mello Moraes e o trabalho de Amorim (2019).

Considerações Finais

O mapeamento de professores, alunos e métodos de violão no período de formação e consolidação do choro no Rio de Janeiro demonstrou que o cenário de transmissão do violão tinha uma movimentação significativa através dos periódicos cariocas. Foi possível levantar diversos nomes de professores e violonistas, com atuações tanto na docência como nos salões de concerto. Muitos violonistas atuavam tanto no ambiente do choro e gêneros populares como no universo da música erudita. A procura por aulas de violão e outros instrumentos ligados ao choro inicia-se cerca de três décadas antes do período que usualmente é atribuído como o início do choro, por volta de 1870. O público-alvo de aprendizes de violão abrange uma ampla gama de interesses: Moças e rapazes da elite carioca e pessoas das classes populares procuravam o aprendizado do instrumento, para finalidades distintas. O violão, tradicionalmente com grande difusão nas camadas populares, passa a atrair o interesse da elite também em vista de alguns violonistas estrangeiros que passaram pelo Brasil e exerceram influência no país, trazendo a modalidade do violão vinda da tradição europeia. Os métodos de violão de dividiam entre os que seguiam esta tradição e novos métodos, elaborados para atrair um público diversificado e com versões facilitadas. Este trabalho traça os percursos iniciais de transmissão entre violonistas no Rio de Janeiro, abrindo caminhos para

relações posteriores, desenvolvidas ao longo do século 20, em uma busca de sistematizar o ensino do instrumento, tanto no universo da música de concerto como no emergente campo da sistematização do ensino de música popular.

Referências

AMORIM, Humberto. Fernando Hidalgo: um violonista espanhol no Rio de Janeiro oitocentista. *In:* CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29.º, 2019, Pelotas. **Anais** [...]. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas – 2019. p. 1-10. Disponível em: https://bit.ly/2SfBjSr. Acesso em: 06 mai 2024

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro.* 2011. 333f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

GONÇALVES, Leandro. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960.* 2015. Tese (Mestrado em Música). Universidade de Évora, Portugal, Évora, 2015.

LEME, Mônica N. "*E saíram à luz...": as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. – Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro as (1820-1920*). 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. Vol 1. Art Editora, 1977.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 06 mai 2024

PINTO, Alexandre G. *O Choro:* Reminiscências dos Chorões antigos. 3. ed. revisada e comentada. (1. ed. em fac-símile de 1936). Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

PEREIRA, Fernanda M. *O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias.* 2007. 118f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e de Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SIQUEIRA, João B. *Três vultos históricos da música brasileira:* Mesquita, Callado e Anacleto. Rio de Janeiro: Funarte, 1969.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional:* Rio de Janeiro 1830/1930. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Ed. 34, 1998.