

I SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA

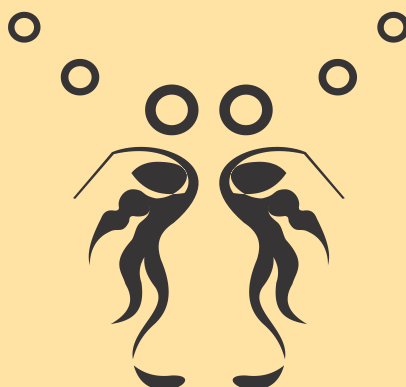
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA

Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

ANAIIS

ISSN 2236-3378



Pirenópolis, GO - 11 a 13 de maio de 2011

Local: Pirenópolis, GO - Auditório da UEG e Theatro de Pyrenópolis

- **Editorial**
- **Apresentação**
- **Expediente**
- **Sumário**
- **Programação Geral**
- **Programação das Comunicações**
- **Artigos**

Informações: www.musica.ufg.br

I SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA

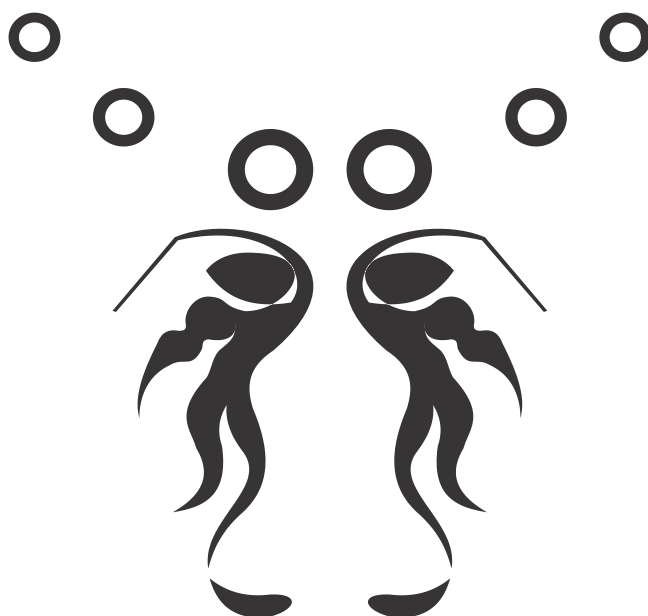
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA

Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

ANAIIS

ISSN 2236-3378



Pirenópolis, GO - 11 a 13 de maio de 2011

Realização: Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG/Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG e Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

Local: Pirenópolis, GO - Auditório da UEG e Theatro de Pyrenópolis

Informações: www.musica.ufg.br

Editorial

Com satisfação, a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás recebe convidados, pesquisadores, artistas e participantes em geral para a 1ª edição do Simpósio Nacional de Musicologia (UFG) e 3ª edição do Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ).

Os trabalhos submetidos ao evento foram avaliados pelos membros da comissão científica sob minha presidência. O trabalho sério dos membros da equipe e dos consultores ad-hoc nos possibilitou, além de atestar a qualidade dos trabalhos aprovados, proceder as avaliações em tempo para que a edição deste registro impresso e em CD Rom fosse possível em tempo para o evento. A todos que participaram do processo, incluindo autores e membros da equipe técnica do evento, fica aqui meu sincero agradecimento.

Os trabalhos aprovados estão registrados em duas formas: na forma de resumos dos artigos (Caderno de Resumos impresso: ISSN 2236-3386) e na forma integral dos artigos (nos Anais em CD Rom: ISSN 2236-3378). Em ambas as publicações vocês poderão conferir o expediente completo de toda a equipe que trabalhou no evento e a programação completa do evento, além dos horários das sessões de comunicação.

Aproveitem o evento e a histórica cidade de Pirenópolis!

Sonia Ray

Docente do PPG Música da EMAC-UFG

Editora dos Anais

Apresentação

Esta primeira edição do Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) e terceira edição do Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ) resulta de parceria estabelecida entre o Núcleo de Pesquisas Musicológicas da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás e o Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro, visando ampliar o intercâmbio entre instituições de ensino superior e programas de pós-graduação em musicologia e instituir redes de pesquisas em musicologia.

Entendemos que as trocas de material documental e de conhecimentos históricos e sócio-culturais entre musicólogos e historiadores são fundamentais para que se possa, de fato, escrever histórias da música no Brasil que sejam restritas a uma pequena parcela do território brasileiro (normalmente e equivocadamente generalizada para todo o Brasil) e passem a contemplar tanto o que nos une em temas identitários como a nossa pluralidade histórico-cultural. Nesse sentido consideramos que a realização de eventos fora dos grandes centros, em cidades históricas que, como Pirenópolis/GO guardam um importante patrimônio arquivístico, é um avanço em termos da valorização do trabalho de preservação patrimonial empreendido ao longo dos tempos pelos habitantes dessas cidades. É também uma sinalização de que nosso objetivo como pesquisadores não é a apropriação indiscriminada do patrimônio local. Objetivamos, ao contrário, construir vínculos de trabalho pautados no respeito mútuo, que possam gerar produtos que contribuam para a nossa afirmação enquanto sociedade de conhecimento.

Objetivamos também proporcionar reflexões sobre os caminhos plurais e transdisciplinares da musicologia na contemporaneidade e oportunizar a divulgação de pesquisas em musicologia existentes em âmbito regional, nacional e internacional. Assim, contaremos com a participação de um número expressivo de pesquisadores nas áreas de Musicologia Histórica; Música, Cultura e Sociedade; Musicologia e História Cultural; Musicologia e Performance. As atividades serão organizadas em forma de mesas-redondas, comunicações, apresentações musicais e cênico-musicais. Com o apoio da CAPES e da UFG, o Caderno de Resumos e os Anais do I Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) e do III Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ) serão disponibilizados gratuitamente na forma impressa, digital e on-line.

Receber convidados, artistas, estudantes, pesquisadores, técnicos e o público que nos prestigia, é, acima de tudo, um prazer. A Comissão Organizadora, Científica e Artística deste evento trabalhou intensamente para a concretização dessa proposta e estamos orgulhosos de realizar um evento que é fruto do trabalho em equipe e de parcerias entre diferentes instituições e áreas do conhecimento.

A lista de agradecimentos é longa, mas queremos ressaltar aqui o empenho da equipe envolvida no processo de organização do evento, aos docentes, técnico-administrativos e discentes da EMAC, aos dirigentes da UFG e da UFRJ, à FUNAPE, à UEG, à Secretaria de Cultura e à Secretaria de Turismo de Pirenópolis, aos convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso chamamento, aos pareceristas, aos pesquisadores que submeteram trabalhos, aos hotéis e restaurantes participantes. Pela confiança de todos e pela ajuda inestimável, MUITO OBRIGADA! Desejamos a todos um encontro frutífero, pautado pelo respeito, pela excelência das palestras e comunicações e pela na qualidade dos artistas que aqui se apresentarão.

BOM SIMPÓSIO A TODOS!

Ana Guiomar Rêgo Souza e Vanda Lima Bellard Freire

Expediente

Comissão Organizadora

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) - Presidente
Dra. Harlei Elbert (UFRJ)
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Dra. Vanda Freire (UFRJ) - Presidente
Ms. Flávia Maria Cruvinel (UFG)
Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
Ms. Othaniel Pereira de Alcântara Júnior (UFG)
Ms. Silvana Rodrigues Andrade (UFG)

Comissão Científica

Dra. Sônia Ray (UFG) - Presidente
Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG)
Dr. Flávio de Carvalho (UFU)
Dr. Marcelo Fagerlande (UFRJ)
Dr. Werner Aguiar (UFG)
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)
Dra. Vanda Freire (UFRJ)
Ms. David Castelo (UFG)

Comissão Artística

Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG) - Presidente
Dr. Ângelo Dias (UFG)
Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)
Dra. Marília Álvares (UFG)
Dra. Urânia Maia (UFG)
Ms. Matheus Bertone da Silva (UFG)
Ms. Vanessa Bertolini (UFG)

Equipe Técnica

Aires Francisco de Oliveira
Deborah Moraes Pimentel
Fabrícia Vilarinho de Menezes
Leonardo Victor de Carvalho
Maria Caroline de Souza Porto

Monitores

André Luiz Monteiro
Everton Luiz Loredó de Matos
Gilberto de Souza Stefan
Gleicielle Mendes Viana Moscardo
Lucas Dourado

Sumário

Editorial	3
Apresentação	4
Expediente.....	5
Programação Geral	10
Programação das Comunicações.....	12
Artigos	16
• Grupo de reis da Lagoa do Maurício/BA sob o Enfoque do Representacional: Permanências e Re-elaborações	17
- Everton Luiz Lored de Matos (UFG) - Magda de Miranda Clímaco (UFG)	
• A Produção Musicológica no Âmbito da Pós-Graduação <i>Latu Sensu</i> na Escola de Música e Artes Cênicas - EMAC/UFG	25
- Anileide Silva Barros (UFG) - Ana Guiomar Rego Souza (UFG)	
• O Músico e a Atividade Musical: entre Preconceitos e Estereótipos	26
- Luís Carlos Vasconcelos Furtado (UFG-UnB)	
• A Tradição na Escola do Bandolim Brasileiro.....	33
- Jorge Antonio Cardoso Moura	
• Interpretando o Personagem do Diabo nas Mágicas: Significados Sociais	39
- Paula Ribas Penello (UFRJ) - Rayana do Val Zecca (UFRJ) - Vanda Bellard Freire (UFRJ)	
• O Piano e a Sociedade Desterrense	45
- Roberta Faraco Santolin (UDESC) - Marcos Tadeu Holler (UDESC)	
• Fontes sobre a História da Música em Lages (SC): Aspectos do Cenário Musical entre 1900 e 1950.....	50
- Andrey Garcia Batista (UNIPALAC) - Filipe Bratti Schmidt (UNIPALAC) - André Luiz Alano Alves (UNIPALAC)	

• Música, Mídia e Modernização na Primeira Metade do Século XX	56
Marcel Oliveira de Souza (UDESC)	
• Show Opinião: sons e Sentidos na Pesquisa Histórica	61
Kátia Rodrigues Paranhos (UFU)	
• O Novo e o Velho na Musicologia: Loguíos Brasília e a Mentalidade Vigente	68
Leonel Batista Parente (UFG)	
• A Importância de Pesquisas que Relacionem os Processos Básicos da Música nos Estudos Musicológicos Brasileiros	74
Leonardo Victor de Carvalho (UFG)	
Magda de Miranda Clímaco (UFG)	
• Edição crítica de <i>Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas</i>, de Eleazar de Carvalho: o Primeiro Concerto Brasileiro para Percussão	81
Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP)	
• ‘Alvorada’ em Contexto: Alguns Apontamentos sobre uma Prática Musical de Bandas de Pífano Realizada em Contextos Distintos	88
Valéria Levay Lehmann da Silva (UnB)	
• A Obra para Piano de Estércio Marquez Cunha: Edição e Análise	95
Marina Machado Gonçalves (IFG/UNICAMP)	
Amanda Isa Gonzaga Pinto (IFG)	
Hermano Ribeiro de Alarcão Netto (IFG)	
Luana Maria César Cabral (IFG)	
Pedro Henrique da Silva Ribeiro (IFG)	
• As Relações Texto-Música e suas Implicações na Performance da Canção <i>E Agora, José?</i> (1971) de Ernst Mahle	102
Eliana Asano Ramos (UNICAMP)	
Maria José Dias Carrasqueira de Moraes (UNICAMP)	
• A Importância de Três Percussionistas na História da Percussão Erudita no Brasil	108
Eduardo Fraga Tullio (UFU)	
• A Música como Fato Social: Estabelecendo Relações	114
Calegari, Mariana (UNIVALI)	
Deunizio, Edmar (UNIVALI)	
Silva, André Luís da (UNIVALI)	
Amaral, Maria Luíza Feres do (UNIVALI)	
• Acervo do Músico Roberto Eggers: Pontos de Partida para uma Investigação sobre sua Atuação na Vida Cultural do Rio Grande do Sul	120
Kênia Simone Werner	
Flávio Terrigno Barbeitas	

• Passacaglia sobre a Palavra Pianeiro	126
Robervaldo Linhares Rosa (UFG)	
• O Terceiro Dueto Concertante de Gabriel Fernandes da Trindade: Subsídios para uma Interpretação Historicamente Informada	131
Anderson Rocha (UFMT)	
• Cravo Antigo, Cravo Moderno e Diferentes Repertórios	138
Beatriz Carneiro Pavan (UNICAMP)	
• Os Balés das Óperas em Portugal: entre Tradição e Reformas	144
Raquel da Silva Aranha	
• As Origens do Jazz como Estrutura Fundamental para sua Abordagem Analítica	150
Rafael Palmeira da Silva (UFPR)	
• Tempo Musical e Performance: Possibilidades para a Interpretação Musical	157
João Miguel Bellard Freire (UNIRIO)	
• A Significação da Música Popular em sua Escuta Musicológica	163
Hermilson G. Nascimento (UFU)	
• O Choro <i>Lamentos</i> na sua Relação com a Realidade Cultural Híbrida Vivenciada por Pixinguinha e seu Grupo: Configurações Identitárias	167
Bruno Barreto Amorim (UFG)	
Magda de Miranda Clímaco (UFG)	
• Nacionalismo e Neofolclorismo	174
Lucas Eduardo da Silva [Galon] (USP)	
Luís Alberto García Cipriano (USP)	
Rubens Russomano Ricciardi (USP)	
• Circularidade e Híbridismo Cultural na Música e nos Arranjos de Chico Buarque de Holanda	180
Renan Ribeiro Fonseca (UFG)	
Magda de Miranda Clímaco (UFG)	
• Origens e Principais Precursores do Conhecimento Musical em Goiás	187
Maria Helena Jayme Borges (UFG)	
• Identidade Cultural e Processo Histórico na Canção de Goiás: Levantamento a Partir de Canções de Nasr Chaul	193
Jordanna Vieira Duarte (PPG Música UFG)	
• Infraestrutura para a Pesquisa Institucional e Laboratorial para a Preservação e Difusão de Documentos Escritos e Fonográficos do Acervo Musical da Universidade Federal de Goiás	199
Anselmo Guerra de Almeida (LPqS/UFG)	

- **Centro de Referência Musicológica José Maria Neves: Lugar de Memória, Identidade e Projeto de Futuro em São João Del-Rei 204**
 Suely Campos Franco (UFSJ)

- **A Música para a Semana Santa da Cidade de Goiás no Primeiro Quartel do Século XX: uma Reconstituição com Base no Arquivo do Coro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte 210**
 Fernando P. Cupertino de Barros (UFG)
 Consuelo Quireze Rosa (UFG)

- **Processos de Solmização na Execução dos Repertórios Medieval e Renascentista 217**
 Clóvis de André (Sta Marcelina - SP)

- **A Problemática da Orquestração no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto (1719-1789) 224**
 Angelo Dias (UFG)

Programação Geral

QUARTA, 11 maio 2011

09h00min	Abertura
10h00min	Mesa Redonda: "Diálogos entre Razão e Sensibilidade: novos caminhos para a pesquisa em Música e História" Dr. Paulo Castagna (UNESP) Dra. Maria Thereza F. Negrão de Mello (UnB)
Mediadora	Dra. Vanda Freire
12h00	Almoço
14h00	Mesa Redonda: Música, Cultura e Sociedade Dr. Heron Vargas Silva (USCS) Dra. Márcia Ermelindo Taborda (UnB)
Mediadora	Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
16h30 às 18h30	Comunicações
20h00	"A Loteria do Diabo" - Comédia Mágica em Três Atos. Theatro de Pyrenópolis

QUINTA, 12 maio 2011

08h00	Comunicações
10h00	Mesa Redonda: "Teatro Musical no Brasil" - Mágicas no Brasil e em Portugal, sucesso de bilheteria: "A Loteria do Diabo" Dra. Vanda Bellard Freire (UFRJ) - Óperas do Judeu em Pirenópolis Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
Mediadora	Dra. Glacy Antunes de Oliveira (UFG)
12h00	Almoço
14h00	Mesa Redonda: "O Trabalho Musicológico com Arquivos e Edições: abordagens contemporâneas". Dr. Adeilton Bairral (CBM) Dra. Beatriz Duarte P. de Magalhães Castro (UnB)
Mediadora	Dra. Márcia Ermelindo Taborda (UFRJ)
16h00 às 18h00	Comunicações

20h00

Recital: "Música Sacra em Goiás" - Matriz Nossa Senhora do Rosário**SEXTA, 13 maio 2011**

08h00

Comunicações

10h00

Mesa Redonda: "Música em Goiás (Séc. XVIII a início do XX)"

Dr. Ângelo Dias de Oliveira (UFG)

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Dr. Marshal Gaíoso Pinto (IFG)

Mediador

Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (UFU)

12h30

Almoço

14h00

Mesa Redonda: "Músicas e práticas musicais em diferentes espaços sociais"

Dr. Adalberto de Paula Paranhos (UFU)

Dr. Avelino Romeiro Simões Pereira (UNIRIO)

Dr. Fernando Antonio Mencarelli (UFMG)

Mediadora

Ms. Robervaldo Linhares (UFG)

16h30 às 18h30

Mesa Redonda: "Musicologia e Performance"

Dra. Glacy Antunes de Oliveira (UFG)

Dra. Sônia Ray (UFG)

Dra. Lilliana Margareta Bizibeche (Universidade de Évora)

Mediador

Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)

20h30

Recital: "Árias de Antônio José da Silva - o Judeu" Teatro de Pyrenópolis

Programação das Comunicações

Quarta-feira, 11 de maio

16h30 as 18h50 - **Teatro**

Tema: Música, Cultura e Sociedade na Visão do Musicólogo Contemporâneo

- | | |
|-------|--|
| 16h30 | Grupo de Reis da Lagoa do Maurício/BA sob o Enfoque do Representacional: Permanências e Re-elaborações
Everton Luiz Loredó de Matos e Magda de Miranda Clímaco (UFG) |
| 16h50 | A Produção Musicológica no Âmbito da Pós-Graduação <i>Latu Sensu</i> na Escola de Música e Artes Cênicas - EMAC/UFG
Anileide Silva Barros, Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) |
| 17h10 | O Músico e a Atividade Musical: entre Preconceitos e Estereótipos
Luís Carlos Vasconcelos Furtado (UFG) |
| 17h30 | A Tradição na Escola do Bandolim Brasileiro
Jorge Antonio Cardoso Moura |
| 17h50 | Musicologia Transcultural
Antenor Ferreira Corrêa - Universidade de Brasília (UnB) |
| 18h10 | Interpretando o Personagem do Diabo nas Mágicas: Significados Sociais
Rayana do Val Zecca, Paula Ribas Penello, Vanda Bellard Freire (UFRJ) |
| 18h30 | O Piano e a Sociedade Desterrense
Roberta Faraco Santolín, Marcos Holler (UDESC) |

Quarta-feira, 11 de maio

16h30 as 18h50 - **Sala 9**

Tema: Novos Caminhos para a Pesquisa em Música e História

- | | |
|-------|---|
| 16h30 | Fontes sobre a História da Música em Lages (SC): Aspectos do Cenário Musical entre 1900 e 1950
Andrey García Batista, Filipe Bratti Schmidt, André Luiz Alano Alves (UNIPAC) |
| 16h50 | Música, Mídia e Modernização na Primeira Metade do Século XX
Marcel Oliveira de Souza (UDESC) |

- 17h10 *Show Opinião: Sons e Sentidos na Pesquisa Histórica*
Kátia Rodrigues Paranhos (UFU)
- 17h30 O Novo e o Velho na Musicologia: *Lóguios Brasília* e a Mentalidade Vigente
Leonel Batista Parente (UFG)
- 17h50 A Importância de Pesquisas que Relacionem os Processos Básicos da Música nos
Estudos Musicológicos Brasileiros
Leonardo Victor de Carvalho, Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Tema: Abordagens Contemporâneas do Trabalho Musicológico com Arquivos e Edições

- 18h10 Edição crítica de *Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de*
Cordas, de Eleazar de Carvalho: o Primeiro Concerto Brasileiro para Percussão
Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP)
- 18h30 'Alvorada' em Contexto: Alguns Apontamentos sobre uma Prática Musical de
Bandas de Pífano Realizada em Contextos Distintos
Valéria Levay Lehmann da Silva (UnB)

Quinta-feira, 12 de maio

8h00 as 10h00 - Teatro

Tema: Musicologia e Performance Musical: práticas e abordagens musicais em diferentes contextos

- 8h00 A Obra para Piano Solo de Estercio Marquez Cunha: Edição e Análise
Marina Machado Gonçalves, Amanda Isa Gonzaga Pinto, Hermano Ribeiro de
Alarcão Netto, Luana Maria César Cabral, Pedro Henrique da Silva Ribeiro (GO)
- 8h20 As Relações Texto-música e suas Implicações na Performance da Canção *E Agora,*
José? (1971) de Ernst Mahle
Eliana Asano Ramos, Maria José Dias Carrasqueira de Moraes (UNICAMP)
- 8h40 Quatro Prelúdios para Piano de Luizão Paiva (1950-): Edição, Análise, Contexto e
Construção do Perfil Composicional
Thiago Cabral Carvalho (IFECTP - PI)
- 9h00 A Importância de Três Percussionistas na História da Percussão Erudita no Brasil
Eduardo Fraga Tullio (UFU)
- 9h20 A Música como Fato Social: Estabelecendo Relações
Maria Luiza Feres do Amaral, Mariana Calegari, Edmar Deunizio, André Luis da
Silva (UNIVALI)

Tema: Abordagens Contemporâneas do Trabalho Musicológico com Arquivos e Edições

- 9h40 Acervo do Músico Roberto Eggers: Pontos de Partida para uma Investigação sobre sua Atuação na Vida Cultural do Rio Grande do Sul
Kênia Simone Werner e Flavio Terrigno Barbeitas

Quinta-feira, 12 de maio

16h00 as 18h00 - **Teatro**

Tema: Musicologia e Performance Musical: práticas e abordagens musicais em diferentes contextos

- 16h00 *Passacaglia* sobre a Palavra Pianeiro
Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- 16h20 O Terceiro Dueto Concertante de Gabriel Fernandes da Trindade: Subsídios para uma Interpretação Historicamente Informada
Anderson Rocha (UFMT)
- 16h40 Cravo Antigo, Cravo Moderno e Diferentes Repertórios
Beatriz Carneiro Pavan (UNICAMP)
- 17h00 Os Balés das Óperas em Portugal: entre Tradição e Reformas
Raquel da Silva Aranha (UNICAMP)
- 17h20 As Origens do Jazz como Estrutura Fundamental para sua Abordagem Analítica
Rafael Palmeira da Silva (UFPR)
- 17h40 Tempo Musical e Performance: Possibilidades para a Interpretação Musical
João Miguel Bellard Freire (UNIRIO)

Quinta-feira, 12 de maio

16h00 as 18h20 - **Sala 9**

Tema: Música, Cultura e Sociedade na Visão do Musicólogo Contemporâneo

- 16h00 A Significação da Música Popular em sua Escuta Musicológica
Hermilson G. Nascimento (UFU)
- 16h20 O Choro *Lamentos* na sua Relação com a Realidade Cultural Híbrida Vivenciada por Pixinguinha e seu Grupo: Configurações Identitárias
Bruno Barreto Amorim, Magda de Miranda Clímaco (UFG)

- 16h40 Nacionalismo e Neofolclorismo
Rubens Russomano Ricciardi; Lucas Eduardo da Silva; Luís Alberto García Cipriano (USP)
- 17h00 Híbridismo e Circularidade Cultural na Música de Chico Buarque de Holanda
Renan Ribeiro Fonseca, Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Tema: Música em Goiás (Século XVIII a início do XX)

- 17h20 Origens e Principais Precursores do Conhecimento Musical em Goiás
Maria Helena Jayme Borges (UFG)
- 17h40 Identidade Cultural e Processo Histórico na Canção de Goiás: Levantamento a Partir de Canções de Nasr Chaul
Jordanna Vieira Duarte (UFG)

Tema: Abordagens Contemporâneas do Trabalho Musicológico com Arquivos e Edições

- 18h00 Infraestrutura para a Pesquisa Institucional e Laboratorial para a Preservação e Difusão de Documentos Escritos e Fonográficos do Acervo Musical da Universidade Federal de Goiás
Anselmo Guerra de Almeida

Sexta-feira, 13 de maio

8h00 as 9h20 - Teatro

Tema: Abordagens Contemporâneas do Trabalho Musicológico com Arquivos e Edições

- 8h00 Centro de Referência Musicológica José Maria Neves: Lugar de Memória, Identidade e Projeto de Futuro em São João Del-Rei
Suely Campos Franco
- 8h20 A Música para a Semana Santa da Cidade de Goiás no Primeiro Quartel do Século XX: uma Reconstituição com Base no Arquivo do Coro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte
Fernando P. Cupertino de Barros, Consuelo Quireze Rosa (UFG)
- 8h40 Processos de Solmização na Execução dos Repertórios Medieval e Renascentista
Clóvis de André (Sta. Marcelina - SP)
- 9h00 A Problemática da Orquestração no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto (1719-1789)
Angelo de Oliveira Dias

Artigos

GRUPO DE REIS DA LAGOA DO MAURÍCIO/BA SOB O ENFOQUE DO REPRESENTACIONAL: PERMANÊNCIAS E RE-ELABORAÇÕES

Everton Luiz Lored de Matos (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Resumo: Esse trabalho teve como ponto de partida o interesse pelas apresentações de um “grupo de reis” do povoado de Lagoa do Maurício do Município de Macaúbas, próximo da minha região natal, situado na região centro-oeste da Bahia. Essa comunidade, segundo FIGUEREDO (2003), é conhecida na região pela sua atividade musical. A observação das apresentações do grupo, transcrições de músicas ouvidas, gravações em vídeo e entrevistas com integrantes do grupo, foram os recursos metodológicos utilizados para se chegar às representações sociais evidenciadas nessas obras, forjadoras de configurações identitárias, reveladoras da dinâmica do tempo múltiplo que institui a trama cultural em questão.

Palavras-chave: Grupo de Reis; Lagoa do Maurício; Representação Social; Configurações Identitárias.

Group of *Reis Lagoa do Maurício/BA* From the Standpoint Representational: Stays and Re-elaborations

Abstract: This work has as its starting point the interest in presentations by a group of *reis*, a village near my home region, the village of *Lagoa do Maurício* Macaúbas City, located in central-western Bahia. This community is known for its music activity in the region, according FIGUEREDO (2003), has shown at this region. The observation of group presentations, transcriptions of music heard video recordings and interviews with members of the group were methodological resources to achieve social representations evidenced in such works, forgers of identity configurations, revealing the dynamics of multiple time establishing the cultural plot in question.

Keywords: Group of *Reis*; *Lagoa do Maurício*; Social Representation; Identity Configurations.

Esse trabalho teve como ponto de partida o interesse pelas apresentações de um grupo de reis – segundo CASCUDO (1993) grupos que cantam e dançam na véspera e no dia de Reis, 06 de janeiro, celebrando os reis magos – originário de um povoado próximo da minha região natal, o povoado de Lagoa do Maurício do Município de Macaúbas, situado na região centro-oeste da Bahia. Essa comunidade é conhecida na região pela sua atividade musical que, segundo FIGUEREDO (2003), tem evidenciado uma história de professores e bandas de música atuando desde o final do século XIX, junto a manifestações culturais como a descrita. Nas apresentações observadas, chamou minha atenção a interação do público com o grupo, a alegria e descontração das pessoas que com ele interagem, junto ao fato dessas pessoas evidenciarem, no seu modo de vestir e no conhecimento de outros gêneros musicais, por exemplo, estarem em contato com um universo bem diferente daquele representado naquele momento pelo grupo de reis. As primeiras observações em campo levantaram algumas questões: Como está acontecendo a renovação da tradição? O contato inevitável com a diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade (HARVEY, 2003) está interferindo nesse processo? O que significa essa manifestação para as pessoas que cantam e dançam com o grupo, ativamente, embora aparentem dialogar com outros universos culturais? Que representações sociais estão sendo evidenciadas? Nesse momento embaso-me em CHARTIER (1990), para quem as representações sociais se consistem numa modalidade de conhecimento coletivo, partilhado, que se objetiva nas práticas e obras culturais, evidenciando “configurações intelectuais”, categorizações, valorações, “*constructos* simbólicos”, enfim, implicados com “processos identitários” (HALL, 1999). Tendo em vista esse contexto, essa pesquisa teve como objetivo investigar as representações sociais evidenciadas pelo grupo de reis mencionado e por seus receptores, visando identificar permanências e re-elaborações implicadas com processos identitários diversos, que incluem o inevitável encontro com a diversidade que caracteriza a pós-modernidade, os processos de “negociação” descritos por CANCLINI (2003). Entrevistas com integrantes do grupo e do público, um levantamento

histórico da comunidade, filmagens, fotos, gravações em áudio, transcrição, análise e interpretação de peças cantadas e tocadas, foram os procedimentos metodológicos utilizados. Possibilitaram constatar que apesar das dificuldades relacionadas com a tentativa de preservação de suas tradições, o povo dessa comunidade estudada está sempre procurando mostrar vigor e que, de modo geral, tem o reconhecimento considerável de grande parte da população que mesmo interagindo com os efeitos da pós-modernidade, participa de forma ativa das manifestações. Evidenciam, portanto, representações sociais e, nesse contexto, processos identitários implicados com permanências e re-elaborações.

A comunidade e os grupos de reis

O município de Macaúbas está situado na região centro-oeste da Bahia, na Microrregião da Chapada Diamantina Meridional distante da Capital 736 km (AMARAL, 1977). Sua população é de aproximadamente 48.633 habitantes segundo estimativa do IBGE 2009. De acordo com FIGUEREDO (op. cit), Macaúbas possui uma atividade cultural muito rica, marcada pela diversidade, figurando nesse contexto a literatura, a música, as artes plásticas e a religiosidade. É conhecida na região, sobretudo, pelo investimento na música, pela história de seus professores de música, pelo antigo cultivo das bandas, integradas por músicos que liam partitura. Atualmente existe a Filarmônica de Nossa Senhora Imaculada da Conceição, cuja formação coincide com as primeiras bandas do município. A tradição e cultivo musical podem se caracterizar por esses fatos.

Os ternos de reis também são tradicionais na cidade, vêm de encontros culturais com tribos indígenas. Segundo ainda FIGUEREDO (Ibidem), a região era habitada por índios Tuxás, a comprovação está nas pinturas rupestres encontradas em alguns de seus povoados. Os Reis da Caipora, um dos primeiros grupos de reis da região, trazem várias marcas indígenas que podem ser percebidas pelos temas tratados (a Caipora, por exemplo). Um dos fatores mais marcantes destes grupos é a religiosidade, que nos reisados é representada através da música e, sobretudo, da dança. É interessante lembrar que música e dança, de acordo com a teoria de CASTORIADIS (1995), se constituem em suportes representativos dos feixes de significações que, nesse caso especial, instituem esse grupo. Segundo esse autor,

o suporte representativo dessas significações consiste em imagens ou figuras, no sentido mais restrito do termo: fonemas, cédulas, estátuas, igrejas, instrumentos, uniformes, pinturas corporais [...] partituras musicais, mas também a totalidade do percebido natural, designado ou designável pela sociedade considerada. As composições de imagens ou figuras podem ser, e freqüentemente são, imagens ou figuras por sua vez e, portanto, suporte de significações (Ibidem, p. 277).

O “Reisado da Lagoa do Maurício”

Conforme abordagem de CASCUDO (s.d, p. 775-776) os ternos de Reis e Reisado são sinônimos. O “Reisado da Lagoa do Maurício”, como é conhecido o grupo, possui idade aproximada de 100 anos, segundo o entrevistado Reilton Novais, filho Sr. Odilon Novais, o atual líder do grupo. Reilton afirma ter sido a tradição passada de pai para filho, lembrando que os filhos acompanham o grupo desde crianças para vivenciar e aprender com mais facilidade as músicas por eles executadas. Hoje o “Reisado da Lagoa do Maurício” é

formado por cerca de seis músicos, todos do sexo masculino: dois cantores que tocam também o chocalho; dois gaitistas e dois percussionistas. Outros membros da família, como é o caso do entrevistado Reilton Novais, revezam entre si nas apresentações mais longas. Os integrantes do grupo, somados, chegam a um total de 10 a 12 pessoas. Os participantes executam todos os instrumentos, com a finalidade de evitar cansaços em excesso, essa prática sempre foi comum entre eles. Desde criança os componentes aprendem a lidar com todos os instrumentos. O reisado também conta com a participação de mulheres, que geralmente fazem parte da família ou são moradoras do povoado, porém, essa participação restringe-se apenas à danças. As vestimentas utilizadas desde a primeira formação do grupo são apenas calças, camisas e sapatos comuns, acrescentados de lenços brancos suspensos no pescoço, o que o difere dos grupos de reis de outras regiões do país conforme pode ser observado também por CASCUDO (op. cit.).

Nas suas primeiras formações, o reisado saía de casa em casa tocando e cantando em troca de comida e bebida na época dos Santos Reis, que começa dia 28 de dezembro e vai até 06 de janeiro, seguindo a tradição dos primeiros grupos europeus. Segundo CASCUDO (Ibidem),

os reis, na Península Ibérica, de forma espontânea ou por meio de grupos, com indumentária própria ou não, visitam os amigos ou pessoas conhecidas, na tarde ou noite de 5 de janeiro (véspera de Reis) cantando e dançando ou apenas cantando versos alusivos à data e solicitando alimentos ou dinheiro. Os colonizadores mantiveram a tradição no Brasil e de todo ainda não desapareceu o uso nalgumas regiões (Ibidem, p. 774).

Conforme o relato de Reilton Novais, o reisado da região tem levado entretenimento para a população rural do município, se consistido numa forma capaz de fazer os homens se esquecerem dos problemas vividos no campo. As músicas são tanto instrumentais quanto vocais, tratam de temas religiosos ou cômicos. O Reisado da Lagoa do Maurício atualmente faz mais apresentações em eventos da cidade de Macaúbas e região do que em casas de vizinhos como antigamente. Isso se deve ao fato do reconhecimento por parte de moradores dessas localidades, já que Macaúbas é conhecida como cidade de músicos e a maioria deles integrou grupos ligados à cultura do município, como, por exemplo, a Filarmônica. Esta afirmação mostra que a música é articuladora de significados e se consiste, como já foi mencionado, em um suporte representativo do imaginário coletivo dessa sociedade, isto é, uma estrutura simbólica capaz de evidenciar suas significações. FREIRE (1994), com base também em CASTORIADIS (op. cit.), explica que:

as estruturas e formas musicais articulam sentidos e significações e, como tal, é essencial que sejam apreendidas no relato histórico. Os modos de ordenação das estruturas e formas musicais expressam e propõem significações, posto que a música, como qualquer outra forma de linguagem, não opera com um universo fixo de significados, e contém, em si mesma, a possibilidade de novas ordenações e significações. Ou seja, os signos utilizados na linguagem musical reportam-se à rede simbólica presente no momento histórico de sua elaboração, mas também, os signos utilizados podem ser investidos de outras significações que não correspondem a esse mesmo momento histórico, assim como podem portar, residualmente, significados elaborados em momentos históricos outros, e que, portanto estão sendo utilizados através de um processo de re-significação (Ibidem, p. 129).

Regida pelo imaginário coletivo, portanto, a manifestação cultural desse povo traz em si significações e re-significações de tempos variados, a dinâmica do “tempo múltiplo” que perpassa a trama sócio-histórico e cultural, segundo FREIRE (Ibidem). O reconhecimento do grupo de reis pela população atual é a prova disso, trouxe ao reisado uma apresentação em Salvador –BA, capital do estado que, como

afirmou Reilton Novais, se consistiu em um momento muito marcante não só para os integrantes do grupo, mas também para a população da Lagoa do Maurício, para os povoados próximos e para o município.

Os instrumentos

Os instrumentos são construídos pelos próprios músicos, com exceção das gaitas, que são feitas por Manuel, um amigo dos integrantes que reside em outro povoado da zona rural de Macaúbas. Dentre os instrumentos de percussão está a Caixa (Figura 1) e o Bumba (Figura 2), feitos de umburana¹ e pele de carneiro, o último, de acordo com Reilton, tem idade aproximada de 100 anos. Todo material de construção é o original, todos são tocados com baquetas de madeira, também feitas por eles. As chamadas gaitas (Figura 3), na verdade flautas de bambu, foram denominadas assim por alguns músicos. Além da madeira, elas recebem um tratamento na parte superior (onde se sopra) feito a base de própolis², que é trocado pelo menos uma vez ao mês. Segundo os gaitistas (ou flautistas) esse produto é o principal responsável pela emissão do som. Os orifícios desse instrumento, estando abertos ou não, é que dão diferenças de notas, assim como nos instrumentos da família das madeiras. Elas possuem a mesma afinação, definida no ato da construção, que gira em torno de 436MHz. Esses músicos “construtores”, apenas receberam orientações de pessoas mais experientes nesse tipo de atividade.



Figura 1. Caixa.



Figura 2. Bumba.



Figura 3. Gaitas/Flautas.

A música

O “Reisado da Lagoa do Maurício” sempre executou composições próprias, sejam instrumentais ou vocais. Utiliza temas pequenos e tonais que, no caso das peças instrumentais, vão sendo repetidas até que o líder do grupo dê o sinal de encerramento. Já quando há letra, os outros “reiseiros” que geralmente a conhecem, esperam a última estrofe. Curioso é o fato dos músicos não terem conhecimentos de teoria musical, alguns só foram estar cientes de que existem notas musicais tempos depois de começarem a compor. Suas principais referências são o som, as posições das notas na gaita e as melodias cantadas pelos familiares mais velhos (muitas peças se consistem em variações dessas). Outro elemento muito utilizado neste ato é o intervalo

¹ Umburana – madeira de muita resistência encontrada no interior da Bahia.

² Própolis – produto retirado da cera de abelha.

de terça nas melodias, que aparecem na maioria das composições instrumentais e/ou vocais. O contexto social e cultural são fatores fundamentais para essa prática, que acaba envolvendo familiares de todas as idades, acarretando um somatório de idéias composicionais e conhecimentos prático-musicais. ARROYO (1999), em sua pesquisa sobre mundos musicais locais e educação musical, observa:

Vale observar que as dimensões sociais, cognitivas e psicomotoras estão integradas na experiência musical. A aprendizagem de música não implica apenas tornar-se tecnicamente competente, mas interiorizar **representações sociais** que lhes dão sentido, como cultura. As organizações sonoras não são neutras, mas investidas de rede de significados (...). Esses significados dão sentido ao fazer musical e parece constituírem-se no estímulo básico para a própria aprendizagem. Psicológica e socialmente fazem sentido (Ibidem, p.178).

Dentre os gêneros tocados nas apresentações atuais estão, segundo o entrevistado Reilton Novais: as “Cantigas de Reis”, músicas com letra que geralmente falam do nascimento de Jesus Cristo, portanto, de caráter religioso; “Sambas”, músicas instrumentais executadas sempre após as “Cantigas”, normalmente marcam o momento para que todos, inclusive o público, dançam juntos; e por fim o “Batuque de roda”, que na maioria das vezes, representa a despedida. Segue abaixo transcrições de duas peças, sendo uma “Cantiga” (somente a melodia, Recorte 1), um “Samba” (Recorte 2) e as células rítmicas executadas pela percussão nesses dois gêneros (Recortes 3 e 4).



Recorte 1. Cantiga de Reis.



Recorte 2. Samba.

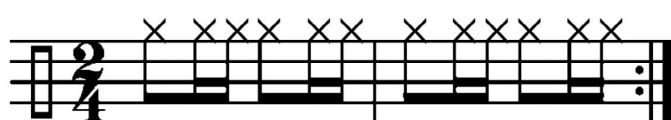
Pode ser observado que há semelhanças entre vários elementos estruturais das peças como, por exemplo, extensão, ritmo e intervalos e, além disso, as vozes estão sempre paralelas. Quanto às células rítmicas dos instrumentos de percussão, que serão abordadas a seguir, também há muita equivalência entre as peças. Na primeira (Figura 3), no trecho em que as gaitas executam, utiliza-se dinâmica forte, e o bumba toca na pele; quando entra as vozes, é usado somente o aro do bumba e a dinâmica é piano. Nas gravações podem ser percebidas variações rítmicas, esta transcrição é somente a base do que é feito pelos músicos.

Bumba ♩ = 100



Com as gaitas a dinâmica é "forte", e tocando na pele. Com a voz é piano, e tocando no aro

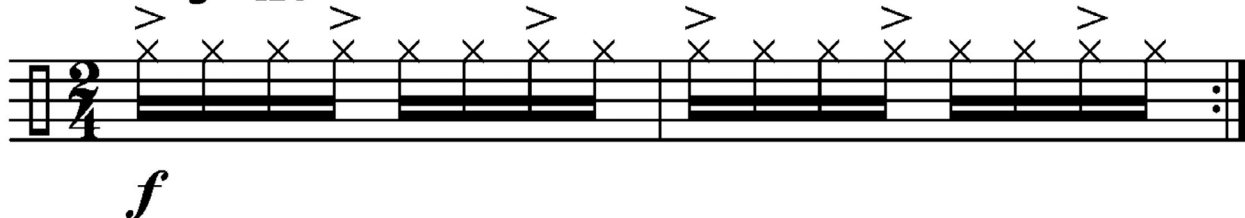
Caixa ♩ = 100



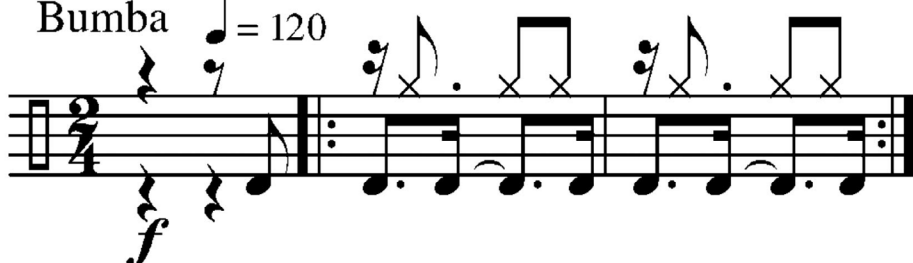
Também forte e piano, mas sempre na pele

Recorte 3. Célula rítmica do bumba e da caixa nos dois momentos da Cantiga.

Caixa ♩ = 120



Bumba ♩ = 120



Recorte 4. Célula rítmica do bumba e caixa no Samba.

As apresentações na praça

As apresentações que acontecem na praça, registradas por mim em vídeo, evidenciam um grupo de homens tocando e cantando, praticando e mostrando a sua tradição. Uma universitária, que provavelmente fazia parte da organização do evento, criada na cidade e hoje morando em um centro maior aparece com um microfone para registrar a manifestação popular. Aos poucos outros cidadãos, principalmente mulheres, entram na roda dançando, uma delas passa para o centro e, depois de dançar com muita animação, convida outra pessoa que está tocando ou batendo palmas para tomar o seu lugar no centro, e assim por diante. A alegria é grande, contagiante, mostra a familiaridade de todos com a tradição, inclusive da universitária, que também entra na dança. Essas pessoas que passam a integrar o grupo depois da apresentação inicial, não estão vestidas a caráter como os músicos, que trazem um lenço amarrado ao pescoço, ao contrário, mostram

estar “antenadas” com o que está acontecendo no mundo da moda e, ao que parece, estão escutando os mais diferentes gêneros musicais, estão em contato com as sofisticadas tecnologias, ecletismo, encontros e diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade, segundo HARVEY (op. cit), mas não deixam de mostrar também a familiaridade e vontade de estar junto, participando com o grupo que cultiva a sua tradição, sentem no corpo as células rítmicas e intervalos melódicos que remetem a uma tradição oral, mostram “negociação” com diferentes dimensões culturais e temporais.

Considerações finais

Esse trabalho, tendo em vista o grupo de reis do povoado Lagoa do Maurício, buscou as representações sociais expressas por processos simbólicos intrínsecos à sua manifestação musical, representações essas que constroem a realidade e não apenas a copiam, conforme fundamentação agora em PESAVENTO (2000). Para essa autora, baseada em CASTORIADIS (op. cit.), “indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. A representação não é uma copia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (Ibidem, p. 39-40). Após as devidas constatações, inclusive realizadas a partir da análise das células rítmicas e sonoridades cultivadas e passadas por tradição para o grupo, que foram gravadas e transcritas por mim, da observação dos instrumentos construídos e utilizados também conforme a tradição, da particularidade e alegria da participação da comunidade, pude perceber que as apresentações do Reisado da Lagoa do Maurício estão evidenciando representações sociais não só para o povoado, mas para todo o município de Macaúbas, fato esse revelado pelo contexto sócio-histórico e cultural que agrega, de modo geral, o reconhecimento ainda considerável de parte da população da sua tradição, mesmo sofrendo os efeitos da globalização do mundo pós-moderno, da interação constante com elementos que propiciam de forma acentuada e inevitável circunstâncias identitárias híbridas (CANCLINI, op. cit.), o diálogo constante com outras dimensões culturais e temporais que mostra a dinâmica do tempo múltiplo conforme definido por FREIRE (op. cit.). Finalizo, observando que o Reisado da Lagoa do Maurício é parte da história tanto do município de Macaúbas, quanto da Bahia e do Brasil, não somente pela sua respeitável valorização das tradições culturais do país, por representar a sociedade, como pôde ser visto, e por passar seus conhecimentos para os mais jovens, apesar das dificuldades notadas e da luta contra os obstáculos mostrados, mas, sobretudo, por “negociar” com elementos da pós-modernidade.

Referências

ACÚRCIO, Mônica. COSTA, Cristina. ROCHA, Guida. **A entrevista**. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/ichagas/mi1/entrevistat2.pdf>>. Acesso em: Janeiro de 2011.

AMARAL, Dilza Souza Figueiredo e Outros. **Escola Resgata Memória de Macaúbas**. Brumado, Bahia: Tribuna do Sertão, 1977.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**, Tese (doutorado em Música) - IA/PPG-Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1999.

- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações sociais**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- FIGUEREDO, Alan José. **A música em Macaúbas**. Macaúbas: Fundação Cultural Professor Mota, 2003.
- FREIRE, Vanda Lima B. **A história da música em questão – uma reflexão metodológica**. In Fundamentos da educação musical 2. Porto Alegre: CPG música/UFRGS, 1994.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 3º ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 22ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.
- PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

A PRODUÇÃO MUSICOLÓGICA NO ÂMBITO DA PÓS-GRADUAÇÃO *LATU SENSU* NA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS - EMAC/UFG

Anileide Silva Barros (UFG)
Ana Guiomar Rego Souza (UFG)

Resumo: É por meio da inter e transdisciplinaridade que podemos alcançar eficiência no ensino da música, pois, a questão da transmissão pedagógica envolve a diversidade dos fatores sociais. A partir desta perspectiva trabalharemos os processos inter e transdisciplinares, buscando capacitação para responder às diversidades apresentadas. Identificaremos o volume da produção musicológica nos trabalhos da pós-graduação *latu sensu* na EMAC/UFG, verificando se há ou não abordagem musicológica feita pelos autores, na tentativa de identificar os diálogos interdisciplinares evidentes ou encobertos. Existe pouca produção específica com relação ao tema da pesquisa, no que diz respeito às reflexões teórico-metodológicas envolvendo Musicologia, História e Etnomusicologia. Daí a relevância do presente trabalho para a EMAC/UFG e, conseqüentemente, para a sociedade goiana.

Palavras-chave: Musicologia; Interdisciplinaridade; Pós-Graduação *Latu Sensu*; EMAC/UFG.

O MÚSICO E A ATIVIDADE MUSICAL: ENTRE PRECONCEITOS E ESTEREÓTIPOS

Luís Carlos Vasconcelos Furtado (UFG-UnB)

Resumo: Este artigo pretende traçar linhas que promovam a discussão sobre a construção identitária do músico erudito brasileiro como trabalhador, através de preconceitos e estereótipos que marcam a atividade musical, na tentativa de traduzir as sensibilidades e as preocupações do profissional com as condições sociais do mundo em que vive.

Palavras-chave: Músico e Trabalho.

Abstract: This article seeks to draw lines that promote discussion about the identity construction of Brazilian classical musician as an employee, through prejudices and stereotypes that mark the musical activity in an attempt to translate the sensitivities and concerns of the professional with the social conditions of the world in which lives.

Keywords: Musician and work.

“O trabalho que faz viver em nós o que não existe”^{1*}

Paul Valéry

Apesar de intensa, a atividade musical erudita no Brasil, em sua grande maioria, é marcada pela precarização, instabilidade, insegurança, incerteza, individualidade, informalidade e fragmentação das condições de trabalho.

A estas encontramos, ainda, múltiplas leituras e visões, discriminatórias e negativas, que conferem à atividade um alto grau de incompreensão, traduzidas, em muitos casos, como passatempo ou diversão, bem como olhares, cheios de restrições, quanto à escolha da profissão, quanto à incerteza do futuro financeiro e do sucesso profissional.

São representações e imagens,² carregadas de preconceitos e estereótipos, que classificam o músico como um sujeito alheio às suas realidades sociais (CHARTIER, 1990, p. 16-17), tecidas pela sociedade que desconhece sua vida profissional.

Pretende-se, pois, nesse texto, a partir de um levantamento bibliográfico, identificar algumas destas imagens e representações sobre o músico erudito e promover uma discussão sobre a atividade musical marcada por problemas e dificuldades, levantando questões relativas aos valores, aos temores e às realizações profissionais, à identificação e à tradução das sensibilidades do músico brasileiro.

Sem cair na confusão entre o papel de pesquisador e a opinião como cidadão (músico), procurou-se amparo no diálogo entre a Música, com as ideias, os ideais, as críticas e os pensamentos de músicos, brasileiros e estrangeiros, a História Cultural, com seus encaminhamentos metodológicos, e outras disciplinas afins.

¹ “*le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas.*”

² Representações que, dentro de um processo de classificação, de divisão e delimitação, organizam a apreensão do mundo social e permitem “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler (CHARTIER, 1990, p. 16-17)” e de imagens, como um acessório da autoridade e da identidade que não devem nunca ser lidas como a aparência de uma realidade e que podem tornar uma realidade liminar (BHABHA, 2003, p. 85-86).

O músico e a atividade musical: entre preconceitos e estereótipos

Falar sobre o músico é falar sobre suas práticas culturais, sobre os “modos de fazer” e os “modos de ver” de um homem em uma sociedade, enquanto sujeito produtor e receptor de cultura, pensado não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações, mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade (BARROS, 2003, p. 157).

Música, músico e sociedade não podem ser dissociados. A música não existe meramente como página impressa, pois pressupõe executantes e ouvintes. A música só pode existir na (e para) a sociedade, a qual sempre foi responsável por criar condições para que o músico atuasse da melhor maneira possível (RAYNOR, 1981, p. 20).

Uma atividade fascinante, muitas vezes incompreendida, que obedece a talentos e a valores inconstantes como a inspiração, a criatividade, a rebeldia a todo enquadramento, a rejeição às regras comuns do assalariado, entre outros (MENGER, 2005. p. 8), mas que é marcada por juízos.

Juízos, muitos deles negativos, ancorados no imaginário popular,³ de um conceito romântico sobre o músico como herói, mito, filho da natureza, revolucionário, mágico, um ser sobrenatural, sublime e único (COLDICOTT, 1996, p. 338), que age sem o esforço que é demandado do trabalhador.

Todo embate em torno da questão chega à modernidade reverberando antigos entendimentos, bíblicos e mitológicos, pela via de associações a arte de compor, tocar ou de cantar com o adiamento do sofrimento. Não por acaso é comum associar o músico à boa vida, à boemia, à vida noturna, ao ócio. De que é um artesão, genioso, um vagabundo que vive de noitadas e dorme o dia inteiro.⁴

Sentimentos negativos, discriminatórios tecidos pela sociedade no que diz respeito à escolha da profissão musical, inclusive no que se refere ao futuro financeiro, ao sucesso profissional (em toda a subjetividade do termo), aos locais de trabalho e de que o trabalho musical não é trabalho. Não bastando tamanho peso à estrela escarlate que vem carregado o músico ainda se lhe condiciona o viver a hábitos pouco louváveis como o consumo de drogas e o alcoolismo. Não seria, pois, uma boa companhia, esse músico, pouco afeito ao trabalho engrandecedor do homem, da moral e da sociedade. Triste imagem que não se pode silenciar.

É comum observar um ar de espanto nas pessoas ao descobrir que a atividade musical é fonte de renda, de sustento e de sobrevivência, que pode ser, e é, uma atividade de prazer, de realizações pessoais, artísticas e profissionais, porque geralmente as pessoas não enlaçam prazer e trabalho, do mesmo modo que não ligam música e sofrimento. Mas, é preciso dizer que a música também é um local de frustrações, de decepções, de desilusões e de insatisfações, sejam elas materiais ou no campo do reconhecimento social, da atividade musical como trabalho, digno e justificável para o bem-estar social. Predomina a imagem da fruição e do deleite dos músicos e seus ouvintes, como um ato passageiro, sem maiores conseqüências para a construção do progresso.

São opiniões, conceitos, frutos do desconhecimento e da incompreensão sobre a especificidade do músico e de sua atividade que se cercam de restrições, preconceitos e estereótipos.

³ Para Flausino (1999, p. 44) “o imaginário é uma força coletiva, um elemento fundamental da consciência, um poder mediante o qual produzimos representações globais da sociedade e de todo aquele que nela se relaciona, mas é também, principalmente, um fator de inserção da atividade imaginante individual em um fenômeno coletivo.”

⁴ Existem ainda inúmeras outras imagens negativas tecidas sobre as diversas atividades do músico, tais como: “uma profissão (a do compositor) socialmente inútil” (CARPENTIER, 2000, p. 304), “uma espécie de bem qualificado provedor de entretenimento” (ELIAS, 1995, p. 37-38), ou “o trabalho de quem diverte os outros” (MACÊDO, 2010, p. 24).

No entanto, estes estereótipos e preconceitos também partem dos próprios músicos que se referem ao trabalho de colegas de profissão com palavras depreciativas. John Neschling (2009, p. 40), maestro, costuma “brincar”, ao dizer que o músico é “um homem cujo trabalho infelizmente não é como a medicina: um mau concerto não faz com que as pessoas saiam da sala com diarreia, mal medicadas por um músico irresponsável.”

⁵ Ou, segundo Berlioz, se “um violino é medíocre, diz-se: ele dará um bom violista (CASTRO, op. cit, p. 25).”

Os preconceitos vão além de imagens pejorativas à figura do músico. Eles atingem também as atividades musicais. Zanon cita inúmeras atividades possíveis para o músico erudito. No entanto, há, entre os músicos, os que se sintam mais nobres ou que se vejam hierarquicamente superiores. ⁶ Ledo engano, nos avisa este autor, uma vez que todas estas atividades teriam, e têm, um lugar ao sol, cada uma com sua importância, remuneração e representatividade (2006, p. 102-127).

Desconhece-se que a vida profissional do músico, na busca pela realização pessoal e financeira, é cercada de trabalho, múltiplo e multifacetado, e de dedicação diários, sacrifícios, sofrimentos, de constante aprimoramento técnico e artístico, através da pesquisa e da prática, individual e coletiva.⁷ Passa, também, por tarefas e obrigações, como contratos, questões financeiras, produção, entre outras, às quais o músico não está ou não foi preparado para exercer.

Mas seria este trabalho, múltiplo e multifacetado, uma necessidade do músico ou uma imposição da sociedade?

Para Raynor (1981, p. 19) há pontos em que a submissão do compositor (e também dos intérpretes) à corrente geral de pensamento é explícita e de importância quanto à sua posição como membro da sociedade.

Por outro lado, esta característica múltipla da atividade do músico, é uma forma de complementar os baixos salários, os cachês artísticos insuficientes praticados no país. Uma maneira de amenizar (ou de lutar contra) as condições inadequadas de trabalho, à sujeição à demanda do mercado de entretenimento, à falta de atenção aos direitos e deveres da profissão.

São itens, segundo Frederico Silva, desconhecidos pela sociedade brasileira, sobretudo sobre a efetiva participação do setor cultural na economia do país, o qual mereceria um olhar mais preciso (BRASIL, 2007, p. 12-83). Seguindo em sua reflexão, Silva nos avisa a importância de destacar algumas constatações sobre o setor “Espetáculo vivo e de atividades artísticas”, no qual a música está inserida: as mulheres são minoria, ⁸ recebem mais e possuem mais tempo de escolaridade que os homens; a escolaridade do setor é maior que a média nacional, mas abaixo da média da cultura; os negros são minoria, têm menor escolaridade e com rendimentos inferiores aos dos brancos.

São múltiplas visões de um setor que, apesar de proclamar a promoção da diversidade, apresenta forte discrepância de gênero, de salários e de acesso ao emprego, de discriminação e preconceito étnicos, além de possuírem um alto grau de informalidade e instabilidade (BRASIL, 2007, p. 12-83).

⁵ “Se um profissional for um mau músico, nenhum dano significativo causará à sociedade. Na pior das hipóteses, as pessoas que o ouvirem passarão alguns momentos desagradáveis,” advertia Deborah Duprat, então Procuradora Geral Interina da República (ÚLTIMA INSTÂNCIA, 2009).

⁶ Fruto, talvez, de uma rede de profissionalismo que, segundo Monteiro (2008, p. 209), tinha uma hierarquia nas relações entre os músicos no Brasil de dom João VI.

⁷ Para Howard Becker “se a arte é uma actividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada, também o é porque como toda actividade, obedece a regras, a constrangimentos, insere-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreira profissionais (*apud* Menger, 2005)”.

⁸ Pichoneri (2006, p. 100-1) demonstra que as mulheres, numa orquestra paulista, representam 26% dos integrantes (115 no total) e apenas quatro mulheres são solistas (em 21 no total). Em outra análise, Toffano (2007, p. 164) questiona a maioria masculina no mundo profissional em que as mulheres são maioria durante a formação musical.

Seriam essas discrepâncias resquícios de um passado não muito distante? ⁹ Seriam eternas formas de discriminação e preconceito também presentes em outras atividades econômicas no país?

No que diz respeito à relação entre a atividade musical e as mulheres, seriam estas situações frutos de uma antiga política europeia em não contratar mulheres para as orquestras? Seriam ainda resquícios de um período onde as mulheres não podiam cantar nas igrejas e eram substituídas por vozes de crianças ou pelos *castrati*?

E quanto à questão étnica? Fruto da má-vontade, que falava Teixeira Coelho, em 1852, em relação ao artista refletido na imagem dos “mulatos que se não fazem absolutamente ociosos se empregam no exercício de músicos (MADEIRA, 1993, p. 41-42)”?¹⁰

São heranças culturais, acumuladas e transformadas ao longo dos anos, em um processo de assimilação, como forma de integração a uma sociedade (inicialmente europeia), impositiva e dominadora (GUSMÃO, 2004, p. 90), que se refletiram também na música brasileira através dos hábitos musicais trazidos por estrangeiros, músicos ou não, bem como pelos inúmeros brasileiros, instrumentistas, cantores e compositores, que buscaram conhecimento e aperfeiçoamento no exterior.

Uma forma de apropriação de ideias, de técnicas e de comportamentos que permitiram, ao músico brasileiro, criar estruturas na proteção dos valores e das práticas próprios (HENRIQUES, 2004, p. 33), bem como adotar escolhas e formas de fazer, refletida na atividade e na formação musicais.

Escolhas, entretanto, nem sempre satisfatórias devido à falta de professores e de escolas especializados, às dificuldades para a aquisição e a manutenção de instrumentos musicais, à falta ou inexistência de material específico, e que são, entre outras, algumas das inúmeras barreiras com que o músico se depara em sua formação no Brasil.

Uma formação que não passa, necessariamente, pelo ensino superior em música, seja pela não obrigatoriedade do curso para o exercício da profissão, salvo às exigências relacionadas à educação e aos planos de carreiras em algumas orquestras brasileiras, bem como pelas poucas possibilidades de acesso a estes cursos.

Diga-se que as considerações até agora alinhadas nos informam que nos bastidores de confuso imaginário repousa uma outra realidade, do emprego do tempo do músico entre o aprimoramento de técnicas, de domínio da música, do conhecimento da especificidade da linguagem com a qual trabalha, enfim de uma gama de saberes que não são dadas e são fruto de um intenso trabalho de horas de dedicação à causa musical, em sacrifício a outras atividades socialmente valorizadas, seja no descanso, no lazer, no consumo ou na renda.

⁹ Seriam heranças, segundo Monteiro (2008, p. 210), da sociedade colonial brasileira, estratificada e escravista, preconceituosa em tudo que estabeleceu diferenças e reservou os espaços de cada um?

¹⁰ Para Teixeira Coelho a ociosidade era apanágio da nobreza e vitupério da pobreza. Privilégio da fidalguia e dos reis e a vadiagem vingança envergonhada ou desabusada dos pobres livres (MADEIRA, 1993, p. 41). Alguns nomes ilustres, entre outros, da música brasileira também receberam tratamentos semelhantes: Padre José Maurício Nunes Garcia, “‘um defeito visível’ de ser mulato” (CARDOSO, 2008, p. 81); Antonio Callado, “‘mestiço inovador’, portador da ‘raça nova’” (DINIZ, 2008, p. 73); Patápio Silva, “quem seria aquele mestiço que tinha assim o direito de entrar no esplendor de um salão?!” (SOUZA et alli, 1983, p. 30).

Questionamentos e considerações preliminares

As inúmeras representações e as imagens tecidas sobre o músico marcam significativamente sua identidade como trabalhador e conduzem a algumas conclusões e alguns questionamentos preliminares.

Seriam estas representações e imagens criadas pelos próprios músicos uma necessidade de “‘inventar’ um grupo” (HENRIQUES, 2004, p. 42), inferiorizado, que permitisse compensar as dificuldades inerentes à profissão?

Seriam maneiras da sociedade promover a classificação e a desclassificação do músico “de acordo com as determinações sócio-econômicas (KUYUMJIAN, 2002, p. 15)?” Seriam, segundo Flausino (1999, p. 44), num contexto que mistura realidade construída e imaginário social, um processo de “folclorização dos acontecimentos”?

Seria o músico um ser alheio às suas realidades sociais, impedido de ser reconhecido pela sua identidade, de propriedades comuns (e diversificadas) a seus membros em uma pertença percebida, mostrada, reconhecida ou negada (CHARTIER, 2002, p. 10-11)? Seria o músico um “outro”, frágil, vulnerável, diferente e distante da sociedade? Seriam os dois mundos, o dos desejos e dos sonhos e o do prosaico e do cotidiano, dissociáveis na vida deste profissional (PESAVENTO, 2008, p. 46-47)?

Segundo Elias (1995, p. 56) não existiriam linhas divisórias “entre o artista e o ser humano, o gênio e a ‘pessoa comum’.” Mas, se não existem estas fronteiras, o que dizer sobre as imagens carregadas de juízos negativos criadas sobre o músico e sua atividade musical como trabalho?

Assim, analisar a atividade do músico como trabalhador, em um mercado marcado pela fragilidade, é levantar questões relativas aos valores, aos temores e às realizações profissionais, à identificação e à tradução de suas sensibilidades, mas também das condições impostas aos músicos, juntamente com os meios à disposição do artista para reagir a elas (RAYNOR, 1981, p. 22-23).

Estudar este universo é levantar questões pertinentes ao trabalho do músico profissional. É expressar e materializar suas sensibilidades em registros palpáveis e possíveis de resgate e que operem como a manifestação exterior de uma experiência, única, individual ou coletiva (PESAVENTO, 2008, p. 576-578).

Promover a discussão sobre a atividade musical marcada por preconceitos e estereótipos, por problemas e dificuldades, a partir de uma revisão bibliográfica, talvez não seja um lugar de terminar, mas, sim, o de começar, como sugere Bhabha (1998, p. 104).

Talvez essas leituras preliminares, sobre a atividade do músico como trabalhador, fundamentadas no exame de outros terrenos e situada num conjunto de precedentes e vizinhos, conduzam a uma generalização apressada (CERTEAU, 2008, p. 79). Mas, permitem identificar que esta atividade, apesar de ser um trabalho fluido e disperso, é, afinal de contas, trabalho (SEGABINAZZI, 2007, p. 17).

Indicam, ainda, a necessidade de um olhar mais detalhado e abrangente sobre o trabalho musical, tais como a construção da carreira, as trajetórias e os percursos, a mobilidade, as recompensas, as barreiras inerentes à profissão (BORGES, 2010, p. 242), e que deve passar pelas múltiplas experiências individuais e coletivas do músico brasileiro, que extrapola as questões, comuns ao imaginário popular, sobre dom e ou talento natos.

Referências

- BARROS, José D'Assunção. **História Cultural: um panorama teórico e historiográfico**. *Revista Textos de História*, v. 11, n. 1/2, (2003), pp. 145-171.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BORGES, Vera e DELICADO, Ana. Discípulos de Apolo e Minerva: vocações artísticas e científicas. In: DIX, Steffen, BORGES, Vera e DELICADO (org.). Ana. **Profissão e Vocação**. Ensaio sobre os Grupos Profissionais. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010. p. 209-245.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Economia e Política Cultural**. Acesso, emprego e financiamento. Frederico A. Barbosa da Silva (autor). Brasília: Ministério da Cultura, 2007.
- CARDOSO, André. **A música na corte de d. João VI**. 1808-1821. São Paulo: Martins, 2008.
- CARPENTIER, Alejo. **O músico em mim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Tradução de Carlos Araújo.
- CASTRO, Marcos Câmara de. **Os estilhaços da orquestra** (resenha). Disponível em <<http://www.anppom.com.br/opus/opus15/102/102-Castro.htm>>. Acesso em 10/04/2010.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- _____. **História Cultural**. Entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 1990.
- COLDICOTT, Anne-Louise. Avaliações Póstumas: o “herói romântico”. In: COOPER, Barrya (org.). **Beethoven: um compêndio**. Guia completo da música e da vida de Ludwig van Beethoven. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 338-340.
- DINIZ, André. **Joaquim Callado**. O pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ELIAS, Nobert. **Mozart**. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FLAUSINO, Márcia Coelho. A voz rouca das manchetes. Como Veja mostrou os sem-terra em suas capas. In: COSTA, Clélia Botelho da e MACHADO, Maria Salete Kern (orgs.). **Imaginário e História**. Brasília: Paralelo 15, 1999. p. 37-48.
- GUSMÃO, Neusa Maria Mendes. **Os filhos da África**: Antropologia, Multiculturalidade e Educação. Lisboa: ICS, 2004.
- HENRIQUES, Isabel Castro. **Território e Identidade**. A construção da Angola Colonial. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras, 2004.
- KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins. Quando o trabalho é transformado em ressonância do passado. In: COSTA, Clélia Botelho da (org.). **Um passeio com Clio**. Brasília: Paralelo 15, 2002.
- MACÊDO, Kátia Barbosa. **O trabalho de quem faz arte e diverte os outros**. Goiânia: PUC Goiás, 2010.
- MADEIRA, Mauro de Albuquerque. **Letrados, fidalgos e contratores de tributos no Brasil Colonial**. Brasília: Unafisco/Sindifisco, 1993.
- MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do Artista enquanto Trabalhador**. Metamorfoses do Capitalismo. Lisboa: Roma, 2005.

- MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- NESCHLING, John. **Música Mundana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.
- RAYNOR, Henry. **História Social da Música**. Da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- SEGABINAZZI, Catia. **Identidade e trabalho na sociedade capitalista**. *Revista Textos & Contextos*, v. 6, n. 1, pp. 2-18. jan./jun. 2007.
- SOUZA, Maria das Graças Nogueira et alli. **Patápio: músico erudito ou popular?** Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag**. O paradoxo feminista. Brasília: UNB, 2007.
- ÚLTIMA INSTÂNCIA. **Depois do jornalismo...** MPF pede que Supremo acabe com regulamentação da profissão de músico. Disponível em <<http://ultimainstancia.uol.com.br/noticia>>. Acesso em 18/07/2010.
- ZANON, Fábio. Música como profissão. In: LIMA, Sonia Albano de. **Performance e Interpretação Musical**. Uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 102-127.

A TRADIÇÃO NA ESCOLA DO BANDOLIM BRASILEIRO

Jorge Antonio Cardoso Moura

Resumo: Trata-se de um estudo sobre a definição e trajetória do bandolim por meio de investigação histórica e organológica de seus instrumentos ancestrais, desde sua origem na Europa e atuação no Brasil, proveniente de Portugal e Espanha. A presente pesquisa trata dos aspectos histórico-sociais, técnicos e estéticos que influenciaram a formação e consolidação de uma dita escola “Escola do Bandolim Brasileiro”. Centrada sobre os conceitos de tradição, a análise parte de conjunto documental reunido a partir de fontes impressas, sonoras e audiovisuais, assim como relatos de músicos bandolinistas. Discute-se o papel da tradição oral no aprendizado musical, os modos e práticas musicais desta atividade, a relevância da prática musical de instrumentistas como Jacob do Bandolim, entre outros aspectos. A pesquisa, motivada pela atividade profissional do autor enquanto compositor e instrumentista, busca conhecer as atividades que permitiram a estruturação desta prática musical assim como as relações sociais, históricas e musicais que a terão sustentado enquanto prática na cultura.

Keywords: Mandolin; Tradition; Practice; Organological Study; History of the Mandolin.

Abstract: This is a study on the definition and history of the mandolin through historical research and its instruments organological ancestors, from its origins in Europe and activities in Brazil, from Portugal and Spain. This research deals with the historical-social, technical and aesthetic that influenced the formation and consolidation of an actual school, “School of the Brazilian Mandolin.” Centred on the concepts of tradition, the analysis part of the whole documentary compiled from printed sources, sound and audiovisual as well as accounts of musicians mandolin players. It discusses the role of oral tradition in musical learning, modes and musical practices of this activity, the importance of musical practice of instrumentalists as Jacob’s Mandolin, among other things. The research, motivated by the author’s professional activity as a composer and musician, tries to know the activities that led to the structuring of musical practice and social relations, historical and musicals that have sustained the practice while in culture.

Palavras-chave: Bandolim; Tradição; Prática; Estudo organológico; História do Bandolim.

A definição do bandolim, desde sua origem na Europa a sua trajetória Brasil, será abordada na presente pesquisa em conexão com seus aspectos histórico-sociais, técnicos e estéticos. A investigação sobre suas influências na formação e consolidação de uma “Escola do Bandolim Brasileiro” ancorou-se no estudo organológico. Centrada sobre os conceitos de tradição, a análise parte de conjunto documental reunido a partir de fontes impressas e iconografia específica, assim como de relatos de músicos bandolinistas. A pesquisa foi motivada pela atividade profissional do autor enquanto compositor, instrumentista com formação no presente instrumento de estudo.

O fato do bandolim ser conhecido por diversos nomes e formatos, em diferentes contextos e épocas, dificultou a análise e preservação documental de referências sobre sua origem (TYLER, 1989). Assim, sua definição foi abordada por meio de uma reconstrução cronológica inserindo os instrumentos que o originaram na Europa. Nos processos de transmissão de conhecimentos e de derivações entre modelos deste instrumento ao longo de sua história, concretizaram-se diferentes tradições (COUTINHO, 1999).

Os estudos históricos sobre a origem do bandolim o indicam como descendente de uma família de instrumentos encontrados em vários países a milhares de anos atrás. Em tumbas e manuscritos egípcios, na Grécia antiga, na antiguidade oriental, em vestígios da cultura hebraica, encontramos exemplos de fontes para uma pesquisa organológica e seus modos e práticas na humanidade¹. Em cada localidade, o mencionado instrumento assumiu um nome, forma e usos diferentes. Assim, diferentes tradições foram consolidadas em contextos sócio-culturais diversos.

¹ SEVERINI (*Il Fronimo*, N° 62, janeiro de 1988), MEER (revista *Liuteria*, N°33, dezembro de 1991, ano XI), COATES (*Early Music*, janeiro de 1977, p. 75-87) e TYLER (*Early Music*, outubro de 1981, p. 438-446).



Fig. 1. — Suonatore egiziano di liuto.



Fig. 2. — Suonatrice egiziana di liuto.



Fig. 3. — Suonatore d'Eouf arabo.

Figura Nº 1: Da esquerda para direita, tocador egípcio de alaúde, tocadora egípcia de alaúde e tocador de alaúde árabe. ²

Sob o ponto de vista histórico, segundo Orlandi (2011) ³, a maior parte dos mencionados instrumentos chegou à Europa por meio do contato nem sempre pacífico com a cultura islâmica pela invasão da Espanha em 710 d.C. até 1500, aproximadamente com a invasão dos Turcos (Sarracenos), ao longo da península italiana e as Cruzadas na Terra Santa.

Quanto à sua forma e origem histórica, foi o instrumento derivado da família do alaúde árabe e importado para Europa, aproximadamente no século X. Denominado com o nome de *qopuz*, instrumento de origem árabe, era construído de uma peça maciça de madeira rígida, com caixa em formato piriforme⁴. Este instrumento era tocado com uma palheta, assim

como o alaúde árabe. Nesse período, a execução previa somente uma linha melódica e não havia uma concepção polifônica definida, o que podemos justificar sua utilização predominantemente pela monodia. Desde a segunda metade do século XV, as fontes de pesquisa, dentre elas a iconográfica, comprovam o uso de palheta na execução do alaúde⁵ (TYLER, 1989). A palheta é a peça utilizada para a execução do bandolim até os dias atuais.

Além da origem do bandolim a partir do *qopuz*, outros estudos apontam uma hipótese da lira ter sido um dos ancestrais do bandolim. Quanto ao referido processo de derivação desta origem, Orlandi (2008)⁶, Sá (2005)⁷ e Amighetti (2002)⁸ fazem referência a esta possibilidade. Nesta referida publicação, Johannes Tinctoris em “*De usu et inventione musicae*” (1484) nos fornece uma hipótese onde o bandolim, chamado *ghitterra* ou *ghiterna*, teria sido inventado na Catalunha a partir da *lira*⁹. Este instrumento foi retratado como

² Imagens extraídas do “*Manuale teórico-prático Del mandolinista*” de Agostino Pisani (1923), página 8 e 9, figuras 1 e 2, assim como a figura Nº 2: Tocador de alaúde árabe, contida na página 11.

³ Entrevista realizada pelo autor ao professor de Bandolim Clássico Ugo Orlandi, do Conservatório Giuseppe Verdi de Milão em sua residência na cidade de Brescia, Itália, no dia 11 de Janeiro de 2011.

⁴ Formato de pêra.

⁵ SEVERINI in publicação Il Fronimo, Nº62, janeiro de 1988.

⁶ Notas de aulas sobre a história do bandolim ministradas pelo professor Ugo Orlandi em 2008, ao autor junto ao conservatório de Música Giuseppe Verdi em Milão.

⁷ SÁ, Paulo Henrique Loureiro de, bandolinista e professor da primeira cátedra do curso superior de bandolim no Brasil junto à UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro defendeu em sua dissertação de mestrado e tese de doutorado temáticas sobre o bandolim, citadas na presente pesquisa.

⁸ Catálogo “Il mandolino Coristo di Antonio Stradivari – La sua Rinascita a Cremona nell’anno 2000”, Amighetti (2002).

⁹ Lira, instrumento de cordas dedilhadas que possui um corpo e dois braços em forma de U. O corpo constitui a caixa de ressonância e os braços são duas astes, unidas na parte superior por uma barra transversal. Descrita pela primeira vez na arte suméria, por volta de 3.000 a.C. foi amplamente usada no Egito e na Grécia. Os antigos gregos atribuíam a origem deste instrumento a Apolo ou a Orfeu. A lira era tangida com os dedos ou com um plectro (palheta). O número primitivo de cordas era três, feitas de tripa ou linho. Esse número aumentou progressivamente, chegando a doze. Instrumentos semelhantes estiveram em uso na Europa Medieval, alguns dos quais eram tocados com um arco. Vários tipos de lira sobrevivem na África, sendo mais comum a lira etiópica. Há

um pequeno alaúde, com formato de tartaruga e com mesma forma de execução musical. Apesar de a *guiterna* ter a forma de caixa do alaúde, esta não possui uma relação com o violão, que apresenta a sua caixa reta. Este instrumento se tratava do *qopuz*, anteriormente citado.

Na idade média, assim como o termo *lyra* foi adotado para instrumentos de arco; o nome do instrumento grego *kithára* deu origem a vários instrumentos de cordas executadas com a palheta, dentre eles o *zither*, *chitarra*, *chitarrone*, *qitarre*, *citole*, *cistre* e a *cetera*. Até o ano de 1550, aproximadamente, o bandolim foi classificado por denominações derivadas da *kithára*: *gittern*, *guiterne*, *guiterna*, *ghiterna*, *ghiterne*, *guiterra*, *guiterre*. Até o século XVIII, constatamos mudanças na história deste instrumento, sua nomenclatura e a adoção das características do alaúde com migrações parciais de um tipo ao outro. As mencionadas denominações foram utilizadas até meados do século XVI, e a partir de então, se passou a fazer referência à família da **guitarra**¹⁰. Neste período, existe a distinção entre o mandolino italiano e a família dos alaúdes. Martin Agrícola (1529) o chama de *quintern* e o diferencia do alaúde. O espanhol Juan Bermudo (1555) o chama de *Bandurria*, o francês Pierre Brunet (1578) o chama de *mandora* (TYLER, 1989).

O desenvolvimento do instrumento nos séculos sucessivos de XV a XVI não acarretou grandes mudanças significativas pelas transições de um tipo ao outro. Entretanto, houve mudança quanto à terminologia com a substituição de termos como *guiterna*, *guiterra* por várias denominações com raízes *mndr*, *mndl* e *pndr*. Na Itália, temos *mandola*, *mandolla*, *mandolino*; em França *mandore*, *mandour*; em Inglaterra *mandole*, *mandor*; na Alemanha *mandörger*, *mandürichen* e *Pandurina* (Praetorius, 1618)¹¹.

Observamos que a tradição européia na utilização do bandolim de formato de caixa arredondada é mantida por meio de cátedras de bandolim em diversos países europeus. Segundo os autores Tyler & Sparks (1989)¹², dentre os modelos de bandolim estudados nestes cursos, destacam-se dois modelos: o **bandolim Milanês** ou **Lombardo** e o **bandolim Napolitano**.

Por meio da herança da cultura islâmica ocidental, a Espanha e Itália receberam o legado de instrumentos musicais provenientes da cultura árabe ao ocidente. É provável que no

século X, a Cítara tenha sido introduzida na Europa. Estudos apontam que desde o século XIII, a *cetra*, ou cítara, era conhecida na Europa com diversos nomes e como “*chitarra*” ou “*chitarrino*” na Itália (Tyler & Sparks, 1989). As fontes iconográficas do século XIII ao XVI, indicam o corpo do instrumento, em forma de “taça” com braço e cabeça, construídos em um único bloco de madeira.

Documentos italianos anteriores ao século XVI oferecem uma interessante visão sobre o modo de fazer música em várias cortes. Especialmente em Ferrara, nas primeiras décadas do século XV, destacaram-se músicos como “*Leonardo del Chitarrino*”, instrumentista da corte no ano de 1424 e o *Duque Leonello D’este* conhecido por ter executado o *chitarrino* aproximadamente desde 1437. Encontramos também Pietro Bono de Burzellis (c. 1417-97) que foi conhecido como “*Pietro Bono Del Chitarrino*”. É provável que Pietro tenha executado estas linhas melódicas de soprano com o auxílio do pequeno *Chitarrino* ou Cítara (TYLER, 1989).

ainda outros tipos como a lira da braccio e a lira da gamba ou lyrone (Sá, 2005 apud Dicionário de Música Zahar, 1985).

¹⁰ Denominação dada ao violão no Brasil, no intuito de diferenciá-lo da viola-de-aramé, a chamada viola caipira, instrumento de 5 cordas duplas de metal (Sá, 2005).

¹¹ “*Syntagma Musicum*” (*tomus secundus*) de 1618 – 1619 de Michael Praetorius.

¹² O livro “*The Early mandolin*” teve sua primeira parte escrita por *James Tyler*, alaudista, professor e doutor em música pela *Early Performance Program* da *University of Southern California*. Tyler aborda o bandolim tocado com os dedos, seus aspectos históricos e organológicos, onde o denomina modelo Milanês ou Lombardo. A segunda parte do livro foi escrita por *Paul Sparks*, doutor em Musicologia pela *Oxford University*, tendo se especializado em bandolim. Sparks aborda o bandolim Napolitano, tocado com a palheta.

A propagação da cítara e suas derivações em outros instrumentos cordófonos constituíram elementos culturais de influência da cultura islâmica ocidental, na Espanha, Portugal e Itália. Posteriormente, esta assimilação de culturas foi transmitida às colônias pertencentes às cortes de Espanha e Portugal. No caso do Brasil, a influência da colonização portuguesa e a ação da catequese jesuíta, do ano 1549 a 1759, influenciaram a prática musical brasileira e uma possível disseminação de características organológicas dos instrumentos musicais utilizados até os dias atuais.

O fato da corte portuguesa ser consumidora da música italiana é comprovado pela contratação, em 1714, do compositor Domenico Scarlatti¹³, que se tornou maestro da capela do embaixador português da época, sob o reinado de D. João V. Em 1720, o referido maestro napolitano foi nomeado maestro da capela da corte de Lisboa (SÁ, 2005 e ORLANDI, 2008). Assim, é provável a hipótese de que a vinda do bandolim ao Brasil teria sido por meio de músicos italianos a serviço da corte portuguesa. Em uma segunda hipótese, em 1808, o incremento da aquisição de instrumentos importados da Europa, após a vinda da família real portuguesa ao Brasil, teria influenciado a prática musical no Rio de Janeiro desde então. Esse fato se configura pela influência de um repertório específico e da assimilação de uma cultura absorvida pela aristocracia da sociedade carioca¹⁴.

No Brasil, é possível constatar a presença da comercialização de Cítaras, guitarras portuguesas e bandolins, por meio de duas fontes de pesquisa:

1) na “Nova Pauta da Alfândega do Rio de Janeiro”, encontrada entre os documentos alfandegários do Rio de Janeiro (PEREIRA, 2010);

2) no *Almanack Laemmert*¹⁵, periódico publicado no Rio de Janeiro do século XIX, sobre a atividade de comerciantes de lojas e professores de música (CASTRO, 2007).

Dentre os instrumentos ancestrais do bandolim brasileiro provenientes de Portugal e Espanha, destacamos inicialmente a guitarra portuguesa, derivada da cítara européia¹⁶ (ORLANDI, 2008)¹⁷. De Portugal, além deste exemplo, destacamos a Vandola, instrumento musical com 6 cordas duplas, que possivelmente teve sua pronúncia em Portugal alterada por “bandola”. Da Espanha, temos a bandurria, que teve seu uso contínuo mencionado por Juan Bermudo, em 1555, em seu “*Primeiro Livro de La Declaracion de Instrumentos*” (TYLER, 1989).

Sobre os instrumentos portugueses mais recentes relacionados com o bandolim brasileiro, é possível que o cavaquinho, originário de Portugal no século XIX, seja uma variação deste. Segundo Orlandi (2011), os dois instrumentos possuem a mesma medida de cordas e apesar de diferenciarem pelas cordas duplas do bandolim e seus formatos, seriam um mesmo instrumento.

¹³ Em Lisboa, Scarlatti compôs Capricci per Cembalo, dedicados ao Imperador D. João V, publicados em 1738.

¹⁴ Segundo Schapochnik, em 1811, na cidade do Rio de Janeiro, haviam 207 estabelecimentos comerciais portugueses e 75 ingleses. Nelson Schapochnik, em “Uma Biblioteca desaparecida: The Rio de Janeiro British Subscription Library”, disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/bibliotecadesaparecida.pdf>.

¹⁵ A partir de 1844, no “Almanack Laemmert” (1844 - 1910), *Almanak* administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro, onde constavam todos os estabelecimentos comerciais e serviços oferecidos à sociedade carioca da época, constatou-se a presença de várias lojas de instrumentos musicais, com depósitos de pianos de fabricação estrangeira, em sua maioria inglesa.

¹⁶ Informações extraídas da história da Guitarra Portuguesa por Pedro Caldeira Cabral, guitarrista e pesquisador, contidas no “Portal da Guitarra Portuguesa”: <http://www.guitarraportuguesa.com/> (atualizado em 30/09/2007).

¹⁷ Aula do professor Ugo Orlandi, realizada no Conservatório Giuseppe Verdi de Milão, em 2008, sobre a história do bandolim e os instrumentos que influíram no modelo do bandolim brasileiro.

No século XX, a música portuguesa iria influenciar o carioca Jacob do Bandolim¹⁸, que imprimiu às suas interpretações elementos da estética musical deste estilo. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1967, o músico declara ter tocado música portuguesa como violonista, fato que quase o fez desistir do bandolim. Seu instrumento foi construído em formato de uma mini guitarra portuguesa como indicamos nas fotografias abaixo:

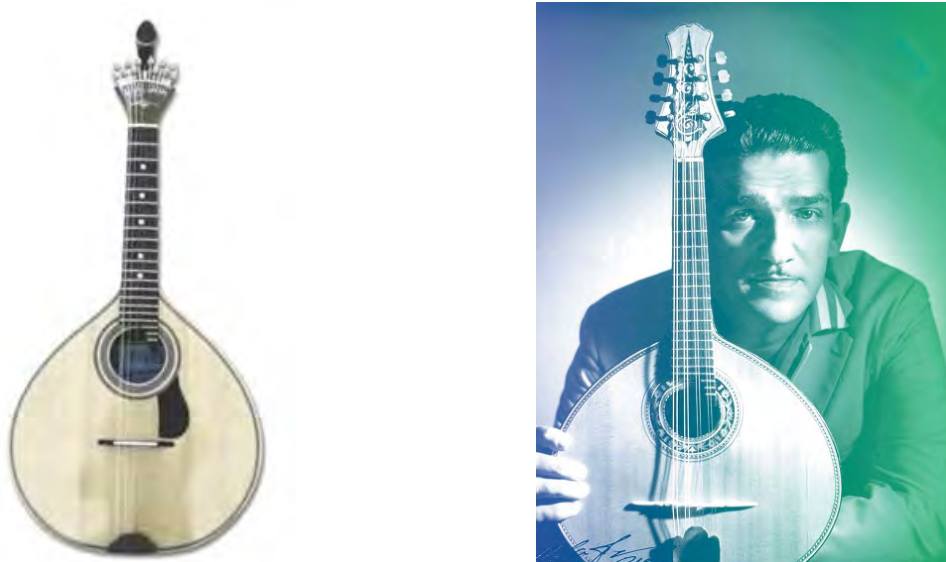


Figura Nº 2: À esquerda: Imagem de uma Guitarra portuguesa e Imagem de Jacob do bandolim.

A história do bandolim na Europa e sua chegada no Brasil por mãos de colonizadores e imigrantes influenciou a música popular brasileira, produto de mistura de raças, contextos histórico-sociais, técnicos e estéticos. No século XX, a trajetória musical de Jacob do Bandolim no Brasil foi a influência fundante do modo de tocar o bandolim, consolidando uma escola do bandolim brasileiro, em conexão com tradições culturais brasileiras, afrobrasileiras e portuguesas. Pelas evidências históricas e musicais do bandolim brasileiro, podemos afirmar que a escola brasileira deste instrumento sofreu influências da música italiana, bem como da portuguesa, além, é claro, das evidentes influências dos gêneros brasileiros, dentre os quais o maxixe, lundu, samba e o choro.

Em face à crescente demanda por publicações e por registros da forma de tocar o bandolim no Brasil, torna-se necessário o conhecimento de sua escola instrumental. Espera-se que esse estudo contribua com a pesquisa e análise do bandolim, seus representantes, sua história e perspectivas metodológicas de seu ensino, e que possa servir de base ao desenvolvimento de novas pesquisas úteis à sua prática profissional.

Referências

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. **Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

¹⁸ Jacob Pick Bittencourt, o “Jacob do bandolim”, nascido em 14/2/1918 no Rio de Janeiro - RJ e falecido na mesma cidade em 13/8/1969. Quanto ao nome artístico “Jacob do Bandolim”, Sá (2005) e Orlandi (2008) fizeram referência a uma espécie de forma ancestral nas denominações de artistas de um mesmo instrumento nas primeiras décadas do século XV, tais como “Leonardo del Chitarrino” e Pietro Bono Del Chitarrino”.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

LAVILLE, Christian & DIONNE, Jean. **A construção do saber. Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Editora UFMG/Artmed, 1999.

ORLANDI, Ugo. **Apostila do curso superior de bandolim**. Itália: Conservatório Giuseppe Verdi de Milão, 2008.

PEREIRA, Mayra. **“Instrumentos musicais em documentos alfandegários do Rio de Janeiro”**. In: XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2010. Florianópolis: ANPPOM 2010, p. 01-07.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de choro ao molho de bandolim: Uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação**. Dissertação de mestrado, Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 1999.

_____. **A Escola italiana de Bandolim e sua aplicabilidade no Choro**. Tese de doutorado em práticas interpretativas, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005. TYLER, James & SPARKS, Paul. ***“The Early Mandolin”***. Oxford: Clarendon Press, 1989.

INTERPRETANDO O PERSONAGEM DO DIABO NAS MÁGICAS: SIGNIFICADOS SOCIAIS

Paula Ribas Penello (UFRJ)

Rayana do Val Zecca (UFRJ)

Vanda Bellard Freire (UFRJ)

Resumo: O objetivo principal deste recorte da pesquisa é interpretar significados sociais depreendidos do papel do diabo em cenas de mágicas, no período compreendido entre 1858 a 1895. Os resultados obtidos apontam para uma visão popular do diabo nas mágicas analisadas, nas quais constatamos a personificação do mesmo, assumindo emoções humanas, não identificáveis com o “mal”. Estes resultados contribuem para maior aproximação com o universo das mágicas e servem como subsídio à encenação de “A Loteria do Diabo” a realizar-se durante o I Simpósio Nacional de Musicologia/III Encontro de Musicologia Histórica em Pirenópolis, maio de 2011.

Palavras-chave: Mágicas; Teatro musical; Música e significados sociais; Fenomenologia e música.

Abstract: The main goal of this section of research is to interpret the social meanings of the role of the devil in scenes of *mágicas* in the period between 1858 and 1895. The results point to a popular sighting of the devil in the analyzed *mágicas*, in which we verify its personification, assuming human emotions, not identifiable with the “evil”. These results contribute to a better approach to the universe of the *mágicas* and serve as subsidy to the staging of “*A Loteria do Diabo*” (The Devil’s Lottery) to be performed during the I Simpósio Nacional de Musicologia/III Encontro de Musicologia Histórica in Pirenópolis, May 2011.

Keywords: *Mágicas*; Musical theater; Music and social meanings; Phenomenology and music.

Introdução

A presente comunicação de pesquisa apresenta resultados parciais de subprojeto vinculado ao projeto “Teatro Musical – Rio de Janeiro e Lisboa – 1870-1930 – Um Estudo Social”, sob responsabilidade da Dra. Vanda Freire. O objetivo principal deste recorte da pesquisa é interpretar significados sociais depreendidos do papel do diabo em cenas de mágicas, no período compreendido entre 1858 a 1895.

A mágica é um gênero dramático-musical que atingiu grande sucesso no Rio de Janeiro e em Lisboa, tendo seu auge no final do século XIX e início do século XX, perdurando, pelo menos, por cerca de um século. Suas principais características são a ênfase em aspectos grandiosos e fantásticos, forte maquinismo, enredo não linear, importância da música como parte da construção dramática, síntese de características musicais de óperas, operetas, revistas e repertório musical urbano.

Revisando a literatura especializada de Música e Teatro, pouco encontramos sobre mágicas na área de Teatro. A área de música não as menciona. Desta forma, é sobre alguns aspectos dessa temática pouco estudada que este trabalho se detém.

Metodologia e Referencial Teórico

A realização da pesquisa conta com o suporte teórico de diversos autores, tais como: Burke (2010), Carvalho (1999) Clifton (1983), Delumeau (2009), Demo (1987), Freire (1994), Freire e Cavazotti (2007), Ulhôa e Ochôa (2005), entre outros.

Através da revisão das obras desses autores, podemos encontrar importantes conceitos que se aplicam à interpretação dos dados, tais como:

- Conceção de Fenomenologia aplicada à música e à pesquisa (CLIFTON, 1983; FREIRE e CAVAZOTTI, 2007);
- Conceito de circularidade cultural (BAHKTIN, apud FREIRE, 2008);
- Conceito de pontos de escuta (ULHÔA e OCHÔA, 2005);
- Conceito de diabo “popular”, em contraste com a versão “elitista” preconizada pelo credo cristão (DELUMEAU, 2009);
- Conceito de significado social, considerado como “feixe indefinido de remissões intermináveis a outra coisa que [...]” (CASTORIADIS, 1991, p.283, apud FREIRE, 1994).
- Conceitos de “ironia”, “ilusão” e “distanciamento irônico” aplicáveis na interpretação de significados sociais relacionados ao diabo (CARVALHO, 1999);
- Conceito de história da cultura, levando ao entendimento das mágicas como fenómeno social, articulado culturalmente (BURKE, 2010).

Um dos procedimentos metodológicos adotados na análise das cenas é a articulação de diferentes textos (musical, literário e cênico) interpretados de acordo com os valores da época, que buscam ser depreendidos através da pesquisa em periódicos e na literatura especializada. Para a afirmação ou negação desses significados sociais, a música pode contribuir significativamente, visto que, através de suas características, pode atuar em uma cena construindo seu caráter (de ironia, lirismo, comicidade, entre outros).

Resultados Obtidos

1) Informações de periódicos sobre mágicas com a presença do personagem diabo:

Nos periódicos consultados, no período de 1858 a 1895, percebe-se a forte presença do personagem diabo em mágicas, assim como nos títulos de tais mágicas. As palavras “diabo”, “satanaz”, “inferno” são constantes e aparecem costumeiramente. Alguns exemplos:

- A Pera de Satanaz

Escrita por Eduardo Garrido e música de Dr. Cardoso de Menezes.

Grande mágica de espetáculo, variadas mutações, visualidades e transformações, ornada de coros e couplets, em 3 actos e 22 quadros.

Cenários, vestuários, adereços e maquinismo tudo de gosto e bem acabado.

Os principais papéis foram ocupados pelos atores Valle, Martinho e Faria, e as atrizes Aurora, Maria Luiza e Apollonia.

O ator Valle cumpriu o papel de Vasco e o ator Martinho no de rei Caramba 27.

O ator Faria desempenhou satisfatoriamente o papel de Satanaz.

(Informações extraídas do periódico “Diario do Rio de Janeiro”, entre os meses de Fevereiro e Abril de 1877)

- A Princeza dos Cabellos de Ouro

Mágica dividida em 1 prólogo, 3 atos e 16 quadros, ornada de coros, copias, transformações e visualidades.

A música foi extraída de diversas óperas e parte original, ensaiada e orquestrada pelo maestro Gomes Cardim.

Títulos dos Quadros:

1º O livro das provas. – 2º A pêga e o milhafre. – 3º A agua da formosura. – 4º O Baile de Bhelphégor. – 5º Os antros do Averno. – 6º O reino das Trevas. – 7º O Contrato. – 8º A Traição. – 9º O Cavallo alado. – 10º Os dominios da fada azul. – 11º A mulher de tres maridos. – 12º O castello dos feiticeiros. – 13º A princeza entre os demonios. – 14º A noute dos Sortilegios. – 15º O ermitão das ruínas. – 16º O imperio da luz.

O maquinismo é de J. de Almeida. O cenário novo produzido por A. Cabofigue e A. L. F. Coelho. Adereços de F. Fernandes. Guarda-roupa por Agapito Soares. Misc-en-scene do ator Valle.

Personagens: Cavaleiros, damas, pajens, arautos, guardas, povo, etc., etc. da corte do barão do Castelo de Bronze, feiticeiras, espectros, monstros, diabos, fúrias, esqueletos, cyclopes, morcegos, corujas, serpentes, répteis, etc., etc., da corte de Beldhegor, sereias, ninfas e habitantes do sol.

(Informações extraídas do periódico “Diario do Rio de Janeiro, entre os meses de Setembro à Dezembro de 1877)

- Martins no Inferno

Grande peça fantástica em 1 prólogo, 4 atos e 8 quadros.

Ornada de canto, bailados, maquinismos e visualidades.

Estrearam as bailarinas Beatriz Danieli, Ripamont, Gonella e Anita Danieli.

A música é regida pelo insigne maestro Cardim.

(Periódico Gazeta de Notícias, Novembro de 1877)

2) Informações obtidas em periódicos sobre a figura do Diabo:

No periódico “Semanario Illustrado”, de Maio de 1858, encontra-se um polêmico artigo no qual o autor refere-se às cores que as pessoas utilizavam para caracterizar a figura do diabo: os negros o pintavam de branco, e os brancos representavam-no de preto.

Os negros pintam o diabo branco, e os brancos representam-no preto. Por enquanto tem ambos razão e dupla razão. É a primeira a razão da belleza relativa. A segunda é a razão dos preconceitos moraes, politicos e religiosos, que nutrem uns e outros. [...]. Vê-se, portanto, que para a cousa ir avante tem de acontecer ao diabo, de duas uma: ou ficar eliminado, ou ficar sem côr. (Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado, Lisboa, maio/1858)

Nas cenas de mágicas analisadas, observa-se a figura do diabo atuando de diferentes formas e adquirindo diferentes significados. O diabo pode ter um caráter “malandro”, querendo o melhor para si, sem, contudo caracterizar o demônio preconizado pelo credo cristão. Pode também, assumir um papel de amigo, ou o papel feminino de sataniza apaixonada, entre outros. Em nenhum momento foi observada a utilização desse personagem como ser essencialmente identificável com o mal. A utilização de nomes que evocam a imagem

do diabo, mas que poderiam ser de seres humanos (como Sataniel, Sataniza, Diabolina, entre outros), propicia percepção desta versão “humanizada” do personagem.

3) Críticas encontradas em periódicos, referentes a mágicas que têm o Diabo entre seus personagens:

Encontramos no periódico “Diário do Rio de Janeiro” de 30 de novembro de 1877 uma crítica à recém-estreada mágica, “A Princesa dos Cabellos de Ouro”, apresentada no Theatro S. Luiz. Na crítica, observa-se a preferência da população pelos espetáculos de mágicas, com seus maquinismos, e o sucesso do gênero na época.

- A primeira representação da Princesa dos cabellos de ouro attrahio ante-hontem ao Theatro S. Luiz grande concurrencia: camarotes, platéa e galerias ficaram repletos de espectadores. Parece isso indicar que aqui, como algures, mágicas bem recheiadas de visualidades e tramoias são mais agradáveis ao publico do que comedias e dramas, em que os ridiculos e preconceitos sejam fustigados, e os vicios punidos.
- Em produções desse genero as visualidades e mutações são as que mais interessam e marcam o seu merito. A scena do S. Luiz pouco se presta a essas mutações, de sorte que na Princesa dos cabellos de ouro deixaram a desejar.

Observa-se, nessas críticas, que os espetáculos comentados têm um caráter irreverente, que se coaduna adequadamente com a imagem do diabo “popular”. Pode-se observar, também, a importância das “visualidades” e “tramóias”.

4) Informações sobre o diabo no contexto social da época:

A presença do diabo é muito marcante no período pesquisado. A grande quantidade de mágicas nas quais seu nome está presente no título, ou mesmo nas quais ele aparece como personagem principal, corrobora esta percepção. Críticas nas quais o diabo é citado também foram encontradas, bem como a informação de que a utilização de fantasias de diabo no carnaval era usual, como no anúncio encontrado no periódico “Gazeta de Notícias” de 28 de janeiro de 1877.

DIABO

Recebe-se encommenda para roupa de diabinhos de 6 annos a 12, por 5\$ cada uma e aprompta-se em meio dia, na casa da COTIA á rua Uruguayana n. 136, armarinho.

Esse interesse pelo Diabo parece voltar-se, prioritariamente, para a versão “popular” do mesmo, e não para a versão severa construída pela Igreja. Esse interesse parece, assim, explicar a intensa presença do Diabo em mágicas, a partir de meados do século XIX. Citamos a seguir, alguns títulos de mágica nos quais há alusão ao inferno ou ao diabo:

- A Loteria do Diabo
- A Bota do Diabo
- A Pera de Satanaz
- Martins no Inferno

Conclusões parciais

A pesquisa, ainda em andamento, aponta alguns resultados parciais obtidos pela análise e escuta de partituras e cenas de mágicas e informações retiradas de periódicos da época.

Com relação à música, esta constitui papel importante na elaboração de significados. No tocante ao papel representado pelo diabo, foram depreendidas as seguintes observações:

- até o momento não foi analisada nenhuma cena em que o diabo apareça como personificação estrita do mal;
- o diabo representa diferentes caracteres, como lirismo (Romança de Sataniza, em “A Rainha da Noite”), irreverência, comicidade e ludíbrio (cenas 16 e 25, de “A Loteria do Diabo”), com correspondência nas contradições ideológicas da época, inclusive no questionamento de valores cristãos;
- a música sublinha esses diferentes caracteres, ou seja, não identificamos um gênero ou característica musical específicos que sejam associados recorrentemente ao diabo; seja qual for o caráter da cena em que o diabo aparece, a música é parte integrante da construção do personagem, usando-se, para isso, diferentes gêneros musicais, conforme a necessidade dramática;
- o lirismo pode estar presente em cenas em que o diabo atua, tanto através da letra quanto das características musicais – é o caso da “Romança de Sataniza”, na qual as características do romantismo são perceptíveis, na letra e na música do gênero “romance” (melodismo expressivo, estrutura estrófica, ritmo homogêneo e textura homofônica);
- nas duas cenas analisadas de “A Loteria do Diabo”, as características anteriormente citadas (irreverência, comicidade e ludíbrio) são sublinhadas ou caracterizadas pela música (diferentes acentuações rítmicas, harmonia), pela letra (ambigüidade no diálogo, entre outros) e pelas indicações cênicas, que apontam, por exemplo, a esperteza do demônio ou alguns de seus estratagemas.

Desta forma, é ao diabo “popular”, irreverente e matreiro, a que essas alusões se referem, diferindo da versão elitista, na qual ele simboliza o mal, tal como as representações da Igreja medieval e renascentista representaram (DELUMEAU, 2009).

Nas cenas analisadas, observa-se a personificação do personagem do diabo, assumindo emoções humanas (amor, amizade, esperteza) e recebendo nome (“Sataniel”, entre outros), que alude ao personagem (diabo), mas o situa em cena com um nome que poderia ser humano. Essa “humanização” do demônio não elimina do imaginário do público a figura do personagem como representante do mal, veiculado pela Igreja Cristã. O que nos permite entender que esses significados, na prática se sobrepõem e contrastam entre si.

Consideramos, ainda, na interpretação dos dados, que todas as sociedades são diversificadas, portadoras de diferentes concepções, significados e “pontos de escuta” (ULHÔA E OCHÔA, 2005), o que conduz à conclusão de que o diabo representa sínteses e antíteses (DEMO, 1987), refletindo contradições ideológicas da sociedade da época.

Referências Bibliográficas

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, Eça de Queiroz e Offenbach. **A ácida Gargalhada de Mefistófeles**. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

CAVAZOTTI, André e FREIRE, Vanda L. Bellard. **Música e Pesquisa – Novas Abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

CLIFTON, Thomas. **Music as Heard – a Study in Applied Phenomenology**. New Haven: Yale University Press, 1983.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente 1300-1800: Uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEMO, Pedro. **Introdução à Metodologia da Ciência**. São Paulo: Atlas, 1987.

FREIRE, Vanda Bellard. “A História da Música em questão - uma reflexão metodológica”. In: **Fundamentos da educação musical**. Porto Alegre: UFRGS / ABEM, 1994.

FREIRE, Vanda Bellard. **As Mágicas e a circularidade de gêneros musicais no século XIX**. Palestra proferida na Casa de Rui Barbosa (Colóquio Música e História), 22 Agosto. 2008.

ULHÔA, Martha; OCHÔA, Ana Maria. **Música Popular na América Latina**. Pontos de escuta. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

O PIANO E A SOCIEDADE DESTERRENSE

Roberta Faraco Santolin (UDESC)

Marcos Tadeu Holler (UDESC)

Resumo: Baseado em fontes impressas (jornais) e manuscritas (inventários *post-mortem*), além de bibliografia sobre o tema, este artigo trata de aspectos sociais da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), no período compreendido entre os anos de 1831 e 1889, com enfoque na história da música de Santa Catarina, abordando especificamente o piano como parte obrigatória da educação feminina da época, participante ativo de apresentações musicais e ainda como símbolo de status social.

Palavras-chave: Piano e a sociedade desterrense; História da música em Santa Catarina.

Abstract: Based on printed (newspaper) and manuscripts (detailed list of property), farther on bibliography about this subject, this article treats about social aspects of Nossa Senhora do Desterro city (Florianópolis present day), on the period between 1831 and 1889's, concentrated on Santa Catarina's history of music, with approaching on the piano as an obligatory part of women's education, active reporter on musical presentations and like a social status symbol.

Keywords: Desterro's society and the piano; Santa Catarina's history of music.

Com a chegada da corte portuguesa no início do século XIX a sociedade brasileira passou por uma reestruturação, e o país gradualmente passou a buscar os moldes europeus, estabelecendo novos padrões de vida e de pensamento (GARCIA, 2002). Dentro desta nova conformação da sociedade, o piano passou a ter mais destaque na vida musical. A utilização do piano pelas famílias abastadas caracterizava o piano como símbolo de status cultural e econômico, sobretudo devido ao fato de os pianos serem importados, o que exigia um poder aquisitivo relativamente grande para a compra de um instrumento.

Assim como outras capitais, a cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), foi influenciada pela nova cultura chegada da Europa. O aumento da atividade portuária em meados do século XIX possibilitou a acumulação de riquezas principalmente por parte dos comerciantes, e o surgimento de uma elite econômica e cultural (CABRAL, 1968). Esse desenvolvimento econômico de Desterro a tornou atrativa para a vinda de músicos, e com isso também um possível aumento no número de pianos trazidos à cidade. A vinda destes profissionais estava intimamente atrelada à movimentação de pianos na capital, visto que vários deles ofereciam aulas de piano em suas residências e em escolas, podendo-se concluir que os próprios músicos traziam seus instrumentos. Isso implica em uma maior possibilidade de escolha por parte dos interessados no aprendizado do piano, e também daqueles que queriam adquirir o instrumento, pois a oferta certamente aumentou com a chegada desses profissionais.

A partir desse período o piano passou a ser indispensável na formação das jovens de famílias mais abastadas; além disso, utilizado como instrumento solo, ou no acompanhamento de outros instrumentos ou do canto, o piano esteve presente em grande parte das apresentações musicais que aconteceram em Desterro, promovidas pelos clubes, por particulares, por sociedades musicais ou associações. Mesmo quando as apresentações envolviam alguma companhia de fora da cidade, algumas dessas entidades eram responsáveis pela organização e divulgação dos concertos.

Neste trabalho são apresentadas informações sobre o piano na cidade de Nsa. Sra. do Desterro no século XIX, utilizando-se como fonte, além de bibliografia referente ao assunto, artigos publicados nos jornais desde 1831 (data da primeira publicação em Desterro) e 1889, final do Império.

Fontes utilizadas

A pesquisa nos jornais surgiu a partir do projeto de pesquisa “Fontes impressas sobre a música em Florianópolis nas primeiras décadas da República”, coordenado pelo Prof. Marcos Tadeu Holler. O levantamento foi baseado no catálogo dos jornais editados em Desterro entre os anos de 1831 e 1889, desenvolvido por Joana Maria Pedro e publicado em seu livro *Nas tramas entre o público e o privado: a imprensa de Desterro, 1831 – 1889*, de 1995.

O primeiro jornal da cidade de Nossa Senhora do Desterro foi *O Catharinense*, fundado por Jerônimo Coelho em 1831 e vinculado ao poder público. Em meados do século XIX surgiram outros pequenos jornais em Desterro, tendo sua subsistência ligada a partidos políticos ou subvenções do poder público. Assim como *O Catharinense*, outros jornais da época são parte do acervo da Biblioteca Pública do Estado, situada em Florianópolis. Os jornais utilizados para essa pesquisa foram: *O Despertador*, *O Mercantil*, *Jornal do Comércio*, *A Província*, *A União*, *Commercial*, *A Regeneração*, *O Conciliador Catarinense*, *O Novo Íris*, *Correio Catharinense*.

Além dos jornais, foram consultados inventários *post-mortem* do acervo do Museu do Judiciário de Santa Catarina, anexo ao Tribunal de Justiça. Os inventários são fontes que atestam a movimentação de pianos em Desterro, bem como a que classe eram destinados e ainda as famílias que possuíam pianos na cidade. A estrutura de um inventário é baseada na seguinte divisão: abertura / dados gerais, herdeiros, avaliação dos bens e partilha. Na abertura (ou dados gerais) são colocados os dados gerais tais como ano, local, nomes do inventariante (pessoa que procede ao inventário dos bens deixados por pessoa falecida) e do falecido. Na parte de herdeiros, são descritos todos os nomes dos herdeiros do falecido, incluindo idade e residência de cada um. Na avaliação dos bens são descritos os bens e seus respectivos valores. Estes são divididos em: casas, móveis, semoventes (escravos e animais) e prataria. O levantamento realizado a partir dos inventários é apenas parcial, sendo uma amostra do total de documentos existentes. Além disso, enquanto esta pesquisa era desenvolvida junto ao Museu, os documentos estavam em processo de organização e catalogação, o que possibilitará um melhor atendimento ao público.

O piano em Desterro no século XIX

Segundo Hélio Teixeira da Rosa (1991), no ano de 1797 chegou em Desterro, vindo da Ilha do Faial nos Açores, o Major Francisco de Souza Fagundes que, após ter casa de comércio, passou a lecionar piano sendo provavelmente um dos primeiros a desempenhar este trabalho na Capital. Guedes e Abreu (1992) afirmam que os primeiros pianos chegaram ao Brasil através a família real (por volta de 1808), mas Pereira (2005) diz que, apesar de ainda não ser um período muito pesquisado, o fim do século XVIII e início do XIX, ela encontrou documentos que comprovam a existência de pianos no Brasil (na capital, Rio de Janeiro) já em 1798. O Major Fagundes se dedicava ao órgão, sendo durante muitos anos mestre de capela. Casou-se com Francisca, filha do Coronel Antonio José da Costa, com quem teve cinco filhos: Major Luiz de Souza Fagundes, Brigadeiro João de Souza Fagundes, Antonio de Souza Fagundes, Clara e Maria do Carmo dos quais foi mestre, ensinando também música e piano. Dos filhos do Major Fagundes, dois deles seguiram a carreira musical: Luiz e Antonio. Este último mantinha um colégio no Largo João de Souza Fagundes (posteriormente sendo chamado de Pio XII), onde ensinava piano e canto (CABRAL, 1951).

Outro profissional de música foi Joaquim Juvêncio Cidade que, por volta de 1855, ensinava música, afinava e encordoava pianos. Joaquim não aparece em nenhuma nota dos jornais pesquisados, mas é mencionado por autores como Cabral e Rosa. No mesmo período, o maestro José Maria Martins Leoni (também aparecendo como ‘Lioni’) radicou-se em Desterro, atuando como compositor, regente, professor de canto e piano, além de trabalhar como comerciante. Organizou grupos orquestrais e compôs entre outros gêneros, música sacra. José Maria foi um músico de destaque na cidade de Desterro. Os jornais revelam diversas notas anunciando aulas de canto e piano de Leoni. Após quase dez anos de sua vinda para Desterro, Leoni fundou a Sociedade Musical Paraíso Desterrense que organizava, dentre outras atividades, bailes mensais para a sociedade. Poucos anos mais tarde, em 1858, vindo de Berlin, August Kratke afinava pianos, e ministrava lições de piano e canto em sua residência. Segundo Rosa (1991, p. 168 e 169), essa é a data aproximada de sua chegada a Desterro, mas segundo as notas dos jornais da época, Kratke só aportou em Nossa Senhora do Desterro no ano de 1867. Como a diferença é de quase dez anos entre as informações, não há como Kratke ter chegado em Santa Catarina em 1858 e, apenas nove anos mais tarde sair uma publicação oferecendo seus serviços, afirmando nas notas ainda que ele é recém chegado da Europa. Conclui-se que a afirmação de Rosa não é correta em virtude do confronto que foi feito das informações.

O surgimento de outros profissionais ligados ao piano (afinadores, consertadores), que não somente professores é um dado interessante. Observa-se que a demanda desses profissionais em Desterro não era regular, não aparecendo anúncios relativos a eles por vários anos, como de 1871 a 1888.

A única referência a uma mulher lecionando música em Nossa Senhora do Desterro é a que aparece em 1861, sobre Henriqueta Molina que, chegada do Rio Grande do Sul, propunha-se a ministrar lições de piano e canto à rua do Vinagre (atual Bulcão Viana). Encontramos algumas mulheres compositoras e em mais número como intérpretes, mas Henriqueta é a única que aparece com a função de lecionar.

Outra figura que se destacou no âmbito musical desterrense e catarinense foi José Brasilício de Sousa. Brasilício, por volta de 1874, fornecia lições de piano, rabeca e música. Pernambucano de nascimento, chegou a Santa Catarina aos 3 anos e aqui faleceu em 1910. Dele é a música do Hino do Estado de Santa Catarina (com letra de Horácio Nunes Pires) deixando ainda diversas composições. Apesar de ateu, regia o coro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Em 1878 executou a Missa do Padre José Mauricio Nunes Garcia, com dois arranjos seus.

Do mesmo modo que José Brasilício e, apesar de protestante, o alemão Augusto Guilherme Hautz regia o coro da Igreja Matriz. Viera para o Brasil em 1851 tendo aportado primeiramente na Colônia Dona Francisca (atual Joinville), posteriormente chegando à cidade de Desterro. Aqui se casou com a filha de um cirurgião, que também era musicista e os dois foram responsáveis por várias gerações de músicos e compositores. “A música foi para Hautz a sua maior ocupação, embora, nas horas vagas, fôsse homeopata, que o velho cirurgião, seu sogro, preferia também, nas suas prescrições.” (CABRAL, 1972, p. 52) Em meados de 1871 Hautz fundou a Sociedade Euterpe 4 de Março que, como outras sociedades, promovia bailes, concertos e recreações para seus sócios.

Assim como no Rio de Janeiro, em Nossa Senhora do Desterro, capital da Província de Santa Catarina, aparecem nos artigos dos jornais do século XIX sobre venda/aluguel de pianos (quando a nacionalidade é citada), além de pianos ingleses, instrumentos franceses e alemães a serem comercializados na cidade. Pode-se observar isso nos artigos a seguir:

“Annuncios.

Vende-se um piano francês de meio armário, medalhão, com sete oitavas e 3 cordas do autor Rimaldi; um dito de mesa Collard & Collard.” (Jornal *O Mercantil*, 23.04.1868)

“Annúncios.

Pianos.

Vende-se pianos, chegados de Hamburgo, em casa de Eduardo Libbers.” (Jornal *O Despertador*, 09.04.1872)

Diante da nacionalidade dos pianos Cabral (1951) afirma que “as famílias abastadas possuíam esplêndidos pianos quase todos ingleses, e quando acontecia mudarem-se para fora do país, anunciavam-nos à venda por elevado preço, superior, por vêzes, ao custo de um escravo.” (CABRAL, 1951, p. 16). Essa afirmação de Cabral é em parte confirmada. Observando os anúncios de venda e aluguel de pianos nos jornais, verifica-se que, aqueles onde aparecem a nacionalidade dos pianos, a maioria realmente é de origem inglesa. Agora, sobre os valores dos pianos Cabral afirma que os preços eram em sua grande parte eram elevados, sendo por vezes superior ao custo de um escravo. O valor de um piano nos anúncios dos jornais variava entre 100 e 150 mil réis. A partir daí pode-se fazer a conexão com os valores oferecidos nos inventários. No inventário de Maria Amália da Luz, de 1861, havia um piano forte avaliado em 800 mil réis (fólio 10). Já no inventário do Comendador João Pinto da Luz (1866) encontra-se um piano forte de jacarandá por 300 mil réis (fólio 27v). Pode-se comparar esses valores ao preço dos escravos. No inventário de Jacinto da Luz, de 1869, o custo de uma escrava de 40 anos e doente é de 300 mil réis (fólio 43), que é o mesmo valor do piano encontrado no inventário do Comendador João da Luz. Sabendo-se que, quanto mais novo e sadio mais valia um escravo, conclui-se que a afirmação de Cabral é equivocada, não procedendo com as informações dos jornais e dos inventários. Portanto, o preço anunciado nos periódicos era o valor de mercado dos pianos, e esse preço não coincidia com o dos escravos, que eram um dos artigos mais caros da época. Pôde-se observar que os valores encontrados nos inventários é que muitas vezes eram mais caros que os anunciados nos jornais, podendo aí sim, coincidir com o preço de um escravo.

Observa-se que na segunda metade do século XIX a movimentação de pianos e profissionais relacionados ao piano e à música foi intensa em Desterro, principalmente na segunda metade do século XIX, tendo se estabelecido diversos profissionais na Capital. A vinda dessas pessoas estava intimamente atrelada à movimentação de pianos na cidade, visto que vários deles ofereciam aulas de piano em suas residências e em escolas, podendo-se concluir que os próprios músicos traziam seus instrumentos. Isso implica em uma maior possibilidade de escolha por parte dos interessados no aprendizado do piano e também daqueles que queriam adquirir o instrumento, pois a oferta certamente aumentou com a chegada desses profissionais.

Considerações finais

Esta pesquisa auxiliou em um maior entendimento da vida musical desterrense da época, contribuindo com o avanço das investigações sobre a música em Santa Catarina. A importância da utilização de fontes documentais também foi atestada neste trabalho, corroborando com o resgate da história musical e da sociedade catarinense e brasileira. O trabalho com documentos é ainda importante no processo de

investigação do pesquisador por auxiliar na ratificação de informações disponibilizadas em outras fontes, possibilitando um diálogo entre diferentes perspectivas de pensamento.

Com isso percebeu-se mais profundamente a história do piano na vida musical catarinense, com presença obrigatória no ensino feminino das classes mais abastadas, mas não deixando de existir no cotidiano de famílias de menor renda. Este fato se deve aos diferentes valores monetários atribuídos aos pianos, o que estava intimamente ligado a diversos fatores como a marca/nacionalidade, o porte e o tempo de uso dos pianos.

Espera-se com este trabalho contribuir com as pesquisas histórico-musicológicas relativas ao piano e à história da música catarinense, bem como o interesse para o surgimento de novas pesquisas nestes segmentos.

Referências bibliográficas

- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **A música em Santa Catarina no século XIX**. Florianópolis: UFSC, 1951.
- _____. **História de Santa Catarina**. Florianópolis: Imprensa da Universidade Federal de Santa Catarina, 1968.
- _____. Em matéria de artes plásticas e rítmicas, houve mais notas do que tintas. In: **Nossa Senhora do Desterro – Memória I**: Florianópolis: UFSC, 1972.
- GARCIA, Carla Laner. **Nas ruínas do passado: cotidiano e projeto civilizador em Desterro, 1830 – 1850**. Trabalho de Conclusão de Curso – História. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.
- GUEDES, Zuleika Rosa e ABREU, Maria. **O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950**. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- PEDRO, Joana Maria. **Nas tramas entre o público e o privado: a imprensa de Desterro, 1831 – 1889**. Florianópolis: UFSC, 1995.
- PEREIRA, Mayra. **Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- ROSA, Hélio Teixeira da. A História da Música In: **História sócio-cultural de Florianópolis**. Osvaldo Ferreira de Melo, coordenador. Florianópolis: Clube Doze de Agosto: I.H.G.S.C.: Lunardelli, 1991.

FONTES SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA EM LAGES (SC): ASPECTOS DO CENÁRIO MUSICAL ENTRE 1900 E 1950

Andrey Garcia Batista (UNIPLAC)

Filipe Bratti Schmidt (UNIPLAC)

André Luiz Alano Alves (UNIPLAC)

Resumo: O texto relata os primeiros resultados de um projeto de pesquisa em andamento que tem por objetivo identificar e discutir aspectos da prática musical em Lages durante as primeiras décadas do século XX, bem como inserir o seu objeto de estudo no campo da musicologia histórica brasileira. O tema, ainda pouco estudado, segue a tendência de estudos recentes que vêm focando a história da música em Santa Catarina em diferentes recortes e contextos. O trabalho também visa dar visibilidade aos acervos documentais lageanos, estimulando discussões sobre a história local, o cenário artístico e o patrimônio cultural da cidade.

Palavras-chave: Musicologia histórica; Pesquisa documental; História da Música em Santa Catarina

Abstract: This text explains the first conclusions of a research project which aims to identify and discuss issues related to the musical practice in Lages (state of Santa Catarina, Brazil), during the first decades of the twentieth century. There are very few studies about Santa Catarina's music history so far, although there is a recent trend in musicological studies focused on the subject.

Keywords: Historical musicology, documental research, Music history in Santa Catarina

Este artigo traz um breve relato das atividades e dos resultados parciais de um projeto de pesquisa de iniciação científica que está em andamento,¹ cujos trabalhos incluem o levantamento, a catalogação, a análise e a interpretação de fontes documentais primárias relacionadas à História da Música da cidade de Lages. O recorte cronológico-documental estudado abrange desde as últimas décadas do século XIX até meados do século XX.

Seguindo uma tendência crescente vista nos últimos anos nas pesquisas de musicologia histórica realizadas em Santa Catarina, com este projeto pretende-se prosseguir o trabalho de identificação de acervos e fontes sobre a história da música do Estado, e dar continuidade à discussão sobre aspectos da prática musical na região Sul.² É importante ressaltar que esta linha de pesquisa é recente, pois, nas pesquisas da musicologia brasileira, os objetos de estudo oriundos de regiões distantes de centros como Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro permaneceram excluídos durante décadas. A este respeito, a musicóloga Maria Elizabeth Lucas alertara nos anos 1990 que:

não são de interesse musicológico apenas aquelas regiões de alta visibilidade histórico-documental. As chamadas regiões periféricas da sociedade colonial, praticamente ausentes da historiografia musical brasileira, a exemplo da região sulina, representam elos importantes na compreensão [da cultura musical]. (LUCAS, 1998, p. 73)

¹ O projeto de pesquisa intitula-se “A História da Música em Lages: em busca de novas fontes para a pesquisa musicológica”, e é financiado por bolsa concedida pela Fundação de Apoio à Pesquisa Científica e Tecnológica de Santa Catarina (FAPESC), em convênio com a Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC). Bolsistas: Filipe Bratti Schmidt (FAPESC) e André Luiz Alano Alves (pesquisador voluntário, Bolsa Cidadã UNIPLAC). Orientador: Prof. Andrey Garcia Batista.

² Na produção da musicologia histórica em Santa Catarina ocorrida nos últimos anos, dentre aqueles trabalhos que abordam especificamente a música no estado, pode-se mencionar: BATISTA, 2009; FRECCIA, 2008; FRECCIA e HOLLER, 2008; GUTJAHR, 2010; HOLLER, 2007, 2008; HOLLER e PIRES, 2008; HOLLER e ROSA, 2009; HOLLER e SANTOLIN, 2009; HOLLER e VINCENZI, 2008, 2009; PIRES, 2008; ROSSBACH, 2008.

Com o gradual desenvolvimento de uma “nova musicologia brasileira” (cf. CASTAGNA, 2008), o debate a respeito da necessidade de se buscar novos temas e diversificar as fontes de pesquisa cresceu significativamente nos últimos vinte anos. Isto vem possibilitando, conforme propusera Lucas (1998), “não apenas o crescimento científico, por meio da elaboração de estudos novos sobre temas novos”, mas permitindo também “estabelecer um diálogo entre diferentes contextos regionais” (BATISTA, 2009, p. 18).

Assim, a partir do levantamento e mapeamento de fontes primárias, o objetivo do projeto de pesquisa é identificar e discutir aspectos da prática musical em Lages durante as primeiras décadas do século XX, visando também a inserção deste objeto de estudo no campo da musicologia histórica brasileira. O trabalho também visa dar visibilidade aos acervos documentais lageanos, estimulando discussões sobre a história local, o cenário artístico e o patrimônio cultural da cidade.

Exceto pelos trabalhos musicológicos mais recentes mencionados, a música em Santa Catarina é um assunto ainda pouco estudado. Especificamente sobre a história da música em Lages, os textos existentes, ainda que tenham alguma relevância, são sucintos e superficiais, geralmente apresentados em forma de listagens de poucos nomes e datas (v. COSTA, 1982; ROSA, 2002). Como fundamentação para esta pesquisa, portanto – partindo do primeiro recorte documental específico e de revisão bibliográfica –, vem sendo utilizada a dissertação de mestrado *Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages: uma contribuição para a historiografia da música na Serra Catarinense* (BATISTA, 2009), primeira pesquisa musicológica sobre o tema, na qual o panorama musical do início do século XX começou a ser delineado. Os estudos também vêm sendo norteados por trabalhos já publicados que enfocam a pesquisa documental em fontes primárias (p. ex., CASTAGNA, 1991; HOLLER, 2006).

O Contexto

Situada na região central do Planalto Catarinense, Lages, durante a primeira metade do século XX, foi palco de uma significativa quantidade de manifestações artísticas, e a atividade musical foi especialmente relevante. Informações sobre este cenário e seus personagens estão registradas em um vasto corpo documental textual, musical e iconográfico presente nos vários acervos existentes na cidade.

A formação deste cenário musical está associada uma diversidade de fatores. Ao longo de sua trajetória histórica, a cidade serrana passou por vários momentos em que fatores políticos, econômicos e sócio-culturais, associados sua posição geográfica centralizada (e por isso estratégica), colocaram-na em situação de proeminência no cenário histórico – como nos tempos de sua fundação, em meados do século XVIII, em que o povoamento do Planalto era decisivo para conter o avanço espanhol, ou na época da virada do século XIX para o XX, até sua primeira metade, quando o crescimento na economia e a presença de oligarquias a transformaram na “capital política de Santa Catarina” (CORRÊA apud SERPA, 1997, p. 146). Ligados à influência política e à prosperidade econômica surgida da atividade madeireira e da produção pecuária, surgiram ainda outros dois fatores historicamente determinantes para a compreensão do ambiente musical local: o processo de modernização da cidade e o conseqüente surgimento de classes sociais urbanas aburguesadas.

A modernização fez a pacata Lages, rural e interiorana, viver as contradições de um intenso processo de metamorfose da sua identidade, construído em torno da oposição entre ruralidade e urbanidade.

Tal processo teve origem em discursos, posturas e ações – enfim, de *práticas e representações*, na acepção que Roger Chartier (1990) atribui ao termo – apoiadas naquilo que as elites da cidade entendiam por ‘atraso’ ou ‘progresso’. Formado pela elite urbana, pelo poder político oligárquico, e pela Igreja Católica oficial (que na década de 1890 trouxe para Lages o franciscanismo ultramontano), este círculo, associado a uma intensa atividade de imprensa, alimentava discursos em torno da idéia de progresso e de uma cidade “moderna”, causando profundas modificações no cotidiano e criando um dilema identitário entre a tradição e a modernidade (cf. PEIXER, 2002; SERPA, 1997). O gradual abandono de um modelo colonial rural, visto como atrasado, “um entrave à modernidade” (RAMINELLI, 1997, p. 200), e a opção por um projeto de cidade adequado à dinâmica da sociedade capitalista moderna, engendraram transformações que moldavam a vida de seus habitantes, influenciando desde o espaço urbano e a arquitetura, que cada vez mais adquiriam ares ‘modernos’, até as práticas de sociabilidade, que aconteciam naqueles espaços públicos que estavam igualmente sofrendo mudanças. Era nestes espaços onde as atividades musicais iriam se desenvolver ao longo das primeiras décadas do século XX.³

Assim, surgiram novos espaços de socialização, destinados à parcela urbana da população – clubes, cafés, teatros –, onde o ambiente se tornara favorável à prática artístico-musical. Formaram-se associações de fomento à prática musical, as chamadas sociedades musicais, que atuavam na formação de grupos, como bandas e orquestras, e no ensino de música. Fontes indicam a presença de compositores neste cenário e uma produção local de repertório para banda, orquestra e pequenas formações.

Acervos e Fontes

Dentre os acervos existentes em Lages que possuem documentação de interesse musicológico, o que possui maior quantidade de fontes é o arquivo documental do Museu Histórico Thiago de Castro (MTC), sendo o único acervo consultado até agora.⁴ As fontes incluem partituras manuscritas, partituras impressas, coleções de jornais dos séculos XIX e XX, e material fotográfico, além de documentos manuscritos como cartas, atas, livros de registro, entre outros.

Entre as publicações da imprensa, têm sido consultados os jornais *Região Serrana* (1897 a 1954), *Cruzeiro do Sul* (1902 a 1905), *O Planalto* (1917 a 1958), *Guia Serrano* (a partir de 1937) e *Correio Lageano* (a partir de 1939). As informações localizadas geralmente se referem às atividades das chamadas sociedades musicais, que é o tipo de associação mais recorrente no tocante à cena musical. As notícias costumavam relatar momentos da atuação destas sociedades nas atividades sociais, como eventos cívicos, religiosos e festivos, em notas como a que reporta uma reunião no Clube 1º de Julho, ocorrida em 1900, onde foi exibido “grandioso espetáculo de lanterna mágica”, que foi “abrilhantada pela Filarmônica Euterpe Lageana” (REGIÃO SERRANA, 28/10/1900); ou a que trata daquela que teria sido uma das primeiras exibições de um

³ Lages sofreu algo semelhante ao que vinha acontecendo simultaneamente em outras cidades brasileiras (cf. RAMINELLI, 1997), ainda que localmente este processo também estivesse ligado a fatores históricos específicos, como a posição geográfica privilegiada, a prosperidade econômica, a proeminência política, o restabelecimento do poder eclesiástico, e o aumento da população urbana.

⁴ O trabalho nos demais acervos existentes em Lages está previsto para a próxima etapa do projeto de pesquisa. Embora de menor volume que o do MTC, estes acervos também são de interesse para o projeto, e alguns já foram descritos e mapeados (v. BATISTA, 2009).

cinematógrafo na cidade, também com a presença de um grupo musical (REGIÃO SERRANA, 11/3/1906). Nos textos jornalísticos eram freqüentemente noticiadas as novidades com relação à prática musical, especialmente quando se tratava da fundação de um novo grupo, banda, ou orquestra, ou de uma nova sociedade musical. Considerando que neste período a imprensa desempenhava um papel determinante na entrada da cidade em sua fase de modernização, a ênfase dada pelos jornalistas nas atividades artísticas e musicais era condizente com a imagem de uma cidade ‘moderna’.

Entre a documentação textual manuscrita consultada no MTC, existem atas de registro da fundação de sociedades musicais como a *Sociedade Musical Santos Barbosa*, criada em 19 de junho de 1910. (MTC.LA), O documento inclui o regimento da sociedade e o contrato com o músico e compositor Lourenço Dias Batista para a função de regente e professor de música, e previa a formação de “uma banda de música com o mínimo de doze músicos, sob a regência de um profissional de habilitações comprovadas” e a criação de uma “escola de música, na qual serão lecionados, gratuitamente os filhos dos sócios, sendo três as lições semanais” (MTC.LA, p.10). O conjunto de manuscritos também conta com um tipo de documento bastante peculiar: as anotações escritas pelo fundador do MTC, Danilo Thiago de Castro (1919-2006), nas quais ele costumava destacar alguns dos assuntos contidos nos jornais presentes no acervo (MTC.NDC). As notas de Danilo Castro formam uma espécie de índice remissivo, e estão classificadas por assunto. Dentre os jornais a que estas anotações fazem referência, contendo informações sobre música, estão *O Lageano* (1883 a 1954); *O Imparcial* (1901 a 1907); *Onze de Novembro* (1902); *O Alumno* (1903); *A Aurora* (1906 a 1907); *O Clarim* (1907 a 1909); *Sineta do Céu* (1903 a 1910); *A Notícia* (1912 a 1914); *O Ramallete* (1913); *Zum Zum* (1916 a 1917); *A Verruma* (1917); *A Marreta* (1917); *O Garoto* (1919 a 1949). As coleções de partituras manuscritas do MTC têm sido a principal fonte de obtenção de dados a respeito dos personagens envolvidos no cenário musical, como também sobre o tipo de repertório praticado. A partir de anotações, carimbos, nomes e assinaturas encontradas nas partituras, vem sendo realizado um estudo sobre os músicos que atuaram na cidade não somente como instrumentistas ou regentes, mas também como compositores. Frente à característica principal deste tipo de fonte – as partituras geralmente trazem informações vagas, imprecisas –, ainda é prematura qualquer afirmação a respeito a uma produção composicional local. No entanto, já foi possível fazer relações entre algumas obras encontradas e a sua autoria, sendo que os nomes de Lourenço Dias Batista, conhecido como Maestro Lourencinho (?-1941), João Gualberto da Silva (1866?-1944), Virgílio Godinho e Raimundo Bridom figuram entre os compositores que atuaram no período. O repertório que vem sendo estudado parece estar alinhado com o tipo de música de salão que se praticava nas capitais, como Rio de Janeiro e Desterro (atual Florianópolis), incluindo gêneros como valsa, polca, mazurca, *scottish*, tango brasileiro, marcha, entre outros, sendo a valsa *Querubina* (1919), de Lourenço Dias Batista – encontrada em partes para bandolim, 1º e 2º violino, clarinete, “pistão”, trompa, flauta, “rabecão” e trombone (MTC.54) – um exemplo representativo da produção musical em Lages na primeira metade do século XX.

Resultados parciais

Lages possuiu um círculo de produção e consumo de bens musicais com uma rotatividade bastante expressiva para uma cidade interiorana. A idéia vigente entre a população urbana de que a cidade deveria assumir uma nova identidade, condizente com a modernidade, impulsionava a circulação de atividades e

personagens dentro do cenário artístico-musical. A presença de compositores no cenário, ainda que sinalizada por fontes, está sendo investigada, de forma a procurar relações entre o repertório produzido no local e o uso de música vinda de fora, bem como as conexões entre estes compositores e a atuação dos músicos e das sociedades musicais que existiram no período. Fatores como a proeminência política e a centralidade geográfica traziam informações de fora e alimentavam a atividade da imprensa, que por sua vez forjava discursos em torno do progresso, da modernização, fazendo a cidade interiorana entrar em sintonia com a cultura cosmopolita de outros centros urbanos.

Referências

BATISTA, Andrey Garcia. **Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages: uma contribuição para a historiografia da música na Serra Catarinense**. 2009. 157 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

CASTAGNA, Paulo. **Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII**. 1991. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. 3 v.

_____. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº. 1, 2008. p. 32-57.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990. 245 p.

CORREIO LAGEANO. Lages, 1939-.

COSTA, Licurgo. **O Continente das Lagens: sua história e influência no sertão da terra firme**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982. 4 v., 1739 p.

FRECCIA, Gustavo Weiss. **A Programação no Theatro Santa Izabel e o gosto musical em Desterro no final do Império**. 2008. 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Departamento de Música/Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

FRECCIA, Gustavo Weiss; HOLLER, Marcos. Programação musical no Teatro Santa Isabel. **DAPesquisa**, v. 3, nº. 1, ano 5, ago/2007-jul/2008, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GUIA SERRANO. Lages, 1937-1968.

GUTJAHR, Simone. **Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos Colonial e Imperial**. 2010. 199 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. 2006. 2 v., 951 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

_____. A música na imprensa em Desterro no séc. XIX. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo, 2007. **Anais**. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2007.

_____. Fontes sobre a história da música em Desterro. **DAPesquisa**, v. 3, nº. 1, ano 5, ago/2007-jul/2008, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

HOLLER, Marcos; PIRES, Débora Costa. Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império. **DAPesquisa**, v. 3, nº. 1, ano 5, ago/2007-jul/2008, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

HOLLER, Marcos; ROSA, Dyane da Silva. Fontes sobre a canção em Desterro no século XIX. **DAPesquisa**, v. 3, nº. 2, ano 6, ago/2008-jul/2009, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

HOLLER, Marcos; SANTOLIN, Roberta Faraco. O piano em Desterro no século XIX. **DAPesquisa**, v. 3, nº. 2, ano 6, ago/2008-jul/2009, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

HOLLER, Marcos; VINCENZI, Anamaria Marques. A música na imprensa em Desterro durante o Império. **DAPesquisa**, v. 3, nº. 1, ano 5, ago/2007-jul/2008, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

_____. O ensino de música em Desterro no século XIX. **DAPesquisa**, v. 3, nº. 2, ano 6, ago/2008-jul/2009, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. IKEDA, A. T.; LUCAS, M. E.; VEIGA, M.; CALLADO, M. A. Mesa redonda II: Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina (séc. XVI a XX). In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultura de Curitiba. 1998. p. 69-74.

MTC.54. Mss. autógrafos variados de Lourenço Dias Baptista Júnior e João Gualberto da Silva, pasta de docs. nº. 54, Museu Thiago de Castro, Lages.

MTC.LA. **Sociedade Musical Santos Barbosa: Inscrição de socios e actas**. 19 jun. 1910. Livro-ata. Museu Thiago de Castro, Lages.

MTC.NDC. **Notas de autoria de Danilo Thiago de Castro**. Museu Thiago de Castro, Lages.

PEIXER, Zilma Isabel. **A cidade e seus tempos: o processo de constituição do espaço urbano em Lages**. Lages: Ed. da UNIPLAC, 2002. 293 p.

PIRES, Débora Costa. **Atuação das sociedades musicais e bandas civis e militares em Desterro durante o Império**. 2008. 48 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Departamento de Música/Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

RAMINELLI, Ronald. História urbana. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997. 508 p. p. 185-202.

REGIÃO SERRANA. Lages, 1897-1954.

ROSA, Hélio Teixeira da. **Dicionário da Música em Santa Catarina**. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. 229 p. (Coleção Catariniana, v. 2)

ROSSBACH, Roberto Fabiano. **As Sociedades de Canto na região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SERPA, Élio Cantalício. **Igreja e Poder em Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997. 246 p.

MÚSICA, MÍDIA E MODERNIZAÇÃO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Marcel Oliveira de Souza (UDESC)

Resumo: Este artigo faz uma pequena discussão em torno do contexto que envolve a pesquisa em música popular na primeira metade do século XX. Busquei apontar para algumas questões históricas e sociais relevantes para esse período, buscando pensar a pesquisa em musicologia de forma não isolada, segundo o que vem sendo reivindicado por musicólogos contemporâneos como Simon Frith, Richard Middleton, Philip Bohlman e Fabian Holt. Apresento também um diálogo com alguns dados obtidos na fase inicial da minha pesquisa de mestrado que se encontra em andamento. O referido trabalho tem como objetivo construir uma visão histórico-musicológica sobre a produção e difusão de música popular em Lages (SC) no contexto de fundação e consolidação da “Rádio Clube de Lages”, tomando-a como eixo para pensar a relação com o processo de modernização da cidade.

palavras-chave: Musicologia e música popular; Rádio em Santa Catarina; Música e Mídia.

Music, Media and Modernization in the First Half of the Twentieth Century

Abstract: This article is a short discussion about the context in which research on popular music in the first half of the twentieth century. I sought to point to some historical and social issues relevant to that period, trying to think of research in musicology in a non-isolated, according to what is being claimed by contemporary musicologists as Simon Frith, Richard Middleton, Philip Bohlman and Fabian Holt. I also present a dialog with some data obtained in the initial phase of my research that is underway. This paper aims to build a historical-musicological view on the production and dissemination of popular music in Lages (SC) in the context of the foundation and consolidation of “Radio Clube de Lages” taking it as an axis to think the relationship with the process of modernizing the city.

Keywords: Musicology and Popular Music; Radio in Santa Catarina; Music and Media.

O presente artigo propõe um breve panorama em torno do objeto de pesquisa de minha dissertação de mestrado que se encontra em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina¹. Nesse sentido, faço uma breve contextualização mantendo o foco, mesmo que brevemente, em algumas questões que por hora parecem mais relevantes, levando em conta a brevidade do texto. Na parte inicial faço um pequeno diálogo com alguns primeiros dados de pesquisa: dados demográficos e informações relativas ao Rádio a partir da pesquisa documental em periódicos locais da época. No segundo momento procurei inserir algumas questões pontuais relacionadas à pesquisa sobre música popular e mídia na primeira metade do século XX.

Na década de 1940 Lages era o município de maior território do estado de Santa Catarina, entretanto, apresentava a menor em densidade demográfica, grande parte da população estava espalhada na área rural e o centro urbano era precário em termos de infra-estrutura. Segundo o que já foi amplamente discutido pela historiografia local, é a partir desse período esse quadro começa a mudar e a cidade passa a apresentar um significativo crescimento ligado, em certa medida, às mudanças socioeconômicas que se apresentaram a partir do início do período de extração do pinheiro araucária que representou grande parte da atividade econômica da cidade até a década de 1960. Segundo Peixer (2002), na década de 1940:

¹ O referido trabalho, intitulado “A voz do progresso: música e modernização nas ondas da Rádio Clube de Lages-SC (1940-1950)”, tem como objetivo construir uma visão histórico-musicológica sobre a produção e difusão de música popular em Lages (SC) no contexto de fundação e consolidação da “Rádio Clube de Lages”, tomando-a como eixo para pensar a relação com o processo de modernização da cidade.

“[...] intensificam-se uma série de ações de discursos sobre modificações e remodelações urbanas em que se destacam: o sistema de esgoto, a canalização da água, a iluminação, o remodelamento das praças, a abertura e calçamento de ruas, a construção de estradas intermunicipais, as vias aéreas e o transporte coletivo urbano. (p.100)

Nesse período, juntamente com as obras de cunho estrutural urbano, há uma notável proliferação de espaços de lazer e entretenimento que, segundo o discurso da época, carregavam consigo o semblante simbólico de uma sociedade moderna em oposição ao ar provinciano das décadas anteriores. Lages ganhou cinemas, cafês, clubes e cines-teatro onde aconteciam exhibições de filmes (em grande parte produções hollywoodianas), apresentações de artistas locais e de companhias que passavam pela cidade durante suas turnês.

Dentro desse contexto foi inaugurada a primeira estação de rádio da Serra Catarinense, a Rádio Clube de Lages. Embora a emissora tenha sido inaugurada somente em 1949, o rádio já era parte do cotidiano da cidade. A região recebia sinal não só das estações brasileiras de longo alcance como de algumas internacionais, como é o caso da emissora do Vaticano que naquele período transmitia diretamente da Europa um programa em português destinado ao público Brasileiro². A crescente popularização da radiodifusão e a falta de rádiotécnicos especializados na região possibilitaram a vinda e o estabelecimento em Lages no ano de 1940, do paulista Carlos Jofre do Amaral, figura central na fundação da Rádio Clube de Lages. Após se firmar com sua oficina – que, entre outras coisas, oferecia serviços de assistência técnica para aparelhos de rádio, instalação de antenas e cata-ventos destinados a geração de energia elétrica – Carlos Jofre instalou em 1941 um sistema de alto-falantes no calçadão da Praça João Costa, centro da cidade, a fim de transmitir o programa que ele chamou de “A voz da cidade”. O referido programa, destinado à transmissão de variedades, músicas, propagandas, notícia e anúncios do poder público, pode ser considerado um embrião do que mais tarde veio a ser a Rádio Clube de Lages. O estabelecimento da radiodifusão na cidade não é um caso isolado, pois demonstra correspondência com o processo de criação de emissoras em outras regiões do estado. Machado (1999), em seu trabalho sobre a Rádio Guarujá, inaugurada em Florianópolis no ano de 1943, demonstra que a primeira rádio da capital também está ligada ao estabelecimento inicial de um sistema de alto-falantes. Em ambos os casos, os alto-falantes foram instalados em regiões centrais da cidade, próximos aos bares e cafês, locais onde se discutiam questões políticas, sociais, econômicas e por onde circulava grande quantidade de pessoas.

A década de 1940 foi o período inicial de crescimento da atividade radiofônica em Santa Catarina, como demonstram os trabalhos de Machado, Medeiros e Vieira (1999) e Mustafa (2009). Apesar de tardio em relação a outras regiões do país, o número de estações de rádio em Santa Catarina³ teve um crescimento considerável, sendo que em menos de uma década houve a inauguração dezoito emissoras: em 1941 a Difusora de Joinville, em 1942 a Difusora de Itajaí, em 1943 Guarujá (de Florianópolis), em 1945 a Rádio Catarinense (de Joaçaba), em 1946 a Difusora de Laguna e a Araguaia (de Brusque), em 1947 a Mirador (de Rio do Sul), a São Francisco, a Tubá (de Tubarão) e a Rádio Clube de Lages, em 1948 a Rádio Clube de Canoinhas, a Caçanjurê

² Durante a pesquisa, no jornal católico Guia Serrano, foram encontradas inúmeras notas e anúncios que dão uma boa idéia sobre o caráter dessas transmissões. Essas fontes estão disponíveis no acervo do Museu Histórico Thiago de Castro.

³ Esse número refere-se apenas às rádios legalmente constituídas, já que se tem notícia de emissoras com programação constituída que funcionavam sem a concessão federal que chegaram a funcionar por períodos consideráveis. Na década de 1940, antes da inauguração da Rádio Clube, uma emissora não legalizada chegou a funcionar por alguns meses mantendo uma programação que durava apenas poucas horas do dia.

(de Caçador), a Rio Negrinho, a Jaraguá, a Chapecó e a El Dorado (de Criciúma), em 1949 a Araranguá e a Videira. (Medeiros & Vieira, 1999: p.17) Diante de um número tão expressivo podemos imaginar as inúmeras possibilidades de diálogo que se abrem entre o mercado musical catarinense e a radiodifusão em recente expansão. A Rádio Clube de Lages pode ser considerada um divisor de águas para o cenário musical lageano, a exemplo das rádios de todo país, na medida em que representou tanto a propagação e consolidação de repertórios “vindos de fora”, quanto à produção local, levando em conta a popularidade dos programas de auditório transmitidos ao vivo e a possibilidade de profissionalização dos músicos.

Em termos mais amplos, podemos dizer que o século XX representou uma grande virada no cenário musical mundial, ao passo que o todo complexo que envolve a produção/disseminação da chamada canção popular representou uma grande parcela do consumo musical no mundo. A popularização dos veículos que serviram amplamente à divulgação de material musical exerceu importante influência nesse contexto. As tecnologias tiveram grande relevância na produção, registro, manipulação e propagação de músicas, artifícios que vão desde o fonógrafo com cilindro de Edison até o mp3 digital na década de 1990. A consolidação da música popular, tendo a canção como aspecto expressivo que figura entre as formas mais significativas do contexto musical do século XX, ocorre paralelamente ao desenvolvimento das tecnologias sonoras. Essas tecnologias contribuíram para a edificação de um contexto de produção bastante específico para a música popular. O fato é que os repertórios selecionados pelos empresários dos estúdios de gravação e a forma que as músicas foram veiculadas nas ondas de rádio e nos discos podem nos dizer coisas bastante reveladoras para o entendimento da música popular. Os músicos que tocavam nos salões dos fins do século XIX precisaram – nas primeiras décadas do século XX – adaptarem-se ao que as tecnologias de gravação ofereciam enquanto possibilidades interpretativas e à cristalização e materialização do que antes tinha o caráter efêmero da performance ao vivo. Os discos e as ondas de rádio, que ao poucos se popularizaram, abriram caminhos inexplorados para um novo mundo onde a música deveria conviver com cidades populosas e garantir seu espaço na paisagem sonora ruidosa das metrópoles. Essa conjuntura exige do analista levar em conta os elementos que surgem desse cenário complexo onde a canção transitou e se “mundializou” com uma fluidez jamais vista.

A partir da expansão e da profissionalização da radiodifusão no país pode-se perceber a consolidação de um mercado de comunicação de massa que foi paulatinamente se inserindo no cotidiano da população. É principalmente através da conjugação do tripé fonografia, rádio e cinema que, no século XX, se inauguram novas formas de produzir e ouvir a música. O diálogo da imprensa escrita com a produção radiofônica, o advento dos filmes musicais, a popularização dos discos e dos aparelhos de rádio são exemplos que ilustram as estratégias que procuravam colocar a música em meio ao “turbilhão de modernidade” (BERMAN, 1986) que perpassava o século XX já em suas décadas iniciais. A forma de fazer rádio se consolidou no formato dos programas que claramente se destinavam a públicos específicos e serviram como fórmula que deram base para a constituição da programação das emissoras. Frith (2003) nos fala sobre os efeitos da intensificação da relação da música com o cotidiano que transformou esta em uma espécie de “trilha sonora da vida” ao passo que hoje ela está presente nos espaços públicos e privados, nos elevadores, nas casas, nas estações de metrô, nas lojas, nos carros, nos restaurantes. A inserção da música em outras esferas do cotidiano – via rádio, fonograma e cinema – representa um importante elemento na constituição daquilo que chamamos música popular. Vinci de Moraes observa em sua investigação sobre a relação da fonografia e do rádio com a paulatina inserção da música nos espaços domésticos e nos espaços públicos, principalmente nos locais de entretenimento:

O quadro de permanente extensão e modernização das formas de entretenimento iniciado na passagem do século consolidou-se década de 1930, em razão da expansão da indústria fonográfica e, sobretudo, radiofônica e suas derivações imediatas como a multiplicação de espetáculos, revistas, etc. [...] As empresas radiofônicas tornaram-se os principais locais de concentração do músico popular profissional e núcleos de divulgação de diversos gêneros nacionais e estrangeiros. As emissoras constituíram-se logo no eixo fundamental de propagação da música popular, alterando consequentemente a produção artística musical [...] (2000: p.22-23)

As questões suscitada por esses autores nos leva a refletir sobre o importante papel exercido pela radiodifusão na produção e difusão da música popular no século XX e sua relação com o cotidiano de modernização do período. Penso que estudar o contexto de produção em suas imbricações é um bom caminho para pensar a música popular, nesse sentido, a radiodifusão constitui uma fecunda via de acesso para esse universo onde compositor, intérprete, empresa, público e tecnologia dialogam e negociam em relações muitas vezes conflituosas.

O teórico Murray Schafer (1992; 2001) observa um importante fenômeno do ponto de vista do som no século XX – mais precisamente a partir das últimas décadas do século XIX – foi o que ele chamou de ezquisofonia. O termo cunhado por ele se refere à possibilidade de propagação do som não mais preso à fonte originária, em outras palavras, foi o que se tornou possível por meio dos alto-falantes, fonógrafos e pela radiodifusão: a pontencialização do alcance do som em termos de tempo e espaço. Diante do diálogo estabelecido entre a música e as tecnologias sonoras fica clara a relevância deste fenômeno na primeira metade do século XX e os seus desdobramentos até a década atual. O segmento antes ocupado quase que exclusivamente pelos editores de partitura, foi paulatinamente sendo reinventado com a inserção dos produtos fonográficos e mais tarde também da radiodifusão. Em poucas décadas esse mercado cresceu consideravelmente e essas tecnologias logo se tornaram os principais meios de divulgação de certos gêneros da moderna música popular urbana no Brasil e em vários outros países do mundo.

Penso que a construção de uma perspectiva histórico-musicológica sobre as relações que envolveram a produção e difusão de música popular no período em questão, precisa estar em consonância com uma noção atualizada do campo musicológico que nas últimas décadas vem se abrindo para o universo da música popular. Uma discussão sobre as tecnologias que envolvem a produção e difusão de música no século XX tornam-se indispensáveis diante do estado atual das pesquisas musicológicas que procuram afastar-se da idéia de arte absoluta, quer dizer, aquela que pode ser entendida em si própria sem levar em conta o todo complexo onde é produzida.

Bibliografia

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

FRITH, Simon. Music and Everyday Life. In CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor;

MIDDLETON, Richard. (org.) **The Cultural Study of Music**: a critical introduction. Londres, Nova York: Routledge, 2003. P.92-101.

MACHADO, Aldonei. **A cidade no dial: Florianópolis nas ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50)**. Dissertação de mestrado, UFSC, Florianópolis, 1999.

- MEDEIROS, Ricardo; VIEIRA, Lucia Helena. **História do rádio em Santa Catarina**. Florianópolis, 1999.
- MUSTAFÁ, Izani. **Alô, alô Joinville! Está no ar a Rádio Difusora!** A radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961). Dissertação de mestrado, UDESC, Florianópolis, 2009.
- PEIXER, Zilma Isabel. **A Cidade e seus tempos**: o processo de constituição do espaço urbano em Lages. Lages: UNIPLAC, 2002.
- SCHAFER, Murray R. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.
- VINCI de MORAES, José Geraldo. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SHOW OPINIÃO: SONS E SENTIDOS NA PESQUISA HISTÓRICA¹

Kátia Rodrigues Paranhos (UFU)

Resumo: Este trabalho aborda a importância histórica do *show* Opinião, encenado em dezembro de 1964, por meio das temáticas inseridas em seu roteiro, bem como seu repertório, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como características fundamentais desse musical a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa “canções funcionais” (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores Nara Leão (musa da Bossa Nova), João do Vale (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista carioca).

Palavras-chave: *Show* Opinião; Brasil pós-1964; teatro engajado.

The *Opinião* Show: sounds and meanings in historical research

Abstract: This paper discusses the historical relevance of the *Opinião Show*, a theater play enacted in December 1964, which had an important role as a political representation of the resistance to the military dictatorship in Brazil. I highlight some key aspects of this musical, such as the mixture of cultural traditions, the predominance of what Eric Hobsbawm names “functional songs” (labor songs, satirical music and love regrets) as well as the art production/creation of actors/singers Nara Leão (a Bossa Nova diva), João do Vale (a Northeastern composer) and Zé Keti (a Rio de Janeiro samba composer).

Keywords: *Opinião Show*; post-1964 Brazil; engaged theater play.

Cena I

Teatro popular e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo por intermédio de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para Bentley (1969), o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, noutras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Este trabalho aborda a importância histórica do *show* Opinião, encenado em dezembro de 1964, por meio das temáticas inseridas em seu roteiro, bem como seu repertório, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como características fundamentais desse musical a mistura de tradições culturais, a predominância do que Hobsbawm (1991) designa “canções funcionais”² (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores Nara Leão (musa da Bossa Nova), João do Vale (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista carioca). Mas não só a junção de música e teatro tornaram o Opinião uma referência. Sua relevância histórica evidenciou-se, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado; a estréia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida, e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público.

¹ Este trabalho conta com o apoio financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

² Ver HOBBSAWM, 1991, p. 74 e PARANHOS, 2007.

O repertório, embora fosse assinado por compositores diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de freqüentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra destruindo os que se opunham em seu caminho. Como decorrência de toda a sua concepção, o *show* Opinião se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressões de engajamento e de intervenção sonora que fluíam no espetáculo e para fora dele nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

Cena II

No Brasil pós-golpe militar de 1964 o ambiente de tensão instaurado é inegavelmente um tempo rico em historicidade, por comportar questões que abarcam os acontecimentos sociais, políticos e culturais de todo um período. O teatro se destaca nesse contexto por se organizar em posição de luta contra o regime, mantendo uma essência militante. Na época, o grupo de artistas que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e protesto contra aquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião* com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá.

O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica – onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais. Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos reais, música popular, participação do público e a apresentação de dados e referências históricas³. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou desde a estréia a chamada arte popular, abrindo espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

³ Elementos peculiares do *show Opinião* são as estatísticas citadas no decorrer do espetáculo. Entre canções e falas, fazia-se um corte para transmitir informações sobre a sociedade brasileira, como, por exemplo, a porcentagem de êxodo rural no início da década de 1960. Essa colagem é uma característica do teatro de teor político, que cruza cenas fictícias e realidade. Ver BENTLEY, 1969.

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como “mistificava” dois lugares de memória: o “morro” (“favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados”) e o “sertão” (“populações famintas, (...) o messianismo religioso (...), coronelismo”) (CONTIER, 1998, p. 20). Por intermédio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos “atores” que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média –, assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira. Destaco, assim, algumas passagens:

João do Vale:

Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. (...) Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver (apud COSTA, 1965, p. 19).

Zé Kéti:

Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. O samba – ‘A voz do morro’- eu sou o samba (...). Aí ele teve mais de 30 gravações. (...) O dinheiro que ganhei deu para comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi três meses carne (apud COSTA, 1965, p. 20).

Nara Leão:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado (apud COSTA, 1965, p. 20).⁴

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo⁵ e assim atingir a tão utópica revolução social. Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do Opinião, como Vianninha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na platéia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (KUHNER e ROCHA, 2001, p. 54-55) no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público.

Mas não foi somente a junção de música e teatro que tornou o *show Opinião* um marco. Sua relevância histórica é ressaltada, dentre vários motivos, pelo meio no qual foi gerado: a estréia ocorreu antes de o regime militar completar um ano de vigência. O espetáculo é apontado como a primeira expressão artística de protesto contra a ditadura militar de 1964, mesmo sem fazer qualquer referência direta a este fato. A respeito disso, comenta Boal:

⁴ Ver também o CD *Show Opinião*, 1994.

⁵ Sobre a noção de “povo” para os integrantes do CPC, ver MOSTAÇO, 1982, p. 59- 60.

Eu queria que escutassem não apenas a música, mas a idéia que se vestia de música! Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música idéia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante! (BOAL, 2000, p. 226).

Como já mencionado anteriormente a estrutura geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários; tinha somente um tablado no qual os três “atores”, em seus trajes cotidianos (camiseta e jeans), falavam de si, de sua vida, de suas lembranças e cantavam e encenavam situações daquele período. Vejamos alguns exemplos:

1. sobre a seca, em “Borandá” de Edu Lobo:

Já fiz mais de mil promessas
Rezei tanta oração
Deve ser que eu rezo baixo
Pois meu Deus não me ouve, não (apud COSTA, 1965, p. 28-29).

2. a condição do nordestino retirante, no olhar de Zé Kéti, em “Favelado”:

O morro sorri mas chora por dentro
Quem vê o morro sorrir
Pensa que ele é feliz
Coitado
O morro tem sede
O morro tem fome
O morro sou eu
Um favelado (apud COSTA, 1965, p. 44).

3. a questão da terra em “Missa Agrária” de Carlos Lyra e G. Guarnieri:

Eu sou um pobre caboclo
Ganho a vida na enxada
O que colho é dividido
Com quem não plantou nada
Se assim continuar
Vou deixar o meu sertão
Mesmo com os olhos cheios d’água
E com dor no coração (apud COSTA, 1965, p. 49).

4. a esperança no futuro em “Quarta-feira de Cinzas” de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra e em “A Voz do Morro” de Zé Kéti:

E no entanto é preciso cantar
Mais do que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar (apud COSTA, 1965, p. 61).

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros... (apud COSTA, 1965, p. 78).⁶

⁶ Ver também o CD *Show Opinião*, 1994.

Podemos ainda registrar sobre o *show* a variedade de temas, de ritmo, de músicas, a “imprevisibilidade” da ação cênica, a troca entre as diferentes dimensões – a poética, a política, a ética, a história – dos testemunhos que vão se desdobrando em “atos performáticos”, em discursos de caráter multitemático, caleidoscópicos por assim dizer. Vale lembrar que os versos das músicas “Carcará” (João do Vale e Zé Cândido) e “Opinião” (Zé Kéti) são utilizados de forma dramática durante o espetáculo: “Carcará/Pega, matá e come/Carcará/Não vai morrer de fome” / “Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião” (apud COSTA, 1965, p. 41e 62).

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça, suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro.

Num artigo de 1968, Gomes enfatizou:

Toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público. (...) o teatro é a única arte (...) que usa a criatura humana como meio de expressão. (...) Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido (GOMES, 1968, p. 10).

Por isso, no entendimento do autor, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964: “a platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter ‘participado’ de um ato contra o governo” (GOMES, 1968, p. 11). Afinal de contas, desde Anchieta – “o nosso primeiro dramaturgo” (GOMES, 1968, p. 13). –, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo aqueles que se autoproclamavam não-engajados ou apolíticos, na verdade, acabavam assumindo uma posição também política.

Sem dúvida alguma, trabalhar com temáticas que envolvam a ditadura militar ocorrida no Brasil é vasculhar uma memória que contém expressões de resistência surgidas nesse período. Inserida nesse contexto, segmentos da classe artística se posicionou imediatamente contra o golpe e iniciou um “levante cultural” no combate às medidas do governo, no qual o teatro e a música tiveram um papel determinante. Esse padrão de resistência mediado pela cultura contém uma historicidade digna de atenção, sobretudo no que diz respeito às artes cênicas.

Cabe salientar que uma linha de pesquisa percorrida por autores preocupados com a situação do Brasil no pós-1964 abre discussões acerca da importância do teatro, dos dramaturgos e atores que foram personagens ativos desse período de repressão. Entre eles podemos citar Kuhner e Rocha, que trabalham a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida é possível vislumbrar, na constituição do Opinião, uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos (...) (e) que viveram a geração da utopia” (KUHNER e ROCHA, 2001, p. 34-35) e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira expressão de engajamento do teatro brasileiro após a ditadura.

Um exemplo disso era a utilização da música regional, tão presente na constituição do *show Opinião*. O conteúdo dessas representações transita entre o público e o privado, mostrando as mazelas da vida individual do trabalhador e do ambiente ao seu redor. Logo, por meio desse acontecimento cênico, visualiza-se um leque de possibilidades dado pelas representações culturais. O teatro, portanto, passa a se caracterizar não somente como meio de encenação da realidade na qual se encontra, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais.

O *show Opinião* pode ser visto como um exemplo do poder da arte dos sons. Representa objeto de interessantes investigações históricas por formular uma voz de protesto inicial, ainda em 1964. Nessa perspectiva, o texto teatral integra o conjunto de documentos inseridos em certo contexto sócio-histórico e que se constituem como fragmentos de um período e uma forma interpretativa de acesso às representações do real.

Enfim, podemos ainda destacar a riqueza de idéias, a fórmula da colagem, a participação do público, a reafirmação da resistência, a valorização das práticas culturais populares, a cumplicidade palco-platéia, a temática ligada à realidade brasileira, a concepção multifacetada de gêneros musicais.

Para terminar retomo, uma vez mais, alguns trechos de duas das músicas, que em especial, empolgavam a platéia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, “Opinião”, Zé Kéti cantava: “Podem me prender/Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião”. Na segunda, pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, matá e come”. “Opinião foi a primeira aula dada ao público sobre como reaprender a ler certas obras de arte – ensinamento extremamente útil nos anos (de censura) que se seguiram. O clima, (...) era de catarse e sublimação. Viviam-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora” (KUHNER e ROCHA, 2001, p. 72).

Referências

- BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- COSTA, Armando et al. **Opinião: texto completo do show**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 07-17, 1968.
- HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- KUHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena (orgs). **Opinião: para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Os festivais de música dos trabalhadores do ABC paulista: tradições culturais, canções e vozes do Brasil. In: Congresso de La IASPM-AL, 7, 2006, Havana. **Actas del VII Congreso de la**

IASPM-AL. Havana: IASPM-AL/Casa de Las Américas, 2007, p. 01-21. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>> Acesso em: 22/04/2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.

Referência de áudio:

GRUPO OPINIÃO. **Show Opinião**. CD 6693171. PolyGram, 1994.

O NOVO E O VELHO NA MUSICOLOGIA: *LOGUIOS BRASILIS E A MENTALIDADE VIGENTE*

Leonel Batista Parente (UFG)

Resumo: o presente artigo discute o posicionamento do pensamento musicológico brasileiro a par das mudanças paradigmáticas ocorridas na musicologia internacional a partir dos anos 1980. Tal discussão baseia-se no texto de Maria Alice Volpe, *Por uma Nova Musicologia*, observado pela ótica transdisciplinar de Basarab Nicolescu.

Palavras-chave: Musicologia Brasileira; Nova Musicologia, Musicologia e Transdisciplinaridade.

New and Old in Musicology: *Loguios Brasilis* and the Prevailing Mentality

Abstract: This article discusses the Brazilian musicological thought position based on the changes occurring in the international musicology since 1980s. The discussion presented here is based on the Maria Alice Volpe article *Por uma Nova Musicologia*, observed by Basarab Nicolescu optical transdisciplinary.

Keywords: Brazilian Musicology; New Musicology, Musicology and Transdisciplinarity.

Etimologicamente o termo musicologia seguiu o padrão de desinências gregas que se davam aos corpos de conhecimentos no século **XIV**, surgindo, assim, da contração de *mousikē* e *loguía*. Este último, em dialeto *koinē*, conforme Gingrich & Danker (1983) traduz-se por discurso, ciência. Portanto, com base nisso, não seria um erro considerar o termo musicologia como o discurso científico da música; da mesma forma que o musicólogo o *lóguios* (sábio) que possui o *lógos* (conhecimento) da *loguía* (ciência) da música (PEREIRA, 1998, p.350).

Esta ciência da música, a partir dos finais do século **XIX**, em consequência da ramificação do positivismo, comtista nascido com base no desenvolvimento sociológico do Iluminismo, deteve-se sobremaneira no perceptível. No que fosse capaz de produzir dados positivos (concretos) sem qualquer propriedade transcendente. Portanto, com base apenas no mundo físico ou material. De maneira resumida, conforme Souza; Clímaco (2010), muito do que caracteriza a abordagem positivista da musicologia deriva da natureza das tradições eruditas ocidentais, sobretudo a notação musical; a visão de música ligada ao romantismo e a busca por estabelecer ou fortalecer as tradições. Em sentido lato, o positivismo musicológico iria se preocupar com a importância da notação na música erudita; a visão romântica do compositor como um ser genial; a obra tida como criação de valor autônomo e duradouro; a apuração dos fatos e estabelecimento de verdades históricas e estáticas. Além disso, com a produção restrita ao universo considerado culto: música erudita ocidental; estudo de instrumentos, formas e estilos de época; a descoberta de obras; estabelecimento de leis, segundo a análise e comparação de manuscritos, usados como parâmetro para a prática artística.

Segundo Castagna (2008) a expansão da musicologia no Brasil como atividade científica foi essencialmente orientada por uma historiografia positivista, evolucionista e eurocêntrica, com manutenção do interesse biográfico e muito mais ênfase nos compositores do que em suas obras. Contudo, ressalta que a musicologia que começou a se estabelecer no Brasil a partir dos anos 1990 teve como metas a superação do modelo positivista e a procura de novas teorias que pudessem explicar o significado dos fenômenos estudados. Nessa perspectiva, Volpe (2007) salienta que como disciplina a musicologia brasileira necessita de um reequacionamento de seus paradigmas e objetivos, em consequência da crescente institucionalização da música

nas universidades brasileiras. De igual modo chama atenção para a falta de diálogo entre a musicologia e a sociedade, ou mesmo entre esta e a comunidade acadêmica. Percebendo a necessidade um diálogo transdisciplinar, Volpe observa que

[...] o relativo isolamento da musicologia brasileira se deva [...] sobretudo à sua *desatualização teórico-conceitual*. [...] Os estudos históricos, antropológicos, sociológicos, literários e visuais [...] se alinham com as abordagens mais atualizadas de suas disciplinas e [...] manifestam substantiva *transdisciplinaridade* (VOLPE, 2007, p.109 – grifo nosso).

Transdisciplinaridade parece ser o aspecto norteador do pensamento de Volpe, que propõe a interação da musicologia com outras disciplinas, assegurando que a transdisciplinaridade emerge da constante busca por alternativas que permitam a elaboração de um discurso musicológico que ultrapasse as fronteiras da disciplina.

Transdisciplinaridade: Ferramenta teórica de Basarab Nicolescu.

Nicolescu (2001) entende a transdisciplinaridade como a transgressão das fronteiras entre as disciplinas, diferenciando-a da pluridisciplinaridade e da interdisciplinaridade. Assim, o transdisciplinar é, pois, a transição entre disciplinas, um articular do conhecimento que passa entre, além e através das disciplinas, na busca do *complexus*, isto é, aquilo que é tecido em conjunto. Assegura Nicolescu que o imperativo de complexidade das diversas disciplinas gerou o surgimento da pluridisciplinaridade – estudo de uma disciplina na visão de outras e a interdisciplinaridade – aplicação de metodologias de uma disciplina em outras. Estas, no entanto, a despeito de intentarem exceder as disciplinas, permaneceram adstritas à pesquisa disciplinar. Por outro lado, a transdisciplinaridade estaria ao mesmo tempo na esfera disciplinar, entre as diversas disciplinas, e num caminhar para além delas. Buscando a compreensão pela complexidade do conhecimento: o amplexo entre disciplinaridade, interdisciplinaridade, pluridisciplinaridade e transdisciplinaridade. O que para Nicolescu ultrapassa o pensamento clássico.

Dessa forma, a transdisciplinaridade surge com a missão de complementar a inter e a pluridisciplinaridade, englobando os vários níveis de realidade e tendo em sua base a lógica do terceiro incluído e a complexidade. Isso implica dizer que uma terceira realidade é construída a partir do confronto entre as ideias que as norteia, cujo resultado se transforma numa realidade complementar que passa a fazer parte das redes de informações. As novas informações somam-se às antigas, reorganizando o pensamento. O objeto transdisciplinar é formado pelo conjunto dos níveis de realidade e sua zona complementar de não-resistência. Portanto, para a transdisciplinaridade a pluralidade complexa e a unidade aberta fazem parte da mesma realidade. Esta, por sua vez, é envolvida por um princípio de relatividade, com vários níveis de percepção. Daí tem-se o sujeito transdisciplinar, constituído pelos níveis de percepção e sua zona complementar de não-resistência. Para a comunicação efetiva entre objeto e sujeito, as zonas de não-resistência devem ser idênticas, propiciando um fluxo de informação nos níveis de realidade correspondentes a um fluxo de consciência nos níveis de percepção. Nesse sentido, o homem científico sob as pressões da realidade é obrigado a assumir contrariamente à sua vontade o papel de um ser detentor da verdade máxima, do rigor e da objetividade, o que acarreta a distinção reducionista entre as ciências numa fragmentação de valores. Dentro desse julgamento

de transdisciplinaridade, a fim de que se possa fazer uma leitura do pensamento musicológico brasileiro, com base sobretudo nas ponderações de Maria Alice Volpe, o marco teórico de Basarab Nicolescu será o aporte deste trabalho.

Vinho novo em recipiente velho

A narrativa bíblica contida no evangelho de são Lucas é bastante apropriada para elucidar a resistência ao novo, uma nova forma de proceder diante das tradições. Senão, vejamos: Cristo, em suas peregrinações pela palestina, depara-se com um grupo de fariseus, partido fundamentalista político-religioso. Então estes o questionam acerca de algumas tradições que estavam sendo quebradas pelas suas práticas. Cristo lhes responde dizendo que vinho novo em odre velho, quando o vinho fermenta, estourara o odre. Com isso estava afirmando aos fariseus que seu método de ação não poderia, de momento, ser compreendido pela mentalidade vigente na época. Uma mentalidade envelhecida (odre) diante de uma nova postura (vinho).

Desde o final dos anos 1980 uma linha de pensamento musicológico, denominada Nova Musicologia, vem buscando aliança com o pós-estruturalismo, filosofia e ciências humanas. Em consequência disso, passou-se a observar que a abordagem positivista e formalista da musicologia de igual modo vem sendo abandonada, em favor da opinião de que a música deva ser considerada um fenômeno social (COBUSSEN, 2008, p.31). Dentro disso, a atenção é desviada para dimensões intertextuais e aspectos performativos da música. Segundo Cobussen, o musicólogo alemão Ulrich Dibelius chamou tal fenômeno de mudança pós-moderna a partir das características da música em si, para o seu modo de ação. Esta nova – pós-estruturalista ou pós-moderna – musicologia baseia-se na crítica e desconstrução do objetivismo musicológico e na ideia geral da autonomia da música.

Suas vertentes críticas absorveram as teorias antissubjetivistas da arqueologia e da genealogia de Foucault. Assim, indo além das questões de intencionalidade do autor e da intertextualidade, buscam estruturas de pensamento ocultas que condicionam ou controlam discursos e práticas sociais. Afim de que a música seja compreendida dentro de uma determinada ordem cultural e social, a Nova Musicologia enfatiza o reconhecimento da localização e posicionamento de subjetividades e objetividades construídas historicamente. Propõe um reconhecimento mais profundo das ações situadas numa rede de ações e negociações, não apenas do objeto de estudo, mas da própria musicologia, na tentativa de evitar histórias hegemônicas, trazendo implicações políticas para a própria disciplina (VOLPE, 2007, p.112).

Além disso, postula acerca da pluralidade de visões e da descentralização do indivíduo, reconhecendo seu processo de significação fragmentário, incoerente e em construção permanente. Explora as possibilidades do pensamento pós-moderno na renovação do discurso musicológico e no questionamento ou desconstrução do conhecimento estabelecido sobre a música do passado. Na visão de Kramer (1995) esse novo direcionamento da musicologia, como o entende e apóia, é simplesmente uma exigência de interesse humano. Na linha de raciocínio que norteia a Nova Musicologia, McClary (1991) considera a música como uma prática discursiva na qual a realidade social é constituída. Não obstante, isso não significa que ela seja apenas um fenômeno explicado à luz do determinismo social e nem que se limita a refletir uma realidade social existente fora dela. Para McClary a realidade social é constituída dentro da própria música. Consequentemente, o pensar

sobre música deve ser integrado a outros discursos sobre a realidade social. Isso beneficiaria tanto a música quanto a musicologia.

Menciona Cobussen que a fim de que a musicologia positivista se liberte do isolamento em que vive, os adesistas da Nova Musicologia ingressam em um longo debate cultural, sobretudo à base do pós-estruturalismo. Entre outros questionamentos, sugerem uma desconstrução dentro da teoria do conhecimento musical, o que seria a desconstrução das tradições positivistas da musicologia. Cobussen ilustra sua fala com a postura de McClary, em *Feminine Endings*, sobre a desconstrução da forma sonata. Nesta análise McClary repensa a antiga tradição que marca a sonata como manifestação musical de um paradigma cultural que caracteriza oposições binárias. Isto é, forte-fraco, ativo-passivo, masculino-feminino, etc. assegurando que é necessário construir toda uma teoria da significação musical. Logo, usa a desconstrução da sonata para questionar a universalidade das narrativas mestras da cultura musical do ocidente. Conforme McClary a desconstrução é uma forma de análise que revela uma sub-estrutura ideológica sob uma superfície ofuscente: o essencialismo. Com base nisso, Cobussen afirma que a desconstrução do tradicionalismo positivista da musicologia estaria representada na desconstrução estrutural da sonata. Assim, estaria a Nova Musicologia desafiando parâmetros disciplinares tidos como certos, sugerindo que diversos aspectos dos estudos musicais acadêmicos sejam repensados (KOOK; EVERIST, 2001, p.vii).

McClary enxerga a Nova Musicologia como um meio que participa na formação social, influenciando a maneira como se percebem sentimentos, desejos e subjetividades. Em contraste com a musicologia positivista, que chama de meticulosa e detalhista. Dessa forma, em McClary é possível dizer que implicitamente não há nenhuma música absoluta, toda música é suscetível a ter matizes políticas, pessoais, emocionais e sexuais. Dentro disso, MacCreles (1996 apud OLIVEIRA 2008) observa que a musicologia pós-moderna opõe-se à teoria da música (ênfase na estrutura da obra) e à velha musicologia (ênfase no cânon da música erudita europeia), propondo-se a lidar com aspectos sociais, políticos e ideológicos que as duas outras disciplinas não exploram. Para Williams (2001) a Nova Musicologia está continuamente sendo reconstruída e se tornando a cada dia definitivamente a musicologia da atualidade. Já Hooper (2006), acredita que esta vem sendo desafiada por um grande número de perspectivas críticas ressaltando que em sua volta tem-se gerado intensos debates.

Não obstante os reveses paradigmáticos ocorrentes na musicologia, observa Volpe que no pensamento musicológico brasileiro mudanças nesse sentido estão ocorrendo ainda de forma bastante lenta. Contudo, numa pequena parcela de musicólogos, pertinente a posturas teórico-conceituais, observa que as aberturas da musicologia internacional têm encontrado eventual espaço. Nesse particular, menciona que tem havido certa preocupação em se travar diálogos entre musicologia histórica e etnomusicologia; no entanto, isso ainda não se constituiu num movimento que articule as diversas propostas dentro de um quadro teórico mais amplo. Desse modo, salienta que, mais do que uma mudança conceitual na musicologia brasileira, urge uma mudança ideológica, que implique uma política institucional da disciplina. Por conseguinte, defende que, tomando-se por base a análise crítico-reflexiva dos ditames teórico-conceituais suscitados pela Nova Musicologia, é imperativo que a pluralidade de pensamentos formado nas ciências humanas e sociais incida sobre a musicologia brasileira na intenção de que esta crie uma identidade própria. Sempre recorrente à questão da transdisciplinaridade, Volpe objetiva a efetividade da musicologia brasileira no diálogo com o amplo espectro de conhecimento produzido na universidade.

Considerações finais

Apesar de não detalhar especificamente o que seria nas minúcias a transdisciplinaridade em musicologia. Pode-se melhor compreender as reflexões de Volpe pela leitura de Nicolescu. Assim, considerando sua ideia de transdisciplinaridade, o agir musicológico brasileiro assemelhar-se-ia a uma polifonia coral. Esta, pelo cruzamento de vozes, perpassando umas entre as outras, transgredindo tessituras, alcançam certa unidade sonora no engendramento da peça. Este cruzamento, todavia, não seria inconsequente, mas intencional, tal como o faz o compositor consciente, lúcido no efeito que deseja em sua obra. No transitar das vozes há um encadeamento lógico que pelo caminho mais curto, porém eficaz, conduz ao todo harmônico, tecido em conjunto. Eis então a obra, completa e complexa. Nesta última acepção, no sentido globalizante de suas partes, determinantes para a sua contextura. Mas, como em toda obra, há os que nela se deleitam e os que nela se irritam; os que a ela acolhem e os que a ela resistem. Seria a resistência o motivo pelo qual a musicologia brasileira ainda está no ostracismo, extática, sem a ideia de transcendência ao novo? Parece que o odre velho e ressecado da disposição mental vigente, endurecida pela tradição, ainda não consegue aderir inteiramente o vinho novo das atualizações, da transdisciplinaridade.

Nesta disposição, com base em Nicolescu, pode-se proferir que pesquisas na área musicológica estarão fadadas a permanecer tão somente restritas a estudos no campo disciplinar. Não caminhado além de seus limites, não passando entre, além e através das disciplinas, não indo a outras áreas do conhecimento na busca do *complexus*. Nicolescu assegura que o objeto transdisciplinar é formado pelo conjunto dos níveis de realidade e sua zona complementar de não-resistência. Contudo, como notificado em Volpe, parece o *loguios brasiliis* ainda não ter se dado conta dos vários níveis de percepção da realidade do conhecimento. Nesse sentido, sob as pressões da realidade que conhece assume o papel de detentor da verdade máxima, do rigor e da objetividade. Por outro lado, a atitude transdisciplinar deveria se constituir na *práxis* musicológica. Praticada e exercitada como contributo na construção do compromisso com a totalidade, na mudança de atitude em face do conhecimento e propondo o unitário pelo fragmentário. Com isso, também pela a ação transdisciplinar, para aqueles que a praticam, estariam galgando mais um degrau na escada da maturidade científica. Ora, em comum acordo com Volpe e Nicolescu, num contexto globalizante em que o saber se fragmenta dia após dia, por que não atentar para os reclames do fenômeno transdisciplinaridade, desencadeante de uma nova forma de pensar. Que permite rever conceitos e certezas cristalizados na mentalidade humana.

Referências

- CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.1. p.32-57, 2008.
- COBUSSEN, Marcel. **Deconstruction in music**. 2008. 281 p. Dissertation (Master of Music) – Department of Art and Culture Studies, Erasmus University, Rotterdam, 2008.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking music**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GINGRICH, Wilbor F; DANKER, Frederick W. **Shorter lexicon of the Greek New Testament**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

- HOOVER, Giles. **The discourse of musicology**. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2006.
- KRAMER, Lawrence. **Classical music and postmodern knowledge**. Berkeley\Los Angeles: University of California Press, 1995.
- MCCLARY, Susan. **Feminine endings: music, gender, and sexuality**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- _____. The blasphemy of talking politics during Bach year. In: LEPPERT Richard. (Ed.). **Music and Society: the politics of composition, performance and reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- MATHIESEN, Thomas J. **Apollo's lyre: Geek music and music theory in antiquity and the middle ages**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1999.
- NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Tradução Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2001.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. **Teoria, análise e Nova Musicologia: debates e perspectivas**. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 100-114, 2008.
- PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego português e português grego**. 8. ed. Braga: Apostolado da imprensa, 1998.
- SOUZA, Ana Guiomar Rêgo e; CLÍMACO, Magda de Miranda. **Musicologia: abordagem positivista**. Goiânia: EMAC/UFG, 2010. Material didático não publicado.
- VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, Brasília, ano 1, n. 1. p.107-122, 2007.
- WILLIAMS, Alistair. **Constructing Musicology**. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2001.

A IMPORTÂNCIA DE PESQUISAS QUE RELACIONEM OS PROCESSOS BÁSICOS DA MÚSICA NOS ESTUDOS MUSICOLÓGICOS BRASILEIROS

Leonardo Victor de Carvalho (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Resumo: Este artigo busca relacionar caminhos possíveis para a Musicologia no que tange à sua interação com o seu objeto de estudo, a música, abordada a partir de seus processos de criação, recepção, produção e circulação. Para tal, parte dos relatórios de pesquisas de Castagna, Nattiez e Volpe que apontam imbróglis presentes nos estudos musicológicos, relacionando-os de forma equilibrada em um enfoque interdisciplinar a fim de se evitar uma visão reducionista, apontado para uma trama de relações que se coloca naturalmente frente à diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade,

Palavras-chave: Musicologia Histórica, Processos-Básicos, Interdisciplinaridade e Pesquisa em Música

Abstract: This article seeks to relate possible paths to musicology in relation to its interaction with music - its object of study – seen from its process of creating, receiving, production and circulation. In order to do that the researchers used Castagna, Nattiez and Volpe's research reports which bring predicaments pointing musicological studies and linking them in a balanced interdisciplinary way, in order to avoid a reductionist view, and also pointing to a web of relations that arises naturally through pronounced diversity that characterizes the post-modernity,

Keywords: Historical Musicology, Basic Processes, Interdisciplinarity and research in music

A Musicologia, conforme CASTAGNA (2008), pode ser entendida como o estudo da música sob dois pontos de vista: acadêmico/científico ou estético/cultural. Independente de sua especificidade, ela sempre terá a música como seu objeto principal. Porém, diversos pesquisadores apontam um descompasso presente entre a Musicologia e seu objeto, como é o caso de NATTIEZ (2005), CASTAGNA (2005) e VOLPE (2008). Esses pesquisadores levantam questões que evidenciam a necessidade de novos rumos para essa disciplina, os dois últimos questionando, sobretudo, o cenário musicológico brasileiro, que não estaria respondendo às novas tendências da chamada Nova Musicologia que desponta no cenário internacional.

Tendo em vista essa circunstância, esse artigo busca relacionar caminhos possíveis para a Musicologia no que tange à sua interação com o seu objeto de estudo – a música - abordada a partir de seus processos básicos, conforme mencionados por NAPOLITANO (2002): criação, recepção, produção e circulação. Partiu do pressuposto de que se esse objeto fosse abordado de forma equilibrada, num enfoque interdisciplinar (MORIN, 2006), levando em conta as relações intrincadas estabelecidas pela música a partir de todos esses processos, muitas das questões levantadas teriam possibilidades de ser respondidas. A discussão sobre a interação entre diferentes propostas metodológicas passam por PAREYSON (1997), discorrendo sobre o **processo de criação** implicado com o “objeto/fim” da obra de arte/música; por FREIRE (1994), fundamentada em CASTORIADIS (1995), que também discorre sobre esse processo, abordando a inerência da estrutura simbólica da música aos significados de uma sociedade; por ECO (2002), com foco na “intersubjetividade” entre dois seres históricos, dois mundos, no momento da interpretação ou fruição que caracterizam o **processo de recepção** da obra; por BOURDIEU, investindo no **processo de produção** e no **processo de circulação**, implicados também com as relações e com a validação da arte/música por instituições, que têm como suporte as leis e as representações sociais ligadas ao campo artístico. Levanto a seguir, os problemas colocados pelos pesquisadores mencionados.

A musicologia em discussão

O Surgimento da Musicologia enquanto área de pesquisa, conforme NATTIEZ (2005), deu-se a partir das idéias de Descartes (embora tenha raízes na Antiguidade), com a busca do empirismo sob a égide da razão e, por conseguinte, a Musicologia tem mantido uma relação ambígua com a música, provocada por três razões:

1. Por ser a musicologia uma linguagem sobre a música, alguns a consideram como um discurso parasitário;
2. O grande número de campos especializados em que a disciplina se desdobrou;
3. Porque, sendo o seu objeto de estudo o conceito de arte, surgem problemas quando são abordadas questões sobre o Belo musical e sua autenticidade. (Ibidem, p.1)

Tal ambiguidade explicaria o fato de muitos musicistas classificarem o discurso musicológico como parasitário, embasados na corrente filosófica que trata da autonomia da Música. Segundo esse enfoque, a música significa alguma coisa em geral sem jamais querer dizer algo em particular (...) ela não é feita para que dela se fale, ela é feita para que se a faça; ela não é feita para ser dita, mas para ser tocada/cantada. (Ibidem, p. 6 e 7). Nesse sentido a Musicologia está locada no “desvão entre linguagem e música”. Por outro lado, desde o seu surgimento ocorreram diversas fragmentações e a Musicologia deixou de ser abrangente para se dispersar e se especializar cada vez mais, seja em correntes filosóficas, ou mesmo nas instituições que foram surgindo a partir destas, como atestado por NATTIEZ (2005). CASTAGNA (2008) fazendo um paralelo entre a Musicologia internacional e a brasileira, preocupado com os problemas enfrentados pela área no país, com a necessidade de uma visão mais interpretativa, crítico-reflexiva, de se investir mais na adesão às novas bases teórico-conceituais difundidas pela *Nova Musicologia* e na sistematização/organização das fontes, comenta:

A musicologia internacional é uma ciência com características próprias e já bem estabelecidas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX (...) originária de uma visão positivista, a musicologia (...) tem se preocupado, a partir da década de 1970, com **uma visão mais interpretativa** e com novas perspectivas de trabalho, para além do modelo positivista, fazendo surgir, assim, o que já pode ser denominado *nova musicologia* (...) Por outro lado, *permaneceu* a musicologia nacional, até meados da década de 1990, restrita à visão positivista e a um pequeno círculo de especialistas (...) Foi somente nessa fase que começou a surgir (...) um período de transição para essa nova musicologia, que levará algum tempo para consolidar-se. (SILVA (2005, P.29).

Acrescenta:

O grande problema da musicologia brasileira atual é a necessidade de um maior nível reflexivo a partir das fontes e fenômenos musicais, mas, ao mesmo tempo, a inexistência de uma quantidade suficiente de fontes organizadas. Assim, a nova musicologia, no país, terá que se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também deverá investir um grande esforço na sistematização das fontes, e desta vez com maior rapidez e consciência metodológica. Silva (Ibidem, p. 30)

Por outro lado, a *nova musicologia*, para VOLPE (2008), se caracteriza por introduzir temas tabus no meio musicológico, como a crítica feminista, a teoria dos gêneros, a história da sexualidade, a homossexualidade, etc. Ela aponta deficiências da Musicologia Brasileira no que tange às seguintes necessidades: uma renovação temática a partir de novas bases teórico-conceituais que contemplem as discussões atuais no cenário acadêmico-social; uma mudança ideológica que implicaria numa política institucional da disciplina

bem como na ação política de um grupo, de uma comunidade; e ainda por uma busca por sua identidade a fim de atingir um amadurecimento que venha a ser reconhecido pelas outras áreas de conhecimento. A transdisciplinariedade e a intradisciplinariedade seriam imprescindíveis para que a música venha a ocupar o seu espaço social na universidade. Assim, a Musicologia pode se tornar uma interlocutora de outras áreas de conhecimento, inclusive no processo de integração entre o conhecimento produzido na universidade e a sociedade.

Interdisciplinaridade na abordagem dos processos básicos da música: caminhos possíveis

Frente a estas questões levantadas por Castagna, Nattiez e Volpe, com a intenção de encontrar caminhos possíveis para respondê-las, com fundamentação em MORIN (2006), faz-se necessária uma abordagem interdisciplinar e equilibrada do objeto principal da Musicologia: a Música. Faz-se importante evitar nesse momento uma visão reducionista, apontar para a trama de relações que esse objeto ajuda a constituir a partir de seus processos básicos e que o deixa, sobretudo hoje, naturalmente, mas de forma intrincada, imerso na diversidade acentuada que caracteriza a Pós-modernidade, conforme descrita por HARVEY (1992). Essa circunstância aponta, nesse momento, para a abordagem dos quatro processos básicos da arte/música citados: processo de criação, processo de recepção, processo de produção e processo de circulação.

Refletindo sobre o **processo de criação** artística, PAREYSON (1997) cita:

(...) a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. (Ibidem, p. 25)

As discussões a cerca do **processo de criação** provém de diversificadas concepções ideológicas. Como menciona PAREYSON (Ibidem), uma das divergências surge quando há a referência ao momento em que a forma nasce. Se a atividade artística consiste no formar, executar, produzir e realizar, ou seja, inventar, figurar e descobrir, em que momento se dá o “inventar”? Trata-se de um processo de criação ou de um processo de descoberta? Determinadas concepções sustentam que a forma nasce antes mesmo da execução (CROCE, *apud* PAREYSON, 1997), outras depois, ao passo que Pareyson sugere um meio termo, no qual a união da incerteza com a orientação gera a condição do “tentar”. Assim, o processo de criação seria “caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada” (Ibidem, p. 189).

Ademais, pode ser dito com ROEDERER (2002) que a forma artístico/musical é resultante de um processo de elaboração criativa a partir de um material específico – o som. Este é matéria prima essencial no processo de criação artística musical. Quem cria, utiliza-o manipulando seus atributos físicos – altura, intensidade e qualidade/timbre – de modo a compor a criação, a obra, em um determinado espaço temporal corrente – o que leva a música a ser produzida por variações nas características físicas do som através do tempo. Cada um desses atributos está atrelado a uma sensação, já que “a atribuição de altura, intensidade e

qualidade a um som musical é o resultado de operações de processamento no ouvido e no cérebro” (Ibidem, p. 21). O vínculo das sensações com os aspectos físicos do som, e este com o meio em que o criador está imerso influencia, certamente, a criação.

Já FREIRE (1994), fundamentada em CASTORIADIS (1995), discorre sobre o processo criativo abordando a música como estrutura simbólica, enfatizando a sua inerência à articulação simbólica e ao dinamismo do “tempo múltiplo” (significados atuais, residuais e latentes) que instituem uma trama sócio-histórico e cultural. Observa: “forma é modelagem de conteúdo - significado social – e só nessa perspectiva ela pode adquirir significado histórico” (Ibidem, p.116). Defende a concepção de obra e contexto como instâncias intrincadas e inseparáveis, a música como uma modalidade de linguagem e, como tal, “a música como fenômeno social, dinâmico, significativo, como elemento expressivo e estruturador da sociedade em que se insere” (Ibidem, p. 133).

A partir desta imersão da obra artístico/musical na trama sócio-histórico e cultural, percebe-se facilmente as influências da sociedade sobre o “criador” e deste sobre aquela. O produto do processo criativo – a obra – tratar-se-ia de uma forma simbólica, portanto, resultante do trabalho de um artista que dialoga com uma ou mais tradições estéticas. O compositor possui uma *formação cultural* específica, tem sua *singularidade biográfica e psicológica*, atinge certo grau de *domínio técnico* do seu campo de expressão, tem determinada *colocação social e simbólica* no seu tempo e *produz a obra para* um interlocutor específico: um grupo social ou um campo sócio-cultural determinado.

No enfoque do **processo de recepção** da arte/música, no que tange às questões estético-filosóficas, o processo artístico de recepção musical poderá ser de nível interpretativo, ocorrendo em dois modos distintos na prática: o intérprete que executa uma obra musical e o intérprete que frui a obra executada por outrem. Eco (2008) menciona:

(...) para os propósitos da análise estética, cumpre encarar ambos os casos como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada ‘leitura’, ‘contemplação’, ‘gozo’ de uma obra de arte representa uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’. A noção de processo interpretativo abrange todas essas atitudes. (Ibidem, p. 39)

ECO (2002) faz reflexões importantes a cerca da obra-de-arte em si, ao considerá-la como produto acabado e “fechado”, um organismo perfeitamente calibrado e ao mesmo tempo “obra aberta” passível de inúmeras interpretações diferentes por parte de seus receptores. Receptores esses diferentes seres históricos, que dela se apropriam de forma distinta, ressignificando-a, possibilitando um processo que faz acontecer a “intersubjetividade” entre mundos, o do criador e o de cada receptor. Nesse sentido, o autor produz a forma acabada em si e o fruidor, em um ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, trazendo em si uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, compreende a forma original segundo determinadas perspectivas individuais. “Cada fruição é, assim, uma ‘interpretação’ e uma ‘execução’, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Ibidem, p.40). Concordando com Eco, Pareyson (op. cit.), descreve:

Este insuprimível caráter pessoal da arte prolonga-se ainda na característica comunicabilidade da forma, que é universal somente enquanto pessoal e vice-versa, porque fala a todos, mas fala a cada um no seu modo. De fato, não se tem acesso à obra de arte senão pessoalmente,

no sentido de que a obra de arte exige interpretação, isso é suscita, por si mesma, uma leitura múltipla, ou melhor, infinita, como infinitas e sempre diversas são as pessoas dos intérpretes e dos leitores. (p. 108)

A obra a ser criada/interpretada será recriada/reinterpretada pelo fruidor, conforme já descrito, a partir de uma exposição que permitirá o contato, em diferentes níveis, com “o outro”, e, muitas vezes, dentro do processo que evidencia a “intenção” de “apresentar a obra de determinado modo” para atingir esse outro. Circunstâncias que remetem ao **processo de produção** da obra artístico-musical, que estabelece os caminhos possíveis e impossíveis a serem trilhados. Produto de um artista, a música é plena de intenções comunicativas e subjetividades expressivas, sem deixar de passar por uma instância de produção, não existe como obra, a não ser quando realizada por um intérprete (ou conjunto de intérpretes). Transforma-se em artefato, que é resultado de um tratamento técnico, lastreado por uma tecnologia de registro, e suporte sonoro historicamente determinados. Essa cadeia técnico-instrumental acaba interferindo no próprio ato do criador e do intérprete.

O estágio tecnológico vivenciado atualmente permite imaginar diversas frentes de atuação no processo de produção artístico/musical, todavia, tal processo sempre existiu em algum nível, mesmo que em menor escala, em diferentes tempos históricos, com diferentes possibilidades técnicas. Estas, específicas de cada tempo, evidenciam a existência de processos de produção que estariam a cargo do próprio artista, de uma equipe de produção, ou até mesmo através de terceiros, o que não desqualifica tais atividades como tal processo. Por outro lado, o criador e o intérprete sofrem consequências diretas das condições e circunstâncias impostas pelo “campo artístico”, conforme definido por Bourdieu (2003):

...à medida que o campo vai se instituindo como tal, o “sujeito” da produção da arte, do seu valor e do seu sentido, não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores, intermediários, conservadores, etc., que têm interesse na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo, e também do mundo da arte e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista. (Ibidem, p. 290-291)

Por sua vez, o **processo de circulação** da obra de arte/música é que propicia seu trânsito e estabelecimento, enquanto tal. A obra artística está sempre vinculada a um meio privilegiado de circulação e de escuta. A forma “privilegiada” de comunicação pode estar vinculada a um meio técnico ou a um meio sociológico específico como no Brasil, por exemplo, o rádio nos anos 30, a televisão nos anos 60, o carnaval e as festas populares no começo do Século XX, os festivais de canção entre 1965 e 1969 (NAPOLITANO, op. cit.). Essa instância é complexa, entrecruzada e costuma caracterizar um determinado hábito musical ou uma forma social e histórica de escuta.

O mecenato e patronato, os Museus, as celebrações religiosas, os movimentos nacionalistas, as festas populares, o folclore, dentre muitas outras instituições sociais do passado e do presente possuem funcionalidade de suporte para a manutenção do processo de circulação da arte, ou seria o contrário? O processo de circulação seria o suporte de tantos “eventos sociais”? Segundo PAREYSON (op. cit.) arte e sociedade se alimentam e se retro-alimentam, talvez pela necessidade humana de contato com a arte.

BORDIEU (op. cit.), investindo sempre nas peculiaridades e circunstâncias ligadas à produção e a circulação da arte implicadas com a emergência de um “campo artístico”, comenta sobre “a emergência do conjunto das instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia dos bens culturais”:

Trata-se, sobretudo, de descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico [...] como o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista. O que leva a arrolar não só os índices de autonomia do artista [...] como o aparecimento da assinatura, da competência específica do artista ou do recurso, em caso de conflito, da arbitragem dos pares, etc.) mas também os índices de autonomia do campo tais como **a emergência do conjunto das instituições específicas que condiciona, o funcionamento da economia dos bens culturais**: locais de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores (escolas de belas-artes, etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.), dotados das atitudes objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e da apreciação específicas, irreduzíveis às que tem curso normal na existência corrente e que são capazes de impor, uma medida específica do valor do artista e dos seus produtos. (Ibidem, p. 289) Grifo meu.

Considerações finais

A adoção dessa fundamentação eclética relacionada às diferentes possibilidades colocadas por uma visão mais abrangente dos processos implicados com a arte/música, possibilitou evitar uma visão reducionista na abordagem dos caminhos possíveis colocados para responder as questões levantadas pelos autores mencionados, apontando para uma trama de relações implicada de forma intrincada com o objeto da Musicologia, que o insere, naturalmente, junto à diversidade acentuada que caracteriza, sobretudo, a pós-modernidade (HARVEY, 1992). Nesse contexto, respondendo a NATTIEZ (op. cit.), a música foi abordada “em si” e através de reflexões “sobre a música”, teve observada a sua especificidade, sem deixar de ser abordada a partir de enfoques ligados à antropologia e a sociologia, a partir das inúmeras tramas que ajuda a instituir, o que lembra FREIRE (op. cit.), que, fundamentada em CASTORIADIS (op. cit.), a considera uma estrutura simbólica; Tomada como estrutura simbólica, favoreceu uma crítica-reflexiva das análises estruturais, a organização e sistematização de diferentes fontes, o enfoque das relações estabelecidas com as instituições e valores relacionados ao campo artístico, o que remete às ponderações de CASTAGNA (op. cit.) e de VOLPE (op. cit.), que lembraram a importância da Musicologia dialogar com novos postulados teórico-conceituais, promover a interdisciplinaridade e intradisciplinaridade na abordagem de seu objeto. Estariam assim também respondidas as duas questões colocadas por VOLPE: **“de que maneira a musicologia brasileira pode responder às questões atuais?”** e **“em que medida as questões eleitas pela musicologia internacional podem contribuir para a musicologia brasileira atual?”**

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In BENJAMIN, Walter. Sobre Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 165-196

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003
- CASTAGNA, Paulo. **O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil**. X Encontro Nacional da ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. Anais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997, p.35-39.
- CASTAGNA, Paulo. **Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira**. In Revista do Conservatório de Música UFPel, Pelotas, nº1, p.32-57, 2008.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 9ªed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- _____. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- MORIN, Edgard. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. **Música & História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **O desconforto da Musicologia**. In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.11, 136p. jan-jun, 2005.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ªed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.
- ROEDERER, Juan. **Introdução à física e psico-física da música**. 1ªed. São Paulo, SP: Edusp, 2002.
- VOLPE, Maria A. **Por uma nova Musicologia**. In Revista do PPG Música e Contexto da UnB, Brasília, Ano 1, Vol.1, 2008.

EDIÇÃO CRÍTICA DE *VARIAÇÕES SOBRE DUAS SÉRIES PARA PERCUSSÃO E ORQUESTRA DE CORDAS*, DE ELEAZAR DE CARVALHO: O PRIMEIRO CONCERTO BRASILEIRO PARA PERCUSSÃO

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP)

Resumo: o artigo trata dos procedimentos adotados pelo autor na primeira edição crítica da obra *Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas*, composta por Eleazar de Carvalho em 1968, a qual se consiste no primeiro concerto brasileiro para percussão. Consagrado como regente e educador, Eleazar não alcançou o mesmo sucesso como compositor ao longo da carreira, e depois de um hiato de 20 anos sem compor, escreve um concerto para percussão utilizando notação gráfica e proporcional, semelhante àquela empregada por Stockhausen em *Zyklus Nr.9* (1959). Por meio de escrita tradicional o compositor utilizou técnica dodecafônica para a parte da orquestra. Devido à característica composicional empregada adotou-se uma metodologia de análise baseada nos trabalhos de Straus (2005) acerca da Teoria dos Conjuntos. O artigo discute ainda o processo de edição da notação gráfica empregada, e a inclusão na edição crítica de sugestões para performance da obra, baseadas em estudo interpretativo.

Palavras-chave: Edição crítica; Eleazar de Carvalho; Concerto para percussão e orquestra.

Critical Edition of *Variations on Two Rows for Percussion and Strings*, by Eleazar de Carvalho – the First Brazilian Concerto for Percussion

Abstract: this article discusses the procedures adopted by the author on the first critical edition of *Variations on Two Rows for Percussion and Strings* written by Eleazar de Carvalho in 1968, which is considered the first Brazilian concerto for percussion. Recognized as conductor and pedagogue, Eleazar did not achieve the same success as composer along his career, and after a 20 years hiatus without composing, he writes a concerto for percussion utilizing graphic and proportional notation, similar to that employed by Stockhausen in *Zyklus Nr.9* (1959). The composer utilized traditional notation for the string orchestra and employed dodecaphonic technique. Due to the compositional characteristics, it was used a methodology of analysis based on the works by Straus (2005) about the Set Theory. In addition, the article discusses the edition process of the graphic notation employed, and the insertion of performance notes in the critical edition based on an interpretative study.

Keywords: Critical edition; Eleazar de Carvalho; Concerto for percussion and orchestra.

Introdução

Consagrado como regente e educador, Eleazar de Carvalho não alcançou o mesmo sucesso como compositor. Apesar de ter iniciado sua carreira compondo óperas no Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 1940, como *A Descoberta do Brasil* e *Tiradentes*, todas com estética composicional nacionalista, Eleazar praticamente abandonou a composição para se dedicar à regência. Após um hiato de 20 anos sem compor, Eleazar escreve em 1968 a obra *Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas*, sua última obra e o primeiro concerto brasileiro para percussão. Em 1969, duas décadas após o *Concerto para Vibrafone e Marimba* de Darius Milhaud ter sido estreado pela St. Louis Symphony Orchestra, esta mesma orquestra realiza a estréia do concerto de Carvalho.

O concerto, que possui aproximadamente 19 minutos de duração, foi concebido de maneira peculiar. O compositor solicitou ao percussionista da St. Louis Symphony Orchestra, Richard O'Donnell, que escrevesse uma cadenza para percussão. O percussionista escreveu um cadenza virtuosa para um grande set de percussão múltipla utilizando notação gráfica e proporcional, semelhante àquela empregada por Stockhausen em *Zyklus Nr.9* (1959). A instrumentação utilizada inclui instrumentos de percussão não usuais, alguns deles idealizados e construídos pelo próprio O'Donnell. Após receber a cadenza, Eleazar escreve o concerto utilizando-a como base, talvez um procedimento único na história dos concertos para orquestra.

(O'DONNELL, 2007) A parte da orquestra de cordas possui escrita tradicional e é baseada, como o próprio nome da obra sugere, em duas séries dodecafônicas.

Edição crítica

A prática de edição ou correção editorial de música para percussão tem se tornado mais frequente ultimamente. Essa prática se estende desde partes de tímpanos dentro do repertório orquestral tradicional até concertos para percussão, e têm sido conduzida primordialmente por percussionistas. O espectro desses trabalhos é limitado a um pequeno número de artigos e dissertações, e poucas edições críticas que tratam deste repertório têm sido publicadas comercialmente. Um bom exemplo é o concerto para percussão de Milhaud. Embora muitas discrepâncias têm sido detectadas entre as edições do concerto de Milhaud, não existe até hoje em dia nenhuma edição crítica da obra.

A referida edição crítica tornou disponível pela primeira vez impressa a obra *Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas* de Eleazar de Carvalho. Como em muitas outras obras dodecafônicas, o manuscrito de Carvalho possui algumas notas que são inconsistentes com relação ao contexto serial da composição, bem como outras discrepâncias. Como anotado por Straus (1999), “contradições deste tipo—notas na partitura publicada que são “serialmente incorretas”—são fatos recorrentemente encontrados na música de todos compositores seriais.” Não somente o manuscrito pode ser considerado de difícil leitura por si mesmo, mas particularmente a parte de percussão é crivada de incertezas. As passagens questionáveis do concerto de Carvalho podem ser organizadas em três categorias: (1) erros tipográficos e omissões, (2) incertezas na partitura acerca das notas de performance, e (3) notas que aparentemente violam o idioma prevalescente da composição incluindo as notas “serialmente incorretas”.

Durante a correção de “erros” na música serial, um editor tem que levar em conta a possibilidade do compositor ter escolhido conscientemente desviar da série dodecafônica. Entretanto, neste caso o autor se guiou pelas próprias palavras do compositor; Carvalho declarou que seu concerto para percussão é uma “estrutura totalmente baseada em duas séries dodecafônicas.” (CUSTER, 1968)

A edição crítica partiu do escasso material existente sobre a obra, ou seja: (1) o manuscrito original do concerto, localizado no acervo pessoal da viúva de Carvalho, a pianista Sonia Muniz de Carvalho (CARVALHO, 1968); (2) o manuscrito da cadenza localizado nos arquivos pessoais de O'Donnell (1968); (3) a gravação da estréia da obra tendo o compositor como regente e O'Donnell como solista (CARVALHO, 1969); (4) informações contidas no programa de concerto da estréia (CUSTER, 1968); e (5) na crítica contemporânea da obra através de artigo de Peters (1969) publicado no St. Louis Post-Dispatch. Saliento ainda que a entrevista realizada com O'Donnell (2007) serviu como grande ferramenta esclarecedora das incertezas contidas na parte de percussão, bem como norteou algumas das sugestões de performance que foram incluídas na edição crítica.

Devido à escrita dodecafônica utilizada na obra adotou-se na revisão uma metodologia de análise musical baseada nos trabalhos de Straus (2005) acerca da Teoria dos Conjuntos. As principais influências musicais do compositor, um reconhecido propagador da Segunda Escola de Viena, foram nítidas e, de certa maneira, definidoras no processo de edição da obra.

A partitura é escrita em 33 páginas de cadernos de música tradicionais com 26 pentagramas, no formato de “retrato” de página. Os nomes pré-impressos dos instrumentos regulares de orquestra estão

riscados, e adaptados para cordas e percussão. No canto superior esquerdo da primeira página existe uma anotação feita à mão com a seguinte informação: “First Performance Feb 21 – 1968, St. Louis Symphony Hall, Powell Symphony Hall, St. Louis, MO.” A data indicada no manuscrito está errada, uma vez que a estréia ocorreu em 27 de fevereiro de 1969. No canto direito aparece a assinatura de Carvalho. O compositor também assina e data a última página. A partitura não inclui a cadenza de percussão; há somente uma indicação onde ela deve ocorrer na página 25 do manuscrito. Embora a partitura não possua uma aparência nítida, ela é mais do que simplesmente um rascunho, como podemos confirmar através da clara e determinada escrita à mão livre, e da presença de poucos sinais de correção. A partitura é de difícil leitura uma vez que as partes de percussão foram recortadas da cadenza e coladas com fita adesiva transparente no manuscrito, como pode ser visto na Figura 1.



Figura 1. Página 16 do manuscrito da partitura.

A cadenza de O'Donnell é um manuscrito de três páginas em papel branco em formato “paisagem”, a qual é numerada e centralizada na parte de baixo das páginas. O manuscrito não é autografado ou datado, nem inclui notas de performance, aliás O'Donnell afirma que não foi responsável pelas notas de performance nem pela lista de instrumentos de percussão fornecida no programa de concerto da première. A partitura da cadenza tem um aspecto de conservação limpo e nítido, e as barras de separação são regulares e consistentemente distantes entre as linhas verticais ao longo das três páginas. Veja a página número 1 da cadenza na Figura 2.

Durante o processo de edição, O'Donnell forneceu a gravação em áudio da estréia do concerto. Mesmo notando-se pequenos erros de execução por parte dos músicos da orquestra nessa gravação, ela ajudou na elucidação de discrepâncias na partitura e na confirmação da análise. O autor levou em conta que Carvalho era famoso por seu ouvido absoluto, e a gravação ajudou tanto para confirmar passagens dúbias na partitura, como para confirmar erros autênticos cometidos pelo compositor.

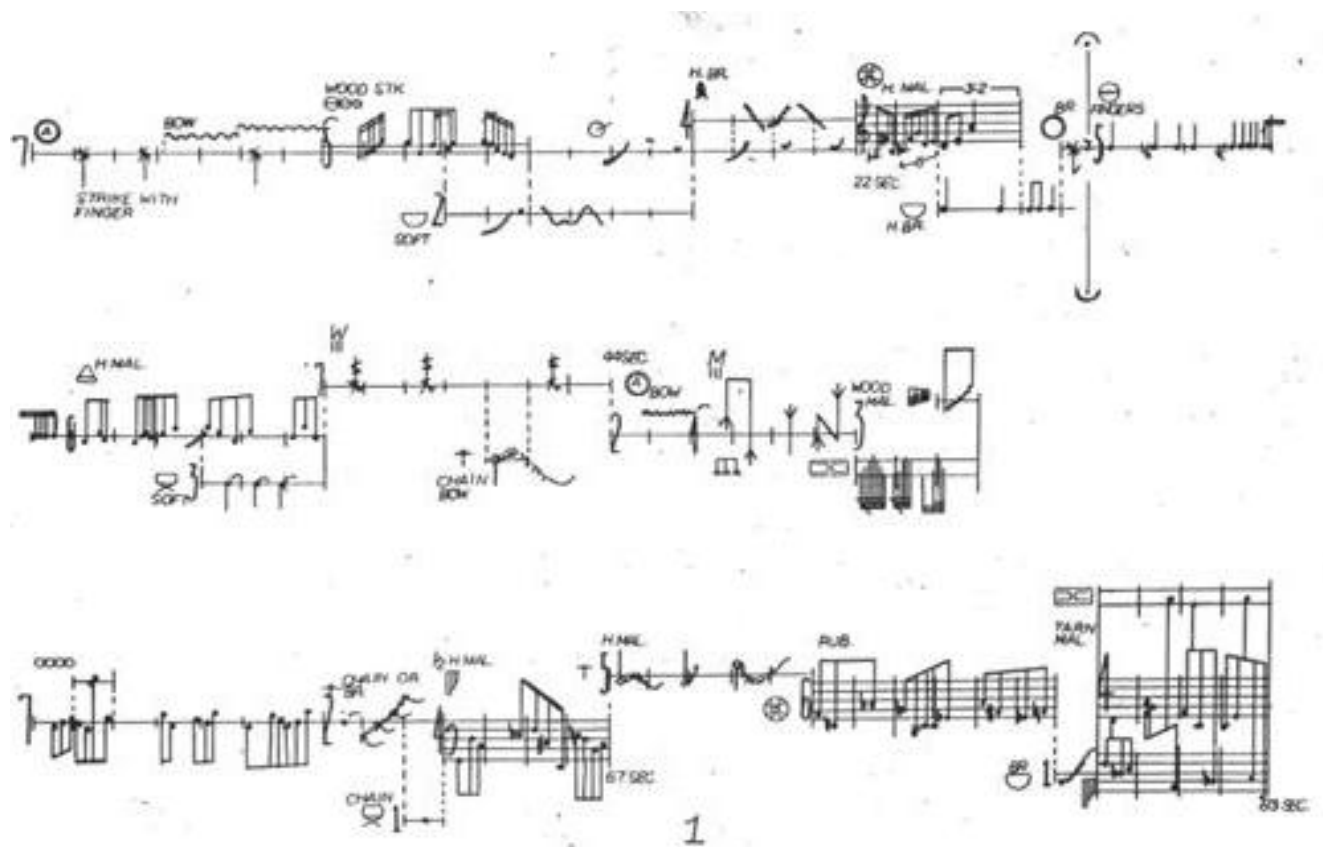


Figura 2. Página número 1 do manuscrito da cadenza

Abaixo descrevo alguns dos procedimentos de edição realizados e os motivos que embasaram tais procedimentos:

1) A numeração dos compassos no manuscrito da partitura é ocasionalmente incorreta. O manuscrito numera compasso 2 como compasso 1; compasso 42 é numerado como compasso 40; compasso 68 é numerado como compasso 65; compasso 110 é numerado como compasso 106. A edição crítica não seguiu a inconsistência de numeração de compassos do manuscrito. Todos os números de compassos neste artigo se referem à nova numeração gerada na edição crítica.

2) Letras de ensaio foram adicionadas na edição visando facilitar a execução da obra e no entendimento composicional da mesma por parte de futuros intérpretes. Barras duplas escritas pelo compositor aparecem nos compassos 49, 68, e 108 do manuscrito e foram mantidas. Outras barras duplas foram adicionadas na edição crítica seguindo o resultado da análise musical.

3) No manuscrito original, símbolos foram utilizados para identificar diferentes instrumentos de percussão. Na edição crítica, os instrumentos de percussão foram identificados por nomes ao invés de símbolos. Embora idiomáticos nas décadas de 1950 e 1960, esses símbolos poderiam confundir intérpretes modernos não acostumados com a simbologia adotada no período da composição da obra.

4) Definimos como essencial que a notação gráfica e proporcional utilizada nas partes de percussão espelhasse o manuscrito original o mais acuradamente possível, uma vez que a interpretação desse tipo de escrita usa como referência a localização espacial dos eventos dentro do compasso de forma proporcional. A parte de percussão sofreu três diferentes procedimentos pelo compositor. Quando o compositor escreveu a notação gráfica de próprio punho, o espaçamento entre as linhas verticais que delimitam os “compassos” é desigual, como demonstra a Figura 3.

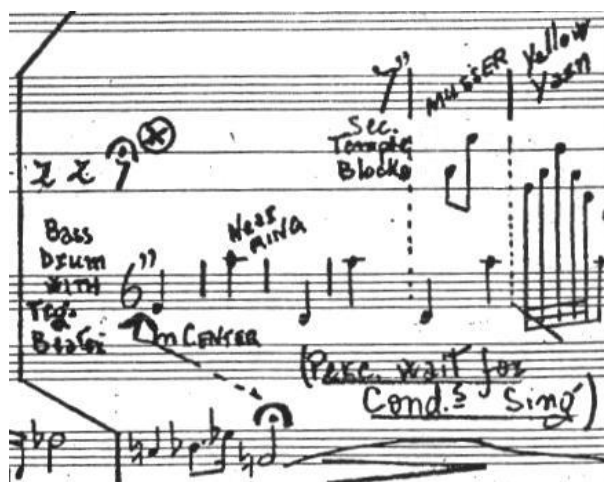


Figura 3. Parte de percussão no compasso 10

Em passagens nas quais o compositor literalmente recorta partes da cadenza e as cola no manuscrito da partitura, o espaçamento entre as linhas verticais é regular. Essa regularidade persiste na cadenza onde a distância entre as linhas verticais é consistente (pode-se notar no trecho mostrado nas Figuras 1 e 2). Em todos os casos, o processo de edição da notação gráfica foi digitalizar a imagem de cada “compasso” e utilizar um esquadro de transferência composto por cinco linhas verticais equidistantes para capturar a localização precisa das notas dentro do compasso, como mostra a Figura 4. Depois do processo de digitalização, um software de notação (Finale) foi usado para espelhar o manuscrito original o mais acuradamente possível.



Figura 4. Na esquerda se encontra o manuscrito original com o esquadro de transferência. Na direita a digitalização do compasso ainda com o esquadro de transferência.

5) Alguns instrumentos de percussão foram notados com o uso de linhas adicionais no pentagrama visando obter maior precisão e legibilidade. O pentagrama foi alterado para os seguintes instrumentos na edição crítica: temple-blocks, cowbells, slit drums, tuillis and timp-toms. Instrumentos unitários como por exemplo o bombo sinfônico foram escritos em uma linha somente na edição crítica. A Figura 5 ilustra um desses casos.

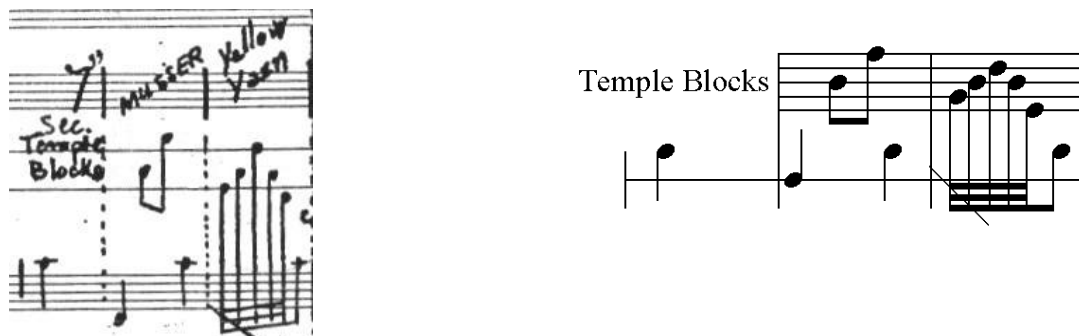


Figura 5. Na esquerda, os temple-blocks foram escritos em duas linhas no manuscrito. Na direita a notação empregando cinco linhas na edição crítica.

6) Todas as marcações de dinâmica, articulação, indicações de andamento, e arcadas foram mantidas como indicado no manuscrito. Entretanto algumas dinâmicas foram adicionadas em trechos da obra onde nitidamente foram omitidas por descuido.

7) As notas de performance foram corrigidas gramaticalmente, e sua revisão buscou clareza de intenção.

8) O uso de acidentes na edição segue a convenção moderna: acidentes são válidos pela duração do compasso ao menos que eles sejam especificamente cancelados pela indicação do sinal de bequadro. Essa regra serve tanto para compassos regulares como para trechos sem indicação de fórmula de compasso. O uso de acidentes por Carvalho é consistente. Ele escreve todos os acidentes “de cortesia” ao longo de todo compasso. A edição manteve os acidentes de cortesia somente em compassos sem indicação de fórmula de compasso.

9) Carvalho escreveu rulos nos instrumentos de percussão de duas maneiras: com sinal de trinado acima das notas, e através de regulares indicações de abreviatura sobre as hastes das notas. A edição utiliza a abreviatura comumente empregada para designar todos os rulos na parte de percussão.

A edição crítica possui como parte final uma lista contendo todas alterações e correções realizadas denominada “comentário crítico”. Todas alterações e inclusões recebem símbolos ao longo da partitura os quais são encontrados e explicados no comentário crítico.

A correção de notas consideradas estranhas ao contexto serial seguiram os resultados derivados da análise musical. Cito abaixo apenas dois exemplos contidos na seção “comentário crítico” para ilustrar o processo de revisão empregado.

1. Localização: parte de percussão – compasso 20.

Descrição: no xilofone, segunda fusa, terceiro tempo, nota Fá.

Comentário/revisão: erro de procedimento serial. A nota foi corrigida para Fã. No xilofone a nota deve ser Fã no lugar de Fá, pois Fã é a segunda nota do $R_1(A)$.

2. Localização: parte de percussão – compasso 32.

Descrição: na marimba, as notas Si e Mi

Comentário/revisão: erro de procedimento serial. As notas foram corrigidas para Dó e Mi respectivamente. Essas duas notas compõem a $P_6(A)$.

Devido às características da obra foi considerado essencial a inclusão na edição crítica das seguintes sugestões de performance: (1) uma lista de instrumentos utilizados na obra, onde são descritas tanto a composição física dos instrumentos não usuais e aqueles criados por O'Donnell, bem como uma descrição da técnica instrumental básica para cada um desses instrumentos; (2) um gráfico sugerindo uma montagem de set oriundo do estudo interpretativo realizado pelo autor; e (3) uma explicação acerca da interpretação da escrita gráfica e proporcional empregada pelo compositor.

Conclusão

O artigo descreveu sucintamente o processo da edição crítica da obra *Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas* de Eleazar de Carvalho, onde foram explanados: as fontes primárias e as características peculiares do manuscrito, a escolha dos processos centrais de revisão e da metodologia empregada, e finalmente discutiu a inclusão de sugestões interpretativas na versão final da edição, visando facilitar o entendimento da obra e da escrita gráfica e proporcional. O artigo busca secundariamente divulgar obras do repertório brasileiro para percussão.

Referências

CARVALHO, Eleazar de. **Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas**. Partitura. Saint Louis: manuscrito, 1968.

_____. **Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas**. CD. St. Louis Symphony Orchestra. Eleazar de Carvalho, regente. Richard O'Donnell, solista. St. Louis: Powell Hall. 27 de fevereiro de 1969.

CUSTER, Arthur. Notes on the Program. **St. Louis Symphony Orchestra's 1968-69 Season**. Saint Louis: St. Louis Symphony Orchestra, p. 421-39, 1968.

O'DONNELL, Richard. Entrevista de Fernando Augusto de Almeida Hashimoto em 05 de junho de 2007. Saint Louis. Gravação em arquivo digital.

_____. **Cadenza de Percussão**. Partitura. Saint Louis: manuscrito, 1968.

PETERS, Frank. De Carvalho Welcomed. **St. Louis Post-Dispatch**. Saint Louis: 28 de fevereiro de 1969.

STRAUS, Joseph N. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 3. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005

_____. Stravinsky's Serial 'Mistakes'. **The Journal of Musicology**, Berkeley, v. 17, n. 2, p. 231-71, 1999.

‘ALVORADA’ EM CONTEXTO: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE UMA PRÁTICA MUSICAL DE BANDAS DE PÍFANO REALIZADA EM CONTEXTOS DISTINTOS

Valéria Levay Lehmann da Silva (UnB)

Resumo: O presente artigo, recorte da pesquisa de mestrado da autora concluída em 2010, irá trazer dois contextos distintos em que ocorre a ‘Alvorada’ coordenada por Zé do Pife: em uma novena e em uma oficina de pífano. O pernambucano, que mora em Brasília desde 1992, é o pifeiro principal de duas bandas de pífano: uma localizada em sua cidade natal, São José do Egito/PE e outra na capital do país. Em cada contexto a ‘Alvorada’ se configura de uma forma diferente, possuindo funções distintas e desvelando significados variados. Além de se propor narrar e conduzir reflexões acerca dessas práticas esse trabalho levanta apontamentos sobre a relação entre os sujeitos envolvidos: mestre e aprendizes, com auxílio dos estudos de autores como Sandroni, Barbosa e Vilar (2008) e que abordam o conceito de alteridade, como Simão (2007).

Palavras-chave: Banda de Pífano. Prática musical da Alvorada; Oficina de Pífano; Relação mestre-aprendiz; Zé do Pife.

Abstract: The present article is a summary of master’s degree of the author. The study was concluded in 2010. It will show two different ways how the ‘Alvorada’ coordinated by Ze do Pife occurs. In a ‘novena’ and in the fife workshop. The man who was born in Pernambuco, lives currently in Brasilia since 1992. He is the main fife player in two different bands of fife. The first is a band located in the city he born, São José do Egito/PE. The second is in the capital of the country. In each different context, the ‘Alvorada’ occurs in a distinct way, owning different functions and meanings. Beyond the description of these facts and making considerations about the differences, this work aim to study the relationship between the master and the students using principles studied by authors like Sandroni, Barbosa e Vilar (2008) and authors that study the concept of otherness, like Simão (2007).

Keywords: Fife Banda Alvorada; Fife workshop; master-apprentice relationship; Zé do Pife.

Introdução

O presente artigo, recorte da pesquisa de mestrado da autora concluída em 2010, irá trazer dois contextos distintos em que ocorre a ‘Alvorada’ coordenada por Zé do Pife: em uma novena e em uma oficina de pífano. O pernambucano, instrumentista, poeta cantador, fabricante de pífanos e compositor, nascido em 1943 e que mora em Brasília desde 1992, é o pifeiro principal de duas bandas de pífano: uma localizada em sua cidade natal, São José do Egito/PE (banda formada na década de 50, cujos integrantes, atualmente, se encontram vivos e atuantes) e outra na capital do país (Mestre Zé do Pife e as Juvelinas – MZPJ - banda formada em 2007, após a primeira Oficina de Pífano da Universidade de Brasília – OP¹). Em cada contexto a ‘Alvorada’ – um conjunto de ações que configuram uma espécie de coreografia que os próprios músicos integrantes da banda de pífano realizam ao mesmo tempo em que tocam – se configura de uma forma diferente, possuindo funções distintas e desvelando significados variados. A questão que norteia este artigo diz respeito a compreensão dessas diferenças e semelhanças na realização da ‘Alvorada’. Pergunta-se se, a ‘Alvorada’, originalmente praticada no contexto da novena, um ritual católico que ocorre dentro da igreja ou na casa de alguém que se propõe realizar a novena a fim de pagar uma promessa ou homenagear determinado santo, quando realizada em apresentações musicais e/ou em uma oficina de pífano, passaria por um processo de resignificação. Sandroni, Barbosa e Vilar (2008), através de reflexões acerca da aprendizagem de

1 Projeto oferecido e promovido pela Diretoria de Esporte, Arte e Cultura do Decanato de Assuntos Comunitários (DEA/DAC) da Universidade de Brasília, sob coordenação de Max Müller - funcionário do DEA, coordenador da área de Literatura, Arte e Cultura.

jovens participantes de oficinas com mestres de cultura popular, bem como Simão (2007), acerca do conceito de alteridade, auxiliaram na elaboração de apontamentos referentes a questão mencionada.

Foi utilizada a estratégia da História ou Narrativa de Vida, que pode ser definida como a narração, por uma pessoa, de sua vida (LAVILLE, 1999, p. 158). Nessa perspectiva, foram colhidos depoimentos em que Zé do Pife fala sobre si, sobre sua vida, discorrendo sobre sua história com o pife e relatando sua aprendizagem musical e atuação como músico em diferentes fases da vida. Dessa investigação diacrônica provêm as informações base para relatar a Alvorada na novena. Além disso, foram realizadas, na OP – onde Zé do Pife é mestre e professor - observação participante, entrevistas semi-estruturadas com alunos da OP, registros em vídeo e fotografia e utilização de diário de campo. Desse estudo sincrônico provem as informações base e reflexões sobre a Alvorada na oficina.

‘Alvorada’ na Novena

A Alvorada, de acordo com os depoimentos de Zé do Pife sobre sua prática musical em sua cidade natal, fazia parte da novena, um ritual católico que, na região onde nascera, tinha suas próprias características, sendo uma delas a própria presença da banda de pífanos tocando a Alvorada. Esse conjunto instrumental proveniente do interior do nordeste brasileiro consiste dos seguintes instrumentos: dois pifes (‘pareia’ de pife), caixa, pratos e zabumba, podendo às vezes conter triângulo, pandeiro e ganzá. Os tocadores geralmente são trabalhadores rurais, lavradores, carpinteiros.

Geralmente em compasso ternário a música da Alvorada era executada dentro da igreja ou da casa onde se realizava a novena, simultaneamente a um conjunto de ações dos músicos que a tocavam, configurando assim uma espécie de coreografia. A novena, que durava nove dias, tinha a finalidade de homenagear um santo, pagar uma promessa ou fazer um pedido. Ocorria principalmente nos meses de Maio, Junho e Julho, em que ocorrem as festas juninas, tradicionalmente ligadas a comemorações dedicadas a Nossa Senhora, São Pedro e São João. Ela antecedia o leilão e a festa em que eram tocados os forrós. Cada momento tinha uma música específica. No nono dia da novena, que era aberto à comunidade, Zé do Pife relatou que sua banda de pife sempre executava a Alvorada, e os músicos, ao mesmo tempo em que tocavam, iam aos pares e em fila realizar um determinado número de genuflexões em frente ao santo, que se encontrava no altar. Durante a música, havia troca de lugares das duplas – geralmente três, com dois pifeiros e quatro percussionistas –; depois, ainda tocando e caminhando, era feito um círculo, onde os músicos seguiam um atrás do outro, depois invertia-se o sentido do círculo e, para finalizar, voltavam à formação das duplas em frente ao altar, sempre a pareia de pife na frente e a percussão atrás.

‘Alvorada’ na OP

A partir de 2007, Zé do Pife começou a realizar a Alvorada e ensinar a arte de tocar e fabricar pífanos na OP. Antes disso já tinha ministrado outras oficinas de pífano em diferentes lugares desde que veio morar em Brasília com sua família em 1992. Entretanto, não apenas como um evento ocasional, com duração de dias ou semanas, a OP vem configurando uma proposta mais duradoura, que esse ano completa sua quinta edição na instituição.

Vale lembrar que a OP é uma oficina comunitária, uma atividade extracurricular, não sendo disciplina obrigatória ou optativa de nenhum departamento da UnB. Os interessados em participar da OP podem ser tanto alunos, funcionários, professores e servidores da UnB, como pessoas externas à instituição, isto é, o projeto da OP se destina tanto à comunidade interna quanto externa à UnB. Segundo o coordenador, Max Müller, de 2007 a 2011, cerca de 350 alunos já participaram do projeto. O repertório base da OP gira em torno de músicas do “rei do baião” como se refere Zé do Pife a Luiz Gonzaga (tais como Asa Branca e A Volta da Asa Branca), bem como músicas de sua própria autoria (como O Caboré). O “tirar de ouvido”, a imitação, a observação e a execução musical em grupo são práticas musicais preponderantes na OP, embora alguns alunos realizem, por iniciativa própria as práticas da utilização e elaboração de notação e gravações em áudio e vídeo.

A Na OP, a Alvorada se configurou da seguinte forma: ensaiada para ser realizada na apresentação final, não tinha nem a conotação religiosa, nem a mesma forma como era feita dentro de uma novena. Tanto da parte de quem realizava a Alvorada, quanto de quem a observava, não se pensava na novena, no significado que isso teria em relação à reza, ao santo ou ao altar. A não ser, talvez, da parte de Zé do Pife que, enquanto realizava a Alvorada na apresentação final da OP, poderia trazer no pensamento a lembrança do que fazia em São José do Egito/PE.

Sobre a Alvorada na OP a aluna Andressa diz:

Eu acho que é legal fazer a Alvorada. Tem a questão religiosa que o Seu Zé conta, que ele aprendeu, que a Alvorada ele faz no altar, na igreja. Pra mim não me agride, apesar de eu não ser católica, eu acho que tem essa coisa de você abaixar, de você prestar uma reverência, não só a questão do altar porque a gente vai estar em outro contexto, mas ao público mesmo que vai estar assistindo a gente, da gente cumprimentar uns aos outros, olhar no olho, trocar. Eu acho que é uma dança também que anima, dá uma certa enfeitada no espetáculo feito (Andressa).



Ensaio da Alvorada, pátio do Departamento de Música da UnB (2º/2009)

A Alvorada na OP, diferentemente da Alvorada na novena, não era feita com uma música em compasso ternário, mas sim com músicas aprendidas na OP, tendo como carro-chefe Asa Branca e A Volta da Asa Branca. A maneira como a percussão era tocada na Alvorada da OP também era diferente de como era tocada na Alvorada da novena. Na primeira, a percussão tocava ritmos ‘mais quentes’, forrós – as juvelinas todas, ou em grande número, sempre compareceram às apresentações finais da OP para tocar a percussão e ‘ajudar’ no pife –; e na segunda, Zé do Pife relata, não eram tocados forrós – a percussão batendo em ritmo de forró –, pois esses ritmos eram reservados para serem tocados após a novena, no leilão e/ou na festa.

Zé do Pife, na OP, parecia não se preocupar muito em falar sobre o contexto em que a Alvorada era tocada, mas se preocupava em dar explicações sobre a coreografia, o que fazer, quem vai atrás de quem, quando troca de lugar, etc. Vez ou outra explicou que era feita na igreja e que a reverência que se fazia era para o santo. Outras poucas vezes, Zé do Pife disse que era para imaginar um santinho em um determinado lugar e que iríamos realizar as reverências de frente para esse ponto indicado, onde supostamente estaria a imagem.

Com o passar das aulas e ensaios na OP e, talvez, por causa da não presença concreta, na OP, do santo ou de algo que lhe fosse referente, os alunos começaram a fazer a reverência entre eles e para eles. Lembro que, de forma semelhante, esse processo também ocorreu no grupo MZPJ. No grupo, vejo que muitas integrantes começaram a realizar as formalidades da coreografia – originalmente voltadas para um determinado contexto religioso – de acordo com o que pedia o ‘novo’ contexto – a apresentação, e não a novena. Assim, passamos (me incluindo como juvelina) a nos reverenciar umas às outras, nos cumprimentando, e também a reverenciar Zé do Pife. Além disso, nas apresentações do grupo em que fazíamos a Alvorada, percebo que o próprio público entendia as reverências que eram feitas de frente para ele como um agradecimento, e por isso, em alguns casos, nos aplaudiam ao ver tais gestos.

Percebo, ainda, que mesmo em um contexto diferente da novena, para Zé do Pife, as reverências, de certa forma, ainda eram para ‘o santo’, intuindo que ele as fazia como quem está na igreja, de frente para o altar. Digo isso porque, certas vezes, na apresentação final da OP como em apresentações do grupo MZPJ, Zé do Pife, ao realizar a Alvorada, não se posicionava de frente para o público, que ficava confuso com essa atitude, assim como os que o acompanhavam, fossem as juvelinas ou os alunos da OP e o coordenador. Ora, sem saber o que aquilo significava para Zé do Pife, era realmente estranho vê-lo entrar no palco ou no espaço determinado para a apresentação, e de repente, virando-se de lado ou de costas para a plateia para tocar uma música, reverenciar ‘o nada’. Dessa forma muitos que estavam tocando com o mestre, tentavam ‘corrigi-lo’, solicitando que ele se posicionasse de frente para o público.

Pontos de reflexão

Tratar da Alvorada na OP envolve pensar sobre a aprendizagem na OP, sobre o que significa uma oficina de pífano em uma universidade, e também, sobre a aprendizagem do pífano na própria cidade de Brasília. Pensar em como se aprende um instrumento tradicional de outra região, com um mestre provindo de outra região.

Dessa forma, propõe-se ainda um pensar sobre aprendizagem via relação mestre-aprendiz em duas situações: (1) nas práticas diárias de uma comunidade, envolvendo relações entre familiares, vizinhos

e amigos, não necessariamente implicando práticas institucionalizadas, ou em que podem estar presentes aspectos que não dizem respeito diretamente ao ensino e aprendizagem; (2) e em um espaço específico dedicado exclusiva ou preferencialmente ao ensino e aprendizagem como, por exemplo, uma oficina. No presente estudo, a primeira situação é entendida como uma situação que ocorre no seu contexto de origem, e a segunda, como já transportada para outro contexto.

Sandroni, Barbosa e Vilar (2008, p. 73), em seus apontamentos a respeito do projeto ‘Musicalização com Mestres do Sertão de Pernambuco’, a cuja frente eles próprios estavam e no qual crianças da comunidade local aprendiam com músicos ligados à tradição de reisados e bandas de pífanos, consideraram existir uma diferença entre o modo como músicos de tradição oral aprenderam o que sabiam e o modo como se propunha que ensinassem dentro do projeto.

Do ponto de vista pedagógico, o interesse da experiência estava na diferença entre o modo como estes músicos populares aprenderam o que sabiam, e o modo como nós estávamos propondo que eles o transmitissem. Havia uma diferença de base entre os dois modos, consistindo no que costuma ser descrito como a maior ‘formalização’ do último. Entendemos aqui por ‘formalização’, num primeiro momento, o simples fato de que o ensino-aprendizagem se daria num quadro de tempo e espaço demarcado como ‘educacional’. Assim, nossos colaboradores seriam tratados – tomando agora a expressão por outro ângulo – como ‘professores de música’, e não apenas como músicos; deveriam, para fazer jus a este título, comparecer uma ou duas vezes por semana a um local, e durante um período de tempo, consagrados especificamente ao ‘ensino de música’, para trabalhar durante duas horas com crianças e jovens que seriam seus ‘alunos’ (SANDRONI, BARBOSA e VILAR, 2008, p. 73).

De certa forma, pode-se entender que uma das características da aprendizagem via relação mestre-aprendiz em um projeto/oficina é que essa é uma situação relativamente recente, tanto para a própria manifestação e seus sujeitos, quanto para a escola/instituição e os sujeitos que a compõem.

Outro aspecto pertinente a relação mestre aprendiz, envolve reflexões acerca do conceito de alteridade, na busca de um entendimento de como ocorre o encontro com ‘outro’ na OP – esse outro que é alguém de outra cultura, com experiências musicais e educacionais distintas, de outra idade, além de ser o outro na relação mestre-aprendiz. A experiência de alteridade diz respeito à capacidade de compreender, se colocar no lugar do ‘outro’, inclusive aprender com o outro. E, além disso, de como o sujeito reflete sobre si próprio, e se reelabora a partir da experiência com o outro.

Sobre a alteridade, a professora e pesquisadora Livia Matias Simão, no texto ‘Entrar na Psicologia, encontrar os outros’ (2007), aborda o conceito a partir da relação eu-outro na concepção do dialogismo bakhtiniano. Ela explica sobre a chamada ‘relação de alteridade’:

Na perspectiva do dialogismo, o encontro com o outro é fundamental para a construção de si mesmo, graças à tensão que se dá, por um lado, entre a percepção de congruência entre si mesmo e outro – através do reconhecimento, no outro, da presença daquilo que é esperado, conhecido, compreensível, acolhedor – e, por outro lado, da percepção de dissemelhança e incongruência entre si mesmo e o outro, gerando tanto estranheza e medo diante daquilo que é inesperado, desconhecido, incompreensível e desalojador, como curiosidade diante do novo. Esta é a tensão definidora da relação a que estamos chamando ‘relação de alteridade’ [...] (SIMÃO, 2007, p. 481).

A autora ainda coloca que as possibilidades para construção da identidade estão na experiência com a relação de alteridade (SIMÃO, 2007, p. 483), afirmando que a criação do meu eu dependerá dos outros

a quem eu puder escolher como experiência de alteridade e, citando Holquist (1990)², “existir é co-existir” (HOLQUIST, 1990, p. 25 *apud* SIMÃO, 2007, p. 484).

Nesse sentido a OP foi sendo revelada como um espaço de encontros entre pessoas com experiências musicais e educacionais distintas: Zé do Pife provindo de uma cultura de tradição oral do nordeste, e os alunos da OP, em sua maioria brasileiros, sendo eles estudantes, funcionários e professores da própria UnB, e também, alguns poucos externos à universidade, mas todos, com experiência no sistema educacional escolar.

Ao longo da OP, muitos alunos e o coordenador buscavam sistematizar o que aprendiam com Zé do Pife através dos pedidos, direcionados a ele, de demonstrações práticas e também de explicações orais sobre como tocar. É possível pensar que, dessa forma, buscavam sistematizar o que aprendiam com Zé do Pife. Por outro lado, também buscavam entender Zé do Pife, seu jeito de ensinar, ao qual aos poucos iam se acostumando. Ele, por sua vez, tinha sua forma própria de sistematizar e passar seu conhecimento, mas também buscava atender às perguntas e dúvidas dos alunos. Havia, portanto uma adaptação com a forma de ensinar/aprender, por assim dizer, tanto dos alunos da OP para com Zé do Pife quanto de Zé do Pife para com os alunos da OP. Assim, esses modos de aprender e de transmitir ou ensinar se influenciavam uns aos outros.

Na OP, no que diz respeito à relação mestre-aprendiz, o desenvolvimento da noção prática da alteridade fora um dos aspectos vivenciados da aprendizagem. Assim, o aluno da OP – vale notar que em sua maioria jovem brasileiro, universitário –, pôde experimentar aspectos de uma prática musical de uma manifestação tradicional de outra região brasileira. E, na medida do possível, das formas de fazer, aprender e ensinar característicos ao píforo. Não só a prática do próprio píforo, mas a prática de aprendizagem desse instrumento, viabilizada pela presença de Zé do Pife em sala de aula.

A atitude de tentar modificar o posicionamento espacial de Zé do Pife durante a realização da Alvorada, bem como buscar alterar a duração temporal da mesma foi observada do principalmente em uma apresentação da OP ou show do grupo. Durante a realização da Alvorada na OP e de forma geral em todo o processo de aprendizagem, oficina a relação de diálogo e atitudes de compreensão se mostravam preponderantes.

Considerações Finais

Dentre as diversas observações feitas, pôde-se notar algumas diferenças de significados dos mesmos gestos realizados na ‘Alvorada’ em contextos distintos. Por exemplo, as genuflexões que eram feitas de frente para o altar na novena, eram entendidas como agradecimentos ao público quando essa era realizada no palco, o que fazia com que a platéia comesse a aplaudir a banda na OP na apresentação. As músicas específicas que eram tocadas na ‘Alvorada’ no contexto da novena não eram as mesmas músicas tocadas em apresentações do grupo MZPJ ou na apresentação dos alunos da OP. Tais modificações provinham tanto das decisões de Zé do Pife quanto dos demais sujeitos envolvidos: integrantes de sua banda, alunos e coordenador da OP. Investigar a realização da ‘Alvorada’ em Brasília, consistiu ainda buscar compreender a relação entre esses sujeitos, e o entendimento que um têm do outro.

² HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his World*. London: Routledge, 1990.

Referências

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean As estratégias de investigação: em busca de informações. In: *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humana*. Porto Alegre: Ed. UFMG/Artmed, 1999. p. 131-196.

SANDRONI, Carlos; BARBOSA, Cristina; VILAR, Gustavo. A transmissão de patrimônios musicais de tradição oral em Pernambuco: um relato de experiência. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins. (Org.). *Tradições e traduções: a cultura imaterial em Pernambuco*. Recife: Editora da UFPE, 2008. p. 71-84. *Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso; ISBN: 9788573155358.*

SIMÃO, Livia Mathias. Entrar na Psicologia, encontrar os outros. *Revista do Departamento de Psicologia, UFF*, Niterói, v. 19, n. 2, p. 477-500, jul.-dez. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v19n2/17.pdf>>. Último acesso em: 1 set. 2010.

A OBRA PARA PIANO DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA: EDIÇÃO E ANÁLISE

Marina Machado Gonçalves (IFG/UNICAMP)

Amanda Isa Gonzaga Pinto (IFG)

Hermano Ribeiro de Alarcão Netto (IFG)

Luana Maria César Cabral (IFG)

Pedro Henrique da Silva Ribeiro (IFG)

Resumo: Este trabalho trata da obra para piano de Estércio Marquez Cunha (1941), escrita desde 1960 até o momento. A edição de obras manuscritas vem ampliar a literatura existente, além de ampliar o acesso a obras anteriormente desconhecidas. O principal objetivo é propor a edição da obra completa do compositor e analisá-las com vistas a uma edição comentada. Cunha tem um conhecimento idiomático do piano bastante apurado, já que este foi seu instrumento na graduação. Pelo extenso conjunto da obra, atualmente com 74 peças, faz-se necessária a publicação comentada das obras, a fim de divulgar a música brasileira, especialmente aquela produzida no estado de Goiás. A pesquisa é feita por pesquisadores do CNPq/IFG que iniciaram o trabalho desde novembro de 2010, com prazo de finalização em julho de 2011. Até o momento foi feito o catálogo atualizado e a edição conta com cerca de 80% da obra.

Palavras-chave: Estércio Marquez Cunha; Repertório para piano solo; Música contemporânea brasileira.

Piano works by Estércio Marquez Cunha: edition and analysis

Abstract: This work is about the piano compositions by Estércio Marquez Cunha (1941), written from 1960 to nowadays. The edition of manuscripts enlarges the existent literature and to make known the unknown works. The main purpose of it is to propose the edition of the complete piano works of the composer and to analyze them to make a commercial commented edition. Cunha has an idiomatic knowledge of the piano highly intrinsic because this was his instrument during his graduation studies. Because this range of works are so extended, it has 74 works, it is necessary to publicize in a commented edition to divulgate Brazilian music, specially that composed in the State of Goiás. This research is made by researchers of CNPq/IFG who has begun it since November 2010, and they intend to finish it by July, 2011. Currently, the up to dating of the catalogue is finished and the edition process of the pieces is about 80% done.

Keywords: Estércio Marquez Cunha; Piano solo repertoire; Contemporary Brazilian music.

As pesquisas envolvendo *performance* musical na atualidade tendem a “apresentar a maior demanda e o maior número de trabalhos defendidos na pós-graduação brasileira e americana” (BORÉM, 2005, p. 14). Os trabalhos sobre *performance* musical no Brasil têm proposto interpretações com base em resultados de análise (harmônica, formal, histórica, estilística, de gestos, idiomática, entre outras) e reflexões sobre aspectos composicionais. As edições revistas e propostas por instrumentistas têm ampliado as opções de material artístico e pedagógico, bem como possibilitado a realização de pesquisas em colaboração entre compositores e performers (RAY, 2005, p. 40).

Salomea Gandelman afirma que:

constatações como: resistência ao conhecimento das linguagens musicais contemporâneas; desconhecimento da produção musical brasileira recente para piano: desconhecimento das características composicionais e pianísticas desta produção; dificuldade de acesso às obras (boa parte ainda manuscrita, com seus autores) e um movimento editorial restrito; ausência dessas obras nos programas de piano e de análise musical das escolas de música e conservatórios do país e dos programas de concerto, tornaram aqui evidentes a necessidade e a oportunidade do estudo desse repertório (GANDELMAN, 1997, p.23)

A pesquisadora Nilsea Garcia (2002, p.8) complementa:

É importante que se façam reflexões sobre o pensar e o fazer musical no País, desenvolvendo-se pesquisas que tenham por objeto de investigação obras pianísticas da segunda metade do século XX e que visem a contribuir na divulgação de composições ainda pouco conhecidas. Neste sentido, [...] a obra para piano do compositor Estércio Marquez Cunha, um repertório que ainda não foi investigado e que constitui uma parte significativa de sua produção.

Estércio Marquez Cunha, goiano, compositor, professor, responsável pela formação de vários compositores e músicos no Estado de Goiás, é apontado como uma das revelações para o panorama da nova música brasileira (NEVES, p.184). Nascido em Goiatuba, Goiás, no ano de 1941, graduado em piano e regência pelo Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro e doutor em Artes Musicais pela University of Oklahoma-USA (RAIZES, 2010), tem obras interpretadas no Brasil e no exterior.

Segundo Garcia (2002, p. 9), “possui obras representativas para diversos gêneros e formações instrumentais, incluindo peças para instrumento solo, câmara, coro, orquestra e música-teatro” e complementa:

O piano é um veículo de expressão que ocupa lugar proeminente na obra de Estércio Marquez Cunha. Além de explorar o piano em composições solo e de câmara nas mais diversas combinações de instrumentos, o compositor também produziu obras para piano a quatro mãos e uma peça para piano e orquestra

Em uma entrevista feita por Garcia a Cunha em 2002, o compositor afirma que “por ser seu instrumento principal, o piano acaba por influenciar intensamente seu processo composicional, embora considere os outros instrumentos, assim como a voz, veículos de expressão musical tão importantes quanto o piano” (GARCIA, 2002, p.29).

Entre os diversos estilos composicionais apontados por Garcia e Andrade em seus estudos, Cunha compôs de músicas essencialmente tonais, utilizando temas folclóricos nacionais, a músicas atonais, serialistas, além de outras de cunho pedagógico, o que faz dele valioso para o conjunto de obras de música brasileira, especialmente para piano, o instrumento pelo qual, segundo o próprio Cunha, tem maior afinidade por ter sido aquele que foi o de sua graduação. Neste sentido, o projeto ora apresentado tratará da obra para piano de Estércio Marquez Cunha.

Suas obras para piano permeiam toda a sua vida de composição. Todas se encontram manuscritas ou algumas em edições caseiras descompromissadas. Vide tabela nº 1 abaixo.

Peça	Ano
Música para Piano n. 1	1960
Música para Piano n. 2	1960
Música para Piano n. 3	1960
Música para Piano n. 4	1963
Música para Piano n. 5	1964
Música para Piano n. 6	1964
Música para Piano n. 7	1964
Música para Piano n. 8	1964
Música para Piano n. 9	1964
Música para Piano n. 10	1964
Música para Piano n. 11	1964
Música para Piano n. 12	1964
Música para Piano n. 13	1965
Música para Piano n. 14	1965
Música para Piano n. 15	1966

Música para Piano n. 18	1966
Música para Piano n. 19	1966
Música para Piano n.20	1966
Música para Piano n. 21	1966
Música para Piano n. 22	1966
Música para Piano n. 23	1966
Música para Piano n. 24	1966
Música para Piano n. 25	1966
Música para Piano n. 26	1966
Música para Piano n. 27	1966
Música para Piano n. 28	1966
Música para Piano n. 29	1967
Música para Piano n. 30	1967
Música para Piano n. 31	1967
Música para Piano n. 32	1967
Sonata	1967

Música para Piano n. 16	1966
Música para Piano n. 17 A	1966
Música para Piano n. 17B	1966
Tema com Variações	1966
Duas variações sobre um tema de Virgínia Fiusa	1966
Variações sobre um tema goiano	1966
Suíte Clássica	1966
Suíte Brasileira	1966
Música para Piano n. 41	1970
Música para Piano n. 42	1970
Música para Piano n. 43	1970
Música para Piano n. 44	1970
Música para Piano n. 45	1972
Música para Piano n. 46	1976
Música para Piano n. 47	1977
Música para Piano n. 48	1980
Música para Piano n. 49	1982
Brincadeiras no Piano	1983
Seis pequenas peças para piano	1985
Variações sobre um tema de Jurema Marquez e Moraes	1988
Estudo	1991

Música para Piano n. 33	1968
Música para Piano n. 34	1968
Música para Piano n. 35	1968
Música para Piano n. 36	1968
Música para Piano n. 37 A	1969
Música para Piano n. 37 B	1969
Música para Piano n. 38	1969
Música para Piano n. 39	1969
Música para Piano n. 40	1969
Música para Piano n. 50	1995
Música para Piano n. 51	1996
Música para Piano n. 52	2000
Música para Piano n. 53	2001
Música para Piano n. 54	2000
Música para Piano n. 55	2003
Choro	2003
Cinco para os quatro	2003
Marcha	2007
Seis Miniaturas Musicais	2008
Música para Piano n. 56	2009
Música para Piano n. 57	2009
Música da Vitória	2010

Tabela nº 1 – As peças para piano de Estércio Marquez Cunha

A obra de Estércio Marquez Cunha para piano, atualmente com 74 peças, se encontra em grande parte manuscrita. Isso pode se dever, em grande parte, ao desconhecimento da mesma e ao desinteresse em música contemporânea brasileira. Este compositor-docente atuou na Universidade Federal de Goiás durante mais de 20 anos e, após a aposentadoria, retornou à instituição para compor seu corpo de pós-graduação, além de continuar sua escola de composição em casa. A maioria dos músicos ora atuantes no Estado passou por sua escola, inclusive a autora deste projeto.

Por ter um conhecimento altamente especializado em composição - cursou o doutorado em Artes Musicais na University of Oklahoma– seus ensinamentos, tanto em composição como em estética musical, foram e ainda são parte da cultura musical goiana e brasileira. As técnicas composicionais utilizadas por ele traduzem grande parte das tendências composicionais do século XX e XXI: serialismo, aleatoriedade, neoclassicismo, exploração timbrística, etc.

Sua obra para piano, mesmo manuscrita, já foi ouvida em várias partes do mundo, a saber: Goiás, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Estados Unidos da América, Alemanha, entre outros e foi interpretada por Belkiss Spencieri, Ângela Barra, José Eduardo Martins, o Duo Barrenechea e o Duo Marray, entre vários outros. A obra para flauta foi publicada por Dr. Sergio Barrenechea e Dr. Wolney Unes no compêndio de partituras: “Música de câmara para flauta”, publicado pelo CEGRAF-UFG em 1997; Dra. Sônia Ray publicou uma de suas peças no livro “Música brasileira para contrabaixo” e sua obra para “música de câmara com violino e instrumentos de teclado” será publicada em breve pelo pesquisador Ms. Othaniel Alcântara Júnior.

O compositor possui um conhecimento idiomático e uma escrita peculiar para o piano, especialmente por este ter sido seu instrumento de estudo na graduação: explorações timbrísticas, rítmicas e não usuais de ataques sonoros são encontradas em várias delas. Em termos de estilos, temos desde as peças iniciais com utilização de melodias folclóricas, tonais, como a *Música para piano nº 7* (1964); a *Suíte*

Brasileira (1966), com proposta de cunho nacionalista; à aleatoriedade, como em *Música para Piano n. 46* (1976), *Música para Piano n. 49* (1982), *Brincadeiras no Piano* (1983), *Seis pequenas peças para piano* (1985) e *Música para Piano n. 52* (2000); o serialismo nas *Músicas para Piano n.º 42, 43 e 44* (1970) e *45* (1972).

Estudos feitos por pesquisadores como: Martha Martins Andrade (*Poética musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estêrcio Marquez Cunha*, 2000), Nilsea Maioli Garcia (*A música para piano de Estêrcio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical*, 2002), José Alessandro G. Silva (*Aspectos do controle de ar na performance de dois movimentos para clarineta solo de Estêrcio Marquez Cunha*, 2002), Maria Luiza M. Sylvestre (*Música de Câmara Brasileira para voz e instrumentos melódicos a partir do Século XX*, 2007), Beatriz Pavan (*O cravo na música de câmara brasileira*, 2009) e Adriana Abib Mundim (*Pianista colaborador: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal*) e publicações como *Música de câmara para flauta – Estêrcio Marquez Cunha*, de Sérgio Barrenechea e Wolney Unes e *Música brasileira para contrabaixo* de Sônia Ray, entre muitas outras sobre a sua obra, também atestam a qualidade musical de Cunha, além de contribuírem sensivelmente para o aumento da bibliografia, ampliando a importância deste compositor para a música brasileira.

Para este estudo, foram selecionadas todas as peças constantes na tabela 1. Assim, o presente projeto pretende propor uma edição comentada das peças manuscritas. Até o momento, encontram-se digitalizadas em programa de edição de computador cerca de 80% desta parcela de obras do compositor. Este trabalho faz parte do Programas Institucionais de Bolsas de Iniciação Científica, que são, segundo o site do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (<http://www.ifg.edu.br/dppg/index.php/iniciacao>), “instrumentos de divulgação dos métodos e princípios da ciência e uns dos mais importantes programas do CNPq e do IFG”. E complementa:

Esses programas são voltados para o aluno e se destinam a complementar o ensino, oferecendo a eles a oportunidade de descobrir como o conhecimento científico é construído. Esse objetivo é conseguido pela participação do estudante nas atividades teóricas e práticas no ambiente de pesquisa. Essa vivência possibilitará ao aluno ver e entender o mundo sob o prisma da ciência. Para tanto, é necessário que professores/pesquisadores dediquem parte de seu tempo ao ensino conceitual e prático da pesquisa ao estudante.

O programa conta atualmente com 100 bolsas anuais para o Ensino Médio na instituição. O grupo destinado a esta pesquisa conta com uma professora orientadora e quatro bolsistas que dedicam pelo menos vinte horas semanais ao estudo desta obra. Espera-se que os alunos possam ter maior contato com a obra e seu idiomatismo, contribuir para a divulgação deste conjunto, além de aprenderem a trabalhar com editores de partituras, se iniciarem na pesquisa científica e divulgarem a música brasileira, especialmente aquela feita na atualidade e na região onde habitam.

Inicialmente, foi feito um trabalho de catalogação da obra, utilizando como base aquela feita pela pesquisadora Nilsea Garcia, coletada junto ao compositor. Em seguida, houve um momento em que os pesquisadores tiveram contato com o programa de edição musical para que o trabalho pudesse ser iniciado. A seguir, o material copiado foi dividido entre os membros do projeto quando iniciaram com as peças mais simples, curtas, em escrita convencional para, posteriormente, se passar a escrita não convencional, onde o compositor utiliza sons não convencionais, por exemplo, da caixa do piano, como se percebe na peça “Brincadeiras no Piano”. Ultimamente, procede-se à análise musical simples para o catálogo e breves pontuações para a edição final comentada.

Finalmente, segue exemplo de uma mesma peça manuscrita que foi editada. Percebe-se que, ainda que o original manuscrito do compositor seja bem legível, a partitura feita a partir de programa de edição musical otimiza a leitura consideravelmente. Espera-se que essas ações possam contribuir com as pesquisas em *performance* no Brasil e ampliar o acesso e a divulgação das obras para piano compostas por Estércio Marquez Cunha.

Anexos – Exemplos Musicais

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Suite Brasileira - Prelúdio". The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The title "Suite Brasileira" is written in cursive at the top, followed by "Prelúdio" underlined. The tempo marking "MUITO LENTO" is written above the first system. The first system includes a piano (pp) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" and "mf". The score is handwritten and appears to be a manuscript.

Suíte Brasileira – Prelúdio - manuscrito

Suite Brasileira

Prelúdio

E.M. Cunha

Muito Lento

Piano

pp



6

10

p

mf

16

p

pp

Suíte Brasileira – Prelúdio – editado

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Martha Martins de Castro. **Poética musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estêrcio Marquez Cunha**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 2000.

BARRENECHEA, Sergio; Unes, Wolney. **Música de câmara para flauta** – Estercio Marquez Cunha. Goiânia: CEGRAF-UFG, 1997.

BORÉM, Fausto. **Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência.** In: RAY, Sônia (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005, p. 13-38.

CUNHA, Estércio Marquez. **Obra completa para piano solo** (partituras).

_____. Entrevista de Nilsea Garcia em 10 de março de 2002. Goiânia. Gravação em cassete. Residência do compositor.

GANDELMAN, Saloméa. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

GARCIA, Nilsea; Barrenechea, Lúcia S. **A obra pianística de Estercio Marquez Cunha.** In: Revista Hodie, Vol. 2, 2002. Goiânia: Revista do Mestrado em Música, 2002, p. 8-18.

_____. **A música para piano de Estércio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical.** Goiânia, 2002. 179 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.

MUNDIM, Adriana A. **Pianista colaborador: a formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal.** 135p. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

PAVAN, Beatriz. **O cravo na música de câmara brasileira.** Artigo (Mestrado em Música) Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.

NAVES, Doracino; LOURENÇO, Edival. **Entrevista com o Estércio Marquez Cunha.** Disponível em <<http://www.programaraizes.net/posts/estercio-marquez-cunha>>. Acesso em 04/10/2010.

RAY, Sonia. **Os conceitos de EPM, potencial e interferência, inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical.** In: RAY, Sônia (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005, p. 39-64.

_____. (org.). **Música brasileira para contrabaixo.** Goiânia: Ed. da UFG, 2005.

SILVA, José Alessandro G. **Aspectos do controle de ar na performance de dois movimentos para clarineta solo de Estercio Marquez Cunha.** Artigo (Mestrado em Música) Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2002.

SYLVESTRE, Maria Luiza M. **Música de Câmara Brasileira para voz e instrumentos melódicos a partir do Século XX.** Artigo (Mestrado em Música) Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2007.

AS RELAÇÕES TEXTO-MÚSICA E SUAS IMPLICAÇÕES NA PERFORMANCE DA CANÇÃO *E AGORA, JOSÉ?* (1971) DE ERNST MAHLE

Eliana Asano Ramos (UNICAMP)

Maria José Dias Carrasqueira de Moraes (UNICAMP)

Resumo: Esta comunicação é parte de uma tese de doutorado em andamento e tem como objetivo principal propor diretrizes interpretativas para a *performance* da canção *E agora, José?* (1971) de Ernst Mahle, com especial enfoque no procedimento pianístico. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais e para a elaboração da execução musical engloba o exame do texto poético, da estrutura musical, das relações texto-música, dos aspectos interpretativos e dos procedimentos pianísticos. Os resultados obtidos contribuíram significativamente para a elaboração da *performance* da canção, cujo registro em áudio consiste no resultado efetivo do trabalho.

Palavras-Chave: Ernst Mahle; Canção de Câmara Brasileira; Repertório para Canto e Piano; Musicologia e *Performance*.

The text-music relations and their implications on the performance of the song *E agora, José?* (1971) by Ernst Mahle

Abstract: This communication is part of a doctored in progress and has as principal objective to propose interpretative guidelines for the performance of the song *E agora, José?* (1971) by Ernst Mahle, with special focus on the pianistic procedure. To understand the compositional procedures – in particular, to build up a pianistic performance close to what the composer proposed – the following analytical process was undertaken: the study of the lyrics, the musical structure, the inter relationship between lyrics and musical procedures, the interpretation aspects, and the composer's pianistic approach. The results achieved contributed significantly for the performance of the song, whose audio recording is the actual result of the work.

Keywords: Ernst Mahle; Brazilian Song; Repertoire for voice and piano; Musicology and Performance.

1. Introdução

Esta comunicação é parte de uma tese de doutorado em andamento e tem como objetivo principal a proposição de diretrizes interpretativas para a *performance* da canção *E agora, José?* (1971) de Ernst Mahle, com especial enfoque no procedimento pianístico. Naturalizado brasileiro, Ernst Hans Helmuth Mahle nasceu a 3 de janeiro de 1929 na cidade de Stuttgart, na Alemanha, e está no Brasil desde 1951. Sua vasta obra abrange mais de duas mil composições, incluindo peças escritas para vários instrumentos de orquestra, música de câmara para as mais variadas formações, concertinos e concertos para vários instrumentos solistas e orquestra, obras para canto, coro, orquestra de câmara, orquestra sinfônica, balés e óperas. A canção selecionada para o presente trabalho está escrita sobre poesia homônima de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), inserida no livro *Antologia Poética* (1963). Para efeitos de análise, selecionamos a versão para barítono e piano, escrita em 1971 e dedicada a Eladio Pérez-González, barítono, antigo professor de canto na Escola de Música de Piracicaba. Em comunicações pessoais, Maria Aparecida Mahle, esposa do compositor, relata que Mahle apreciava não apenas a voz do barítono, mas também seus dons de intérprete e boa dicção. No *Catálogo de Obras* (2010), consta ainda uma versão para coro misto sem acompanhamento, datada de 1966. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais e para a elaboração da execução musical engloba o exame do texto poético, da estrutura musical, das relações texto-música, dos aspectos interpretativos e dos procedimentos pianísticos. A análise musical encontra fundamento na técnica de análise desenvolvida por Schoenberg (2008) e está apresentada segundo os critérios organizacionais de White (1994). Os demais aspectos são analisados segundo os parâmetros e conceitos propostos por Stein e Spillman (1996). A recombinação dos dados resultantes das análises ofereceu subsídios significativos para a elaboração da

performance da canção e permitiu um exame mais aprofundado da obra de Ernst Mahle. O trabalho contribui para a incipiente pesquisa acadêmica na medida em que colabora para a divulgação da música brasileira e para o alargamento da bibliografia existente, propondo uma reflexão sobre a interpretação da canção de câmara brasileira do século XX. Por tratar-se de um compositor vivo e atuante no cenário musical brasileiro, o trabalho torna-se ainda mais expressivo tendo em vista a colaboração pessoal do próprio compositor, que disponibilizou seu arquivo particular, concedendo entrevistas e aclarando informações.

2. *E agora, José?* (1971)

Provavelmente o poeta quis descrever o estado da alma depois da morte: existe a lembrança de tudo que tinha na vida, mas agora só sobrou o desejo insatisfeito, que se torna feroz e acusador e que zomba do indivíduo. O desespero dele é caracterizado pela dissonância e discrepância dos dois mundos (vida e morte) pela falsa relação, que parece caçoar do José (Mahle em comunicações pessoais com Eliana Asano Ramos).

Texto. A seguir, a poesia sobre a qual a canção fora escrita.

E agora, José?

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
Você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,

sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio – e agora?

Com a chave na mão
Quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
Se você gemesse,
Se você tocasse,
a valsa vienense.
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
Você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?

(ANDRADE, 1963, p. 15-17)

A poesia apresenta seis estrofes de tamanhos distintos. A escansão poética revelou versos regulares, de cinco sílabas, em alternâncias de padrão ternário e binário. As terminações não apresentam uma regularidade, mas predominam as terminações fracas. As rimas são misturadas, com predomínio de assonância das vogais fechadas /o/ e /e/ e aliteração da consoante /s/ (com som de /c/ e /z/). A repetição de palavras na mesma posição, mas em versos separados, é um recurso de ênfase constante. Os versos são curtos, articulados, sobretudo, por meio de vírgulas, artifício que denota entoação ascendente. O ponto de interrogação também indica entoação ascendente e aparece diversas vezes ao longo dos versos, especialmente na primeira estrofe. As substituições ocorrem nos v. 4 e 5 da segunda estrofe e no v. 9 da última estrofe. A poesia está escrita em uma linguagem formal, na terceira pessoa do singular. O texto está centrado na reflexão do autor sobre o significado de vida de José, que resiste e segue vivendo. José pode ser interpretado como uma reflexão do próprio poeta a respeito de sua própria existência e a do mundo. Segundo Lucas (2003), a reflexão existencial é um dos principais temas nos textos de Drummond de Andrade. O texto transparece o ceticismo do autor pela existência sem-sentido. José até parece tentar resolver seus problemas, mas não vislumbra uma solução em relação ao futuro. A atmosfera poética é caracterizada pelo sentimento de carência e solidão, enfatizada sobremaneira na recorrência das palavras “sem” e “não”. Segundo Goldstein (1995), a repetição de palavras cria efeitos de eco e amplia o sentido textual. O poeta combina as repetições da conjunção condicional “se” com outras palavras de mesma sonoridade dentro do mesmo verso. A elaboração das hipóteses é ressaltada não apenas na repetição da palavra “se”, mas também nas rimas internas e na regularidade rítmica. Algumas quebras nos padrões rítmicos e sonoros ocorrem com a função de enfatizar um pensamento ou uma palavra, ou ainda revelar rupturas no sentido poético. Há uma *persona*, representada no narrador, e um modo de endereçamento, representado em José, embora no v. 7 da primeira estrofe, “E agora, você”, o poeta pareça transpor a pergunta ao leitor.

Estrutura musical. Na macro-análise, a canção apresenta seis seções principais, sem uma repetição formal consistente. A ênfase nos elementos motivicos, sistematicamente repetidos ao longo da canção, na linha vocal e na parte do piano, contribui para o fortalecimento da unidade como um todo. Na média-análise, as frases são assimétricas e se caracterizam por um contorno melódico fragmentado e cromático, com predomínio de notas do acorde menor com a sétima. O ritmo é marcado por síncopas, contratempos e indicações de mudança de andamento e de fórmulas de compasso. A textura é semi-contrapontística e, em alguns momentos, imitativa. Ambas as partes, piano e linha vocal, apresentam significativa independência rítmica. A dinâmica e a tessitura vocal são amplas. A harmonia tem o centro em Sol, com passagens cromáticas e modais, especialmente no modo mixolídio.

Relações texto-música. As frases são assimétricas e a maior parte delas abrange mais de dois versos poéticos, como na segunda frase, c. 6-9, nos quais uma única frase comporta quatro versos poéticos (Ex. 1).

Ex. 1 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 5-8, linha vocal.

As combinações sonoras e as sílabas tônicas são enfatizadas especialmente nos tempos fortes dos compassos e nas variações de dinâmica e de registro, como nos c. 76-79. Algumas elisões constatadas na escansão não foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música, como no c. 4. A alternância dos padrões rítmicos binário e ternário, verificada na escansão poética, foi resolvida musicalmente por meio de variadas combinações de ritmos sincopados, contratempos e tercinas dentro da métrica binária. Na quinta estrofe, apesar da escansão poética apontar uma quebra na simetria dos versos, o compositor mantém a acentuação silábica verificada nas estrofes anteriores, como nos c. 88-91. Na canção, o compositor omite o v. 1 da terceira estrofe. Nos c. 82-83, a inserção do verso “José, e agora José?” enfatiza a idéia de dúvida. A sensação de ausência de um centro tonal definido, a harmonia cromática com suas falsas relações, bem como o contorno fragmentado da linha vocal são aspectos que contribuem para o estabelecimento do efeito dramático e opressivo que permeia as palavras do narrador.

Aspectos interpretativos. Na textura, a linha vocal é silábica e *parlando*. A combinação de ambos os estilos implica uma narração clara e vigorosa. A parte do piano é marcada por uma textura semi-contrapontística, com trechos em imitações livres. Ambas as partes apresentam significativa independência rítmica entre si, aspecto que implica precisão rítmica dos intérpretes, como nos c. 62-66 (Ex. 2).



Ex. 2 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 62-66.

Na temporalidade, mesmo sem indicação inicial de andamento, em comunicações pessoais à autora, o compositor sugeriu a execução da peça em $\text{♩} = 88$. As oscilações no andamento pressupõem uma narrativa subordinada ao enunciado poético com valorização dos efeitos de agógica. Nos elementos de interpretação, as decisões acerca da diversidade timbrística devem estar baseadas no sentimento de aflição e angústia que permeia a narrativa textual. Os compassos iniciais da peça, elaborados sobre a escala octatônica e acrescidos de grande variação na dinâmica, antecipam de modo conciso o sentimento de angústia e desespero que vai permear todo o texto (Ex. 3).



Ex. 3 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 1-4.

A valorização das frases interrogativas, estrategicamente situadas na divisão de seções importantes, como a que ocorre nos c. 53-54, contribui como elemento unificador da estrutura consistente. As variações na dinâmica contribuem para a intensificação da tensão emocional, que tem o seu ponto culminante no c. 71 (Ex. 4).



Ex. 4 – Mahle, *E agora, José* (1971): c. 67-71.

O piano não apresenta um dobramento explícito da linha vocal, os elementos da linha vocal estão disfarçados na parte do piano. Tais trechos devem ser aproveitados como pontos de apoio à linha vocal, especialmente nos trechos de maior cromatismo, como o que ocorre nos c. 76-79 (Ex. 5).



Ex. 5 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 76-79.

Nos c. 86-87, o desenho rítmico da parte do piano evoca elementos da “valsa vienense”. A parte do piano apresenta uma figuração rítmica característica (♩ ♩ ♩ ♩) que alude ao galopar do cavalo. A figuração é repetida ao longo da canção e se intensifica a partir do c. 95. O retorno do elemento motivico nos compassos finais, c. 107-109, fortalece a função conclusiva da frase final (Ex. 6).



Ex. 6 – Mahle, *E agora, José?* (1971): c. 105-109.

Procedimentos pianísticos. A escrita pianística é caracterizada pela amplitude da extensão do teclado, com emprego do sinal de oitava, e da intensidade, com indicações que variam do *pp* ao *f*, incluindo indicações de acentuação. A linha vocal está dobrada na parte do piano de maneira velada. Ritmo caracterizado por síncopas, contratempos, tercinas, arpejos e trêmulos. A grande quantidade de indicações de variação no andamento está intimamente ligada ao enunciado poético. Na articulação, indicações de *legato* e *staccato*. Emprego de notação não convencional no c. 71. O pedal de reverberação é indicado por meio de ligadura. A textura é semi-contrapontística, com amplo emprego de notas presas, pontos pedais e movimentos acordais de implicações melódicas e motivicas.

Conclusões parciais

Embora a análise da canção *E agora, José?* (1971) constitua versão preliminar, estando sujeita a nova releitura, verificamos que a estrutura musical encontra relação direta com o sentido poético. Os dados resultantes das análises contribuíram significativamente para a elaboração da *performance* da canção e permitiram a verificação de características peculiares na escrita do compositor, as quais deverão ser comprovadas, enriquecidas e, até mesmo, retificadas ao longo da pesquisa. A *performance* final da canção está registrada em áudio e consiste em um instrumento de realização sonora das obras estudadas.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- LUCAS, F. **O poeta e a mídia**: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- MAHLE, Ernst. **Catálogo de Obras**. Piracicaba: manuscrito, 2010.
- MAHLE, Ernst. **E agora, José?** C 54. Piracicaba: manuscrito, 1971.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STEIN, Deborah.; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song: Performance and Analysis of Song**. New York: Oxford University Press, 1996.
- WHITE, John D. **Comprehensive music analysis**. London: The Scarecrow Press, 1994.

A IMPORTÂNCIA DE TRÊS PERCUSSIONISTAS NA HISTÓRIA DA PERCUSSÃO ERUDITA NO BRASIL

Eduardo Fraga Tullio (UFU)

Resumo: No âmbito da pesquisa em andamento, este trabalho pretende contextualizar sobre a história de vida dos músicos: Cláudio Stephan, José Cláudio das Neves e Edgar Nunes Rocca¹ e a importância que tiveram na História da Percussão Erudita no Brasil. Está dividido em cinco partes: introdução, contexto histórico da percussão, a execução de algumas obras para percussão no Rio de Janeiro e São Paulo, sobre os músicos e metodologia.

Palavras-chave: Percussão erudita no Brasil; Cláudio Stephan; José Cláudio das Neves; Edgar Nunes Rocca (Bituca).

Abstract: As part of ongoing research, this paper aims to contextualize the life story of the musicians: Claudio Stephan, Jose Claudio das Neves and Edgar Nunes Rocca and their importance in the history of classical percussion in Brazil. It is divided into five parts: introduction, historical context of percussion, the execution of some works for percussion in Rio de Janeiro and Sao Paulo, about the musicians and methodology.

Keywords: Classical percussion in Brazil; Cláudio Stephan; José Cláudio das Neves; Edgar Nunes Rocca (Bituca).

1. Introdução

“A história é narrativa de acontecimentos: todo o resto daí decorre” (Paul Veyne²).

A História da Percussão Erudita no Brasil e a importância de seus músicos, como foco principal, nunca foi pesquisada, documentada e registrada. De acordo com Hashimoto (2003),

apesar da percussão popular brasileira ser respeitada e admirada no mundo todo, o mesmo não acontece com a percussão de concerto ou erudita. O material histórico documental é muito falho e escasso. Há poucos registros sobre sua história e poucos estudos sobre a produção de música para percussão no país (p. 54).

Neste trabalho, o resgate da História da Percussão Erudita no Brasil está enquadrado em uma pesquisa musicológica através da história de vida de três importantes músicos. Além de pesquisa documental, utilizaremos metodologias e referenciais teóricos de História de vida e História oral.

Sobre a pesquisa de música com o enfoque histórico Alfonso (2005) cita:

A música é uma rica fonte documental para o historiador. Por meio dela podemos compreender as realidades sociais a partir de um diálogo entre os estudos de música e os de outras áreas do conhecimento, sobretudo a historiografia, porque há uma relação do produto artístico com o contexto no qual está inserido. Na perspectiva dessa relação é importante lembrar que hoje se tem uma interface que possibilita o diálogo entre história e música, permitindo o desenvolvimento de uma produção historiográfica múltipla. A História, eminentemente política, a partir de meados do século XX, ao abrir espaços para “outras histórias”, se enriquece com novos sujeitos e objetos de estudo, levando o historiador a buscar novas fontes. No bojo dessas outras histórias é que está a referência para a História e Música e a História de Vida. (p.12).

Sobre Histórias de Vida, Spindola e Santos (2003) afirmam que:

¹ Edgar Nunes Rocca será citado em todo o texto por “Bituca”, como era mais conhecido.

² Veyne, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1971.

por meio do relato de Histórias de Vida individuais, podemos caracterizar a prática social de um grupo. Assim, toda entrevista individual traz à luz direta ou indiretamente uma quantidade de valores, definições e atitudes do grupo ao qual o indivíduo pertence. Nesse sentido, Histórias de vida, por mais particulares que sejam, são sempre relatos de práticas sociais: das formas com que o indivíduo se insere e atua no mundo e no grupo do qual ele faz parte. O método de História de Vida ressalta o momento histórico vivido pelo sujeito. (p.121).

Quanto ao uso da História oral como metodologia para este trabalho, encontramos algumas definições no trabalho de Neves (Meihy apud Neves, 2007, p.47): “a História oral é um recurso moderno usado para a elaboração de documentos, arquivamento, e estudos referentes à experiência social das pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do tempo presente e também reconhecida como história viva”.

Também nesse sentido, para Vidigal (apud Neves, 2007) a História Oral é:

um método de trabalho que incide sobre o passado dos inquiridos, sobre aspectos da vida social, particularmente da esfera do cotidiano, que não são geralmente passados a escrito ou documentados noutros suportes, e cujo relato pessoal é filtrado pelo tempo e pelos percursos individuais, podemos mesmo falar de uma história do vivido. (p.47).

A descrição abaixo de Vianna (apud Augustin, 1999) sobre o resgate da memória da música antiga no Brasil se encaixa muito bem ao resgate da percussão erudita no Brasil.

Memória e esquecimento são faces da mesma moeda histórica, tanto coletiva como imaginária. Há uma parte da história cujos eventos e atores são nomeados, registrados e até cultuados. Outra parte, por não se encontrar sob o foco privilegiado do olhar, quaisquer que sejam as razões, é destinada ao silêncio e à invisibilidade. (p.4).

É nesse contexto que este trabalho sobre a História da Percussão Erudita no Brasil se insere. Não como uma memória nostálgica de fatos perdidos, mas de uma memória viva buscando articular o presente e o passado, com o olhar voltado para o futuro.

2. Contexto histórico da percussão

No Brasil, a música de câmara exclusivamente com instrumentos de percussão ocorreu somente a partir da década de 60. Como delimitação, centralizamos a pesquisa em três renomados percussionistas das décadas de 60, 70 e 80, período em que foram realizadas estréias de importantes obras para percussão de compositores brasileiros e estrangeiros.

Segundo Hashimoto (2003),

a partir da década de 60, a percussão popular brasileira é conhecida e consagrada no mundo todo [...]. Porém a percussão erudita brasileira sempre foi objeto de pouco estudo ou interesse pelos estudiosos da música, mesmo dentro do seu próprio país. Há pouquíssimos textos, análises, teses e dissertações que discorram sobre a percussão erudita brasileira. Entretanto, ao mesmo tempo em que notamos a escassez de material sobre tópico, na prática, nota-se a evidente riqueza da história da percussão erudita brasileira e de seus percussionistas [...] (p.54).

Não existem trabalhos específicos sobre músicos percussionistas e sua importância na percussão erudita no Brasil. Como enquadramento teórico existe somente três fontes que citam a percussão erudita no Brasil.

A primeira é a dissertação de mestrado de Hashimoto (2003): “*Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri, primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*”.

Este trabalho ao mesmo tempo em que trás informações sobre a História da Percussão Erudita no Brasil deixa algumas questões em aberto. Por exemplo, afirma na pág.70 que a obra *Estudo para instrumentos de percussão* de Camargo Guarnieri requer para sua execução oito músicos e que a estréia foi realizada pelo grupo *Percussão Agora*, descrevendo na pág. 88 que o grupo é composto por quatro músicos: John Boudler, Elisabeth Del Grande, José Carlos da Silva e Mário Frungillo. Falta aí uma explicação de como a primeira obra escrita no Brasil para percussão foi executada ou se houveram músicos extras.

No livro: “Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária”, sobre o compositor Jorge Antunes, o professor da Universidade Estadual de São Paulo, Dr. John Boudler escreve o capítulo sobre as obras de Antunes com instrumentos de percussão e faz um pequeno levantamento histórico da percussão erudita no Brasil.

Na tese de doutorado de John Boudler: “*Brazilian percussion compositions since 1953: an annotated catalogue*”. É feito somente uma listagem das obras existentes, datas de execução e intérpretes. Não apresenta nenhum texto sobre os acontecimentos.

O fato motivador desta pesquisa é que os principais músicos pioneiros na percussão erudita no Brasil estão com idade avançada ou já faleceram e até os dias atuais não foram estudados. O legado histórico, a história de vida dos músicos, a importância da música de câmara para percussão no Brasil, a importância do ensino de percussão com a formação de diversos alunos, as estréias de importantes obras, os concertos realizados, o aspecto social e estético da época, são diversos pontos que serão inseridos nesta pesquisa. Através de programas de concerto podemos resgatar os concertos realizados com obras para percussão, quantificando e qualificando a importância da percussão erudita no Brasil.

3. A execução de algumas obras para percussão no Rio de Janeiro e São Paulo

Cláudio Stephan, José Cláudio e Bituca realizaram importantes estréias de obras para percussão no Brasil. Stephan participou da estréia de *Três estudos para percussão* (1966) de Osvaldo Lacerda, *O Poço e o Pêndulo* (1969) de Mário Ficarelli e como regente do *Grupo de Percussão do Conservatório Musical do Brooklin* realizou a estréia no Brasil da obra *Cantata para uma América Mágica* (1960) de Alberto Ginastera. Esta obra foi apresentada em 17 e 18 de setembro de 1979 na Sala Funarte (RJ) e Sala Guiomar Novaes (SP) respectivamente, sendo apresentada também no Festival de Campos de Jordão no mesmo ano. Escrita para soprano, piano, celesta e dez percussionistas, esta *Cantata* se torna extremamente complexa para ser executada. Neste mesmo concerto foram apresentadas as obras *Exit* de Willy Correa e *Rito e Jogo* de Kilza Setti, obras estas dedicadas ao Grupo do Brooklin.

José Cláudio e Bituca executaram a percussão em diversas obras, mesmo em obras não exclusivas para percussão, como por exemplo, *Noneto*³ (1923) de Villa-Lobos. Estavam presentes também na estréia de *Rhythmetron* (1968) escrita para dez percussionistas por Marlos Nobre, que foi uma obra de percussão de grande destaque no final dos anos 60, principalmente no Rio de Janeiro.

Para a gravação de *Rhythmetron*, segundo Nobre⁴, os músicos receberam as partes no estúdio e foi gravada no mesmo dia. O compositor ainda relata que “tais músicos escolhidos para a gravação eram os melhores do Rio de Janeiro e os mais ativos, fazendo a leitura e gravação da obra no mesmo dia”.

Rhythmetron foi estreada, somente com a gravação e bailarinos, em 11 de junho de 1968, sob a regência do próprio compositor. A obra é dividida em três movimentos: I - A preparação, II - A escolhida, III - O ritual. Esta obra até fez parte da trilha sonora da novela “Selva de Pedra” em 1972/73. Já sua outra obra *Variações Rítmicas* (1963) para piano e grupo de percussão teve sua estréia brasileira em 23 de novembro de 1973, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo Conjunto Música Nova do Rio de Janeiro no qual Edgar Rocca estava presente.

Em Hashimoto (2003), sobre a não existência de grupos de percussão no Rio de Janeiro anterior a essa época, Marlos Nobre diz o seguinte:

... isto pode ser verdade até à apresentação e gravação de Rhythmetron, pois a partir daí eu agrupei este conjunto dos melhores percussionistas esparsos das três orquestras profissionais do Rio de Janeiro, tocando e gravando no começo minhas obras para percussão [Rhythmetron, Variações Rítmicas, Canticum Instrumentale, Tropicale, Ludus Instrumentalis, Sonâncias I] [...] (p.73, itálico no original)

Através de entrevistas com os percussionistas que ainda se encontram vivos, podemos realizar uma pesquisa sobre a execução das obras para percussão em épocas remotas, dificuldades encontradas em termos técnicos, o aspecto social e estético da época, quantidade de ensaios realizados, instrumentos utilizados e o início do ensino de percussão no Brasil.

O objetivo desta pesquisa em andamento é investigar a importância dos músicos Cláudio Stephan, José Cláudio das Neves e Bituca na percussão erudita no Brasil com ênfase na execução de obras e no ensino de percussão. Registrar o legado histórico e didático deixado por estes músicos, sua história de vida, a importância da música de câmara para percussão no Brasil, a importância do ensino de percussão com a formação de diversos alunos, as estréias de importantes obras e os concertos realizados.

Através de entrevistas qualitativas, buscando resgatar a História Oral e a História de Vida, provavelmente encontraremos evidências do aspecto social, estético e político do início da música de câmara contemporânea para percussão no Brasil. Com pesquisas em programas de concerto podemos ter a noção de quantos concertos foram realizados e a importância da percussão na época. Com entrevistas feitas a músicos que atualmente tem grande destaque musical e que foram alunos dos três percussionistas pesquisados aqui, podemos buscar informações sobre o ensino e a importância para a formação de toda uma geração de músicos.

³ Escrita para coro, piccolo, flauta, oboé, clarinete, fagote, sax alto, sax barítono, celesta, harpa, piano e percussão.

⁴ Entrevista realizada por Eduardo Fraga Tullio no dia 18 de abril de 2011.

4. Sobre os músicos

Cláudio Stephan (1936-) é um músico pioneiro no Brasil, autor do primeiro livro escrito no Brasil sobre percussão erudita. Como coordenador do *Grupo de Percussão do Conservatório Musical do Brooklin Paulista* realizou a estréia no Brasil da obra *Cantata para uma América Mágica* de Alberto Ginastera.

Como sua idade está próxima dos 80 anos a pesquisa sobre a sua importância na percussão erudita no Brasil torna-se uma corrida contra o tempo. Estudou percussão com Ernesto de Lucca e atuou pelas Orquestras: Filarmônica de São Paulo, Sinfônica Estadual de São Paulo e Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.

Na década de 70, executou diversas obras importantes do repertório de percussão, algumas em primeira audição brasileira ou mundial, tais como *Ciclos* de Stockhausen, *Suíte para xilofone e piano* de Osvaldo Lacerda. Já citada anteriormente, outra importante obra executada em estréia mundial regida por Claudio Stephan com o *Grupo de Percussão do Brooklin* destacamos: *O Poço e o Pêndulo* de Mário Ficarelli. A frente desse grupo, Stephan foi premiado como “grupo revelação” pela Associação Paulista de Críticos de Arte em 1973 e recebeu em 1975 o prêmio “Maestro Revelação do Ano”.

A sua grande experiência na área do ensino da música fez-se presente nos cursos de diversas escolas superiores ECA-USP, FMU, Santa Marcelina e no Festival de Inverno de Campos do Jordão (1979 e 1980).

José Cláudio das Neves foi o primeiro professor de percussão a nível superior na cidade do Rio de Janeiro. Músico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro lecionou na Universidade Federal do Rio de Janeiro até seu falecimento em 2000.

Nasceu na cidade de Paranaíba - Piauí em 31 de janeiro de 1929 e faleceu em 8 de maio de 2000 no Rio de Janeiro. Foi para o Rio de Janeiro com 15 anos e tocou violoncelo, violino e piano antes de trabalhar com percussão. Deixando de tocar violino começou a estudar percussão e se dedicar ao vibrafone. A partir dos anos 50 tocava vibrafone em um conjunto musical. Era muito comum estes grupos se apresentarem nos diversos cassinos da então capital federal, Rio de Janeiro.

Aperfeiçoou-se através de programa especial da Fundação *Fullbright* na Universidade Federal do Rio de Janeiro, para obtenção do mestrado em percussão, com o professor norte-americano David Johnson, que atuou no Rio de Janeiro na década de 80. A partir de 1977 criou e regeu o Grupo de Percussão na Escola de Música Villa- Lobos, no Rio de Janeiro. Atuou na 1ª Bienal de Música Contemporânea no Rio de Janeiro em 1975, executando a obra: *Cambiantes* para percussão do compositor Raul do Valle. Participou da gravação de *Rhythmetron*, em junho de 1968.

Edgar Nunes Rocca (1928-1996), “Bituca”, como era carinhosamente chamado, está entre os principais bateristas e percussionistas brasileiros da sua geração. Atuou como percussionista da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro de 1965 até 1996. Em 1974 integrou o naipe da Orquestra Sinfônica Brasileira na sua primeira turnê pela Europa. Fez a estréia no Brasil da Suíte para flauta e jazz trio de Claude Bolling. Foi integrante na *World Philharmonic* (WPO) em 1986 e formou diversos alunos que hoje são grandes profissionais da área de percussão e bateria como: Márcio Bahia (baterista de Hermeto Pascoal), Wilson das Neves (baterista de Chico Buarque) dentre outros.

Bituca participou da execução de diversas obras: *Cantata dos Mortos* de Ricardo Tacuchian na Bienal de Música Contemporânea em 1979, estréia no Brasil da Suíte para flauta e jazz trio de Bolling, dentre outras. Outra executada por Bituca é a *Suíte Turuna* de Luciano Gallet para violino, clarineta, viola e bateria, esta obra escrita em 1926 é umas das primeiras obras brasileiras a utilizar a percussão com destaque.

É autor dos primeiros livros brasileiros sobre percussão brasileira e bateria: “Método Prático de Bateria” (1984), “Ritmos e Instrumentos Brasileiros” (1986), “Método Completo de Bateria” (1987) e co-autor do livro “O Ritmo pelas sub-divisões” (1997). Em 1977 Bituca dá início junto com José Cláudio, ao curso de percussão na Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

5. Metodologia

Esta pesquisa é de natureza histórica e qualitativa baseada nos seguintes métodos: a) pesquisas documentais em fontes primárias; b) entrevistas e métodos de pesquisa em História oral e História de vida dos músicos pesquisados; c) pesquisa em programas de concerto, gravações e vídeos, acervos particulares, acervos documentais e críticas de jornais e revistas da época; d) entrevistas sobre o ensino de percussão com alunos de Cláudio Stephan, José Cláudio e Bituca; e) entrevistas aos músicos estrangeiros que atuaram no Brasil e trabalharam com José Cláudio e Bituca; e que de alguma forma impulsionaram a percussão erudita brasileira.

Referências Bibliográficas:

- ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno: uma referência na trajetória do violão no Brasil**. Uberlândia, 2005. 212 f. Dissertação de Mestrado em História.UFU.
- AUGUSTIN, Kristina. **Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil**. Niterói, S.Ed., 1999.
- BOUDLER, John. A percussão na obra de Jorge Antunes. In Antunes, Jorge (Org.) **Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária**. Brasília: Sistrum, 2002.
- HASHIMOTO, Fernando. **Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri, primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil**. Campinas, 2003. 137 f. Dissertação de Mestrado em Música. Unicamp.
- NEVES, Lilia. **Educação musical e sociabilidade, um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960**. Porto Alegre, 2007. 333 f. Tese de Doutorado em Música. UFRGS.
- SPINDOLA, Thelma e SANTOS, Rosângela da Silva. **Trabalhando com a história de vida: percalços de uma pesquisa (dora?)**. In Rev. Esc. Enferm, USP 2003; 37(2):119-26. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/reeusp/v37n2/14.pdf>. Acessado em 13 de março de 2011.
- TULLIO, Eduardo. Entrevista de Marlos Nobre em 18 de abril de 2011. Rio de Janeiro. Gravação digital. Residência do compositor.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1971.

A MÚSICA COMO FATO SOCIAL: ESTABELECENDO RELAÇÕES

Calegari, Mariana (UNIVALE)

Deunízio, Edmar (UNIVALE)

Silva, André Luis da (UNIVALE)

Amaral, Maria Luiza Feres do (UNIVALE)

Resumo: O presente artigo relata o projeto de acadêmicos do curso de música no Estágio Supervisionado, com alunos da 6ª série do ensino fundamental, através de reflexões sobre a música como um fato social e a relação que os estudantes mantêm com ela. Com o objetivo de compreender a música atual como processo de evolução refletido na história na formação de indivíduos críticos e éticos. Ocorreram 12 intervenções, com 36 alunos de 12 e 13 anos, com atividades práticas dos ritmos do Samba, Maculelê e Maracatu. Fundamentado em Green (1987) quando diz que não existem objetos musicais independente de sua constituição por um sujeito; Canclini (1984) relacionando os homens com os objetos, cujas características variam com as culturas; Swanwick (1994) Koellreutter (1997); Beineke, (2001) na importância de atividades musicais, Ramos (2002); Brito, (2003); Loureiro, (2004); Sekeff, (2007) e Barbero (1997) sobre a função e significados musicais. Como resultado o desenvolvimento da percepção crítica e a quebra de preconceitos em relação aos ritmos musicais trabalhados.

Palavras-chave: música, sociedade, cultura, gosto musical, ritmos brasileiros.

Abstract: This article reports the design students of music in supervised training with students from 6th grade through reflections on music as a social fact and the relationship students have with her. Aiming to understand the current music as a process of evolution in the history reflected in the formation of critical and ethical individuals. There were 12 interventions, with 36 students aged 12 and 13, with practical activities of the rhythms of Samba and Maracatu Maculelê. Based on Green (1987) saying that there are musical objects regardless of their constitution by a subject; Canclini (1984) linking the men with the objects, whose characteristics vary with culture; Swanwick (1994) Koellreutter (1997); Beineke, (2001) on the importance of musical activities, Ramos (2002), Brito (2003), Loureiro (2004); Sekeff, (2007) and Barbero (1997) on the function and meaning of music. As a result the development of critical perception and break prejudices in relation to musical rhythms worked.

Keywords: music, society, culture, taste in music, Brazilian rhythms.

Apresentação

As transformações sociais, econômicas e científicas que marcaram o século XX, a exemplo do que ocorreu em épocas anteriores, ressoaram esteticamente, atualizando modos de pensar, de criar, redimensionando, assim, as idéias sobre música. A música é uma das formas de manifestação da consciência; é forma de representação simbólica que inter-relaciona os mundos interno e externo, o ser e o ambiente, a natureza e a cultura, em contínua e dinâmica (re) construção. A presença da música no conjunto de modos de ação/representação/comunicação característicos do ser humano é estudada e analisada, desde há muito tempo, sob diversas óticas (relacionadas à estética, à filosofia, à sociologia, à antropologia, à educação), em sintonia com os paradigmas vigentes em cada época e cultura. Compreender a música atual como relato do contexto sócio cultural, é fundamental para a formação de indivíduos críticos e éticos. Ao captarmos melhor os modos pelos quais as crianças e jovens de hoje se relacionam com o mundo, e seus idiomas musicais, é fundamental nos despojarmos de preconceitos, evitando tendencionismos. Desta forma, estaremos dialogando com a realidade sociocultural que está inserida, ampliando o conhecimento e práticas pedagógicas.

A problemática da desmistificação do “pré-conceito” sobre o gosto musical objetivou oportunizar e apresentar novas possibilidades de expressão que a música pode proporcionar. Canclini (1984, p. 12) faz observações sobre a origem social dessa prática: “O estético, não é [...] nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou ‘a natureza humana’ ”. O autor quer dizer que é um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas.

Para contemplar estes objetivos, as relações foram estabelecidas a partir de discussões em grupo e atividades de apreciação, interpretação e composição. As aulas de música propiciaram o desenvolvimento de habilidades musicais de forma prática e dinâmica, além de permear a socialização dos alunos em sala de aula. Dentre os conteúdos, almejou-se trabalhar o conceito de música; identificar e distinguir as diferentes propriedades do som; relacionar gosto musical e contexto social; apresentar ritmos brasileiros inseridos em músicas divulgadas pela mídia atual, bem como sintetizar o conhecimento dos ritmos brasileiros por meio de práticas interpretativas.

A Música como Fato Social: um processo de evolução refletido na história

A presença da música no cotidiano é tão importante que podemos considerá-la como um fato social a ser estudado comenta Green, (1987, p.88). Ou seja, a música está inserida na comunicação sensorial, simbólica e afetiva das pessoas. No entanto, ela, muitas vezes, ela aparece como um objeto descontextualizado de sua produção sociocultural. Numa abordagem sobre “a construção social do significado musical”, Green (1987) afirma que

Não existe objeto musical independentemente de sua constituição por um sujeito. Não existe, portanto, por um lado, o mundo das obras musicais (que não são entidades universais e se desenvolvem em condições particulares ligadas a uma dada ordem cultural), e por outro, indivíduos com disposições adquiridas ou condutas musicais influenciadas pelas normas da sociedade. A música é, portanto, um fato cultural inscrito em uma sociedade dada [...]. (p.91).

A busca pelo significado social da música, bem como seu entendimento de forma abrangente, possibilita uma compreensão ampla das diferentes práticas musicais especialmente no ambiente escolar. Isto porque estudantes à medida que se identificam com determinados estilos, se envolvem e estabelecem redes de amigos com base no gosto e prática musical. As preferências musicais dos adolescentes estão ligadas a gêneros musicais que para eles, possuem significados relacionados à liberdade de expressão e de mudança. Conforme Green (1987, p. 100) “a relação que os adolescentes mantêm com a música representa uma manifestação de uma identidade cultural caracterizada por dupla pertença: classe de idade e do meio social”. Definir o tipo de relação que os alunos têm com a música, torna-se mais importante do que limitá-los apenas ao estudo da prática ou do consumo musical, por seu conteúdo ou gênero. Ramos (2002) afirma que, os alunos constroem seu repertório a partir de suas vivências musicais seja pela mídia, ambiente familiar, escolar:

Falar sobre música se baseia em suas próprias vivências musicais. Assim sendo, falar sobre música significa dizer ao colega as músicas que sabe cantar inteiras; as de que não aprenderam; as que não gostam; as que têm letras comprometedoras; as que têm letras que não entendem, e, por último, letras que falam de temas próximos de sua realidade social. Assim, escutar música significa aprender música com os cantores e grupos preferidos, aprender as músicas de que gostam e que, de alguma forma, falam de sua realidade. (f. 89).

Segundo Green (1987, p. 100), sobre os gêneros musicais difundidos pela mídia, “revestem-se aos olhos dos adolescentes de uma importância superior àquelas que se ligam às relações “obrigatórias de família”. Ou seja, a partir do momento em que o jovem assume sua identidade, inserindo-se em uma “tribo musical”, passa a frequentar os espaços multiculturais, como *shows* e boates, onde há a expressão festiva do coletivo. O jovem

quer ver e ser visto; socializar-se, manifestar sua identidade através da maneira de se vestir, de se comportar, demonstrando no corpo, linguagem e gestos. Assim, compreender a música como processo de comunicação sensorial, simbólica, afetiva, e, portanto social, permite o diálogo sobre as experiências musicais entre alunos e o professor. Para Koellreutter (1997, p. 72) “A música é, em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade”. O que significa o inter-relacionamento constante que se estabelece entre corpo/mente/ambiente, que implica em ato criativo de integração. O ser consciente apreende e conhece, cria e constrói, em contínuo movimento de transformação e integração. Portanto, o grau de adesão, o gosto dos indivíduos, sofre socialização, adaptação ao ambiente sócio-cultural.

A abordagem da música, baseada no contexto sócio-cultural que a envolve, é de fundamental importância para o aprimoramento crítico-musical dos alunos. Desta forma, relacionar os conteúdos musicais, tendo como ponto de partida o que os alunos estão habituados a ouvir, torna-se imprescindível para um ensino significativo e condizente com a realidade dos estudantes. A observação cotidiana nos mostra que há distância entre a cultura escolar e a cultura do estudante; o conteúdo musical trabalhado em sala de aula, com o fazer musical fora da sala de aula, inexistindo uma ligação entre os saberes curriculares e experiência social. Em seu papel, o professor deve procurar mediar o conhecimento de forma atrativa, a partir do conhecimento do aluno. Loureiro (2004) comenta que

O momento atual requer de nós, educadores musicais, a consciência da diversidade de expressões musicais e a necessidade de abranger essa pluralidade dentro do contexto escolar. É uma questão de desenvolver no aluno a percepção crítica como ouvinte, diante do fenômeno da massificação, do consumismo exagerado. (p. 70).

Funções e significados do *fazer musical* dialogam com os modos de produção e de recepção, que incluem os materiais sonoros disponíveis, bem como, os meios propiciadores e facilitadores do fruir musical. Brito, (2003). É preciso reconhecer o caráter vivo e dinâmico da linguagem musical, manifesto nos modos de produção e recepção, de difusão, de comunicação, de ensino e aprendizagem, assim como, pela convivência de muitos caminhos e possibilidades de realização. Neste pensamento Sekeff (2007) diz que

Fazer música é então ler o mundo externo e interno, emprestando-lhe significação. Fazer música não se restringe à apreensão de um universo físico-acústico; pelo contrário, é um “gesto” um gesto que se vive uma experiência singular, única. Fazer música é ouvir, é descobrir, é descobrir-se. (p. 162).

Torna-se necessário que se escolarize a música veiculada pela mídia através de um trabalho consciente, que enfoque o conhecimento musical em suas diferentes dimensões; estabelecer pontes, construir significados entre os objetos culturais midiáticos. Ignorar a cultura musical que nos circunda, via emissão midiática, é manter uma postura elitista, fechada; é avaliar o “gosto musical popular padronizado” inculto. É preciso considerar que o uso apropriado da mídia (como objeto de conhecimento) possibilita uma maior adequação às expectativas das novas gerações que possuem outra sensibilidade, mais audiovisual, resultante da imersão em imagens e sons do cotidiano midiático (filmes, novelas, propagandas entre outros). As mídias funcionam num “[...] contexto repleto de mediações e significados construídos socialmente, que dão sentido às emissões veiculadas, à medida que elas são imbricadas com as práticas cotidianas da audiência” afirma Barbero apud Gomez, (1997 p. 28). Sob elas, cabe ressaltar as percepções e interpretações dos indivíduos, mediadas por um conjunto de valores, idéias e capacidades cognitivas.

É importante lembrar que a formação de um indivíduo crítico, sensível, capaz de compreender mundo o que o cerca, aberto às experiências estéticas, à fruição, ao deleite artístico e à criação passa por um processo de humanização que é, sem dúvida, social. Logo, refletir sobre a prática musical escolar, sistematizando, historicizando e propondo diferentes audições sob os objetos musicais, e dos próprios meios em si como construções humanas (dadas em condições históricas, econômicas e sociais) torna-se necessário no processo de transformação, desenvolvimento humano. A humanização dos sentidos, tal como a educação musical são tarefas para a escola. Cabe disseminar o patrimônio musical (erudito, popular, folclórico), edificado em diferentes tempos e contextos sociais, mas ainda presentes na história e no padrão do que se ouve, canta e consome no Brasil.

Hoje, crianças e jovens crescem e se desenvolvem num ambiente cultural complexo e multifacetado. O consumo musical, geralmente acrítico, está diretamente ligado ao que é exposto na mídia, isto reflete uma tendência entre os jovens.

A utilização de referências musicais divulgadas atualmente pela mídia serviu como meio facilitador para o ensino dos ritmos musicais brasileiros trabalhados: Maracatu, Maculelê e Samba. A relação entre as músicas que os estudantes estavam habituados a ouvir, com os ritmos apresentados, proporcionou o conhecimento crítico musical dos alunos, livres de quaisquer preconceitos existentes em relação à classe social, etnia e faixa etária, sob determinado gênero musical. O ensino da música popular brasileira na escola é fundamental para a formação intelectual dos estudantes, pois, como defendem Vulliamy e Shepherd apud Fernandes, (1998, p. 45) ela pode contribuir para a hegemonia social e cultural. Considerando que a música ajuda a demarcar “territórios culturais” comenta Silva, apud Beineke, (2001, p. 61), ensinar aos alunos músicas características de seu próprio país, como é o caso dos gêneros em estudo, favorece a compreensão da música como relato do contexto sócio-cultural.

Metodologia

O projeto foi realizado em um Colégio de Educação Básica na cidade de Itajaí – SC, por acadêmicos do Curso de Licenciatura Música. Foram realizadas 12 intervenções, com 36 alunos de faixa etária entre 12 e 13 anos.

Para alcançar os objetivos em resposta à problemática, os autores buscaram obter dados por meio do contato direto com o grupo de estudantes em questão, procurando compreender e interpretar as ações em sala de aula a partir do contexto trabalhado.

Segundo Neves (1996), este processo possui um foco em sua aplicação, e não busca apenas medir dados. Foram apresentados aos estudantes recursos audiovisuais e atividades de prática instrumental e corporal dos ritmos: Samba, Maracatu e Maculelê, para uma relação direta com o tema e objetivo geral do trabalho.

Durante as atividades, as observações e avaliações foram realizadas por meio de relatórios, questionários e registros áudio-visuais, que serviram para uma análise-reflexiva do processo de ensino e da compreensão de questões sociais relacionadas à música.

Análise dos Resultados: fazendo música e estabelecendo relações

Como premissa do projeto, foi necessário juntamente com os estudantes chegar a uma definição de música, levando-os a entendê-la como qualquer manifestação artística ou cultural feita com a intenção de ser ouvida ou comunicar algo. A partir das definições estabelecidas, as aulas se dividiram na prática de três ritmos que integram a cultura nacional: samba, maculelê e maracatu. Através deles pode-se fazer uma abordagem de aspectos sócio-culturais e históricos relacionando-os com a música ouvida pelos estudantes.

Assim, realizaram-se atividades em grupo de apreciação e execução dos ritmos correlacionando-os com músicas veiculadas na mídia. Segundo Swanwick (1994),

Fazer música em grupo nos dá infinitas possibilidades para aumentar nosso leque de experiências, incluindo aí o julgamento crítico da execução dos outros e a sensação de se apresentar em público. A música não é somente executada em um contexto social, mas é também aprendida e compreendida no mesmo contexto. (p.9).

A fim de instigar os alunos a compreenderem a importância da pluralidade cultural e sua influência na produção musical brasileira, foram solicitadas pesquisas sobre os ritmos em questão. A partir dos resultados, foram feitas breves discussões para aprofundar a compreensão de cada ritmo inserido em seu contexto sócio-cultural.

Os alunos puderam criar e interpretar músicas de acordo com suas vivências e gostos musicais fazendo uma relação com os ritmos brasileiros propostos. A criação musical oferece ao aluno a possibilidade de expressão, aplicação e reflexão dos conhecimentos obtidos. Portanto, as atividades de composição foram ferramentas pedagógicas fundamentais, que permitiram à adequação das propostas musicais a realidade e conhecimento dos alunos.

Para o encerramento do projeto, foram apresentadas as composições dos alunos, que tiveram o objetivo de mostrar ao público como se apropriaram e fizeram a releitura dos ritmos brasileiros em músicas veiculadas atualmente na mídia. Constatou-se certa resistência por parte de alguns alunos, em função da inibição de se expor ao grupo, frente ao julgamento do outro. Ou seja, esta resistência gerou a competição, disputa de papéis e aparentemente uma divisão de grupos (por estilos musicais referindo-se aqui, às atuais tribos urbanas). No entanto, em resposta a problemática, as composições proporcionaram mudanças no que se refere ao comportamento e discurso pré-estabelecido sobre o gosto musical.

Considerações Finais

Notou-se que a busca de conceitos atualizados e o estabelecimento de relações entre os temas em estudo “a música como fato social e os gêneros brasileiros samba, Maculelê e Maracatu” foram fundamentais na comunicação entre alunos e estagiários e no entendimento da música como uma linguagem a qual eles vivenciam.

Outro fator interessante foi possibilitar ao aluno participar ativamente no fazer musical, seja como intérprete ou criador, vivenciando o conteúdo musical novo de forma significativa e prazerosa.

A realização de pesquisa por parte dos alunos dos ritmos brasileiros promoveu compreensão dos aspectos sócio-culturais dos mesmos.

Todo o professor de música deve ter em mente que as atividades devem ir além de ensinar conteúdos musicais, que a música possui uma linguagem, uma história e uma função na sociedade, além de ser uma expressão.

O projeto instigou todos os envolvidos numa reflexão acerca da função social da música, sua aplicação em sala de aula; bem como a necessidade de se quebrar barreiras e preconceitos sob gosto musical.

É importante salientar a necessidade de um ensino de música que considere e ressignifique o saber de senso comum dos alunos diante da realidade (tempo e espaço) em que estão inseridos, auxiliando-os a construir suas múltiplas dimensões de ser jovem.

Referências

BEINEKE, Viviane. **Funções e significados das práticas musicais na escola**. Presença Pedagógica, Belo Horizonte, v. 7, n. 40, p. 57- 65, 2001.

BRITO, Teca Alencar de. **Música na educação infantil**. São Paulo: Pierópolis, 2003.

CANCLINI, N. G. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

FERNANDES, José Nunes. Globalização e sociedade pluricultural: recursos e usos do multiculturalismo e do interculturalismo na educação musical. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11. 1998, Campinas. **Anais...** Campinas: ANPPOM, 1998. p. 201-208.

GREEN, Anne-Marie. **Les comportements musicaux des adolescentes. Inharmoniques “Musiques, Identités”**, v. 2, p. 88-102, ai 1987.

GOMEZ, O. G. Medios, audiencias y mediaciones. Comunicar: **Revista de Educación en Medios de Comunicación**, Andaluzia: Gráficas Huelva, ano 5, n. 8, p. 25-30, marzo 1997.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim – “O espírito criador e o ensino pré-figurativo”. In: KATER, C (org.). Educação Musical: **Cadernos de estudo nº 6**, Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, p 53-57, 1997.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida Loureiro. A educação musical como prática educativa no cotidiano escolar. In. **Revista da ABEM**, n. 10, marco 2004. Porto Alegre: associação Brasileira de Educação Musical, 2004.

NEVES, José L. Pesquisa Qualitativa-Características, uso e Possibilidades. **Caderno de Pesquisas em Administração**, V.1, Nº3.São Paulo,1996.

RAMOS, Silvia N. **Música da televisão no cotidiano de crianças**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música, seus usos e recursos**.2 ed – São Paulo: UNESP, 2007.P.162

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. Trad. Fausto Borém de Oliveira, rev. Maria Betânia Parizzi. **Cadernos de Estudo-Educação Musical**. São Paulo, n. 4/5, 1994.

ACERVO DO MÚSICO ROBERTO EGGERS: PONTOS DE PARTIDA PARA UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE SUA ATUAÇÃO NA VIDA CULTURAL DO RIO GRANDE DO SUL

Kênia Simone Werner¹ (UFMG)
Flavio Terrigno Barbeitas² (UFMG)

O artigo é parte de pesquisa em andamento no Mestrado em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sobre a vida, a obra e, sobretudo, a inserção das atividades profissionais do músico Roberto Eggers (1899-1984) no panorama cultural do Rio Grande do Sul. A principal fonte da pesquisa são os documentos pessoais do compositor, depositados no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo e que se encontram em estado precário de conservação, sem o devido tratamento arquivístico. No texto, apresentamos algumas possibilidades de abordagem desse material.

Palavras chaves: Roberto Eggers, música e cultura do Rio Grande do Sul, arquivos musicais.

The article is part of a research being developed in the Master of Music degree at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) about the life, the work, and especially the insertion of Robert Eggers's (1899-1984) professional activities in the cultural scene of Rio Grande do Sul. The main source of the research is the composer's personal documents, deposited at Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, which are in a precarious state of conservation without proper archival treatment. In the text, some ways of approaching this material are presented.

Keywords: Roberto Eggers, music and culture in Rio Grande do Sul, music files.

Há cerca de nove anos, um acervo de documentos relativos ao músico Roberto Eggers (1899-1984) foi doado por seu enteado ao Museu Histórico Visconde de São Leopoldo na cidade homônima no Rio Grande do Sul. Sem recursos financeiros e sem profissionais que se dedicassem à correta arquivagem dos documentos, o que realmente se fez com o acervo limitou-se à seleção das composições de sua autoria e ao seu armazenamento em pastas por voluntários ligados ao Museu. Não houve, até aqui, sequer a correta ordenação das obras, sem falar que o restante dos documentos existentes no acervo não recebeu atenção alguma.

Infelizmente essa situação parece ser compartilhada por grande parte dos acervos musicais de nosso país. Cotta (2000) diz que, “salvo pouquíssimas exceções, os acervos brasileiros encontram-se praticamente desconhecidos e desorganizados, muitos deles em condições inadequadas de conservação e uso” (p. 33). O autor menciona, por exemplo, a dificuldade de acesso a fontes primárias (manuscritos) da chamada *música colonial brasileira* devido “à falta de um adequado tratamento de informações necessárias ao trabalho de pesquisa musicológica, entre outros fatores” (p.29-30).

Cada vez mais a situação de acervos musicais vem sendo preocupação de congressos e encontros da área da musicologia. Projetos de mapeamento de acervos³ e estudos como o de Cotta (2006), sobre o Acervo Curt Lange, são iniciativas que procuram atacar esse problema, mas, evidentemente, trata-se de um trabalho lento, que exige a colaboração dos detentores públicos e privados desse tipo de material e também a formação de pessoas especializadas para um adequado tratamento da informação, considerando-se as especificidades dos acervos musicais.

¹ Mestranda em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

² Professor Adjunto da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

³ Ver, por exemplo, Projeto Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros, desenvolvido por Victor Moura Lacerda entre 2005 e 2007.

O acervo que é objeto deste texto resulta basicamente de sessenta anos de trabalho de Roberto Eggers, figura proeminente da vida musical gaúcha durante o século XX que, entre outras atividades, destacou-se como professor, maestro, compositor, diretor musical de rádios e diretor do Orfeão Riograndense. Justamente devido a essa atuação diversificada, nossa pesquisa, em andamento no curso de mestrado em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), não se restringe somente às suas composições, mas procura se debruçar sobre o inteiro conjunto de suas atividades a fim de melhor captar a inserção e a representatividade do músico no panorama cultural do Rio Grande do Sul. Mesmo para um eventual foco posterior em seu trabalho de composição, contudo, os documentos⁴ de Eggers presentes no acervo podem se revelar muito valiosos, pois, tal como ressalta BIASON (2008), é importante a existência de um estudo mais abrangente para que bem se entendam as relações entre o contexto e as obras:

A pesquisa sobre determinado compositor nunca deverá se ater somente aos aspectos mais superficiais de sua vida nem tampouco a aquilo que esteja diretamente ligado a sua atividade musical. Parcialidades costumam induzir ao erro e o músico ou a obra devem ser estudados em um contexto histórico largo. Cartas, ações cíveis, testamentos e outras notícias contemporâneas ao objetivo de estudo enriquecem a composição de um quadro abrangente e mais fiel ao que teria significado escrever determinada peça musical. Contextualização, ou seja, embeber a análise do objeto das condicionantes extra-musicais permite compreender as razões que resultam na salvaguarda ou descarte de determinado manuscrito (BIASON, 2008, p. 18).

A um conjunto de documentos acumulados por uma instituição ou por uma pessoa a arquivologia dá o nome de “fundo arquivístico”. Segundo Cotta (2000, p. 49) “o que caracteriza o fundo não é a forma (...) dos documentos ou o seu suporte físico (papel, plástico, meio magnético, etc.), mas a organicidade do conjunto”. O fato de os documentos a que nos referimos, embora de diferentes naturezas, terem sido acumulados pelo músico em virtude de suas atividades profissionais implica em organicidade e acaba constituindo, assim, o que poderíamos chamar de “fundo arquivístico de Roberto Eggers”. O conceito de “fundo arquivístico” é a base do *Princípio de proveniência* ou *Princípio de respeito aos fundos arquivísticos*, segundo o qual é preciso manter agrupados os documentos provenientes de um mesmo organismo, respeitando-se a ordem em que foram agrupados originalmente (BELLOTTO apud COTTA, 2006, P.24). Para Cotta (2006, p. 24), esse procedimento “garante a preservação de relações orgânicas entre os próprios documentos que constituem [o fundo], assim como informações relativas ao contexto em que foram acumuladas”.

No caso de Eggers, a ordem supostamente original dada pelo músico infelizmente havia se perdido. Quando iniciamos a pesquisa, todo o material, com exceção das composições que foram colocadas em pastas, tal como dito acima, encontrava-se completamente misturado em caixas inapropriadas e já em processo de deterioração – consequência do descaso dos herdeiros do músico e, posteriormente, da falta de recursos do Museu. Não havendo a menor possibilidade de resgatar o que poderia ter sido a eventual organização pretendida por Eggers, nosso primeiro e necessário passo foi proceder a uma classificação mínima dos documentos, livrando-os do desgaste e separando-os em oito categorias mais ou menos de acordo com as atividades do músico no momento em que foram produzidos:

⁴ Referimo-nos a documentos num conceito mais amplo, adotados pela arquivologia: “qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa” (BELLOTTO apud COTTA, 2006, p.19).

Documentos pessoais

No que definimos como “documentos pessoais”, incluímos fotos, revistas, livros, recibos de compras, correspondência, contratos de trabalho, entre outros. Um exemplo é uma carta datada de 5 de março de 1964, endereçada a Eggers e assinada por Bruno Kiefer, então diretor da Diretoria de Artes da Secretaria do Estado do Negócios de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Nela, Kiefer explicita o projeto de ampliar a Musicoteca da Discoteca Pública Estadual e solicita à Eggers que doe partituras de suas composições, “especialmente de obras que não circulam no comércio (...) como partituras de conjuntos vocais, camerísticos ou sinfônicos, etc.” Essa correspondência nos instiga a verificarmos se essa doação aconteceu de fato, e, se ocorreu, onde se encontram as partituras, se o gesto influenciou a edição de composições de Eggers, ou se contribuiu para a divulgação de suas obras. São documentos que nos dão a possibilidade de medirmos a rede de relações de Eggers no meio musical do Rio Grande do Sul.

Biblioteca musical

A biblioteca musical de Roberto Eggers compõe grande parte do arquivo. Ao examiná-las percebemos a predominância de partituras de óperas italianas como *IL Tabarro*, *Tosca* e *La Bohème* de Giacomo Puccini, *Íris* e *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *Rigoletto* de Giuseppe Verdi entre muitas outras. Essas óperas foram regidas por Eggers várias vezes durante a década de 1930, por ocasião das “Noites Líricas” e das temporadas do “Orfeão Riograndense”⁵. Essa parte do acervo revela escolhas e referências estéticas de Eggers que podem ser evidenciadas em sua principal obra, a ópera *Farrapos*. Estreada em 1936, possui libreto de Manuel Faria Correa e tem como tema a Revolução Farroupilha, ocorrida em 1835⁶. Embora com temática local e cantada em português, a obra é considerada por San Martin (1980, p.11) como “demasiadamente presa ao *bel canto* italiano” ao passo que o autor estaria oprimido, por assim dizer, pela “excessiva influência que sobre ele exerceram determinadas óperas italianas” (CORTE REAL, 1984, p.157). São pontos de vista que demandam uma investigação para analisarmos as razões pelas quais a linguagem musical tradicional marcava naquele momento a estética adotada por Eggers. Questionar o acesso às inovações musicais do século XX por um compositor que permaneceu em seu Estado, geograficamente distante do eixo cultural do país – São Paulo e Rio de Janeiro parece-nos pertinente.

Composições

Entre as composições de Roberto Eggers encontramos duas óperas, uma suíte para flauta e piano, um poema sinfônico e mais de quarenta peças para canto e piano. Estas obras abrangem desde a música popular – como o *Tango do amor*, que foi gravada inclusive na Argentina, e *Fado da saudade*, também

⁵ Entidades que promoviam apresentações líricas com a finalidade de promover exclusivamente cantores amadores locais. Roberto Eggers foi um dos principais incentivadores destas iniciativas.

⁶ Os autores pretendiam inicialmente estréia-la em 1935 em função das comemorações do centenário da Revolução Farroupilha, o que não aconteceu, pois, devido ao vulto da obra – cerca de 700 páginas manuscritas, não ficou pronta em tempo hábil.

registrada em Portugal, ambas datadas dos anos 20 – até suas duas óperas, *Farrapos e Missões*, compostas respectivamente em 1936 e 1950⁷. A análise desse material permitirá traçar não apenas as concepções do compositor, mas, talvez, estabelecer algumas relações com tendências mais gerais do período histórico. Para isso, é fundamental a análise contextual, pois “as informações recolhidas nos documentos musicais servem para alargar nosso entendimento sobre as práticas musicais, tirando o acervo de simples ‘ajuntamento’ de papéis e sua catalogação focada somente nos aspectos musicais” (BIASON, 2008, p. 25). Uma abordagem possível, pelo fato das obras do arquivo estarem acompanhadas de boa parte de seus manuscritos e rascunhos, é a crítica genética⁸ que pode nos indicar caminhos de seu processo composicional, integrando a análise de suas concepções.

Orquestrações de músicas de outros compositores

Paralelamente à atividade de diretor musical de rádio, e mesmo antes de exercer essa função, Eggers dedicou-se a orquestrações e harmonizações de composições de outros autores. Por ocasião de uma audição da ópera *Il Tabarro* em Porto Alegre, em 1927, foi responsável pela instrumentação completa da obra. Também compositores locais puderam contar com sua colaboração, como Paulo Coelho (1910-1941)⁹, cujo samba, *Alto da Bronze*, “deve seu bom êxito em terras gaúchas à roupagem instrumental e harmônica que lhe deu Roberto Eggers” (CORTE REAL, 1984, p.156). Muitas destas harmonizações e instrumentações encontram-se no acervo, possibilitando-nos conhecer mais integralmente o seu trabalho como compositor.

Programas de concertos e prospectos

Em meio a grande quantidade de programas de concertos existentes no arquivo há aqueles de que participou e outros a que simplesmente assistiu. São programas de recitais de piano, óperas, recitais de canto, entre outros. Informações como patrocinadores, repertório, dados biográficos de compositores e interpretes, são acessíveis através deles. Também podemos supor suas preferências e interesses por determinados tipos de eventos. Outros aspectos, tais como lugares que visitou e datas dessas viagens, também podem ser indicados pelos concertos que prestigiou ou de que tomou parte. Um dado constatado nessa seção do acervo foi o fato de Eggers ter se apresentado no “Teatro Escayola”¹⁰ em Tacuarembó, Uruguai, com uma orquestra de trinta e cinco professores. Infelizmente trata-se apenas de um prospecto sem indicação do repertório e sem o ano da apresentação – apenas consta a informação: “dias 19 y 20 de Julio”. Em que pese a parcialidade da informação, o documento evidencia que o trabalho de Roberto Eggers ultrapassou os limites territoriais do Rio Grande do Sul e do Brasil.

⁷ A ópera *Missões* foi concluída somente em 1980.

⁸ Originária dos estudos literários, a crítica genética surgiu com o objetivo de analisar “manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação” através do “desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais” (GRÉSILLON, 2007, p.19).

⁹ Pianista porto-alegrense.

¹⁰ O Teatro Escayola foi inaugurado em 1891 e manteve suas atividades até 1956, promovendo durante este período grande número de eventos com renomados artistas.

Recortes de jornais

No arquivo, encontramos recortes de jornais que foram guardados pelo próprio músico. São reportagens a seu respeito, anúncios de suas atividades, e, por vezes, notícias sobre outros músicos pelos quais nutria algum interesse. Esse material é imensamente útil para a percepção de sua inserção no meio cultural gaúcho, pois dão a medida da recepção de seus trabalhos pelo público, através de relatos jornalísticos. Da mesma forma, estão presentes aqui entrevistas concedidas pelo músico, nas quais apresenta sua própria percepção da vida musical, seus objetivos e seus anseios. Grande parte das reportagens e notas escritas em 1936, por ocasião das récitas da ópera *Farrapos*, foram conservadas por Eggers. De setembro daquele ano, o Jornal Correio do Povo exibia dezoito matérias, entre notas e entrevistas com autores e intérpretes, sobre a estréia da ópera. Por meio delas, descobrimos detalhes sobre patrocínio, intérpretes, homenagens, procura por ingressos, lotação do teatro, comparecimento de autoridades como o então Governador do Estado, General Flores da Cunha, e de secretários do Governo, entre outros detalhes que nos mostram as condições de apresentação e a receptividade do evento.

Materiais didáticos

Roberto Eggers dedicou bom tempo de sua vida como professor de piano e canto lírico. Há no arquivo livros didáticos e materiais produzidos por ele no exercício dessa atividade. As suas preferências por determinados autores e a análise dos textos que produziu sobre teoria musical e sobre seu ensino nos permitirão a compreensão de suas concepções pedagógicas.

Programas de rádio

A atividade de diretor musical de rádio foi aquela que mais tempo de sua vida Roberto Eggers dedicou. No arquivo, a quantidade de programas é considerável o bastante para dar a exata dimensão disso. São roteiros datilografados das falas dos radialistas com anotações a caneta vermelha, feitas por Eggers, indicando o momento que a música seria colocada no ar. Em alguns desses roteiros consta também qual a música seria tocada. Considerando-se que toda a parte musical era feita ao vivo, com a orquestra presente no estúdio da rádio, esse planejamento era imprescindível. O programa de que mais encontramos registros chamava-se *De querência em querência* com datas que variam entre a década de 1940 e de 1950. Os comunicadores iniciavam uma conversa sobre alguma cidade do Rio Grande do Sul e passavam a contar um pouco da história desse lugar, sempre exaltando atos heróicos que por ventura ali tivessem acontecido. Encontramos em outra parte do arquivo uma composição de Eggers com o mesmo título do programa, que possivelmente tenha sido composta com a finalidade de apresentá-la no programa. Estes são indícios que nos possibilitam a apreciação de seu trabalho nas emissoras gaúchas.

Tratamos aqui de algumas das potencialidades de informações que um acervo pode proporcionar a uma pesquisa. Evidentemente há inúmeras outras abordagens possíveis, dependendo do olhar e do objetivo do pesquisador. Mas o que realmente importa é que os acervos musicais, muitos deles ainda desconhecidos ou

esquecidos, constituem o registro de parte da história da música brasileira. Por isso a importância de estudos direcionados a divulgação, análise e correto tratamento arquivístico dos acervos musicais. Ao estabelecermos as relações entre Roberto Eggers e seu contexto, parte da história da música do Rio Grande do Sul pode ser reinterpretada, sob um olhar que até aqui não foi privilegiado. É fato que músicos gaúchos como Radamés Gnattalli, principalmente, ou mesmo Luiz Cosme, canonizados pela historiografia tradicional entre outros motivos por terem migrado para o Rio de Janeiro, aparecem hoje como ícones da música do Rio Grande do Sul. Mas a oportunidade de contarmos a história sob outro ponto de vista, tendo como protagonista um músico de visibilidade bem menor para a sociedade brasileira ou mesmo gaúcha, só nos é possível pela existência de seu arquivo pessoal. Na medida em que esses documentos, bem ou mal, foram preservados, carregam o testemunho de um período de sessenta anos de atividades de um músico que presenciou e participou de inúmeras formas de fazer, ouvir e pensar música.

Referências

BIASON, Mary Ângela. Os músicos e seus manuscritos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 18, p. 17-27, jul./dez. 2008.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

COTTA, André Guerra. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: Edufba, 2006.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Trad. de Cristina de Campos Velho Birk... (et al).

MOURA LACERDA, Victor. Projeto mapa dos acervos musicais brasileiros. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 7, 2006, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p. 204-214.

SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 29 jun. 1980.

TEATRO ESCAYOLA. Disponível em <http://teatroescayola.blogspot.com>. Acesso em 20 mar. 2011.

PASSACAGLIA SOBRE A PALAVRA PIANEIRO

Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Resumo: Apesar de nos dias atuais a palavra *planeiro* ser de uso corrente, independentemente das acepções atribuídas a ela, essa palavra não aparece em documentos do século XIX e primeiros anos do século XX, pelo menos não encontrado até a esta altura da pesquisa. Compreende-se que esquadrihar o que as palavras significam em determinado contexto social e histórico-cultural, com o olhar atento para o que elas têm de vivo e, por isso, capazes de engendrar relações sociais, pode ser uma importante pista para se entender essa sociedade no nível do seu pensar e do seu sentir. Proponho, então, mostrar os caminhos e os sentidos atribuídos à palavra *planeiro* no decorrer do século XX, desde o interesse renovado do vocábulo instaurado por Brasília Itiberê, na famosa conferência sobre Ernesto Nazareth, no final dos anos 30, até às apropriações e às ressonâncias do uso desta palavra. Essas acepções são reveladoras e significativas do caráter lábil da palavra *planeiro*, exigindo, necessariamente, que o sentido empregado seja explicitado a cada uso.

Palavras-chave: *planeiro*, música brasileira para piano.

Passacaglia on the word *planeiro*

Abstract: Although nowadays the word *planeiro* in general use, regardless of the meanings attributed to it, that word does not appear in documents of the nineteenth and early twentieth century, at least not found until the time of this research. It is understood that investigate what the words mean in a particular social context and historical-cultural, with a watchful eye on what they have to live and therefore capable of engendering social relations, can be an important clue to understanding this society at the level of its thinking and its feeling. I then show the ways and meanings attributed to the word *planeiro* in the twentieth century, from the renewed interest brought by the word Brasília Itiberê at the famous conference of Ernesto Nazareth, in the late '30s to the appropriations and the resonances use of the word. These meanings are significant and revealing the character of the word *planeiro* labile, requiring, necessarily, that meaning is explained to each employee use.

Keywords: *planeiro*, brazilian music for piano.

*O planeiro faz-me tão bem à saúde como um moteto de Palestrina,
cantado pelos meninos da Capela Sixtina. Dá-me alegria de viver,
restabelece-me o equilíbrio interior, transmite-me euforia.*

Brasília Itiberê

Como imagens fugidias de um caleidoscópio que se renovam e se retroalimentam a cada instante, tornando difícil capturá-las individualmente, assim me parece o sentido plural da palavra *planeiro*. Todavia, é necessário particularizar cada um desses sentidos, à maneira de um instante escorregadio que a fotografia capta e torna-o estático, podendo ser entendido, conseqüentemente, como um documento pronto ao olhar, à reflexão, com o objetivo claro de entendê-lo - este instante captado - não apenas em sua especificidade, mas, principalmente, articulá-lo com tantos outros sentidos. Portanto, procurar os diversos sentidos que o vocábulo *planeiro* carrega, compreendendo-os à luz do momento histórico em que foram articulados na vida cotidiana, é ampliar a capacidade de apreender essas acepções.

Refletindo acerca das Regras de Formação das Palavras (RFPs), observa-se, sem dificuldade, que a palavra *planeiro* é formada pela justaposição de um substantivo concreto, o vocábulo piano, mais o sufixo -eiro. Marinho (2009, p. 69) analisa que o sufixo -eiro apresenta dois agentes, o profissional (“verdureiro”) e o frequentativo (“fofoqueiro”). Assim, ainda de acordo com Marinho, (2009, p. 69) “a adoção de RFPs distintas foi essencial para captarmos diferença flagrante dos *inputs*.¹ Enquanto profissionais possuem bases concretas, os frequentativos têm *inputs* abstratos ou abstratizados”. Facilitando o raciocínio, podemos equacionar da

¹ Nas palavras de Dubois (1998, p. 346) “chama-se *input*, ‘entrada’, o conjunto de informações que chegam a um sistema e que esse sistema (organismo, mecanismo) vai transformar em informações de saída (ou output, ‘saída’)”.

seguinte forma: substantivo concreto + sufixo –eiro = agente profissional (verdura + -eiro = “verdureiro”) e, ainda, substantivo abstrato + sufixo –eiro = agente frequentativo (fofoca + -eiro = “fofoqueiro”).

Os agentes frequentativos guardam intrinsecamente uma conotação negativa associada ao pejorativo, ao depreciativo, a exemplo dos vocábulos trambiqueiro, baderneiro, e, para Marinho (2009, p. 72) “esse caráter negativo não se encontra em palavras como ‘sorveteiro’ e ‘barbeiro’, que são profissões pouco valorizadas, diferente, portanto, de pejoratividade”. Todavia, para Viaro, (2006) essa última abordagem não se sustenta, visto que o sufixo –eiro

(...) adquire um traço multicausal de pejoratividade que é associável tanto a substantivos concretos (*planeiro*) quanto a abstratos (*bandalheira*, *ladroeira*, *choradeira*, *asneira*), sobretudo a doenças e outras indisposições (*leseira*, *canseira*, *gagueira*, *cegueira*, *pasmaceira*) (p. 09).

O Dicionário de Termos e Expressões da Música (2004, p. 251) tem como verbete para a palavra *planeiro*: “1. Diz-se pejorativamente do pianista intuitivo, popular. 2. Mau pianista. 3. Pianista que, no passado, tocava ‘de ouvido’ em portas de lojas, cinemas e teatros, para atrair freguesia”. Relevante observar que na terceira acepção da palavra, é destacada a ideia, já apontada na primeira, ainda que de forma indireta, de que se tratava de um músico prático, sem domínio da escrita musical, pois tocava de ouvido.

Apesar de nos dias atuais a palavra *planeiro* ser de uso corrente, independentemente das acepções atribuídas a ela, pelo menos entre os pesquisadores e apreciadores de música brasileira, essa palavra não aparece em documentos do século XIX e primeiros anos do século XX, pelo menos não encontrada até a esta altura da pesquisa. O uso mais antigo que cataloguei da palavra *planeiro* data de 1926, publicado no *Correio da Manhã* (1926, p. 12) em resposta à polêmica gerada por José Barbosa da Silva, o Sinhô, escrita pelo músico Cícero de Almeida, o Baiano, que se sentira ofendido com a letra da canção de Sinhô, “o intrujão”, direcionada a ele, que dizia: “Não sejas intrometido/ Aonde não és chamado/ Tristonho cabra esquecido/ Poeta desnaturado [...]”. A resposta de Baiano a Sinhô veio rápida, apenas uma semana depois, publicada no mesmo jornal, (1926, p. 20), com o título de *Sinhô estrilô...*: “Seu Zé Barbosa,/ Trovado e pianêro,/ Também poeta grossero,/ Cunhido no lugá;/ Ele diz que é poeta/ E rei do samba,/ Este cara de caçamba/ Canela de sabiá (...)”. E, mais adiante, continuando a sua réplica, em tom desafiante, Baiano retorna à temática da segunda estrofe: “(...) Tenha cuidado Sinhô/ Um home veio cum juízo de criança,/ Pianêro de lambança/ Qui é metido a trovado”.

Os jornais não fazem a distinção entre pianista e *planeiro*. Diniz (1984, p. 95) referindo-se à figura do *planeiro* – deixando claro graças à relação que faz com o mundo do trabalho, – o fato dele se alugar para tocar em bailes – comenta, embora utilizando a palavra pianista e não *planeiro*, como era de se esperar, da seguinte forma: “sendo a música grande ornamento da vida em salão, o profissional passava a ter amplas oportunidades. Encontramos pianistas se anunciando por 12 a 15 mil-réis por baile”.

Os livros inaugurais que trataram de história da música brasileira têm em comum o fato das análises estarem voltadas para a produção erudita, e, também, a questão da produção musical urbana não ser privilegiada, visto que encaram a música popular como apenas sinônimo de folclore, portanto, ligado ao âmbito rural. É relevante apontar que para Araújo (2000)

O silêncio sobre a produção de um Calado, uma Chiquinha Gonzaga ou um Nazareth reflete, de algum modo, o não-reconhecimento do fato de que estes compositores já haviam construído em sua música, antes dos chamados artistas eruditos, pontes sólidas entre as diferenças étnicas e sociais (p. 43).

Com o olhar na música popular urbana da cidade do Rio de Janeiro no período de atuação do compositor Ernesto Nazareth, objetivando compreender a obra deste, Brasília Itiberê (1896-1967), em sua célebre conferência intitulada “Ernesto Nazareth na música brasileira”, realizada na Universidade do Distrito Federal, hoje, Universidade Federal do Rio de Janeiro, inova ao sublinhar a importância do *pianeiro carioca* na formação do autor de *Odeon*. Machado (MACHADO, 2007, p. 109) afirma que o termo pianeiro foi cunhado por Itiberê, mas, o que acontece, de fato, é a inauguração de um uso, dentro da música brasileira, da palavra pianeiro com uma acepção bem definida. Assim, o célebre conferencista não inventa a palavra, mas a resignifica, dando-lhe, portanto, uma nova dimensão semântica.

De acordo com a abordagem de Itiberê, (ITIBERÊ, 1946, p. 312) o que merece destaque é realçar a figura positiva deste instrumentista: tanto vê o pianeiro como excelente improvisador, ou seja, o criador de belas melodias e ritmos ágeis que deixavam-no completamente basbaque, como aquele responsável pela sua conscientização da existência da música brasileira, elevando a figura do pianeiro à posição de maestro popular. Em um texto que aborda o conteúdo da conferência de 1939, Itiberê (1946) assim se expressa,

Pois na técnica pianística de Nazareth, e no seu processo de composição, a gente encontra a influência desses elementos: o dengo, a macieza, o espírito frajola, o humor e a graça ágil desses maestros populares, que fizeram o encanto dos salões cariocas no começo deste século [referindo-se ao século XX]. Porque eles eram assim macios, dengosos, incapazes de violentar o piano. E por isso conquistavam admirações, tinham fãs, despertavam paixões ferozes – iguais em intensidade às que hoje despertam os astros do cinema ou os cracks do futebol (p. 312).

Quanto a esse último aspecto apontado por Itiberê, fazendo uma analogia entre o pianeiro e o *crack* de futebol, posteriormente ele irá ampliar essa questão (ITIBERÊ, 1970, p. 36), valorizando ainda mais a figura do pianeiro, dando-lhe um estatuto de “cobra”, de “bamba” de “bambambã”, ou seja, daquele que é conhecedor profundo de determinado assunto, em suma, um especialista.

Muito embora o termo pianeiro tenha se firmado em um momento posterior àquele vivido por muitos a quem hoje chamamos de pianeiros, adoto-o para me referir aos pianistas populares aqui lembrados. A verdade é que o termo, como se diria coloquialmente, “pegou”, devido, é claro, à sua forte capacidade de adesão e síntese, tornando, dessa forma, uma atividade crucial dentro de minha proposta a tarefa de explicitar os diversos usos e acepções da palavra pianeiro.

Andrade (1976, p. 320-1), que estivera presente na conferência de Itiberê, aponta que “entre os numerosos problemas versados pelo conferencista, um dos mais importantes foi o estudo sobre a contribuição trazida para o desenvolvimento da dança do Rio pelos ‘pianeiros’ cariocas”.

Interessante, sobremaneira, é o fato do célebre pesquisador e autor do *Ensaio da Música Brasileira* não saber se o termo pianeiro era de uso corrente. Literalmente, Andrade observa: (1976, p. 320-1) “não sei si esta palavra ‘pianeiro’ é de uso popular”. Isto reforça a ideia, já desenvolvida, de que foi realmente Itiberê quem lançou esse termo com o objetivo de mostrar a importância social que os pianeiros tiveram, visto que foram eles, pelo menos no âmbito da música para piano, que realizaram a grande confluência de gêneros ocorrida nas últimas décadas do século XIX e início do XX.

Andrade ao se apropriar do termo pianeiro preconizado por Itiberê, em um texto publicado apenas um ano após a famosa conferência deste, no ano de 1940, destaca a acepção negativa dessa palavra, ou seja, a do mau pianista, apesar de em nenhum momento comprovar seu argumento, muito embora valorize, assim como Itiberê, a importância social deste músico. Possivelmente, essa postura de Mário de Andrade decorre do

fato de muitos planeiros não dominarem a escrita musical ou a tradição pianística europeia. Nas palavras de Andrade (1976):

Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esses planeiros os fatores daquela enorme mistura rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança carioca, até que o novo surto do samba dos morros os desbancou, com muito caráter e verdade popular (p. 321).

Outros três musicólogos e críticos musicais, além de Andrade, sempre tributários a Itiberê, foram importantes na divulgação do termo planeiro: Andrade Muricy, Eurico Nogueira França e Aloysio de Alencar Pinto. O terceiro deles, além de grande pesquisador e compositor, desenvolveu relevante trabalho pianístico, quer como intérprete, gravando peças significativas de planeiros, quer como professor, tendo sido orientados por ele pianistas como Jacques Klein e Gerardo Parente.

Para Muricy (1963, p. 40), os planeiros eram “(...) pianistas populares profissionais, muita vez hábeis e de talento; outras, meros tocadores mecanizados”. França (1953, p. 24) afirma que os planeiros cariocas “(...) se caracterizaram pela extraordinária e peculiar virtuosidade instintiva, por um dom de tocar piano de ouvido, dentro de um estilo próprio e inimitável, que não se encontra nas gerações de hoje”. E Pinto (1963), por sua vez, destaca a importância da música para piano dos planeiros que era o resultado da transposição da ambiência do choro:

Vemos, por conseguinte, que foi através do piano, e da música escrita para piano, que conseguimos, em processos de transposição, grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas. Realizaram essa tarefa os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados, e que, na época, eram conhecidos por planeiros (p. 26).

Apesar de comentar que os planeiros, na época deles, eram conhecidos por esse termo, em nenhum momento Pinto prova seu ponto de vista. Também referindo-se à abordagem de Muricy e àquela de França, além da dele próprio, Pinto (sem data, p. 4) comenta que “ao prestarmos homenagem aos *planeiros*, esperamos comunicar o sentido que para nós este termo representa, destacando estes profissionais na pureza e dedicação de sua arte”.

Apenas na década de sessenta do século XX é que estudiosos musicais se interessam pelo fenômeno da música popular urbana, formando, assim, um segundo momento na historiografia musical brasileira. O livro inaugural deste momento é *Raízes da Música Popular Brasileira*, de Ary Vasconcelos, lançado em 1964, que tem grande importância devido à catalogação de personagens envolvidos com a música popular, seguido pelo livro *Pequena História da Música Popular Brasileira*, de José Ramos Tinhorão, lançado em 1966, inaugurando uma reflexão onde o fato cultural e o político não podem ser vistos de forma dissociada. Convém ressaltar que esses autores escreveram obra vasta, todas importantes, em maior ou menor grau, para o estudioso de música brasileira.

O que chama a atenção quanto à figura do planeiro abordada pelos autores ligados à música popular brasileira, não apenas a esses dois referidos, é o tom de enaltecimento que geralmente reservam ao planeiro, sem em nenhum momento evidenciarem a origem do uso desse termo, dando, com isso, a ideia de que ele era de uso corrente, e seguem o rastro de Itiberê, muitas vezes citando-o literalmente.

Enfim, as diversas acepções da palavra *pianeiro* que foram abordadas são igualmente fortes e quase sempre excludentes entre si, por isso mesmo aqueles que utilizam-na quase sempre agem de forma calorosa – visto que é em si um termo controverso. Essas acepções são reveladoras e significativas do caráter lável da palavra *pianeiro*, exigindo, necessariamente, que o sentido empregado seja explicitado a cada uso.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.
- ARAÚJO, Samuel. **Identidades brasileiras e representações musicais**: músicas e ideologias da nacionalidade. In: Revista Brasileira de Música nº 4/janeiro de 2000. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Correio da Manhã, 19 dez., 1926.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga – uma história de vida**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos, 1991.
- DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004.
- DUBOIS, Jean. et al. **Dicionário de lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. **A música no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e saúde, 1953.
- ITIBERÊ, Brasília. **Ernesto Nazareth na música brasileira**. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946.
- _____. **Mangueira, montmartre e outras favelas**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.
- MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MARINHO, Marco A. F. **Do Latim ao Português, Percurso Histórico dos Sufixos –dor e –nte**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2009.
- MURICY, Andrade. **Ernesto Nazareth (1863-1934)**. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros. Ano 5, nº 3, 1963.
- PINTO, Aloysio de Alencar. **Ernesto Nazareth/Flagrantes**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música. Ano II, nº5, 1963.
- VIARO, Mario E. **Problemas de morfologia e semântica histórica do sufixo –eiro**. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/1213.pdf>. Acesso em: 30/08/2010.

O TERCEIRO DUETO CONCERTANTE DE GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE: SUBSÍDIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE INFORMADA

Anderson Rocha (UFMT)

Resumo: Este artigo propõe a interação entre os diversos aspectos que envolvem a construção de uma performance historicamente informada, a partir da abordagem fenomenológica da prática musical. A peça escolhida é o Terceiro Dueto Concertante, para dois violinos, do compositor mineiro Gabriel Fernandes da Trindade (c. 1800 – 1854). Os procedimentos adotados consistiram na análise do texto musical, sua contextualização histórica e a referência aos tratados europeus de época, visando o estabelecimento de um ideal de performance como síntese criativa de todos estes aspectos.

Palavras-chave: musicologia e performance, fenomenologia da música, música de câmara brasileira.

The Third Dueto Concertante by Gabriel Fernandes da Trindade: Contributions to a Historically Informed Performance

Abstract: The purpose of this article is to interact different aspects related to a historically informed performance in music from a phenomenological approach. The oeuvre Dueto Concertante No. 3 by Gabriel Fernandes da Trindade (c. 1800 – 1854) was chosen for this study. A musical and a historical analysis of the text and the use of European treatises as well were the procedures applied in this case, in order to achieve an ideal of performance as a creative synthesis of all these aspects.

Keywords: musicology and performance, phenomenology of music, Brazilian chamber music.

1. Introdução

Os Três Duetos Concertantes para dois violinos de Gabriel Fernandes da Trindade (c. 1800–1854) são umas das obras de câmara mais antigas escritas no Brasil. Tanto pelas características de estilo quanto pela sua instrumentação, elas fornecem importantes indicações acerca das práticas de execução relativas aos instrumentos de arco, no Período Colonial e nos primeiros anos do Império. Igualmente relevantes do ponto de vista histórico-cultural, estas peças documentam “o estabelecimento de um estilo cortesão de vida no Rio de Janeiro, já na época de D João VI” (CASTAGNA, 1996 p. 17-18), fazendo parte de um conjunto de obras que marcam a passagem, neste segmento, do cultivo predominante da música sacra para o dos gêneros profanos.

Este estudo tem como proposta o diálogo entre as diversas fontes necessárias à construção de uma interpretação historicamente informada do terceiro dos Duetos, em Fá maior, de Fernandes da Trindade, a partir de uma abordagem fenomenológica da prática musical. Diferentemente da adoção pura e simples das mesmas soluções aplicadas na interpretação dos seus respectivos modelos europeus, nossa proposta baseia-se na congruência do texto musical (incluindo sua trajetória e significações históricas) com o conceito da experiência em música como algo que deve ir além do decifrar das intenções do compositor e do esquema dualista compositor/intérprete (BENSON, 2003 p xii). Deste modo, os procedimentos aqui adotados consistiram na seleção das informações levantadas sobre a obra e o contexto de sua criação, o cotejamento da partitura editada e sua fonte manuscrita com indicações de tratados europeus de época para, finalmente, a busca de um ideal de performance como síntese criativa de todos estes aspectos.

2. Contexto

De uma numerosa família de músicos mineiros, Gabriel Fernandes da Trindade mudou-se de Ouro Preto para o Rio de Janeiro por volta de 1805, lá realizando seus estudos e firmando reputação como intérprete e compositor de destaque. Através da página de rosto do documento manuscrito dos seus Duetos, sabe-se que o autor estudou com Francesco Ignacio Ansaldi, músico italiano que ocupou o cargo de primeiro violino da Capela Real de 1810 a 1828 (ANDRADE, 1967 p. 134). É também sabido que Trindade atuou como violinista e cantor na mesma instituição, já na época com o nome de Imperial Câmara e Capela, convocado inicialmente como reforço dos violinos e posteriormente nomeado para os quadros efetivos da Capela como violinista, de 1827 a 1831, e como tenor, no ano de 1843 (HAZAN, 2011 p. 31 e 32). A partir de 1831, ano em que a maioria dos instrumentistas da Capela Imperial foi demitida, o nome de Trindade aparece nos jornais cariocas, em recitais solo de canto e violino, atestando o propósito de preencher o vazio profissional provocado pela desativação da orquestra da Capela. Embora não haja comprovação, é possível que em algumas dessas iniciativas o compositor tenha buscado apresentar seus Duetos Concertantes, levando-se em conta a citação de Cernichiaro (1926, p. 133-134) que menciona a apresentação de variações para o instrumento, de sua autoria, no ano de 1833¹. Outra iniciativa deste período, no sentido de firmar seu nome no cenário musical carioca, são as suas primeiras publicações (modinhas e lundus), através do editor Pierre Laforge.

Quanto à provável época da composição dos Duetos, Castagna (1996) leva em consideração dados relativos ao seu período de estudos e ingresso na vida profissional, além do material utilizado na fonte manuscrita, observando que

Trindade somente poderia ter oferecido as obras ao seu mestre entre 1810 e 1823, ocasião em que ingressou na Capela, adquirindo então o status de profissional e abandonando a condição de discípulo. A própria história da Capela Real na época de D. João VI, sugere atividade de música instrumental maior nesse período que nos subseqüentes. Além disso, a utilização de um papel fabricado em 1814 para a cópia dos Duetos faz supor que as obras teriam sido compostas nessa data ou pouco tempo depois (p. 11).

Para o nosso estudo importa ressaltar que, independente de os Duetos terem sido escritos no período de D. João VI ou nos anos de D. Pedro I, uma recriação atual destas obras deverá necessariamente refletir o espírito de uma época em que gosto pela ópera italiana dominou a cena musical carioca, em praticamente toda a primeira metade do séc. XIX. É justamente esta marca, também presente em exemplos como a modinha, o hino patriótico, a música lírica e a sacra, que corrobora a busca de um diálogo do ponto de vista estético entre os gêneros citados.

3. Fontes

Castagna (1996) também assinala a dificuldade em se constatar se os únicos manuscritos existentes seriam autógrafos ou não, uma vez que

¹ *Il 13 novembre, serata in beneficio della cantante Antonia Borges de Oliveira, che canta la bellissima aria dell 'Otello' di Rossini, si presentava al pubblico, suonando delle difficili variazioni, il violinista Gabriel Fernandes da Trindade tenuto in conto di abilissimo artista.*

não temos, até agora, outros manuscritos de Trindade para quotizar sua caligrafia com a dos Duetos. A excessiva quantidade de erros nos manuscritos, incluindo falta de compassos, repetições alteradas e passagens duvidosas, dificulta a caracterização dessas partes como autógrafas. Entretanto, a data do papel utilizado e a boa aparência das cópias e da página de rosto poderiam indicar tratar-se de partes oferecidas por Trindade ao seu mestre Francisco Inácio Ansaldo, porém copiadas por outra pessoa (p. 12-13).

De qualquer modo, as evidências apontam para a caracterização do documento como sendo, pelo menos, uma cópia próxima à data da composição.

Nestes mesmos manuscritos encontramos indicações detalhadas de dinâmica, articulação, ligaduras de fraseado e de arco e que atualmente constituem o desafio maior dos seus editores e intérpretes, o de lidar com “inúmeras inconsistências verificadas na fonte, tanto verticais, entre as duas partes, quanto horizontais, entre passagens paralelas” (CASTAGNA, 2011 p. 48). Uma solução mais comumente aplicada a este problema tem sido a de se recorrer aos tratados europeus de época, como os de Geminiani (1751) e L. Mozart (1756), uma vez que as obras em questão filiam-se à estética e ao discurso musical abordados nestes compêndios. De que modo, porém, o intérprete instrumentista estaria apto a adotar as soluções propostas nos tratados, sem a tentação do descarte sumário das indicações da fonte manuscrita? Ao contrário de tão somente encará-las como erros grafados na fonte, um caminho a ser trilhado é o de entendermos tais “discrepâncias” como parte das trajetórias das práticas de performance de uma época e seu meio. Daí a vantagem de se recorrer às noções de apropriação desenvolvidas no âmbito da História Cultural, pois elas põem “em relevo a pluralidade dos modos de emprego e a diversidade das leituras” (CHARTIER, 1990 p. 26). E é neste sentido, o da percepção das suas características dinâmicas, que apreendemos os desdobramentos de significados contidos no nosso objeto e sua história.

4. Escolhas

A seguir, alguns dos procedimentos por nós adotados na execução do Terceiro Duetto para violinos de Trindade, como exemplos das escolhas que o intérprete de música histórica é instado a fazer.

O primeiro exemplo diz respeito ao ritmo pontuado do tema inicial do segundo movimento, onde a anacruse inicial da parte do primeiro violino, diferentemente da figura de colcheia que aparece na fonte manuscrita (figura 1), foi definida como uma semicolcheia (figura 2). Esta sutil alteração é motivada pela busca de um sentido rítmico coerente e encontra respaldo nas proposições de L. Mozart (1985, p. 41), ao dizer que em certas passagens o ponto deve ser sustentado mais longamente que o indicado.



Figura 1 – anacruse segundo a fonte



Figura 2 – anacruse na versão para performance

O segundo exemplo envolve a recorrente presença de marcações de ligaduras (a princípio discrepantes) que, pelo fato de identificarmos na fonte mais de uma solução para a mesma passagem, bem demonstram a variedade de possibilidades à disposição do intérprete. Buscamos nos limitar, neste artigo, aos casos em que a ligadura serve para compor e enfatizar *appoggiaturas*. Este ornamento – muitas vezes grafado na forma de notas reais, ou seja, como parte da linha melódica principal – aparece na música oitocentista com a sua função harmônica enfatizada por ligaduras (STOWELL, 1985 p. 311). Por esta razão, no *Adagio*, o segundo compasso do 1º violino teve os dois primeiros tempos ligados (figura 3), a despeito da fonte manuscrita que liga as duas últimas notas (figura 4). Este tipo específico de ornamentação aparece de forma recorrente ao longo da obra.

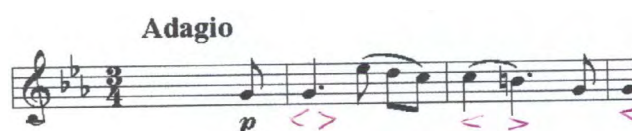


Figura 3 – ligaduras na versão para performance



Figura 4 – ligaduras segundo a fonte

Passagens em colcheias e semicolcheias possibilitam variados golpes de arco, não só com o recurso de tornar o trecho tecnicamente confortável, mas também como ênfase nas intenções musicais. A fonte apresenta mais de uma possibilidade e os livros de Geminiani (figura 5) e L. Mozart (figura 6) também.



Figura 5 – Geminiani: exemplo XVI p. 22

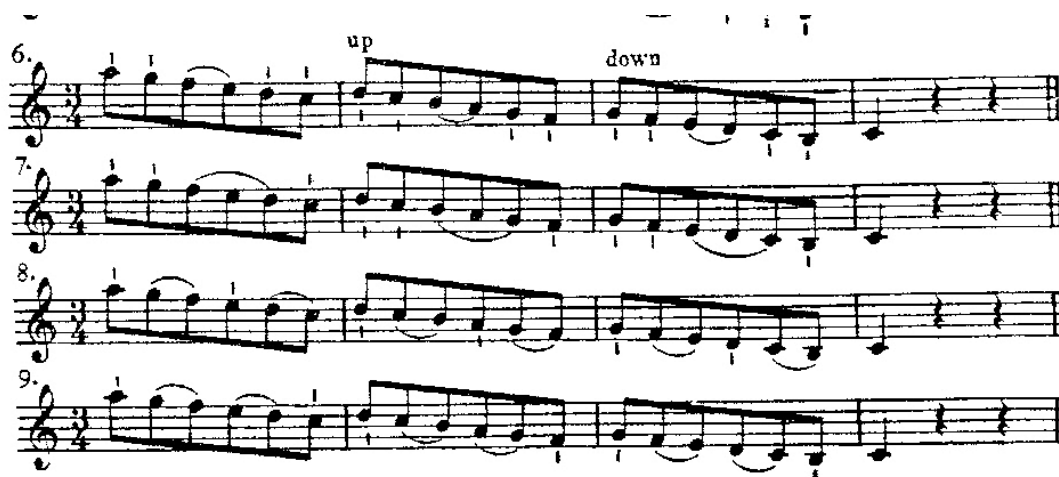


Figura 6 – Leopold Mozart, exemplos p. 121

Ainda no quesito articulações, selecionamos como terceiro exemplo um trecho em que nossa versão concorda com o manuscrito: a passagem em colcheias do terceiro compasso do segundo movimento. Neste caso o *spiccato volante* é o golpe de arco que melhor traduz a idéia humorística contida na passagem (figura 7).

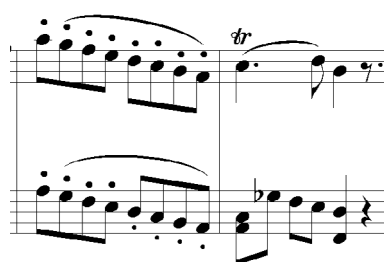


Figura 7 – arcadas segundo a forte e a versão para performance

As escolhas de dinâmica, que de alguma forma diferiram das indicações do manuscrito, orientaram-se basicamente pelo uso de efeito de contraste nos trechos imitativos (por exemplo, o *fortepiano*), o *chiaroscuro*, e também o uso de gradual *crescendo* e *decrescendo* na sustentação de uma nota relativamente longa, a chamada *messa di voce* (colocação da voz).

Por último, indicações de fermata como a dos compassos 149 e 150 (segundo movimento) possibilitam soluções diversas, desde a simples prolongação da nota ou da pausa sinalizada, até a indicação de uma cadência no sentido de um improviso estendido, dependendo da escolha do intérprete (VIGGIANO, 2001 p. 55).

Conclusão

Considerada a sua dimensão histórica, o processo de performance ou de recriação atual da obra escolhida tem na nossa proposta a abordagem fenomenológica da prática musical como elo conciliador de diversos procedimentos aqui empregados. A fenomenologia de Husserl caracteriza-se pela busca da essência do conhecimento através da experiência vivida, sendo a intuição uma parte fundamental no processo de

apreensão cognitiva, o que nos faz entendê-lo como um conjunto de escolhas a serem feitas também no plano individual. O intérprete contaria, neste caso, com um leque de referências a ser ordenado pela sua vivência singular, conciliando textualidade e contextualidade com o componente criativo que é inerente a toda performance musical consciente. Vale acrescentar que coincidem com as proposições aqui descritas as noções de Harnoncourt (1990) acerca da performance historicamente informada em música, quando o autor observa que a idéia original de uma obra a ser executada

deixa-se apenas adivinhar, sobretudo quando se trata de música muito distante de nós no tempo. Os indícios que nos revelam a vontade do compositor se resumem nas indicações referentes à execução (...), que o compositor supunha fossem naturalmente do conhecimento de seus contemporâneos. Tudo isso nos exige um estudo muito aprofundado que pode levar-nos a cometer um sério erro: o de tocarmos a música antiga de acordo apenas com os nossos conhecimentos. É assim que nascem estas execuções musicológicas que vemos por aí: quase sempre irrepreensíveis historicamente mas que carecem de vida (p. 19).

Estas mesmas preocupações estiveram presentes no trabalho de edição da partitura dos Duetos Concertantes, realizada por mim e pelo Professor Paulo Castagna, no volume VI do Projeto Patrimônio Aquivístico Musical Mineiro – PAMM, a ser publicado em junho do presente ano pela secretaria de cultura do governo do estado de Minas Gerais. Elas orientaram, em muito, as intervenções dos editores junto à fonte original, preservando o espaço de escolhas para a construção de uma interpretação efetivamente autêntica, própria de cada intérprete.

Referências

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CASTAGNA, Paulo (Coord.). **Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854): obra completa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais - PAMM, v. 6, 2011. No prelo.

_____. Gabriel Fernandes da Trindade: duetos concertantes. **II Encontro de Musicologia Histórica**. Anais. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, p. 64-111, 1996.

CERNNICHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin**. Edição *fac-símile* (1751) com prefácio e introdução de David Boyden. Oxford: Oxford University Press, 1970.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

HAZAN, Marcelo Campos. **Gabriel Fernandes da Trindade**. In CASTAGNA, Paulo (Coord.). **Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854): obra completa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, v. 6, 2011. No prelo.

MOZART, Leopold. **A treatise on the fundamental principles of violin playing.** Tradução de: Versuch einer gründlichen violinschule (1756) por Editha Knocker. Oxford: Oxford University Press, 1985.

STOWELL, Robin. **Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

VIGGIANO, Nichola Dittrich. **O Dueto Concertante N. 1 de Gabriel Fernandes da Trindade:** uma edição de performance histórica. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CRAVO ANTIGO, CRAVO MODERNO E DIFERENTES REPERTÓRIOS

Beatriz Carneiro Pavan (UNICAMP)

Resumo: Este trabalho discute a escolha de cravos históricos e de cravos construídos no início do século XX, para a execução do repertório contemporâneo para este instrumento, hoje em desuso. Apesar de determinada produção musical brasileira, existe ainda uma lacuna na literatura sobre o repertório para cravo no que concerne à música contemporânea. Com este estudo, espera-se contribuir com a divulgação do idioma do cravo, estimular compositores a ampliarem o acervo existente e instrumentistas a executarem obras contemporâneas além de incentivar outras discussões sobre a atuação dos cravistas na atualidade. Como fundamentação teórica, foi adotado um estudo da autora sobre o cravo na música de câmara contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Repertório para Cravo, Cravo Moderno, Música Contemporânea.

Historic Harpsichords, Modern harpsichords and Different Repertoire

Abstract: This paper discusses the choice of historic harpsichords and harpsichords built in the early XX century, for the performance of contemporary repertoire for this instrument, now in disuse. Although certain Brazilian music, there is still a gap in the literature on the harpsichord repertoire in relation to contemporary music. With this study, it is expected to contribute to spread the language of the harpsichord, to encourage composers to broaden the existing legislation and musicians to perform contemporary works as well as encouraging further discussion on the performance of harpsichordists today. As a theoretical basis, a study was adopted by the author on the harpsichord in Brazilian contemporary chamber music.

Keywords: Harpsichord Repertory, Modern Harpsichord, Contemporary Music.

Os Cravos existentes hoje em dia podem ser classificados em três grupos: o primeiro grupo abrange os antigos instrumentos construídos entre os séculos XVI e o início do século XIX; no segundo grupo os instrumentos construídos entre 1889 e 1950¹; no terceiro grupo, os instrumentos, réplicas de modelos históricos, construídos a partir de 1950.

São apreciados e utilizados hoje em dia os cravos do primeiro e terceiro grupo. Os instrumentos do segundo grupo, hoje rejeitados por alguns cravistas, têm um repertório específico que não se adéqua aos instrumentos históricos por uma questão de equilíbrio sonoro, sendo necessária amplificação adicional para sua execução em grandes salas de concerto. Como exemplo, o *Concerto Campestre para cravo e orquestra* (1927-28) de Francis Poulenc (1899-1963) e o *Concerto para cravo, flauta, oboé, clarineta violino e violoncelo* (1923-26) de Manuel de Falla (1876-1946), ambos dedicados à pianista, e depois, cravista polonesa Wanda Landowska (1879-1959).

Estes cravos do segundo grupo começaram a ser construídos comercialmente pelas firmas *Pleyel e Erard* em 1889. Pouco se assemelham aos cravos históricos, pois são inspirados em modelos pianísticos. Hoje podemos afirmar que, sua constituição pesada e som vigoroso atende aos ideais românticos em vigor na época de sua construção.

Alguns destes cravos do segundo grupo estão em porões de teatros ou escolas de música, esquecidos e rejeitados. Estes instrumentos foram substituídos pelos instrumentos históricos e suas cópias a partir de meados de 1900, quando teve início o movimento de Pesquisa Histórica, e consequentemente começaram a ser construídas cópias de cravos históricos.

Acreditando que muitos compositores atuais, quando compõem sob os ideais estéticos da música contemporânea, tenham em mente estes cravos, cremos que eles deveriam estar em uso para a execução do repertório a eles destinado, uma vez que os cravos históricos não servem a este fim, assim como aqueles não se adéquam ao repertório dos séculos XVII e XVIII.

¹ Citaremos estes cravos como “instrumentos modernos”.

O último cravo histórico, um modelo Kirckman², foi construído em 1809 e após oitenta anos, em 1889, as firmas *Pleyel* e *Erard* começaram a construir comercialmente seus cravos modernos. Neste mesmo período, ocorreram as experiências do francês Arnold Dolmetsch (1858-1940), que construiu e modificou instrumentos antigos e em 1896 construiu um cravo para a *London Arts and Crafts Exhibition*, usado na performance da ópera *Don Giovanni*, de Mozart.

Em 1912, Landowska toca em um cravo *Pleyel* e vai gradativamente inserindo este instrumento em seus concertos de piano. Landowska teve alunos de cravo de várias partes do mundo quando lecionava em seu estúdio em Paris e também, após a II Grande Guerra, nos Estados Unidos, de 1941 até o seu falecimento, para onde havia se refugiado dos nazistas. Foram seus alunos: Ralph Kirkpatrick (1911-1984), Ruggero Gerlin (1899-1983) e Rafael Puyana (1931), dentre outros (SOARES, 2011).

Nesta época, ao mesmo tempo em que muitos exemplares antigos foram modificados trocando-se saltadores por martelos vinham sendo construídos novos cravos. Entre o cravo Pleyel e os novos instrumentos construídos segundo os modelos históricos a partir de 1950, constatamos a presença dos seguintes construtores: Arnold Dolmetsch, John Challis (1907-1974), Franck Hubbard (1920-1976) e William Dowd (1922-2008), todos preocupados com os modernos e inovadores mecanismos elaborados para o bom funcionamento do novo instrumento. As firmas alemãs Wittmayer, Neupert, Sperrhake também fabricaram cravos em série, com a moderna tecnologia.



Figura 1: Cravo Pleyel. Paris, 1926. Cité de la musique - Photo: Jean-Marc Anglès

Fonte: <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/MediaComposite/CMDM/CMDM000000400/default.htm>

² Família inglesa de fabricantes de cravos e pianos de origem alsaciana.

Estes cravos tinham estrutura de metal; as teclas maiores que as do cravo histórico, iguais às de um piano; os teclados, com 88 teclas, diferente dos cravos históricos que têm cerca de 60 teclas; tábua harmônica mais espessa³ para suportar a tensão exercida pelo mecanismo pesado e plectros confeccionados com couro, material mais duro que as históricas penas de aves, visto que estes fariam mais esforço.

Foram também dados ao cravo todos os recursos mecânicos possíveis, incluindo 16⁴ e pedais controladores de registros para que o cravista não precisasse tirar as mãos do teclado para trocá-los (KOTTICK, 1992).

As cravelhas tiveram que ser alteradas para suportar a tensão das cordas, conforme mostrado abaixo, nas figuras com os sistemas de cravelhas dos cravos modernos e dos cravos históricos.

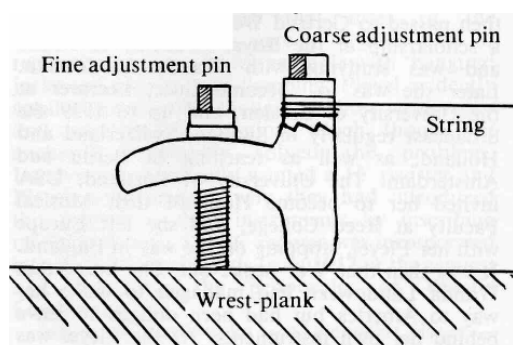


Figura 2: Cravelhas do Sistema Pleyel.

Fonte: <http://www.harpsichord.org.uk>.

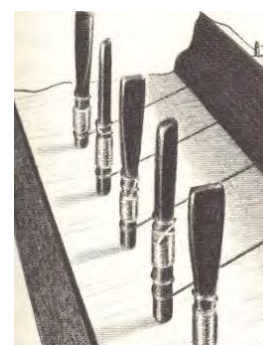


Figura 3: Cravelhas de cravo histórico.

Fonte: Kottick, E. L. Harpsichord Owner's Guide. p. 21.

Como resultado sonoro, estes instrumentos modernos se mostravam robustos, com som duro e mais forte. Consequentemente, a execução do cravista apresentava características pianísticas, que podem ser observadas em gravações feitas pelo cravista Fernando Valenti (1926-1990) das *Sonatas*, de Domenico Scarlatti (1685-1757) ou pelas gravações das *Variações de Goldberg* BWV 988, de J. S. Bach (1685-1750) feitas por Landowska. Estas interpretações robustas e até mesmo elegantes tinham variações sonoras, que por vezes descaracterizavam o estilo original e esta maneira de tocar cravo foi gradativamente sendo transformada em função das pesquisas históricas. As diferenças existentes entre a construção dos instrumentos históricos e dos instrumentos modernos estão demonstradas no quadro abaixo.

Quadro comparativo entre cravos históricos e cravos modernos

	Cravos históricos	Cravos modernos
Teclas	Ca de 2,2 cm de largura e 11,3 cm de comprimento	Ca de 2,5 cm de largura e 15,2 cm de comprimento
Teclados	Um ou dois	Dois
Tábua harmônica	Madeira fina = 1/4"	Madeira espessa = 8'
Cravelhas	Sistema de rosca em madeira	Sistema duplo de cravelhas
Pedais	Ausente	Até 7 pedais
Sistema de afinação	Temperamentos diversos	Temperamento igual
Estrutura	Madeira	Metal
Tempo de ressonância em um acorde tocado com todos os registros	Ca. de 15 segundos	Ca. de 25 segundos

Figura 4: Cravos históricos e cravos modernos.

Fonte: Cravos históricos - modelo Pascal Taskin; cravo moderno - modelo Pleyel.

³ Em 1923 a firma Pleyel começa a usar ferro na estrutura do Grande cravo de Concerto.

⁴ 16': registro grave encontrado em alguns cravos alemães.

No Brasil, nos anos 60 do século passado, Roberto de Regina (1927) foi pioneiro na construção de cravos. Posteriormente, nos anos 70 vemos Hidetoshi Arakawa e José Masano, italiano radicado no Brasil desde 1928, e a partir dos anos 80, Abel Santos Vargas e William Takahashi. Recentemente, Maren G. Machado e César Guidini têm também construído instrumentos.

Concordando com Mario de Andrade que disse: “Apareça o cravo que garanto aparecerem cravistas” (1963, p.227), surge assim, uma geração de cravistas e um grande número de composições brasileiras para cravo. Este processo acelera quando nos anos 90, voltam para o Brasil estudantes que tinham saído do país em busca de especialização no instrumento dando aulas e formando cursos em instituições.

Edmundo Hora começa a lecionar na UNICAMP em 1993 ao lado de Helena Jank, a primeira Professora brasileira com formação específica em cravo, que já dava aulas nesta instituição desde 1976⁵.

Em 1995 Marcelo Fagerlande começa a ensinar cravo na UFRJ, Marcus Holler, dá aulas de cravo em disciplinas optativas na UDESC onde já era professor de História da Música e Regina Schlochau, leciona cravo na FIAM. Neste mesmo ano o cravo da EMB retorna de uma reforma à que havia sido submetido e Maria de Lourdes Cutolo ao lado de Ana Cecília Tavares Ladeira formam o núcleo de música antiga desta instituição. Cutolo inicia em 1978 a cátedra de cravo da EMB, mas neste mesmo ano vai para a Europa, só retornando em 1984 para dar aulas até novembro 1997 ao lado de Ladeira, que já lecionava desde 1989.

Rosana Lazelotte leciona na UNIRIO de 1997 a 2003. A Professora Maria Eugênia Sacco ensina cravo desde 1998 no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, onde Pedro Persone também lecionou de 2006 a 2010, quando vai para UFSM. (PAVAN, 2009, p 51).

Em Minas Gerais, segundo Albuquerque, “Elisa Freixo deu aulas de cravo na UFMG em 1995 e 1996. De 1994 a 2001, criou um curso livre de cravo na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, FEA”. (2009, p.196). Em meados do século XX Maria Helena Silveira começou a lecionar cravo na Pro-Arte de São Paulo onde era diretora e Felipe Silvestre deu aulas na ECA-USP.

O cravo, um instrumento tradicionalmente Europeu, teve uma fabulosa adaptação em nosso país. Vemos peças com instrumentações inusitadas, a exemplo das obras para cravo e rabeca de José Eduardo Gramani (1944–1998) ou as duas peças de Ricardo Saburo Matsuda (1965): *Aleijadinho*, para cravo e viola caipira e *Mundano*, para cravo e viola de cabaça. As obras de Gramani e as obras de Matsuda foram registradas em CD pelos próprios compositores e a cravista Patrícia Gatti (1961). Mesmo quando o cravo está em um conjunto de câmara onde os outros instrumentos são antigos como a viola da Gamba e a flauta doce, o caráter nacionalista pode ser observado em linhas melódicas ou ritmos brasileiros.

O primeiro compositor do século XX a escrever para o cravo foi provavelmente Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924) em sua ópera *Die Brautwahl*, composta em 1912. Depois compôs uma sonatina para cravo que atualmente é tocada no piano. Em 1919 Frederick Delius (1862-1934) escreveu *Dance*, obra comissionada por Violet Gordon-Woodhouse (1871-1948), obra que é tocada ao piano pela indicação de uso do pedal abafador.

Em 1923-26 Manuel de Falla compõe *Concerto para flauta oboé, violino clarineta e violoncelo* na verdade um sexteto, com estréia em 1926 por Landowska. Nesta obra, na tentativa de equilibrar sonoramente os instrumentos, o compositor indica na partitura que: no palco o cravo deve ficar bem à frente dos outros,

5 Helena Jank foi contratada em 1976 pela UNICAMP, e após um afastamento de dois anos, retornou em 1982 em funções administrativas. Em 1986, Jank fundou o primeiro bacharelado em cravo do Brasil.

mas de forma que todos sejam vistos. Apesar desta indicação, esta obra, mesmo executada em instrumento moderno, apresenta dificuldade de equilíbrio sonoro, sendo assim, difícil a sua execução em instrumento histórico.

No Brasil, Em 1951, Francisco Mignone escreveu *Imitando Cravo ou Espineta* para cravo solo e Ernst Widmer neste mesmo ano compôs *Audiocomplemento para Siegfried Lenz*, para flauta, oboé, quarteto de cordas e cravo. Nesta década iniciava-se um movimento em torno deste instrumento no Brasil, quando, em São Paulo, a cravista Alda Hollnagel (1917-1970) que havia comprado um cravo Neupert⁶, dá aulas particulares de cravo e também faz concertos.

Não se sabe ao certo quando foi o primeiro concerto de cravo no Brasil do Século XX, mas, há indícios que seja em 1937, quando o compositor Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) alemão recém chegado ao Brasil toca flauta doce acompanhado por cravo (AUGUSTIN, 1999).

Um artigo feito pelo crítico musical Michael Steinberg (1929-2009) em 1963 em *Perspectives of New Music* listou mais de cento e cinquenta (150) compositores que contribuíram para o moderno repertório para o cravo (SCHOTT, 2002) e um catálogo organizado por esta pesquisadora em 2009 reuniu cento e vinte e duas (122) peças brasileiras para cravo solo, câmara ou com orquestra desde 1951 até 2009. Muitas das obras compostas durante este período mostram que os compositores tinham em mente instrumentos complexos.

Segundo Hora os compositores, ao “utilizarem-se dos recursos técnicos particulares... revelam uma coerência estilística corroborada ainda pela produção e natureza sonora de seus próprios instrumentos” (2009). Seguindo este raciocínio, vê-se que também na música contemporânea, com sua busca por novos padrões sonoros e novos timbres, existe a tendência em utilizar um cravo que seja de dois manuais, com registros que possibilitem nuances de dinâmicas, pois, em muitas composições contemporâneas há indicações de dinâmicas, o que leva crer que é necessário um instrumento com dois manuais.

Conclusão

O cravo, um instrumento tipicamente Barroco que foi considerado obsoleto e inadequado para a música do Romantismo, reaparece no século XX mostrando suas possibilidades de interpretação para a música contemporânea e sendo, cada vez mais, considerado um instrumento atual.

No início do século XX, quando houve seu retorno às salas de concerto, foram construídos cravos adaptados aos ideais românticos, mas, o avanço das pesquisas históricas levou à restauração de instrumentos históricos e à construção e utilização de cópias. Assim, existe um vasto repertório destinado aos cravos modernos, que é usualmente executado em pianos ou em cravos históricos.

Mesmo tendo consciência de que é muito difícil e até mesmo desnecessário um cravista ter um instrumento para cada período musical ou nacionalidade, acreditamos que a restauração e conservação dos cravos modernos por parte das instituições que os têm, possibilita o acesso a estes instrumentos por parte de instrumentistas interessados em executar neles o repertório a eles destinado.

⁶ Firma alemã construtora de pianos que fez cravos a partir de 1907-8.

Referências

- ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. **A Formação do Cravista no Brasil: Um Estudo Sobre História, Técnicas e Habilidades**. Rio de Janeiro, RJ: Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música**. São Paulo, SP: Livraria Martins Editora, 1963.
- AUGUSTIN, Kristina. **Um Olhar Sobre a Música Antiga – 50 anos de história no Brasil**. São Paulo, SP: Associação Religiosa Imprensa da Fé, 1999.
- HORA, Edmundo Pacheco. **Por Uma Gramática Aplicada à Prática Sonora Cravística**. Duas vertentes nacionais para a compreensão do estilo nas execuções. Revista PerMUSI. Julho de 2011. p. volume 24. (No prelo)
- KOTTICK, Edward L. **The Harpsichord Owner's Guide: a manual for buyers and owners**. USA: The University of North Carolina Press, 1992.
- PAVAN, Beatriz Carneiro. **O Cravo na Música de Câmera Contemporânea Brasileira**. Goiânia, GO: Dissertação de Mestrado em Música, UFG, 2009.
- RICHARD, J. A. **The Pleyel Harpsichord**. In: The English Harpsichord Magazine. Vol. 2 No 5.1979. <<http://www.harpsichord.org.uk/EH/Vol2/No5/pleyel.pdf>>. Acesso em: 20/04/2011.
- SOARES, Calimério. **O Cravo na Contemporaneidade**. Revista Sinfonia Virtual. N° 16. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/016/o_cravo_na_contemporaneidade.php>. Acesso em: 01/05/2011.

OS BALÉS DAS ÓPERAS EM PORTUGAL: ENTRE TRADIÇÃO E REFORMAS

Raquel da Silva Aranha (UNICAMP)

Resumo: O modelo francês nas artes disseminou-se por toda a Europa no século XVIII, graças ao poder político representado pela figura de Luis XIV. Seguindo essa influência, foram incluídos balés nas Óperas realizadas em Portugal – característica do gênero de espetáculo francês –, coreografados por nomes importantes como François Savoyard, Antonio Marrafa, Carlo Bencini, Luigi Chiaveri, Alessandro Zucchelli, Pedro Pieroni, Luiz Chiavre, Pietro Angiolini e Gaetano Gioja. O presente trabalho pretende demonstrar como a presença de elementos franceses na realização de balés das óperas em Portugal se revela como um reflexo dos principais focos de discussão sobre a transformação da ópera. Pretende contextualizar e caracterizar a presença dos balés nas óperas realizadas em Portugal no século XVIII, revelando uma trama complexa de influências francesas e italianas quanto ao tratamento da dança no espetáculo dramático cujo modelo é o italiano, e de que forma esses aspectos fizeram parte da evolução desse gênero em Portugal.

Palavras-chaves: Dança Teatral; Balé; Ópera; Portugal; Século XVIII.

The Ballet Operas in Portugal: Between Tradition and Reform

Abstract: The French model for the arts was spread all over Europe during the Eighteenth century, due to the political power that Louis the XIV exerted. In Portugal also many *ballets* – a feature of the French approach at the genre – were included in the operas performed in the country. The *ballets* were signed by renowned choreographers, such as François Savoyard, Antonio Marrafa, Carlo Bencini, Luigi Chiaveri, Alessandro Zucchelli, Pedro Pieroni, Luiz Chiavre, Pietro Angiolini and Gaetano Gioja. The purpose of this paper is to show the influence of French cultural elements on the Portuguese operatic *ballet* performances is connected with one of the main focus in the discussion concerning changes in opera. This research aims to give context to and to typify the *ballets* performed in operas in 18th-century Portugal, revealing the complexity of the connections of French and Italian influences. It aims as well to explain how these features took part in the evolution of the dramatic genre in Portugal.

Keywords: Theatrical Dance; Ballet; Opera; Portugal; Eighteenth century.

Os estudos atuais sobre a trajetória da ópera em Portugal são escassos. Poucos autores se dedicaram a esse campo de pesquisa, entre os quais se destacam José Sasportes e Daniel Guimarães, sendo esses colaboradores os que contribuíram de maneira mais completa sobre o estudo da história da Dança em Portugal. Como será notado no corpo do texto, as referências constantes às suas obras se justificam pela amostragem restrita de bibliografia especializada no assunto.

Esses autores apontam para a ópera realizada em Portugal como uma transferência de um modelo predominantemente italiano. Entretanto, a própria complexidade desse modelo não excluía uma dinâmica da qual tomavam parte aspectos importantes da tradição francesa, especialmente no que diz respeito ao balé associado à ópera. A predominância maciça de bailarinos e coreógrafos italianos (ou de tradição austríaco-italiana), não excluiu a participação de profissionais de outras nacionalidades. Não impediu também que elementos da concepção de dança francesa fizessem parte de alguns espetáculos operísticos em Portugal.

Em Portugal, numa primeira fase, os balés ligados às óperas estavam inseridos no modelo de Ópera italiana e apareciam “quase sempre no fim dos atos, fora do contexto, servindo de intervalo e representando uma sucessão de danças sem grande qualidade artística”, como afirma Sasportes (1970, p.149). Mas, ainda segundo o mesmo autor, o balé que era praticado em Portugal seguiu as características gerais da evolução do gênero, com a “progressiva diferenciação entre a dança teatral [influenciada pelas novas idéias de Noverre, Hilverding e Angiolini] e a dança de salão [pautada no modelo dos tratados franceses]” (1979, p. 42). É neste aspecto que este estudo se aprofundou, revelando que os balés representados em Portugal – desde

a primeira referência à presença de bailarinos na ópera, ao último balé apresentado no fim do século ¹–, foram promovidos pelos inúmeros artistas que atuavam em sintonia com as reflexões sobre as artes que compunham o espetáculo dramático na segunda metade do século XVIII. Esses artistas, muitos de grande expressão no cenário europeu, contribuíram (através da dança) na dinâmica de transformações do espetáculo operístico em Portugal.

Tomando como partida as informações dos libretos das óperas ², em que os coreógrafos e bailarinos são citados, observa-se que praticamente todas as publicações (considerando um primeiro período que vai de 1737 a 1755) se referem a apresentações nos teatros régios e envolvem coreografia em entremezes de Andrea Alberti ³ e, com poucas exceções, libreto de Metastasio e música de David Perez. A partir da década de sessenta em diante, esses libretos mostram intensa dinâmica na atuação de novos coreógrafos nos teatros públicos do Bairro Alto, da Rua dos Condes e S. Carlos, dentre os quais se destacam: Vincenslao de Rossi ⁴, Alessandro Guglielmi ⁵, Giuseppe Magni ⁶, Isidoro Giovanni Gabriel Duprè ⁷, Carlos Bencini ⁸, Luiz Chiavre ⁹, Pedro Pieroni ¹⁰, Gaetano Gioia ¹¹, Pietro Angiolini ¹².

Em relação aos Teatros públicos, e seguindo as tendências reformadoras da dança teatral, observa-se pela primeira vez a presença feminina no corpo de baile em 1765 – na ópera *Didone* (libreto de Metastasio, música de David Perez e coreografia de Innocenzo Trabattone) ¹³. Vale lembrar que a publicação das *Lettres sur La danse*, de Noverre, veio ao público em 1760 ¹⁴, e um dos pilares das propostas de renovação da dança teatral está na defesa de que papéis femininos na dança deveriam ser realizados por bailarinas. Também pela presença feminina nos balés é possível situar uma importante adaptação portuguesa do balé pantomimo de John Weaver ¹⁵ – *The Loves of Mars and Venus* ¹⁶– traduzido para *Amores de Vênus e de Adonis perturbados por Marte*. Segundo a transcrição de Guimarães (1996, v.I, p. 199-200), a estrutura coreográfica deste balé

¹ Na representação do *drama per musica Siface* (de Leonardo Leo, em 1737) até o balé representado na ópera *L'Eroina Lusitana* (em 1795, autoria de Antonio Leal Moreira)

² A partir de Guimarães (1996), Sasportes (1970) e Kühl (1998).

³ Andrea Alberti *detto il Tedeschino* (171?-178?) foi o principal coreógrafo do período em Portugal, tendo se afastado do cargo apenas pela atuação de Sauveterre (de 1767-75).

⁴ Contratado em Viena, formou-se com Noverre (Cf. Sasportes, 1970, p. 168). É referido como *Ballerino serio* em libreto de 1773 e 1774 (Guimarães, 1996, v.II, anexo IV- A, p. 534).

⁵ Também contratado em Viena, teve contato com Noverre (Cf. Sasportes, 1970, p. 168). É referido como *Ballerino grottescho* em libreto de 1773 e 1774 (Guimarães, 1996, v.II, anexo IV- A, p. 534).

⁶ Referido como *Ballerino grottescho* em libreto de 1773 e 1774 (Ibid., loc. cit).

⁷ Bailarino contratado de Paris (Cf. Sasportes, 1970, p.160), referido como *Ballerino serio* em libreto de 1774 (Guimarães, 1996, v.II, anexo IV- A, p. 540).

⁸ Segundo Sasportes (1970, p.161), coreografou para elencos masculinos com teor descritivo, dentro da linha do *ballet d' action*, como seu balé trágico em quatro atos “Os dois irmãos militares” (1791). O autor traz uma transcrição completa da descrição (Ibid, p. 162).

⁹ Op. cit, loc. cit.

¹⁰ Op. cit, loc. cit.

¹¹ De tradição italo-austriaca, inaugurou uma nova era artística no Teatro São Carlo, Nápolis (Hansell, 1988, p. 242).

¹² Referido como “Primeiro Bailarino serio absoluto” do Teatro de S. Carlos (Guimarães, 1996, v.II, anexo II -13, p. 464).

¹³ A última referência à presença feminina nos balés ocorre em 1774 na ópera *Calandrano* (libreto de Giovanni Bertati, música de Giuseppe Gazaniga e coreografia de Isidoro Duprè).

¹⁴ É nas *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, publicadas em Stuttgart e Lyon em 1760, obra dedicada ao príncipe de Würtemberg, que J. G Noverre oferece aos seus contemporâneos as indicações sobre suas idéias de renovação.

¹⁵ John Weaver (1673-1760), coreógrafo inglês e mestre de dança, traduziu as principais obras da tradição de *dance noble* francesa, como o *Orchesographie or The Art of Dancing by characters and demonstrative figures*, Londres (c.1707), e o *A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing* (1706). Conhecido como o pai da pantomima inglesa, criou a *scenical dancing* em que a expressão facial do bailarino ganhava maior ênfase que o virtuosismo técnico.

¹⁶ Segundo Monteiro (1998), em sua versão original (de 1717) Weaver explora numa seqüência de danças, as paixões que se representavam por gestos.

mitológico está assim organizada: 1ª. Cena – Trio dançado pelas senhoras Guadagni, Pirotti e Moissonier / Solo dançado pela senhora Ana Sabatini¹⁷, no papel de Vênus; 2ª. Cena – Duo (*pas de deux*) interpretado por Ana Sabatini e Marcadet; 3ª. Cena – Composição marcial por diversos dançarinos / Trio militar interpretado por Vitório Perini, Giovanni Ferraresi e Lamberto Beau / Duo (*pas de deux*) interpretado por Ana Sabatini e Isidoro Dupré; Final – Chaconna final, em que entram todos os bailarinos. Buscando referências a esses artistas nos libretos publicados de então, pode-se balizar um período provável para a realização desta adaptação, entre 1770 e 1774, quando esses bailarinos atuaram em Portugal. Pode-se também considerar – pela escolha da temática, pela participação de bailarinos reconhecidos por representar o “caráter sério” da dança, e pela realização da Chacona final – que características próprias da categoria de dança séria francesa foram exploradas na sua realização, entre as quais pode-se citar também a importância do gestual dos braços, a delicadeza dos movimentos lânguidos, a compostura, a limitação em relação ao virtuosismo dos passos que estaria mais em acordo com danças de caráter grave.

Prosseguindo aos próximos registros dos libretos, observa-se que a partir de 1768 o principal coreógrafo dos teatros reais passa a ser François Sauveterre. Coreógrafo de renome, Sauveterre atuou como o principal coreógrafo dos vários bailados das óperas de Nicolo Jomelli¹⁸, e buscou maior independência dos balés, “procurando dar-lhes um contexto dramático e mímico”, segundo Sasportes (1970, p. 157). Sua experiência em Stuttgart, em 1759, antecedendo Noverre na corte a serviço do Duque de Württemberg, onde atuavam também Jomelli e o libretista Gaetano Martinelli, colocou-o em plena sintonia com esses artistas que partilhavam um ambiente que favorecia o experimentalismo¹⁹. Certamente essa colaboração estabelecida anteriormente favoreceu a atuação do coreógrafo na elaboração de novos balés em Portugal, o que foi decisivo para dar continuidade ao processo de mudanças no tratamento da dança teatral.

Outro aspecto interessante, revelado pelos libretos, é a variedade apresentada quanto à nomenclatura das obras. Nota-se que a partir de 1770 aparecem, nos teatros régios, subtítulos novos (além dos tradicionais *Dramma per musica* e *Dramma Giocoso* [Jocoso]), tais como *Dramma serio-comico*, *Azione teatrale*, *Farsetta giocosa*, *Componimento drammatico*, *Divertimenti teatrali*, *Intermezzo per musica*, *Farsa per Musica*, *Favola pastorale*, *Pequeno drama*, e *Baile*. Da mesma forma, os subtítulos nos teatros públicos a partir de 1773 trazem novos termos (também ao lado dos *Dramma per musica* e *Dramma Giocoso* [Jocoso]), como *Intermezzo per musica*, *Baile sério e pantomimo*, *Baile tragi-comico*, *Baile tragico*, *Baile serio tragico pantomimo*, *Baile tragico e pantomimo*, *Ballo eroico* e *Baile heroico-dramatico*.

Se é certo que o *Dramma per musica* é usado na Itália para se referir à ópera séria, e o *Dramma Giocoso* à ópera cômica, os outros termos podem suscitar alguns questionamentos. O termo *pantomimo* aparece tanto de forma associativa a *baile serio tragico*, como complementar a *baile sério* e *baile trágico*. A implicação exata do uso dessa combinação de terminologias só pode ser elucidada pela análise dos programas de balés originais, quando os há (de influência Noverriana), pois estes trazem uma descrição detalhada da ação dos bailarinos, seja ela combinada a pantomimas ou não.

¹⁷ A primeira menção em libreto ao nome de Anna Sabatini ocorre em 1770. Seu nome ainda compõe outros libretos de 1772 e 1773.

¹⁸ D. José I recebia de Stuttgart (a partir de 1769) uma cópia das óperas de Jomelli (uma séria e uma cômica, produzidas anualmente), que sempre tinham balés de Noverre. (Cf. Sasportes, 1970, p. 169).

¹⁹ Segundo McClymonds (1980), a corte de Württemberg era um lugar de experimentação, onde elementos franceses conviviam com a ópera de tradição italiana.

Voltando aos libretos, são observadas também as primeiras menções aos “tipos” de bailarinos empregados (tanto para homens quanto para mulheres) que aparecem nos libretos de *Drammas giocosos* [sic.] (em 1773²⁰) e *Dramma giocoso* e *Dramma per Musica* (em 1774²¹). Essas revelam e confirmam as características da dança teatral quanto aos tipos de caracteres representados (*grottescho*, *mezzo carattere*, *seri*). Os termos *Ballerini seri*, *Ballerini di mezzo carattere* e *Ballerini grotteschi* aparecem elencados conjuntamente, e sempre associados aos mesmos bailarinos. Quanto ao primeiro termo, trata-se de uma confirmação da presença do estilo de dança francesa no contexto da ópera séria italiana. Revela também um aspecto da influência Noverriana que defendia a presença da dança séria na realização das óperas de temas heróico-mitológicos. Quanto aos outros, sugere uma especialização dos bailarinos e uma possível realização de pantomimas apropriadas para esses diferentes caracteres nas intervenções do balé nessas óperas, confirmando a abordagem realizada na tradição italiana de ópera quanto a manter danças de caráter (mesmo aplicadas às óperas sérias) cuja origem remonta às tradições virtuosísticas das troupes de comediantes e acrobatas do século XVII.

Entretanto as transformações postas em marcha por Sauveterre foram interrompidas pela sua morte (em 1775), num momento em que retaliações de caráter moral quanto à presença feminina nos balés apenas cooperaram para um retrocesso que reabriu espaço para velhos modelos coreográficos (retomados por Andrea Alberti). A proibição do sexo feminino é atestada pelas referências aos *Ballerini di donne* – ou seja, bailarinos que dançavam travestidos os papéis femininos – encontrados em vários libretos dos teatros públicos e régios (entre 1788 e 1794). Até o fim do século, vários relatos de observadores das óperas realizadas em Portugal no período, como os de Twiss, Beckford²² e Carrère, revelam suas más impressões sobre a presença de travestis nos palcos de Portugal²³. Segundo Sasportes (1970), esse teria sido o motivo pelo qual os melhores bailarinos (que se recusavam a dançar travestidos) se afastaram de Lisboa, o que teria impedido o desenvolvimento do balé feminino, como também impediu que os discípulos dos reformadores da dança se instalassem definitivamente em Portugal, ou mesmo dessem continuidade às novas abordagens propostas pelos seus mestres.

É apenas na última década do século que se nota uma abertura para a retomada das idéias transformadoras de Noverre, quando vem à tona a publicação de três de suas cartas pelo *Jornal Encyclopedico* em Março, Abril e Maio de 1791. Antecede a primeira uma breve discussão sobre a qualidade do “cômico”, assim apresentada:

... precisaremos sempre a crer que o comico (menos por algumas exceções quasi milagrosas) conduzirá ao theatro simples imitadores, e vistosos papagaios. Daremos pois algumas cartas de hum excellente mestre nesta arte para que os nossos compatriotas formem hum gosto delicado já estimado aos Compositores [se refere aos coreógrafos] das danças, que tiverem merecimento, já dando justo valor aos que nellas forem medianamente destros. (GUIMARÃES, 1996, v.2, Anexo II – 12, p.449).

²⁰ *La Finta Semplice* (coreografia de Giuseppe Magni e Vincislao de Rossi), *La Sposa Fedele* (coreografia de Giuseppe Magni e Vincislao de Rossi) e *L'Impresa D'Opera* (coreografia de Vincislao de Rossi e Alessandro Guglielmo) segundo Guimarães (1996, v. II, anexo IV- A, p. 534, 535 e 539 respectivamente).

²¹ *Calandrano* (coreografia de Isidoro Duprè) segundo Guimarães (Ibid., p. 540).

²² Cf. Saportes (1970, p. 165), William Beckford teria assistido a um balé em 1787 de provável autoria de Nicolla Ambrosini, cuja ação e cenário são descritos detalhadamente. Neste estão presentes diversos personagens pantomimos, como palhaços, arlequins, sultões, sultanas, chefes índios, diabos e selvagens, o que compõe um balé dentro da categoria *grottesco*. Para ler a versão completa e transcrita deste testemunho, ver p. 165.

²³ Ver a tradução de vários relatos em Kühl (1998), na parte Comentários de Viajantes sobre a ausência das mulheres em teatros portugueses, p.314-315.

Em seguida, são apresentadas as cartas traduzidas com os títulos: *Carta I. Sobre a dança*; *Carta II. Sobre a dança figurada, ou Pantomimo*; *Carta III. Sobre as regras do teatro pertencentes ao Pantomimo*. Estas são traduções das três primeiras cartas de Noverre (respectivamente).²⁴

Da primeira (Guimarães, 1996, p. 450 a 452), se extrai como principais pontos o tratamento da dança como arte imitativa – “... nem devem ser a poesia, a pintura, e a dança outra coisa mais do que a copia fiel da simples natureza” –, a definição da pantomima na dança – “O pantomimo, ou dança figurada he o quadro, a scena he a tela; os movimentos das figuras são as côres; a sua fysionomia o pincel; a misura, e a viveza das scenas, a escolha da musica, a decoração, e o costume, são o colorido, e enfim o compositor [coreógrafo] he o pintor” –, a crítica ao abuso da simetria na realização das danças, que ofenderiam a verossimilhança da ação – “...evitar-se-iam as mais das vezes quanto fosse possivel a simetria nas figuras” –, e a elegância na apresentação das figuras – “...estas só podem agradar, quando se apresentam com presteza, e desenhm com tanto gosto como elegancia”.

Da segunda (Guimarães, 1996, p. 454 a 458), destacam-se a crítica feita à escola rígida de mestres de dança que pretendem regular os movimentos e gestos impedindo o “desenvolvimento das graças naturaes dos executores... o modo de se exprimirem que lhes for natural”, a importância em “adereçar a sua linguagem à alma por meio dos olhos”, e o regramento da arte que deve estar estruturada em “exposição, enredo e desenvolvimento” evitando danças que “além de serem confusas, degradam pela sua má conexão, e pelo modo com que se conduzem sem graça e sem sabor”. Mais adiante vem a crítica à prática comum da tradição italiana (também vista em Portugal) de “... querer associar dous generos contrarios, e misturar sem distinção o serio com o comico, o nobre com o trivial, e o gracioso com o burlesco”. Também é apontada a necessidade de programas descritivos das danças (uma característica já adotada em várias representações em Portugal) – “toda a dança de que eu não conhecer o plano e que não offereça a exposição, enredo, e fim, não será mais... que huma dança divertida”. Por fim está a crítica ao “homem máquina” (se referindo às características acrobáticas da dança teatral italiana), de movimentos espetaculares mas desprovidos de expressão.

Na terceira carta (Guimarães, 1996, p. 459 a 461) lê-se que o “genero mais proprio ao gosto e acção da dança he o genero tragico... que ministra os mais soberbos quadros, as mais nobres situações, e os mais bellos lances theatraes”, e que “...deve-se dividir [a ação pantomima] em scenas e actos... com principio, meio, e fim”. Ainda uma vez há a alusão à dança teatral italiana em que “tudo consiste no movimento das pernas, em altas cabriolas”. Por fim, lê-se que a dança não “moverá os affectos” se “reinar na dança figurada a uniformidade, se nella se não descobrir diferentes expressões, fôrmas, posturas e caracteres que se não encontrem na natureza; se os bem dispostos matizes... que pintam as mesmas paixões... não forem dirigidas com arte e distribuidas com gosto e delicadeza...”.

No final do século as idéias do *ballet d' action* expostas nas cartas publicadas, certamente levam a considerar a preocupação em se retomar, em Portugal, a linha de transformação da dança no contexto da ópera, processo esse que contou com a participação de grandes bailarinos e coreógrafos (representantes tanto da tradição italiana quanto das transformações pela influência francesa), e que foi interrompido pelas razões já expostas. Demonstra uma inquietude em relação à qualidade do que se via em termos dos balés representados em Portugal que foram alvos de críticas severas, como se viu.

²⁴ Para uma tradução moderna, ver Monteiro (1998, p.185 a 206).

Colocando de forma sucinta ²⁵, o que se observa em Portugal é um primeiro momento (de 1752 a 1767) de predomínio de tradição italiana ao qual seguiu uma década que acompanhou as transformações da dança pelo enfoque Noverriano (de 1768 a 1775), e o retrocesso a modelos antigos (1776 a 1778). A trajetória de mudanças é retomada na última década do século pela participação (entre 1788 e 1791) de coreógrafos – como Antonio Marrafa, Carlo Bencini, Luigi Chiaveri, Alessandro Zucchelli e Pedro Pieroni – atuantes na linha do *ballet d' action* “com fortes doses pantomímicas e exigindo uma leitura atenta dos programas das danças”, segundo Sasportes (1970, p.11), tendo por fim a participação de coreógrafos da tradição italiana que apontava para o balé pré-romântico, como Pietro Angiolini ²⁶ e Gaetano Gioja ²⁷.

Referências

ARANHA, Raquel da Silva. **A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no século XVIII**: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português. 2010. 186f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GUIMARÃES, Daniel Tércio Ramos. **História da Dança em Portugal**: Dos pátios das Comédias à fundação do Teatro São Carlos. 1996. v.I 409f./ v.II 666f. Tese (Doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança) – Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.

HANSELL, Kathleen Kuzmick. Il ballo teatrale e l'opera italiana. In: BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio (Coord). **Storia dell' Opera italiana**. Turim: EDT/MUSICA, 1988. Parte II/Sistemi I, v.5, La Spettacolarità, p.177 - 306.

McCLYMONDS, Marita P. **Niccolò Jommelli. The last years, 1769-1774**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

MONTEIRO, Marianna. **Cartas sobre a Dança**. São Paulo: FAPESP, 1998.

KÜHL, Paulo Mugayar. **Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)**. 1998. 435f. Tese (Doutoramento em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SASPORTES, José. **História da Dança em Portugal**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

_____. **Trajetoária da Dança Teatral em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

²⁵ Para uma visualização das Óperas com representação de balés que indicam novas tendências no tratamento da dança em Portugal, consultar Aranha (2010, Quadro 8, p. 156).

²⁶ Cf. Kühl (lista de libretos e balés, arquivo pessoal do autor), Pietro Angiolini foi autor dos balés *Pico e Canente, Regi Latini, Perseguitati dalla Maga Circe* representados na ópera *L' Eroina Lusitana* (1795). Cf. Guimarães (1996, v.2, Anexo IV – A, p.558) também foi autor da obra *Giro in Timbraia: Ballo eroico in quattro atti* (1794).

²⁷ Cf. Guimarães (Ibid., p. 557 a 558), foi autor das obras *A Felicidade Lusitana: Baile heroico-dramatico* (1793) e *La Ballerina Amante: Dramma Giocoso per musica* (1793).

AS ORIGENS DO JAZZ COMO ESTRUTURA FUNDAMENTAL PARA SUA ABORDAGEM ANALÍTICA

Rafael Palmeira da Silva (UFPR)

Resumo: Este artigo é parte da dissertação de mestrado em andamento pelo PPGMUS-UFPR. Seu objeto de estudo é a aplicação e a adaptação da teoria de Schenker como ferramenta analítica aplicada ao jazz, tendo em vista a possibilidade de encontrar estruturas fundamentais distintas na música popular. Tendo como base as análises feitas por Larson (1998 e 2009) e STOCK (1993) o artigo abordará as origens do jazz (blues e ragtime) como parte essencial para sua abordagem analítica, através da ótica etno-schenkeriana relacionando o som musical, contexto e comportamento como elementos interdependentes.

Palavras-Chave: Schenker; blues; ragtime; origens do jazz; análise musical.

The roots of jazz as fundamental structure for its analytical approach

Abstract: This paper is part of an ongoing research for a master thesis being developed at the PPGMUS-UFPR. Its objects of study are the application and adaptation of Schenker's theory as an analytical tool applied to jazz, focusing on the possibility of finding the Schenkerian structures in popular music. Having as a ground the analysis done by LARSON (1998 and 2009) and STOCK (1993), the paper will approach the roots of jazz (blues and ragtime) as an essential part to its analytical approach. This is done through the ethno-Schenkerian outlook relating musical sound, context and behavior as interdependent elements.

Keywords: Schenker; blues; ragtime; jazz origins; musical analyze.

Este artigo será centrado na discussão das origens do jazz, tendo na contextualização histórica uma importante ferramenta analítica aliada à abordagem schenkeriana em um processo de adaptação, que através das definições estruturais dos gêneros musicais propostos, será possível chegar à princípios estruturais comuns que, por sua vez, poderão dialogar com vários estilos de jazz. Tendo como base os trabalhos de LARSON (1998, 2009) e STOCK (1993) será possível fazer uma aproximação do som musical, contexto e comportamento dentro de uma perspectiva etno-schenkeriana aplicada às origens do jazz, demonstrando através do processo analítico estruturas fundamentais comuns em uma possível abordagem jazzística fora do âmbito da música tradicional européia.

A teoria schenkeriana tem como objeto analítico a música tonal explicando-a através de uma única estrutura encontrada no pensamento tradicional do tonalismo europeu. Essa estrutura fundamental é encontrada em qualquer música desse período, e este método consiste em reduções das estruturas formais da música dividindo-as em camadas, sendo que a cada nova redução pode-se clarificar as relações intrínsecas do pensamento composicional, nas quais vários elementos musicais são considerados. Em cada camada é possível relacionar os elementos que fazem parte da estrutura fundamental e aqueles elementos que não fazem parte desta e, o mais importante, como esses elementos estão interagindo com a estrutura fundamental. A estrutura fundamental é a lógica passível de sistematização da música tonal.

LARSON (1998) discorre sobre as possibilidades de se aplicar a análise schenkeriana no jazz moderno argumentando sobre questões que implicam em equívocos sobre: o conteúdo e a origem da teoria schenkeriana; o papel da análise; a função da dissonância na prática harmônica comum e no jazz; a natureza da improvisação e da composição; e sobre a simplicidade e complexidade na música popular e na música artística. STOCK (1993) faz uma abordagem analítica utilizando a análise schenkeriana aplicada em conjunto com a etnomusicologia. Neste artigo o autor aplica o método em três peças folclóricas distintas, duas óperas chinesas e uma canção africana. Nesta aplicação há uma adaptação do método analítico em que o autor não

aplica a análise de forma tradicional, pois, evidentemente, não seria possível encontrar uma estrutura tonal nas peças. O autor adota uma perspectiva que “considera o som musical, comportamento e contexto como elementos interdependentes”, e “considera a evolução folclórica como um meio fundamental de mediação entre eles” (STOCK 1993, p.220).

Esta parece ser uma característica geral de toda análise etnomusicológica no estilo schenkeriano ou quase-schenkeriano. Embora as estruturas de plano de fundo estejam localizadas, elas geralmente surgem a partir de uma única seção de reiteração, forma e variação, ou das análises de várias músicas curtas, mas inter-relacionadas. [...] Assim, embora eles possam invocar conceitos e formatos schenkerianos, etnomusicólogos também tendem a adaptá-los. (STOCK 1993, p. 221)

Os historiadores de jazz apontam em consenso os aspectos principais da origem do jazz, sendo que a tradição folclórica americana engloba vários gêneros musicais, possuindo uma origem em comum: a música africana. Hobsbawn (1986, p.59) aponta que “o jazz surgiu como forma musical reconhecível por volta de 1900. [...] Antes dessa data há o período de sua pré-história: período no qual os vários componentes sociais e musicais do futuro jazz surgiram e se fundiram”. Giddins (2009, p.43) também partilha dessa afirmação, em que “o fator primário para o desenvolvimento do jazz foi a convergência de múltiplas culturas”, com maior relevância à importação de escravos africanos para o mundo dominado por colonizadores europeus, produzindo estilos musicais “híbridos no norte e sul da América, diferente de tudo no velho mundo”. Com base nesses apontamentos a aplicação da análise schenkeriana no blues e no ragtime, assim como definir, ou se aproximar de suas estruturas fundamentais, serão essenciais para o entendimento da evolução musical do jazz, sempre aliadas à aproximação do contexto histórico-social e à influência que este contexto teve sobre a produção musical.

Blues

Um dos gêneros fundamentais na evolução do jazz é o blues, em que Hobsbawn (1986, p.151) afirma ser “a estrutura fundamental” do jazz: “o blues está no coração do jazz moderno como no de todo jazz”. Através dessa afirmação possivelmente não influenciada por Schenker, mas com um sentido profundamente schenkeriano, podemos considerar a importância do blues para a pesquisa. O blues possui características essenciais que o fizeram uma forma padrão para alguns estilos de jazz e sua essência está presente em praticamente todo o jazz. Sua estrutura foi internalizada pelos músicos com o passar dos anos e, assim, se tornou um padrão para a improvisação. Porém antes de sua utilização pelo jazz, em sua essência ele era um gênero poético, uma canção folclórica improvisada, que também passa por processos de evolução independentemente da evolução do jazz. Sua estrutura mais padronizada se baseia em uma seção de doze compassos onde são cantadas as três linhas de cada verso, sendo a primeira linha repetida uma vez e a segunda linha realizando um contraste em relação à primeira.

A melodia do blues está baseada na escala pentatônica, tendo seu uso originado da tradição melódica africana. Esta tradição cantava melodias apoiadas sobre os ritmos dos instrumentos de percussão que usavam, por sua vez, estruturas polifônicas. O blues preserva esta inflexão pentatônica característica. As escalas pentatônicas passaram então a ser usadas com *blue notes* (com o acréscimo do quarto grau aumentado),

dentro desse contexto afro-americano. Essa estrutura melódica está presente em praticamente toda música nos Estados Unidos. LEVINE (1995, p.215) demonstra a utilização dessa escala pentatônica com *blue note* em vários exemplos musicais, tendo seu uso freqüentemente utilizado em peças com tonalidades maiores.

O blues folclórico não é pensado em termos harmônicos, sendo um estilo poético na sua origem. Quando o afro-americano acrescenta progressões harmônicas esta estrutura, de certa forma, se mantém. O negro conseguiu manter parte da sua herança africana conservando suas inflexões melódicas em progressões harmônicas em que era possível fazê-la, de forma que a progressão de I, IV e V foram os acordes que mais se encaixaram no estilo africano de cantar devido, também, à certo pentatonismo melódico utilizado pelo negro. Partindo do pressuposto de que originalmente sua essência é uma música vocal e que mesmo em suas formas instrumentais, inclusive dentro do jazz, a execução instrumental tenta quase sempre imitar a voz humana, dentro do conceito estilístico em questão, o foco aqui será abordar a questão melódica do blues na aplicação da análise schenkeriana.

Um ponto importante observado através das análises feitas durante a pesquisa foi a ocorrência da escala pentatônica em cima do grau relativo à tonalidade. Por exemplo, se a tonalidade de um blues está em *Lá* maior, a escala mais comum utilizada é a pentatônica de *Lá* menor. Porém, observou-se a possibilidade de ocorrer dentro dessa tonalidade de *Lá* maior o uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau, tonalidade relativa menor, no caso a ocorrência da escala pentatônica menor sobre a nota *Fá#*.

Uma das estruturas encontradas durante esta pesquisa é mostrada na figura 1. A figura 1 aponta para uma estrutura fundamental baseada na escala pentatônica menor com a nota da escala pentatônica relativa (indicada com hastes para baixo e para cima) enfatizando a tônica da tonalidade, assim como a terça maior (indicada por uma figura de colcheia com haste para baixo) ligada com a terça menor da pentatônica sobre a tônica.



Figura 1

Em “*Bright lights, big city*”, figura 2, é possível observar que a nota estrutural de tônica é *prolongada* pelo uso mesclado da escala pentatônica menor sobre a relativa. A nota *Lá*, tônica estrutural, é enfatizada e prolongada desde a anacruse do primeiro compasso até o compasso 2, conforme aponta o gráfico A, figura 2. Em seguida a melodia segue seu contorno alcançando a nota *Dó#*, terça maior e não pertence à pentatônica menor de *Lá*. No compasso 3 a nota *Dó#* faz um movimento descendente através da pentatônica do grau relativo, enfatizando a nota *Fá#*, indicada com hastes para baixo e para cima, conforme o gráfico A, figura 2. Em seguida, o *Fá#* segue sua tendência em resolver na tônica *Lá*. A segunda frase também tem uma estrutura semelhante à da primeira, com ênfase na tônica estrutural *Lá*, porém prolongada com o uso do sexto grau relativo e seguida de salto para a terça menor, *Dó*. No sétimo compasso novamente é alcançada

a nota *Dó#* e com sua inclinação descendente para o sexto grau relativo, seguida de salto para a tônica *Lá*. A terceira frase repete a estrutura sobre o sexto grau relativo das outras frases, com ênfase na nota *Dó#* à partir da anacruse do nono compasso, seguida de movimento descendente para a nota *Si* prolongada sobre o acorde de dominante (*E7*). No compasso 10 ocorre a nota *Dó#* e indicada com a sigla *blue*, sendo esta uma *blue note* do grau relativo *Fá#*. Após alcançar a nota *Fá#* ocorre o salto para a nota *Dó#*; novamente que, por sua vez, é indicada como estrutural, pois seu salto de terça menor descendente enfatiza a nota estrutural *Lá*. O gráfico B da figura 2 mostra a redução analítica e a ênfase melódica do sexto grau na tônica, e da terça maior resolvendo na terça menor, seguido de salto para a tônica.

Bright lights, big city

Jimmy Reed

The musical score for "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel is presented in two systems. The first system shows the piano introduction, with the piano part (A) and guitar part (B) both in 12/8 time. The piano part features a melodic line with a 5-fingered scale and a 4-3b-1 fingering. The guitar part provides a harmonic accompaniment with a sustained chord. The second system continues the piano introduction, with the piano part (A) and guitar part (B) both in 12/8 time. The piano part features a melodic line with a 3b-1 fingering. The guitar part provides a harmonic accompaniment with a sustained chord. Chord labels A7, D7, E7, and A7 are placed above the guitar part. The score is written in G major (one sharp) and 12/8 time.

Figura 2

Ragtime

O ragtime é considerado um primeiro estilo (ainda que pré-histórico) de jazz, possuindo influência da música européia, com cadências tonais, ritmos sincopados e inflexões melódicas afro-americanas, bem como sua concepção não-improvisada, sendo uma música composta para piano, com formas que se parecem com rondós, *scherzos* ou marchas. A estrutura formal do ragtime, bem como sua prática polifônica é preservada no jazz de New Orleans (que o transpõe do estilo pianístico para as bandas de metais) e que possui, por sua vez, um desdobramento na Era do Swing com o desenvolvimento das *big bands*.

O ragtime é outra forma de colisão da cultura afro-americana com a cultura européia, absorvendo e combinando os aspectos diferentes da música *folk*, música popular e música artística (GIDDINS, 2009 p.67). Os primeiros ragtimes eram uma forma de traduzir as técnicas de improvisação pianística em música escrita e apareceram por volta de 1887, adaptando também a forma da marcha empregando contrastes rítmicos em uma sucessão de seções melódicas (GIDDINS, 2009 p.69). Teve seu maior expoente no pianista Scott Joplin que em 1899 compôs a peça “*Maple Leaf Rag*”, figura 3, “que casou uma irresistível melodia à polirritmia e com harmonias e estruturas da marcha” (Idem, p.69). A peça possui uma estrutura formal de quatro seções sendo que elas são repetidas duas vezes, tendo uma estrutura AABBACCDD. Para este artigo será abordada somente a seção A da peça, por apresentar as características necessárias para o entendimento da aplicação analítica no contexto afro-americano.

O primeiro sistema da figura 3 possui a transcrição da peça com uma análise harmônica tradicional. O gráfico A aponta para o prolongamento da nota Mi_b na voz mais aguda da melodia sendo que essa prolongação também é dobrada oitava abaixo, realizando também a prolongação da nota Mi_b na região mais grave da mão direita do piano. As vozes internas na mão direita do piano realizam arpejos dos acordes mostrados na análise harmônica do primeiro sistema. O gráfico B aponta para uma redução analítica com a finalidade de esclarecer a estrutura das frases. O baixo estrutural apresenta a tônica $Lá_b$ e seu direcionamento para a dominante Mi_b . A nota $Lá_b$ presente na voz interna da mão direita do piano é prolongada através das notas dos arpejos também até o compasso 6. É possível indicar através da redução a terça maior $Dó_3$ inclinando-se para a terça menor $Dó_b$, como ocorre nas estruturas do blues. O compasso 7 apresenta um contraste maior com o arpejo do acorde de $Lá_b$ menor e um deslocamento da nota $Lá_b$ da voz interna para a voz superior, caracterizando um *atraso da primeira nota estrutural*.

A segunda frase tem um caráter conclusivo para a primeira seção e a estrutura analítica apresentada demonstra tal característica. Com o alcance da nota $Lá_b$ estrutural ocorre um movimento descendente característico da música tonal e também do blues como demonstrado na análise anterior. Assim como no blues, o movimento descendente é feito através do uso da escala pentatônica menor, aqui sobre a pentatônica relativa, $Fá$ menor. O gráfico B da figura 3 aponta para a nota $Lá_b$ saltando uma terça menor, em direção à nota relativa $Fá$, nos compassos 9 e 10. A nota $Fá$ realiza um movimento para voz interna em direção à nota $Fá_b$, enquanto que a voz interna $Lá_b$ é prolongada até o compasso 11. Ocorre aqui uma *superposição de voz interna* (SALZER 1958, p.125) caracterizando uma *prolongação melódica*. A melodia superposta é indicada no gráfico B com notas pretas na voz superior. A nota $Lá_b$ executa um movimento ascendente por grau conjunto até alcançar a nota $Dó_b$, que por sua vez se direciona para a nota $Dó_3$, o que caracteriza o movimento da *blue note*. No compasso 12 a nota $Lá_b$ salta uma terça menor descendente enfatizando a nota $Fá$, grau relativo, no compasso 14, indicada com hastes para cima e para baixo.

A melodia “estrutural” que realizou o movimento para a voz interna no compasso 11, percorre a escala pentatônica de *Fá* menor, conforme indicado no gráfico B, notas brancas na voz interna. No compasso 15 ocorre uma nova superposição entre as vozes, agora retomando a melodia principal para a voz superior e a melodia secundária para a voz interna, de forma muito semelhante à primeira superposição no compasso 11. Nos últimos compassos a seção A ocorre o movimento descendente da voz superior, passando pela *blue note* *Dó*, em direção à nota *Lá*, estrutural.

Maple leaf rag

Scott Joplin



The musical score for "Maple Leaf Rag" by Scott Joplin is presented in a multi-staff format. The top system shows the piano introduction with a bass line and a treble line. The middle system shows the vocal parts (A and B) with a treble line and a bass line. The bottom system shows the piano accompaniment with a treble line and a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Harmonic analysis is provided below the piano parts, indicating chords and their functions. The analysis includes chords like I, I6, V6, V7, bVI, V, and i. The score also features a section labeled "blue" in the vocal parts, indicating a blue note. The overall structure of the score is divided into sections A and B, with section A being the main melody and section B being the accompaniment.

Figure 3

Conclusão

A música folclórica afro-americana possui um papel determinante para a construção do jazz e suas origens também são retomadas várias vezes pelos músicos ao longo de seu processo de transformação, justificando a importância das origens folclóricas no ponto de vista cultural e musical. O contexto social do afro-americano foi determinante para a sua produção musical, refletindo os aspectos culturais em que ele estava inserido. As inflexões melódicas africanas preservadas e desenvolvidas no contexto americano são fundidas com a influência da música européia, tanto na progressão harmônica do blues quanto na forma do ragtime.

A estrutura melódica afro-americana apresenta certa ambigüidade característica, em que o uso de no mínimo duas escalas pentatônicas simultâneas, somadas à inflexão melódica por saltos de terças menores, produzem o “colorido” melódico afro-americano distinto da tradição européia. Através destes fatores apresentados é possível observar o uso das dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a, bem como o choque de terça maior e terça menor, quando a melodia afro-americana é realizada com as progressões harmônicas tradicionais. Este fator importante é apontado por Larson (1998, p.212) quando o autor discorre sobre o entendimento das dissonâncias harmônicas do jazz: “esta questão implica em equívocos sobre a função da dissonância tanto na música clássica quanto no jazz”. Como podemos observar através da prática melódica com suas dissonâncias, a prática harmônica do jazz foi possivelmente influenciada por tal sonoridade, justificando a abordagem feita ao considerar as notas dissonantes como parte da estrutura fundamental schenkeriana, adaptada ao contexto afro-americano.

Referências

- GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. *Jazz*. New York. W.W. Norton & Company. 2009. 704p.
- HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 1986. 6^a Edição. 377 p.
- LARSON, Steve. *Analyzing jazz: A Schenkerian approach*. Harmonologia: studies in music theory; nº15. Pendragon Press. New York. 2009. 204p.
- LARSON, Steve. *Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about method*. Music theory spectrum, Vol.20, Nº2. University of California Press. 1998. pp.209-241
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music CO. 1995. 522p.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1952
- STOCK, Jonathan. *The application of schenkerian analysis to ethnomusicology: problems and possibilities*. Music analysis. Vol12, Nº2. Blackwell Publishing. 1993. pp.215-240.

TEMPO MUSICAL E PERFORMANCE: POSSIBILIDADES PARA A INTERPRETAÇÃO MUSICAL

João Miguel Bellard Freire (UNIRIO)

Resumo: A presente comunicação apresenta resultados parciais de pesquisa de doutorado em andamento, que busca analisar relações temporais na performance musical, utilizando recursos teóricos da musicologia e do campo da análise. A pesquisa busca, ainda, subsídios para a interpretação musical, sem subserviência da performance a uma abordagem única de análise, valorizando a percepção do intérprete. Alguns autores que embasam a abordagem teórico-metodológica da pesquisa são Clifton (1983), Kramer (1988), Vinay (1995), Levy (1995), Rink (1995), Freire & Cavazotti (2007) e Howat (2009). Foram selecionados três estudos de caso (obras de Brahms, Debussy e Villa-Lobos), privilegiando a diversidade de enfoque temporal entre elas, buscando integrar, na reflexão, as análises, a performance das obras e o referencial teórico. Foram caracterizados e analisados diferentes aspectos relativos ao tempo musical dessas obras, tais como ambigüidades, dualidades e alternâncias temporais, sobreposição de diferentes métricas, etc. Embora as análises estejam em andamento, as conclusões parciais parecem significativas para a performance, podendo contribuir para a tomada de decisões interpretativas.

Palavras-chave: Tempo musical; Análise; Interpretação, Performance.

Abstract: This paper presents partial results from a Doctoral Dissertation aiming at discussing temporal aspects in music performance using tools from Musicology and Analysis. This research focuses on giving support for the interpretation of music acknowledging the role of the performer. The methodological approach was based on authors such as Clifton (1983), Kramer (1988), Vinay (1995), Levy (1995), Rink (1995), Freire & Cavazotti (2007) and Howat (2009). Works by Brahms, Debussy and Villa-Lobos were selected as case studies, giving emphasis to the diversity of musical time found in them. The theoretical background was integrated with the performance and the pieces' analysis. Different characteristics related to musical time were analyzed, such as temporal ambiguities, dualities, superimposed metrics, etc. Although the analyses are work in progress, the partial conclusions seem to be relevant to the music performance field, helping in interpretive decisions to be made in performance.

Keywords: Musical time, Analysis, Interpretation, Performance.

1) Introdução

As pesquisas na área de práticas interpretativas vêm se utilizando de diferentes ferramentas analíticas, como forma de aprofundar a reflexão sobre aspectos centrais para a interpretação musical, tais como o estudo do tempo.

Embora haja diferentes entendimentos acerca da relação entre as áreas de prática interpretativa e de teoria da música (na qual se insere a análise), o papel do intérprete, como receptor e como ator da performance, tem sido mais valorizado recentemente, o que traz novos elementos para discussão, como o questionamento do possível valor prescritivo da análise musical (Vinay, 1995; Levy, 1995; Freire & Cavazotti, 2007; Howat, 2009).

Assim, a partir de considerações de diversos autores que abordam as relações entre tempo musical, teoria e performance, o presente trabalho apresenta um recorte de pesquisa de doutorado em andamento, através de uma visão analítica das seguintes obras: 1) Intermezzi Opus 117 de Johannes Brahms; 2) Estudo Pour les accords e Prelúdios do 1º caderno de Claude Debussy (La Fille aux cheveux de lin, La sérénade interrompue, La cathédrale engloutie, La danse de Puck, Minstrels); 3) Suíte Floral de Heitor Villa-Lobos. A escolha dos exemplos se deu em virtude de essas obras apresentarem tensões, variações ou instabilidades temporais, entre outros aspectos que consideramos significativos para sua interpretação.

II) Breve revisão de Literatura

Rink (1995) faz uma pesquisa baseada em sua própria performance das **7 Fantásias Opus 116** de Brahms. Ele parte de interpretação intuitiva, seguida por análise profunda da obra, retornando em seguida à performance e utilizando-se dos achados analíticos. Rink destaca dois aspectos: construção de subsídios à tomada de decisões relacionadas ao tempo musical (em especial, o tratamento dado a hemiolas e modificações da estrutura de compassos) e a possibilidade de estabelecer relação entre procedimentos rítmicos em larga-escala e os andamentos das peças que compõem as **7 Fantásias Opus 116**. A análise foi realizada enfatizando questões relevantes à interpretação, procurando indicar caminhos para a performance da obra.

Vinay (1995) observa que predominam as seguintes visões sobre música, análise e performance: 1) obra musical como objeto de arte fixado pela escrita, 2) obra musical como objeto sonoro, constantemente renovado pela interpretação e 3) as reações perceptivas, emocionais e estéticas dos leitores da partitura (músicos e musicólogos) e dos ouvintes. Essas diferentes visões põem em discussão a prioridade dada ao registro escrito da obra (destacando estruturas passíveis de serem postas em evidência pela execução musical) ou às possibilidades de atualização da escuta e da performance das obras, bem como o papel da interpretação musical como mera atividade de reprodução. Nessa linha de abordagem, Vinay analisou diferentes gravações das Variações Goldberg, de Bach, enfatizando a escolha dos andamentos das obras como forma de identificar estratégias de interpretação adotadas pelos intérpretes e as repercussões das mesmas em termos de resultados.

Em *Performing Brahms* (2003), outra obra que discute a relação tempo musical/performance, o tempo musical do século XIX é entendido como mais livre em suas contrações e dilatações, simultaneamente à busca de organicidade e equilíbrio estrutural. Embora os autores considerem que os intérpretes dessa época respeitem o texto escrito, as indicações de expressão não são tomadas ao pé da letra, com alto grau de liberdade por parte do intérprete.

Freire & Cavazotti (2007) destacam o caráter subjetivo, sem contudo deixar de primar pela coerência dos achados, da análise fenomenológica aplicada à música. Essa análise valoriza a percepção do ouvinte na estruturação da obra, o que abre caminho para uma abordagem em que a obra e seu intérprete não estão separados.

Howat (2009), ao analisar a música francesa para piano de Debussy, ressalta a importância do tempo em suas composições, bem como destaca formas de estruturar as obras que utilizam questões temporais como a proporção das estruturas, entre outras.

Barenboim (2009) reforça a posição dos teóricos revisados enfatizando o papel da análise para a performance:

Alguns músicos são vítimas da crença supersticiosa de que uma análise demasiadamente completa de uma peça musical pode destruir a qualidade intuitiva e a liberdade em sua execução, confundindo consciência com rigidez e esquecendo que a compreensão racional não é somente possível, mas absolutamente necessária para que a imaginação não seja limitada. (p 51)

Essas questões apontadas por teóricos e intérpretes, em torno da performance, envolvem, freqüentemente, a abordagem do tempo musical.

III) Metodologia e referencial teórico

A metodologia utilizada na pesquisa, no que concerne à análise musical, insere-a em uma reflexão mais ampla sobre o tempo musical, tomando como base concepções de alguns autores, tais como Clifton (1983), Kramer (1988), Rink (1995), Levy (1995), Vinay (1995), Freire& Cavazotti (2007), entre outros. A análise das obras selecionadas como estudos de caso parte de questões extraídas do estudo das partituras (registro escrito), bem como de questões advindas da percepção e da performance das mesmas, colocando-as em diálogo, entre si e com o referencial teórico adotado. A pesquisa aborda aspectos relacionados a micro-estruturas, como estruturas frasais e grupamentos, assim como estruturas mais amplas, abordando também algumas questões relativas, especificamente, à métrica.

Alguns conceitos importantes para a pesquisa: 1) **coerência interna** da obra, **atualização** temporal de motivos encontrados nas peças, como forma de articulá-los, produzindo um efeito de **continuidade**, com desdobramentos na escolha do andamento da peça (Rink, 1995). 2) **ambigüidades temporais** enfatizando o uso de **gestos musicais** associados aos inícios ou terminações em diferentes momentos de uma peça, causando um estranhamento ou surpresa, que pode ser um elemento de renovação na interpretação, com o papel do intérprete valorizado por sua possibilidade de intervir nessa ambigüidade (Levy, 1995). 3) interpretação como “análise sonora em **tempo real**”, podendo o intérprete trazer contribuições para o entendimento da estrutura de uma obra, bem como participar, efetivamente, dessa estruturação, diluindo, parcialmente, a distância entre sujeito e objeto (VINAY, 1995). 4) **métrica** em **pequenas estruturas** (batidas) até a **hipermétrica, rítmica dos motivos, tensões entre métrica e rítmica, linearidade** e a **não-linearidade** do tempo musical, sendo a primeira uma relação de causa e efeito entre eventos de uma obra e a segunda, de relações imutáveis inerentes à mesma (Kramer, 1988). 5) **tempo musical**, como tempo percebido, **continuidade** e **descontinuidade**, entre outros conceitos embasados na fenomenologia aplicada à Música (Clifton, 1983).

Esses e outros conceitos são importantes para a pesquisa, tendo em vista a proposta de discutir possibilidades de construção da interpretação da obra e os resultados musicais da performance, gerando subsídios aplicáveis a outras situações de interpretação musical.

V) Tempo musical na obras

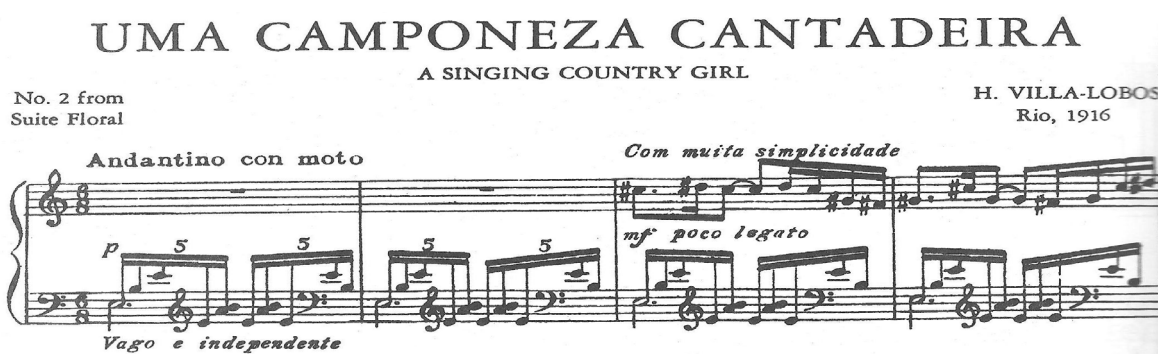
Uma primeira observação decorrente das análises é a de que os compositores utilizam diferentes recursos relacionados ao tempo, na construção de suas obras. O intérprete, por sua vez, pode se utilizar desses recursos de diferentes formas, para construir sua abordagem interpretativa.

Destacamos, a seguir, algumas características do tempo musical das obras, percebidas, segundo nossa análise, e que pareceram particularmente significativas para a interpretação das mesmas:

1) Sobreposição ou alternância de métricas diferentes e/ou de concepções temporais contrastantes: perceptíveis pela sobreposição de diferentes compassos ou de diferentes direcionalidades do tempo (como tempo estático e tempo linear, por exemplo). Essas características podem também ser observadas no nível de micro-estruturas, pela sobreposição de elementos que permitem diferentes escutas e entendimentos temporais.



Brahms: Intermezzo Op.117 nº1 (exemplo 1): melodia em 6/8 e acompanhamento em 3/4.



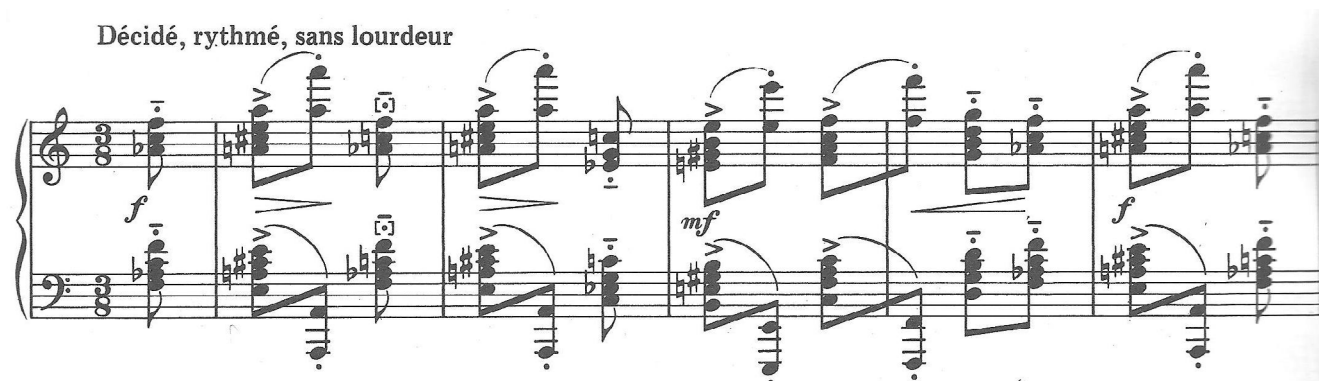
Villa-Lobos: Uma camponeza cantadeira (exemplo 2): mão esquerda mais estática, direita mais direcionada.

2) Variação nos grupamentos por ampliação e/ou contração, gerando deslocamentos métricos e alterações na percepção do tempo: damos como exemplo a possibilidade de modificação da extensão e, conseqüentemente, duração de grupamentos de uma frase, gerando deslocamentos métricos. A percepção do movimento também pode ser alterada por essa variação, sugerindo mudança de velocidade mesmo sem uma alteração real de andamento.



Brahms: Intermezzo Op. 117 nº2 (exemplo 3): alteração (ampliação) no grupamento inicial no início do compasso 5, com adição de mais um tempo.

3) Deslocamento dos acentos, podendo gerar quebra da regularidade métrica, mesmo quando a grafia se mantém estritamente métrica: Essa característica pode resultar do deslocamento dos acentos através do uso de notas longas nas partes fracas do tempo, podendo ser reforçada por ligaduras entre tempos fracos e fortes, bem como por grupamentos que unem tempos de um compasso ao seguinte, modificando a relação de tempos fortes e fracos e diluindo a percepção da regularidade métrica.



Debussy: Étude Pour les accords (exemplo 4): com ligaduras e acentos a cada duas colcheias, no compasso 3, a métrica é alterada, saindo de ternário para binário, sem uma mudança de compasso assinalada. Esta tensão é explorada ao longo da peça.

VI) Considerações finais

A pesquisa encontra-se em andamento e as análises necessitam de aprofundamento. Os aspectos destacados nesta comunicação ilustram o processo, em construção, do diálogo pretendido entre teoria/análise e performance.

Não se pretende que as conclusões a serem obtidas sejam específicas às obras analisadas, mas, sem incidir em generalizações absolutas, que elas possam contribuir para a tomada de decisões de performance, com ênfase no tempo musical, embasadas teoricamente.

Nesse sentido, a pesquisa tem evidenciado a importância das concepções teóricas tomadas como referencial, uma vez que elas podem contribuir para que o intérprete vá além da decisão intuitiva, podendo se valer da teoria como apoio para as decisões estéticas que necessita tomar ao interpretar uma obra.

Bibliografia

BAREMBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins, 2009.

CLIFTON, Thomas. *Music as heard- a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.

FREIRE, João Miguel Bellard. *Pianistas e Claudio Santoro- um estudo etnomusicológico*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2003.

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa- novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

HOWAT, Roy. *The art of French piano music- Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. Bodmin: Yale University Press, 2009.

KRAMER, Jonathan D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988.

LEVY, Janet. "Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices", In: RINK, John (editor). *The practice of performance- studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MUSGRAVE, Michael e SHERMAN, Bernard D. *Performing Brahms- early evidence of performance style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RINK, John. "Playing in time: rhythm, meter and tempo in Brahms's *Fantasien* Op.116" In: RINK, John (editor). *The practice of performance- studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

VINAY, Gianfranco. "L'interprétation comme analyse: les *Variations Goldberg*" In: *Revue de Musicologie* 81/1.. Paris: 1995, p. 65-86.

A SIGNIFICAÇÃO DA MÚSICA POPULAR EM SUA ESCUTA MUSICOLÓGICA

Hermilson G. Nascimento (UFU)

Resumo: Este texto vem propor um modelo de análise da música popular com ênfase na significação considerando a possibilidade de uma escuta polifônica que envolve quatro “vozes” correspondentes cada qual a um registro de investigação: Registro Intrínseco, Referencial, Poético e da Recepção. A confluência dessas linhas traça o contraponto entre os significados de sonoridades e eventos estruturais e o contexto de produção e recepção, os domínios do autoral e o modo da efetivação de uma obra em sua escuta, e outras relações verificadas entre esses distintos focos de atenção. Um esforço de transdisciplinaridade também deve ser empreendido, buscando o diálogo com questões em curso na história, sociologia e demais disciplinas que fazem estudos acerca da música. Diferentes teorias são empregadas em favor de uma abordagem de fundo semiótico.

Palavras-chave: Musicologia da música popular; Modelo de análise; Significação.

Popular Music Meaning in its Musicological Approach

Abstract: This paper brings a model for analysis of popular music emphasizing the meaning, dealing with four research registers: Intrinsic, Referential, Poetical and the Reception. These lines design a counterpoint of musical elements and the production/reception context, authorial domain and the effective listening to a certain piece of music, and possible relationships among these distinctive perspectives. Transdisciplinarity can be launched in attempt to establish dialogues with history, social sciences and other disciplines, using different theories in order to promote a semiotic viewpoint.

Keywords: Musicology on popular music; Analysis model; Signification.

Diferentes correntes de pesquisadores têm enfrentado o questionamento da análise estrutural como lente apropriada à compreensão do objeto musical, ou sua autonomia como campo de pesquisa acadêmica. Análises pautadas na descrição sistemática dos eventos musicais com ênfase na estrutura ou dedicadas exclusivamente ao repertório erudito canônico têm se mostrado distantes das principais questões ligadas aos estudos da cultura em sua relação com a sociedade. Críticas aos limites da análise e suas implicações no alcance da musicologia estão na base das propostas por uma Nova Musicologia. Assim têm se dado os debates (Corrêa, 2006, Oliveira, 2008) no ambiente da música culta, aparentemente apontando na direção de um tipo de “musicologia interpretativa” que incorpore “questões de significado e associações estéticas e históricas diretas ou indiretas” (Oliveira, 2008, p. 13, citando Whittall, 2001).

Já os estudos da música popular encontram-se numa situação praticamente oposta. Sem lugar na musicologia tradicional (dedicada às matrizes culta e artesanal) a música popular sempre esteve muito mais próxima dos acadêmicos das humanidades, que dominam as abordagens social, política, ideológica, mas carecem de modelos que explanem relações entre as estruturas musicais e o ambiente sociocultural do qual elas emergem (Tagg, 1987). Assim, pensando em um correlato dessa noção de musicologia interpretativa, a dimensão musical, nos estudos de música popular, deve passar a ser tão bem descrita quanto a sociedade, de modo a dar maior sustentação aos apontamentos de leitura do fenômeno sob investigação. Procurando construir um modelo para a prática analítica que vislumbre contemplar o objeto musical como um fato social, complexo e multidimensional, tenho esboçado (Nascimento, 2008) uma dinâmica que atende ao que podemos conceber como escuta polifônica.

O trabalho coletivo da música popular reflete um processo criativo característico desse repertório e distinto da música erudita, que não tem no compositor o único centro da experiência autoral e nem na partitura o seu meio privilegiado de armazenamento e distribuição. De qualquer modo, a música como objeto soando

é aqui tomada como referência para uma análise musicalmente orientada, e assim sendo opto pelo trabalho com fonogramas e sua eventual transcrição. Dependendo da finalidade do estudo, dentre tantas demandas de investigação, creio na validade da sugestão para que se construa uma Instância Provisória de Representação do Original Virtual da obra de música popular (Nascimento, 2010), a fim de promover o acesso musicológico à peça.

Compromissado com as questões de significação perceptíveis nos planos textual e contextual o procedimento de análise aqui esboçado trabalha a um só tempo com quatro registros distintos: Registro Intrínseco, Registro Referencial, Registro Poético e o Registro da Recepção. No registro intrínseco está implicado tudo o que diz respeito à materialidade musical ou lítero-musical, em sua forma codificada, seus traços e efeitos, sua forma de apresentação própria e singular. No Registro Referencial o foco é o campo social da análise, o contexto histórico, ideológico e eventualmente político da música em estudo. O Registro Poético trata as questões do fazer, os anseios e motivações artísticas, o imaginário, os conflitos inerentes ao campo específico de tal ou qual segmento da música popular e tudo o que isso pode introduzir no horizonte analítico. O Registro da Recepção talvez seja o mais relevante no que tange a construção (ou desconstrução) de significados da música comunicada e distribuída em moldes comerciais, trazendo para o primeiro plano um sujeito que mesmo sem voz é figura central no fenômeno musical: o ouvinte. O sentido que a música ganha na intersubjetividade de sua escuta é o que aí se tenta desvelar. Assim procedendo, instalando o trânsito e a complementaridade na investigação de cada um desses registros, cruzando vozes e percebendo contracantos aqui e ali, objetiva-se conhecer mais profundamente os atores musicais e seus feitos.

A idéia de *polifonia* traduz de maneira bem aproximada o conceito do modelo que pretendo aplicar em pesquisas de diferentes faixas de repertório, tentado cobrir toda a tessitura dos enunciados sob análise e avaliar o alcance e a viabilidade do mesmo, a partir de seus resultados. Concebo a escuta musicológica considerando em uma peça suas qualidades textuais e o seu contexto, a concepção e ação poética e o efeito de sua circulação.

Tomando a proposição triádica de signo tal como o formula Chalres S. Peirce e destacando desta a noção de Interpretante, que diz respeito à apreensão do signo pelo sujeito cognoscente, nos deparamos com uma pluralidade de possíveis sentidos dados ao objeto musical. Peirce distingue três níveis de interpretante: o *interpretante imediato*, que comporta todo o potencial de leitura que tem o signo, na sua condição de abertura à interpretação efetiva; o *interpretante dinâmico* já é fruto da mediação arbitrada por uma escuta em particular, sendo ainda o *interpretante final* uma espécie de convergência de leituras, “uma orientação ou corrente na série de interpretantes dinâmicos” (Santaella, 2005: 49), e que resulta de um cruzamento no qual alguns sentidos se revelam mais elaborados e adquirem um *status* de maior legitimidade. É nessa intersubjetividade interpretativa que se forma a imagem de um “objeto abstrato geral” (Zamprona, 2001), que coincide com uma suposta “instância de representação do original virtual” (Aragão, 2001), quiçá um correspondente do que Nattiez entende como “nível neutro” (Nattiez, 1990). Detalho a seguir os registros com os quais lida o presente modelo de análise.

O Registro Intrínseco abarca as componentes do enunciado textual. A sonoridade, os elementos estruturais no plano da expressão e de sua articulação com o eixo paradigmático, os tipos textuais, são aspectos passíveis de análise nesse registro. Aqui concorrem as diversas teorias da música, lançadas de modo a valorizar o caráter expressivo, ou, mais exato, de significação. A condição musical intrínseca perfaz substrato a toda cooptação de sentidos, musicais, paramusicais e metamusicais. Assim, a racionalidade que há nos princípios

do pulso, métrica, ritmo, periodicidade (em última instância, forma), da melodia, harmonia, textura, do timbre e demais aspectos acústicos, da dinâmica, enfim, será discutida a partir de suas teorias específicas e na sua articulação com o significado. Sendo a comunicação que a obra propicia o que mais nos importa, não se deterá aqui numa análise descritiva sequencial ou sistêmica dos elementos musicais acima apontados, mas sim, no eventual detalhamento de itens que desempenhem papel de destaque na trama semiótica.

O Registro Referencial contempla os significados produzidos na relação do texto musical com o “campo de estudo sociocultural” (Tagg, 1982), o que frequentemente requer a adoção de referenciais da História, Antropologia, Sociologia, Comunicação, entre outras disciplinas, apontando o caminho da transdisciplinaridade como solução de mobilidade analítica. É determinante perceber que o texto musical traz referências *indiciais* (cf. Martinez, 1997) ao contexto do qual emerge, e isso se dá em três níveis distintos. O primeiro nível é o de suas qualidades internas, o que podemos exemplificar com o elemento da baixaria do violão de sete cordas apontando para o universo típico do choro. O segundo nível é o de suas condições técnicas e do contexto histórico e social de produção/recepção, a exemplo da representação das “B-52” de Jimi Hendrix na canção *Hey Joe*, que alude à Guerra do Vietnam e indica a crescente eletronificação da guitarra, em curso nos anos ’60. O terceiro é aquele que se refere por simbolismo a valores historicamente configurados, sociais e sociopoéticos, como os padrões codificados em certo meio ou circuito musical, por exemplo, o dos adeptos ‘puristas’ do blues para os quais não “esse”, mas “aquele” é o “verdadeiro” blues.

O Registro Poético trata o universo da criação, não só a do compositor, mas também dos demais partícipes do processo que leva à publicação da obra em forma de fonograma, ao que chamo Coletivo Autoral (Nascimento, 2008). Os projetos poéticos trazem um conjunto de valores muito importantes à elaboração da análise, pois revelam o que existe de mais íntimo e particular na relação do artista com o ambiente no qual se insere. Aqui pode ser imprescindível o exercício da Crítica Genética (Salles, 1998), com o qual se chega a informações valiosas que contribuem para a reconstituição do processo criativo, eventualmente conferindo significados antes indisponíveis ao pesquisador e capazes de deslocar visões e premissas já intuídas ou colhidas de outros estudos.

Por fim, o Registro da Recepção se incumbe de considerar a escuta em suas diferentes dimensões, das quais destaco a escuta estética, a Escuta Poética (Nascimento, 2008) e a escuta acadêmica. A escuta estética é a experiência da fruição “desinteressada”, a “mera” contemplação da obra que tem no ouvinte comum seu principal ator. No plano da recepção estética é fundamental erguer uma escuta intersubjetiva quando se deseja construir os significados integrais da obra, ou seja, o que ela comunica e com que efeito. A Escuta Poética já é a conversão da escuta estética feita pelo ouvinte músico quando este traduz sua fruição em outra interpretação da obra, que é então novamente comunicada, produzindo na idéia geral da peça um contraste que aponta para diferentes graus de variância, de ordem estilística ou até de continuidade criativa. A escuta acadêmica é aquela que constrói o pesquisador quando se propõe a investigar os sentidos *in totum* da obra musical, para o que se coloca a presente sugestão metodológica.

O estágio atual da formulação aqui apresentada é ainda embrionário em sua aplicação, mas pesquisas em curso apontam resultados promissores, que fazem desse procedimento analítico uma possibilidade de modelo a ser utilizado em ampla gama de interesses científicos, motivados por diferentes perspectivas e compromissos. Essa é a contribuição que este texto traz ao ambiente musicológico da música popular, e que espero, possa encontrar alguma ressonância entre os estudiosos desse repertório.

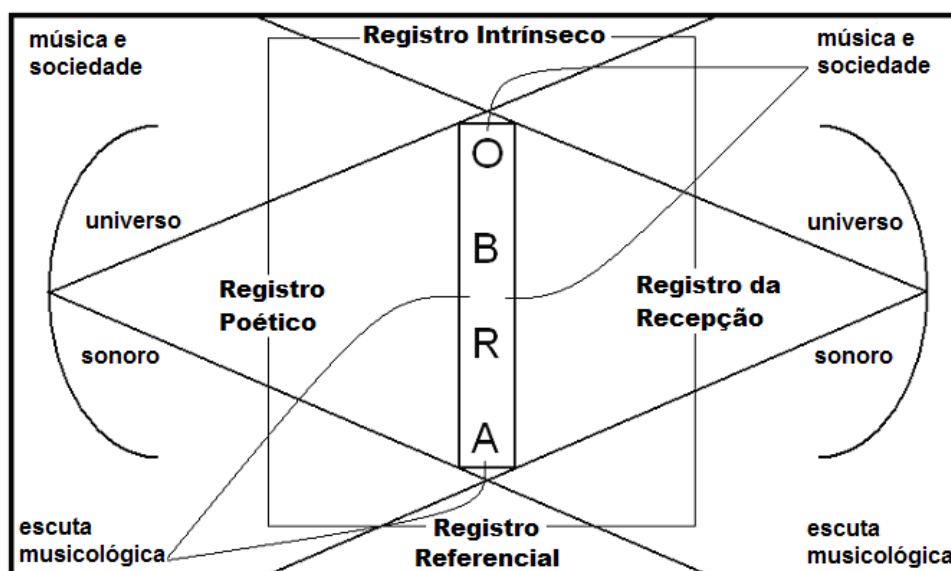


Figura 1: sugestão visual de reflexões hipotéticas acerca do que seja uma escuta polifônica da música popular.

Referências

- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. 125 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **Opus**, n. 12, 2006, p. 33-53.
- MARTINEZ, José Luiz. **Semiosis in industani music**. Helsinki: Hakapaino Oy, 1997.
- NASCIMENTO, H. G. Campo polifônico: modulando sem deixar o Tom. In: SEIXAS, Jacy, CERASOLI, Josianne. **UFU, ano 30 – troçando universos** (artes, humanidades, ciências). Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 71-89.
- NASCIMENTO, H. G. A partitura na análise da Música Popular: construindo uma Instância Provisória de Representação do Original Virtual. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XX, 2010, Florianópolis. **Anais do XX Congresso da ANPPOM**. 2010
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse: towards a semiology of music**. Tradução de C. Abate. Princeton: Princeton University Press, 1990
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 100-114, dez. 2008.
- SALLES, Cecília, A. **O gesto inacabado**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. **Popular Music**, v. 2, p. 37-65, 1982. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>> Acesso em fev. 2010.
- TAGG, Philip. Musicology and the Semiotics of Popular Music. **Semiotica**, v. 66-1/3 pp. 279-298, 1987.
- ZAMPRONHA, Edson. A complexidade musical e a utilização simultânea de diferentes métodos como procedimento investigativo. **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, v. 5, 2001.

O CHORO *LAMENTOS* NA SUA RELAÇÃO COM A REALIDADE CULTURAL HÍBRIDA VIVENCIADA POR PIXINGUINHA E SEU GRUPO: CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS

Bruno Barreto Amorim (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Resumo: Através de uma concisa contextualização sócio-cultural e da análise da partitura do choro *Lamentos*, obra de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o “Pixinguinha”, o presente artigo objetiva, através dos métodos: histórico, social e formalista, investigar alguns elementos que evidenciam a relação do compositor citado com o gênero choro, apontando procedimentos que, utilizados na composição da obra *Lamentos*, através das representações sociais, são capazes de apontar configurações identitárias.

Palavras chave: Choro; Pixinguinha; Saxofone; Representações Sociais; Processos Identitários.

Abstract: Through a concise contextualization and socio-cultural analysis of the score and sound of choro *Lamentos* the work of Alfredo da Rocha Vianna Filho, “Pixinguinha”, the article investigates some elements that demonstrate the composer’s relationship with Sax, pointing procedures that used in the composition and musical interpretation of choro *Lamentos* through social representations, are able to point identity configurations.

Keywords: Choro; Pixinguinha; Saxophone; Social Representations; Identity Processes.

Introdução

O grupo musical *Oito Batutas* formado no Rio de Janeiro em 1919, realizou importantes excursões internacionais a Paris e a Buenos Aires na década de 20, divulgando gêneros da “música brasileira” como o samba e o maxixe e entrando em contato com o jazz. As turnês internacionais realizadas por esse grupo evidenciaram condições de se constituírem em pontos-chaves para a compreensão do gênero musical choro composto e executado por seu líder, o músico Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha, e por grupos posteriores ao período relacionado. Essa circunstância constituiu o ponto de partida desse trabalho, tendo em vista que parti do pressuposto de que foi também através desse grupo e compositor que gêneros musicais em voga na Europa e Estados Unidos, tais como o *foxtrot* e o *rag time*, passaram a ser tocados no Brasil. Por outro lado, interagindo com esses elementos, o choro *Lamentos* de Pixinguinha evidencia inovações que para muitos autores como CAZES (1998) e DINIZ (2003) anunciam transformações importantes de estilo relacionadas ao gênero. Diante dessa circunstância, algumas questões surgiram: aconteceram transformações estilísticas no choro depois do contato desses músicos e seu líder com a cultura musical americana? Qual o papel de Pixinguinha nesse contexto de divulgação e valorização do saxofone? O choro *Lamentos*, com suas inovações estilísticas e formais, evidencia representações sociais relacionadas a essa circunstância de encontros culturais? Revela processos identitários implicados com processos de hibridação? Tendo em vista responder essas questões, esse trabalho teve como objetivo investigar os procedimentos técnicos utilizados na composição do choro *Lamentos* de Pixinguinha, com o intuito de buscar circunstâncias de interação do compositor, do gênero choro e do instrumento saxofone com o universo musical americano na primeira metade do séc. XX, visando identificar representações sociais implicadas com processos identitários relacionados a processos de hibridação. A fundamentação teórica veio de CHARTIER (1990), quando observa que as formulações, obras e práticas culturais são capazes de evidenciar representações sociais,

ou seja, uma modalidade de conhecimento coletivo, partilhado, que se objetiva nesses produtos culturais, revelando classificações, valorações, categorizações, implicadas com processos identitários (HALL, 2003) e com CANCLINI (2006), que analisa nesses processos identitários, processos de hibridação cultural. Essa base teórica aliada a recursos metodológicos como levantamento bibliográfico, entrecruzados com elementos da análise e interpretação do choro *Lamentos* de Pixinguinha, ajudou comprovar a pressuposição de que esse choro, tomado como exemplo, tem condições de evidenciar representações sociais que já anunciam novos processos identitários envolvidos com processos de hibridação no cenário musical brasileiro. Isso, a partir do momento que evidencia influências de elementos da gramática e da performance do jazz, possibilitados pelo trânsito cultural, uma nova relação do compositor citado com o saxofone e o com gênero musical *choro*. A análise do choro *lamentos* tem o intuito de evidenciar as diferenças de estilo composicional e, por conseguinte, como o instrumento foi empregado na composição. Buscando se situar em um determinado ponto de vista da história cultural, portanto, esse trabalho busca a interdisciplinaridade, que traz aos estudos musicológicos as bases teórico-conceituais necessárias à atualização da disciplina, segundo VOLPE (2008).

Pixinguinha, *choro* e saxofone

ARGAN (1994) comenta que a obra de arte produz-se no interior de uma sociedade e de uma sua situação histórica específica e, nessa circunstância, o artista é parte ativa. Essa especificidade e relação da obra de arte com a sociedade na qual ela está inserida certamente evidenciam características que distinguem e classificam a obra como sendo desse ou daquele país. O Brasil através de seus diversos movimentos e efervescência cultural vem demonstrando que foi forjado por várias culturas, se evidenciando mesmo como uma “colcha de retalhos” cultural. Na área da música são diversos os gêneros e estilos que justificam essa imagem e qualificam a obra de arte musical brasileira como uma linguagem de identidades múltiplas, pois traz consigo fortes relações com a cultura de outros países. Nesse contexto, segundo autores como CAZES (op. cit.) e CLÍMACO (2008), dentre outros, um dos gêneros que mais influenciaram a música brasileira no século XX foi o jazz. A formação instrumental, que incluía instrumentos até então menos usuais no Brasil – como, por exemplo, o saxofone desempenhando a função de instrumento solista - junto à ênfase na improvisação e a alguns elementos identificados na estrutura métrica das composições, foram algumas das características que chamaram a atenção dos grupos musicais brasileiros daquele período, destacando-se, já na década de 20, o grupo *Oito Batutas*, que tinha Pixinguinha como protagonista principal.

O grupo musical *Oito Batutas* foi formado no Rio de Janeiro em 1919 e realizou importantes excursões internacionais em 1922 e 1923, primeiro a Paris e depois a Buenos Aires, divulgando gêneros da “música brasileira” como o samba e o maxixe (COELHO, 2009). Da viagem a Paris, Pixinguinha, até então compositor e flautista do grupo, trouxe na bagagem um saxofone tenor que havia ganhado do milionário Arnaldo Guinle (NETTO, 2007), uma espécie de Mecenas brasileiro, e uma nova concepção estética, “novas idéias e práticas sobre arranjos e orquestração” (COELHO, 2009), que viriam configurar outros elementos identitários para o gênero musical choro.

A partir da fundamentação teórica, sobretudo, em CHARTIER (op. cit.), em SILVA (2000) baseado em HALL (op. cit.), em CANCLINI (op. cit.) e da análise da obra *Lamentos* de Pixinguinha, foi possível observar que as turnês internacionais realizadas pelo grupo *Oito Batutas* de fato se constituíram em

peça-chave para a compreensão do choro composto e tocado por esse compositor e por grupos posteriores ao período relacionado. O tratamento melódico (contrapontístico) atribuído por Pixinguinha ao saxofone serviu de parâmetro para as gerações seguintes. Através dele, novos gêneros musicais em voga na Europa e Estados Unidos, tais como o *foxtrot* e o *rag time*, passaram a serem tocados no Brasil, configurando uma nova identidade instrumental que trazia o saxofone dividindo os solos com o/a cantor/a nas bandas de baile e *big-bands*. Sobre esse contexto BESSA (2005) comenta: “Foi o sucesso dos Batutas, todavia, que impulsionou a rápida proliferação das *jazz bands* pelo Brasil, influenciando toda uma geração de compositores e instrumentistas.” (Ibidem, p. 106).

Assim, tendo esse ponto de partida, e buscando se situar também em um determinado ponto de vista antropológico, este artigo não objetiva referir-se apenas a um estudo do choro ou mesmo do saxofone em si, mas, a partir desses dois elementos, evidenciar estruturas simbólicas capazes de configurar representações sociais, conforme observado por CHARTIER (op. cit.), evidenciar estruturas simbólicas capazes de configurar uma nova identidade musical. Identidade que segundo os conceitos de SILVA (2000), fundamentado em Hall, [...] “não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. [...] Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo”. (Ibidem, p. 96-97).

Visando também o suporte que o simbólico (“desse modo”) e o imaginário (“como se fosse”) dão ao representacional e, nesse processo, a sua implicação com processos identitários WOODWARD (2000) citado por SILVA (op. cit.) acrescenta que “a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito”. (WOODWARD *apud* SILVA, op. cit., p.17)

Trato aqui de estruturas simbólicas compreendidas através de evidências musicais (partituras, áudios e vídeos), portanto, que revelam as suas especificidades, principalmente, no que se refere ao conceito de identidade e às ambigüidades que dele emanam, o que me levou a observar com MOSCOVICI (1978) que uma representação social “é uma organização de imagens e de linguagens” (Ibidem, p. 25). Vista sob esse ângulo e autores, a identidade é expressa através dos processos ligados ao **representacional**.

O choro na trajetória dos “Oito Batutas”

O choro surgiu como movimento de expressão da cultura popular carioca a partir do final do século XIX. Segundo GEUS (2009), “sua origem [foi] fundamentada na apropriação de instrumentos musicais provenientes da colonização portuguesa a exemplo do violão, do cavaquinho e do bandolim [...]”. Essa formação instrumental convencional foi mantida pelos grupos de choro, até a ruptura provocada pelos *Oito Batutas*, após temporada em Paris. VELLOSO (2004) observa que em depoimento ao jornal *A Notícia* (agosto, 1922), Pixinguinha relatou: “quando voltei para o Brasil é que passei a tocar mais saxofone. Mas nós trouxemos outras novidades de lá. Na volta o nosso pessoal estava tocando violão banjo (Donga), cavaquinho-banjo (Nelson Alves), essas coisas.” (Ibidem, 2004 p. 4).

A viagem do grupo a Paris se configurou em muito mais do que uma série de apresentações expositivas dos gêneros brasileiros. A interação cultural provocada pelo contato com outra realidade social provocou mudanças significativas no “jeito” de compor e tocar o *gênero choro* empregado por Pixinguinha.

Uma das mudanças significativas foi propiciada pela inserção do saxofone na formação instrumental, como instrumento solista.

Uma marca importante desse compositor associada ao saxofone foi a improvisação, uma *performance* que trouxe também outra textura estética para o choro. Sobre a improvisação de Pixinguinha, CAZES (2005) afirma que, “uma audição atenta às gravações de choro da fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação [...]. Só dá para sentir o calor da improvisação quando toca o Pixinguinha, com ele tudo é mais vivo mais alegre, mais rítmico”. (Ibidem, p. 44)

A influência do jazz esteve tão presente nos *Oito Batutas*, que o grupo constituiu uma bi-orquestra, que tanto se apresentava como *jazz band*, como grupo de choro (BASTOS, 2004), com formação instrumental que incluía, dentre os instrumentos típicos dos grupos de choro, instrumentos como: trompete, trombone, saxofone e piano, ou seja, instrumentos característicos dos grupos de jazz.

A estrutura do gênero choro também sofreu transformações que evidenciam o diálogo com o jazz. Tradicionalmente, o choro apresenta uma forma Rondó, com três seções (A, B, A, C, A), contendo cada seção 16 compassos. Pixinguinha foi um dos primeiros a alterar essa estrutura, apresentando algumas composições com duas seções. Sobre o assunto CLÍMACO (2008) diz que, “dois clássicos do choro, de sua autoria [a autora se refere a Pixinguinha], foram compostos no final da década de 1920: *Lamentos* em 1928 [...] e *Carinhoso* em 1929, foram recebidos com estranheza pelo público porque já se diferenciavam muito claramente do formato dos choros que se faziam até então.” (Ibidem p.120). A alteração na forma do choro, segundo autores como FABRIS (op. cit.) e COELHO (op. cit.), foi propiciada pela influência sofrida por Pixinguinha dos modelos norte-americanos, já que esta é uma característica formal do jazz, não utilizar a forma rondó. Passo a abordar agora a análise do choro *Lamentos* desse autor, que também ofereceu um suporte importante para a confirmação da hipótese nesse trabalho.

O Choro *Lamentos* de Pixinguinha

A partir da análise da partitura do choro *Lamentos*, pôde ser percebido, além dos aspectos comuns, aquilo que se esperava dos grupos de choro tradicionais da época, aspectos que remetem à tradição de outras culturas como, por exemplo, o jazz. O choro *Lamentos* está estruturado em duas seções divididas assimetricamente. A primeira seção é composta por 24 compassos (fig.1) e a segunda por 16 compassos (fig. 2). Uma introdução de 8 compassos (fig. 3) uma ponte transitória (fig. 4) e uma coda (fig. 5). Tendo em vista essa configuração métrica, o choro *Lamentos* pode ser representado pelo esquema formal: **Intro {A B:} Coda**. Quatro características que até o tempo histórico abordado não faziam parte do gênero choro podem ser encontradas no choro *Lamentos*. A primeira se refere à estrutura formal que, ao invés de apresentar três seções, está organizada em duas partes. Procedimento composicional utilizado no jazz. A segunda característica está relacionada à utilização de cadências com a progressão da subdominante relativa à dominante, o chamado II -V, que pode ou não ser resolvido (Fig. 1 comp. 19/20). A terceira característica é a inserção de uma introdução no início da composição (Fig. 3). A quarta característica é a utilização de uma ponte transitória para prenunciar a re-exposição da seção A e uma coda para finalizar a composição.



Fig. 1 – Seção A (Compassos 6 ao 29)

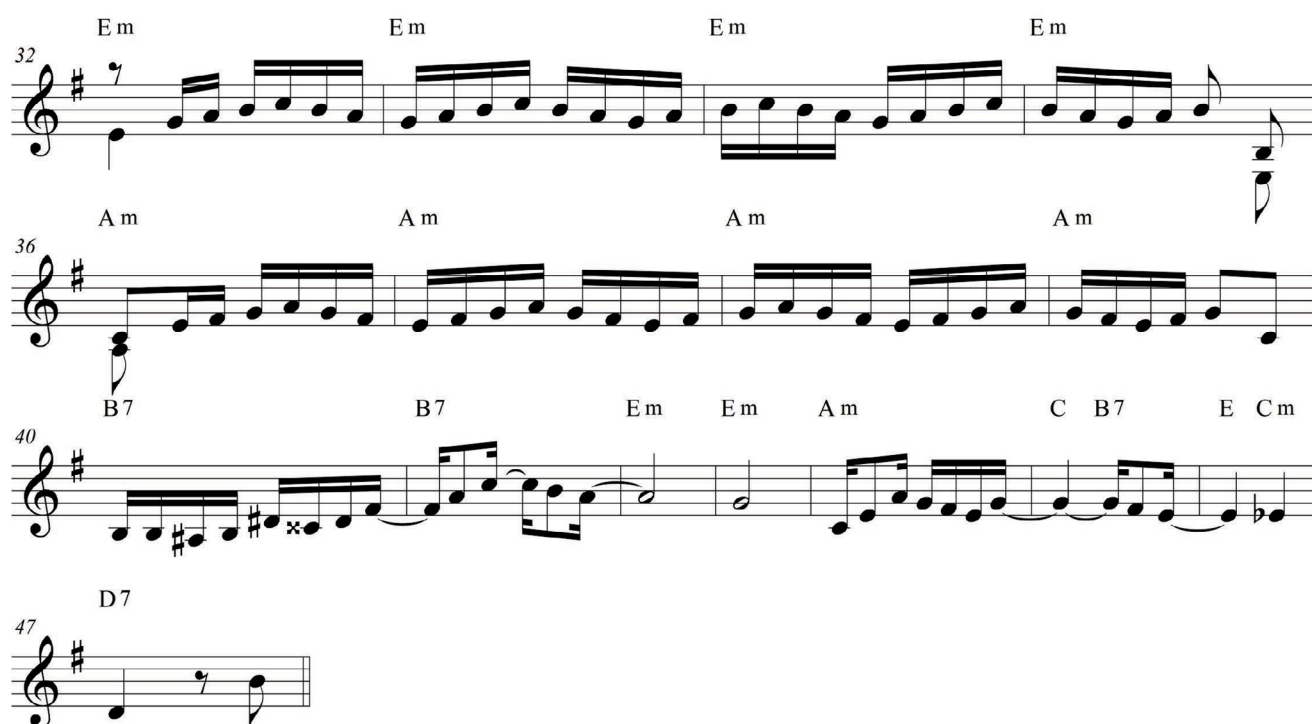


Fig. 2 – Seção B (Compassos 32 ao 47)

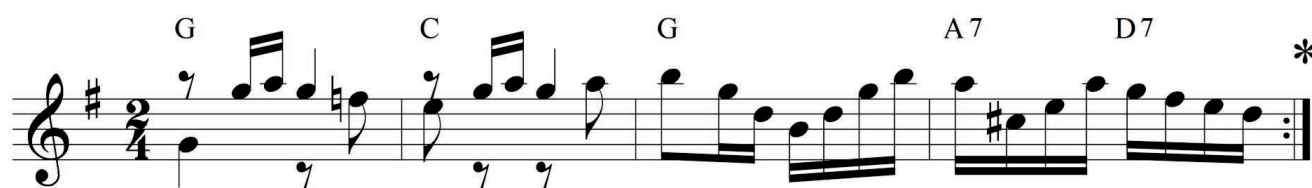


Fig. 3 - Introdução (Compassos 1 ao 4)

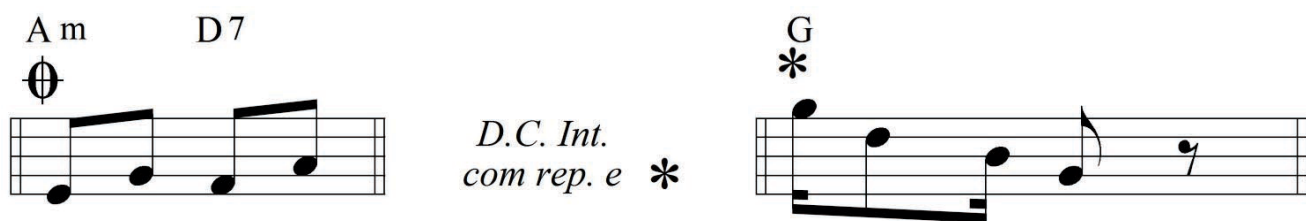


Fig. 4 – Ponte transitória Fig. 5 – Coda

Torna-se perceptível, portanto, as mudanças ocorridas no choro e nas concepções desse gênero e dos instrumentos que adotou a partir de Pixinguinha e, conseqüentemente, no cenário musical da época. Enquanto agente social, esse músico interferiu em uma prática cultural dando a ela outro significado, numa circunstância que remete a CASTORIADIS (1985), que citado por ARRUDA (1998) observa que “cada sociedade escolhe seu simbolismo, o que não pode ser explicado apenas pelas coerções do real e do racional, e as significações imaginárias têm o papel de responder às indagações a respeito da identidade coletiva [...]” (CASTORIADIS *apud* ARRUDA, op. Cit., p. 18).

Tendo em vista essa fundamentação teórica na abordagem do objeto, pode ser observado que as representações sociais relacionadas à dimensão social investigada, representações essas objetivadas em práticas, obras e formulações verbais relacionadas ao choro composto por Pixinguinha e à sua relação com o saxofone, tiveram condições de apontar investimentos e valorações capazes de remeter a processos identitários que, por sua vez, podem revelar características de uma nova identidade híbrida para o gênero musical choro. Isso levando em consideração as reflexões de CANCLINI (op. cit.) quando observa: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (Ibidem, p. XIX).

Considerações finais

Enfim, o presente artigo buscou evidenciar algumas representações sociais latentes na obra de Pixinguinha, representações que possibilitaram a constituição de outra identidade para o gênero musical *choro*. A identificação e análise dos elementos musicais expostos evidenciaram uma forte influência de elementos do jazz, possibilitada pelo trânsito cultural vivido por esse compositor. A influência destes elementos não descaracterizou o gênero como sendo um choro, mas apontou para um novo fazer musical, para novas concepções coletivas do gênero e dos instrumentos que adotou. Isto vem demonstrar que o *choro* não havia se esgotado e que foi passível de novas influências, que propiciaram novas significações para o gênero. Significações e transformações na estrutura formal e na *performance* que foram representadas por Pixinguinha e evidenciadas através de práticas musicais capazes de evidenciar processos ligados ao representacional. Em suma, Pixinguinha contribuiu para a formação de uma cultura musical híbrida, que teve como característica o encontro cultural entre as práticas musicais européia, africana e norte-americana, culminando em novas representações sociais implicadas com o gênero *choro* e com os instrumentos por ele adotados, o que incluiu outros enfoques relacionados ao saxofone.

Referências

- ARGAN, G. C. **Guia da História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARRUDA, Ângela. **O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro – Negociando a diferença**. In: _____. (Org). **Representando a alteridade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. cap. 1, p. 17-46.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. “**Les Batutes in Paris, 1922. Na Antropology of (in) discreet Brightness**” In: *Antropologia em Primeira Mão* 66. Florianópolis: UFSC, 2004.
- BESSA, Virgínia de Almeida. “**UM BOCADINHO DE CADA COISA**”: **Trajetória e Obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30**. 262p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.
- CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CLÍMACO, Magda de Miranda. **ALEGRES DIAS CHORÕES: O choro como expressão musical do cotidiano de Brasília, Anos 1960 – Tempo Presente**. 394p. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, 2008.
- COELHO, Luís F. H. **Os Músicos Transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas**. Tese (Doutorado Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FABRIS, Bernardo V. **CATITA DE K-XIMBINHO E A INTERPRETAÇÃO DO SAXOFONISTA ZÉ BODEGA: aspectos híbridos entre o choro e o jazz**. 48p. Artigo (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- GEUS, José Reis De. **PIXINGUINHA E DINO SETE CORDAS: Reflexões Sobre a Improvisação no Choro**. 161p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- NETTO, Michel Nicolau. **Discursos Identitários em Torno da Música Popular Brasileira**. 240p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- VELLOSO, Rafael H. Soares. **O SAXOFONE NO CHORO**. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- VOLPE, Maria Alice. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, Ano 1, n. 1, setembro de 2007
- SILVA, TOMAZ TADEU DA. **Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

Partituras não publicadas

- ROCHA, Alfredo Vianna Filho. **Lamentos**. Partitura. (Ed. Kallebe Pinheiro). Goiânia: Editorado no Programa Finale, 2010.

NACIONALISMO E NEOFOLCLORISMO

Lucas Eduardo da Silva [Galon] (USP)

Luis Alberto Garcia Cipriano (USP)

Rubens Russomano Ricciardi (USP)

Resumo: Esta pesquisa aborda os conceitos de *nacionalismo* e *neofolclorismo* numa perspectiva estético-musicológica. Nossa crítica se concentra no problema de se desatrelar nacionalismo da teoria política, o que tornaria incompatível sua aplicação a determinadas manifestações artístico-musicais. Também procuramos apontar a confusão que ocorre ao se tomar neofolclorismo por nacionalismo, evidenciando uma necessária distinção entre os dois conceitos. Tal distinção poderá elucidar questões inerentes à própria recepção das obras musicais neofolcloristas. Consequentemente propomos também a introdução do conceito de *neofolclorismo*, compreendido enquanto estilização do folclore e das culturas populares em obras artísticas, para a compreensão de parte da música brasileira no século XX.

Palavras-chave: Nacionalismo no Brasil, Neofolclorismo no Brasil, Cultura Brasileira Popular, Villa-Lobos, Mário de Andrade.

Nationalism and Newfolklorism

Abstract: This research addresses concepts of *nationalism* and *newfolklorism* in an esthetic and musicological perspective. Our criticism focuses on the problem of disconnecting nationalism and its political theory, which would make its application incompatible to certain artistic and musical events. We also seek to point out the confusion that occurs when newfolklorism is taken as nationalism, by showing a necessary distinction between the two concepts. This distinction may clarify some issues inherent in the reception of musical works neofolklorists. Therefore we also propose to introduce the concept of newfolklorism, understood as a stylization of folklore and popular culture in artistic works, to understand part of Brazilian music in the twentieth century..

Keywords: Nationalism in Brazil, Newfolklorism in Brazil, Brazilian Popular Culture; Villa-Lobos; Mário de Andrade.

Se por um lado, inúmeros trabalhos analíticos e biográficos escritos atualmente sobre o compositor Villa-Lobos têm esclarecido aspectos relevantes (incluindo-se processos composicionais e análises de estrutura e forma), por outro lado, não se propõe ainda uma discussão em torno de conceitos fundamentais que circundam a poética musical do compositor. Muito se propala sobre o uso do *folclore*, da *cultura popular brasileira*, da relação da obra de Villa-Lobos com o *nacionalismo*; mas pouco se pergunta o que seja folclore, cultura ou nacionalismo (perguntas que encerram o próprio papel do esteta) e o modo como estes conceitos podem ser aplicados à arte, sem prejuízo para compreensão de sua essência.

Mário de Andrade, por sua vez, continua presente no ideário musical brasileiro como grande intelectual e pilar da musicologia brasileira. Apesar de sua influente obra *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), utilizada como referência para um suposto ideal de nacionalismo, seus escritos tardios nos levam a uma crítica profunda ao nacionalismo musical, como no caso de *O Banquete* (1944/1945). Tais análises maduras, porém, foram menos absorvidas. Assim, chamamos a atenção para as conclusões do próprio Mário de Andrade. Ele aponta para o equívoco de uma generalização do conceito de nacionalismo em música: “nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1989: p. 60). Diante de tal definição, como poderemos continuar pensando o nacionalismo musical como mero folclorismo? Será que podemos até mesmo falar de um nacionalismo desatrelado da xenofobia, do belicismo, do racismo, do imperialismo, enfim, do espírito intolerante, excludente, anti-democrático e totalitário?

O uso do conceito de *nacionalismo* vem sendo freqüentemente utilizado em abordagens sobre Villa-Lobos. Não somente com relação a este, mas a toda uma geração de compositores brasileiros importantes. No que diz respeito às obras destes compositores, é comum que se denominem *nacionalistas*, obras que contam com a apropriação de temas folclóricos - em Villa-Lobos é o caso do *quarteto nº 5* - ou obras que demandam aspectos da música popular urbana, caso dos *Choros*, série de obras deste compositor. Porém, quando pensamos nas múltiplas conotações que *nacionalismo* apresenta, poderemos perceber que o uso irrefletido deste conceito pôde inclusive obscurecer alguns aspectos da obra do compositor. Não só do compositor, mas mesmo a todo o complexo de obras que se utiliza do folclore e dos gêneros populares urbanos, o que levou um cronista como Vasco Mariz a classificar mesmo períodos inteiros como “geração nacionalista”.

Mas se pensarmos nas múltiplas conotações que nacionalismo pôde assumir na história, talvez nos surpreendesse o quanto a problemática conceitual que a associação deste termo com a arte pode desvelar. Dante Moreira Leite observa que

O nacionalismo, tal como o conhecemos hoje, só apareceu nos fins do século XVIII, de certo modo acompanhando a revolução francesa de 1789. Na forma aí apresentada, o nacionalismo era um movimento tipicamente liberal e constituía uma ideologia política destinada a substituir a concepção do Estado organizado sob uma casa reinante. Na concepção revolucionária de 1789, o governo seria exercido por delegação do povo soberano, isto é, da Nação. O caráter revolucionário do novo sentido de Estado não escapou aos contemporâneos e continuou a influir na vida política dos séculos XIX e XX (LEITE, 1969: p. 21).

A partir do século XIX, os nacionalismos percorrem a tortuosa trilha deixada pelas inúmeras conotações que *nação* passa a ter na construção ideológica das diversas classes e povos que com ela tiveram de lidar. Mesmo que possamos identificar certos aspectos do surgimento e desenvolvimento dos nacionalismos, ou mesmo localizar possíveis origens do sentimento comunitário que dá origem a essas teorias, reconstruir este caminho jamais foi experiência tranqüila, dado o caráter vago, a impossibilidade de critérios fixos, bem como os problemas filosóficos que os conceitos *nação* e *nacionalismo*, estudados a partir do prisma de suas ideologias, oferecem ao estudioso - tamanha a precariedade amorfa que os dois programas denotam mesmo enquanto teorias políticas. As inúmeras abordagens histórico-filosóficas que buscaram desvelar o que de fato pode-se chamar *nação* ou *nacionalismo* esbarraram na complexidade de decifrar os descaminhos que tais conceitos denotam; não só o de decifrar os significados inerentes aos conceitos, mas principalmente sobre o que eles representaram no encadear da história moderna. Os critérios, segundo Dante Moreira Leite, para se definir a nacionalidade, são muitas vezes objetivos (língua, religião, território comum), muitas subjetivos (escolha individual através de plebiscitos), mas “sobretudo vagos e contraditórios”. (LEITE, 1969: 24§2). Essa contraditoriedade se apresenta como consequência de um tipo de normatização que não pressupõe uma teoria coerente. O que mais importou para a crescente ascensão dos pensamentos nacionalistas foi sua dimensão prática, ou seja, aquilo que podia ser alcançado enquanto *consequência* nas várias esferas políticas. Se a afirmação de que “(...) nenhum critério pode ser achado para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo [como nações] (...)” (HOBBSBAWN, 1990: p.14), demonstra a dimensão do problema, o fato de se lidar com a ideologia específica de *nacionalismo*, surgido na esteira da idéia de *nação* foi fruto de uma intensa necessidade por parte daqueles cujos interesses políticos e teóricos se apresentavam na história (a partir principalmente do século XIX) como imperativos

para algum tipo de dominação política, econômica ou mesmo do pensamento, e em outros momentos contra estes mesmos tipos de dominação. Hobsbawm também aponta outro aspecto do *nacionalismo*, de forma ainda mais dramática: “A base dos “nacionalismos” de todos os tipos era igual: era a presteza com que as pessoas se identificavam emocionalmente com “sua” nação e podiam ser mobilizadas, (...) presteza que podia ser explorada politicamente” (HOBSBAWN, 2006 [98]). Essa apropriação do sentimento de pertença a uma nação ou a alguma comunidade que sempre esteve presente na história, ocorre principalmente tendo em vista a mudança política em relação às *classes subalternas*, que como aponta Ortiz (ORTIZ, 1985), ocorre a partir do século XIX, quando o Estado aparece como “instituição provedora” demandando então uma “contrapartida”. Esse aspecto que vincula o nacionalismo ao totalitarismo se clarifica ainda mais quando se expõe essa sua associação classista:

(...) o patriotismo ou nacionalismo foi, ao contrário, imposto de cima para baixo, num movimento intelectual e político, e não decorreu de movimento popular ou espontâneo. (...) seria difícil explicar como as simpatias e antipatias nacionais podem sofrer modificações tão bruscas. Na verdade, tais modificações são impostas por grupos de liderança política e são aceitos através da comunicação de massa – o jornal, o rádio e a televisão (LEITE, 1969: p. 19)

Neste ponto podemos nos colocar algumas indagações:

1) Se os diversos nacionalismos se consubstanciam enquanto teorias políticas, cujas essências são vagas e contraditórias, por que as obras de cunho folclórico ou popular são chamadas de “nacionalistas”, uma vez que nada expressam dessas teorias políticas?

2) Quais seriam então as obras nacionalistas de fato?

Adorno, aqui distante da problemática nacionalista, em seu texto *Die stabilisierte Musik* ou *A música estabilizada* (1928)¹ apontou relações sociológicas que nos levam não só ao conceito de neofolclorismo, como também de neoclassicismo na música:

Do ponto de vista sociológico, o [neo]classicismo deve ser entendido como a forma de estabilização nos estados mais avançados e mais esclarecidos racionalmente, enquanto os países atrasados, essencialmente agrários – e também, curiosamente, a União Soviética -, além dos estados da reação fascista, devem ser entendidos no âmbito no [neo]folclorismo (*apud* ALMEIDA, 2007: p. 221).

Quando nos deparamos com as diversas normatizações² impostas pelos Estados nacionais no sentido da valorização das culturas nacionais, sempre do ponto de vista da criação de tradições, da valorização da *cultura popular*³, da expressão do *autêntico*, bem como da criação de todo um sistema simbólico que pressupõe uma *identidade*, podemos perceber a fragilidade da associação de inúmeras obras de Villa-Lobos ao conceito de *nacionalismo*.

Nas visões nacionalistas (já no século XX) o que se convencionou considerar como *cultura* incluía elementos que se podem associar às artes, caso das melodias folclóricas e temas populares (ORTIZ, 1985). Assim sendo, por um silogismo, o artista que se utilizasse de elementos daquilo que entendiam por “cultura

¹ In GS Volume 18 (escritos completos), MS V (escritos musicais), organização editorial por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-1986, p.725.

² Lembremos aqui especialmente da política jdanovista na URSS.

³ Não esqueçamos que um *Ministero della Cultura Popolare* (instituído em 1937) foi invenção de Mussolini, bem como o *Volkswagen*, ou seja, o “carro popular”, é um conceito de Hitler, algo estreitamente relacionado com o fascismo.

nacional”⁴ (num processo tanto automatizante quanto é brutal essa dinâmica à qual nada se pode contrapor), passava a ser chamado *nacionalista*, ou faria parte dos criadores de arte socialmente útil, com importância real para seu povo, comprometida com sua pátria-nação: “O critério atual de música brasileira deve ser não filosófico mas social” (ANDRADE, 1962 [1928]: p. 19). Não é preciso narrar aqui as inúmeras mazelas que este pensamento (transformar este raciocínio pouco diferenciado em programa artístico) causou para grandes artistas que vivenciaram este *Zeitgeist*.

Em suas diversas recepções, ora Villa-Lobos recebia a alcunha de herói do nacionalismo brasileiro (de acordo com os epígonos neofolcloristas), ora era aquele tipo de compositor conservador e contrário ao avanço progressista, no modo de ver dos modernistas adeptos da então autoproclamada vanguarda. Mas a real relação de Villa-Lobos com a cultura popular é muito diferenciada daquela que faz tanto os programas nacionalistas como vanguardísticos. Da relação de Villa-Lobos com a cultura (entenda-se oralidades, tradição, elementos regionais ou urbanos de suposta brasilidade) e o modo como o compositor apreendeu e dialogou com esta em sua obra, podemos extrair um exemplo paradigmático para o esclarecimento do que é *cultura nacional* dentro da concepção que temos investigado. Este exemplo é justamente o seu ciclo de obras mais valorizado entre os críticos e analistas: a série *Choros*.

Um problema recorrente vem sendo a consideração dos *Choros* enquanto produção popular, cuja relevância seria atribuída à apoderação, realizada por Villa-Lobos, da *cultura popular brasileira*. Como se o compositor, assim como é propalado sobre o seu uso do folclore, obedecesse a algum imperativo programático para construção de música nacionalista ou popular. No entanto, como poderemos estabelecer relações com manifestos tais como Mário de Andrade - inspirado em Oswald de Andrade e seus manifestos *Pau-Brasil* de 1924 e *Antropofágico* de 1928 - propunha em seu *Ensaio*, também de 1928, ou mesmo com aquilo que foi proposto em outros manifestos artísticos, como o *Discurso* de Jdanov (1948), para produção de música a partir da cultura popular? Há que se identificar que a apropriação da cultura popular pelos nacionalismos tem caráter diverso do modo como Villa-Lobos compreende a cultura a partir do exemplo dos *Choros*. O *Choros nº 10*, por exemplo, como demonstra a análise de Wisnik (1977 [74]), apresenta um caldo cultural tão diverso que a possibilidade de uma abordagem multidisciplinar (antropológica, social, histórica) torna-se possível. A própria obra já denota o modo como Villa-Lobos compreende a *cultura* como estando alheia a qualquer apreensão normativa. O nome *Choros* parece muito mais conotar essa essência da *cultura* popular a que nos referimos; a completa ausência de compromisso com o *puro* ou *incontaminado*, o não-normativo. Villa-Lobos apreende justamente o aspecto da cultura popular (na realidade da *cultura*) que é mais essencial: frequentemente o que se vê é um fecundo descompromisso dos autores e cancionistas populares urbanos com uma estilística única (simplesmente por que não existe pureza cultural); sem a menor parcimônia, músicos como Ernesto Nazaré, Pixinguinha e Tom Jobim repelem classificações estanques, mesmo sendo refratários de algum estilo específico. Passeiam pelo samba, tango brasileiro ou choro e outros inúmeros subgêneros sem explicações.

⁴ Não é fácil muitas vezes determinar o que seja de fato cultura nacional. O futebol, por exemplo, não seria antes de um elemento de cultura nacional, um esporte evidentemente bretão? O violão que acompanhava outrora as canções de MPB, não seria antes um instrumento espanhol? A viola caipira não é exatamente a viola bracarense? O idioma falado no Brasil não seria antes um dialeto latino e que em muitos casos não conserva ainda mais elementos medievais europeus que aquele falado atualmente em Portugal? O carnaval não é antes uma antiga festa católica, e, teria sobrevivido sem a indústria do turismo? Lembremo-nos (mas ninguém só não lembra, como também se esquece que esquece!) que a percussão característica do samba tem menos de cem anos de idade, uma vez que o instrumento mais característico dos escravos desde os primeiros registros iconográficos no Brasil colônia sempre foi a calimba (marimba de Cafri), outrora cantada em verso e prosa, com a qual não conseguimos hoje qualquer relação com as normas da MPB.

Amalgamam as diversas tendências conforme elas aparecem. Foi justamente este aspecto da cultura popular urbana que parece ter interessado Villa-Lobos na construção de seus Choros. Estes apresentam este amalgama poliestilístico por excelência (*Choros 2*); *Choros* então, faz referencia a esta pluralidade. O compositor Gilberto Mendes tece algumas considerações que nos importa nesta abordagem:

Já faz um certo tempo que os intelectuais da mídia, e até alguns musicistas midiotizados, vêm trabalhando pela formação de uma opinião que identifique choros populares com os choros de Villa-Lobos, vale dizer, Pixinguinha e Cartola com Villa-Lobos. É como achar que são a mesma coisa água é vinho, duas excelentes bebidas (...) A música de Villa-Lobos é da mais alta linhagem erudita.

E Gilberto Mendes demonstra ainda essa dimensão da obra de Villa-Lobos:

(...) o que importa nele não é o caráter brasileiro que possa ter sua música, é a modernidade de sua linguagem musical, personalíssima, que ele construiu, algumas vezes, com alguns elementos de nosso folclore, de nossa musica popular urbana, outras vezes com elementos da música de Bach, como poderia ter construído com quaisquer elementos e ela teria sido sempre a mesma linguagem, a sua linguagem (MENDES: 2008, p.155 e 157).

Assim sendo, parece claro que tais aspectos ficam muito longe da retórica nacionalista. Dizer de Villa-Lobos, que se trata de um “compositor nacionalista”, é desprezar toda riqueza conceitual que sua obra pode conotar. Para concluirmos, perguntamos: onde localizamos então uma possível música nacionalista de fato na obra de Villa-Lobos? Afinal o compositor em sua incrivelmente quantitativa obra não compôs apenas obras primas (no sentido que viemos apresentando até aqui). Portanto, propomos não se misturar música com nacionalismo sem qualquer critério crítico. Vamos falar, quando muito, da *incorporação de oralidades populares na música escrita*, pois foi isso que ocorreu na obra de Villa-Lobos. E não “nacionalismo”, que só ocorreu de fato em alguns poucos deslizos de seu *Canto Orfeônico*. É justamente devido à expressão de um programa extra-artístico (uma teoria política) que podemos dizer que as obras nacionalistas de Villa-Lobos são as canções e hinos militares, que se inserem no contexto do regime getulista e passa a produzir obras “panfletárias” (como *Pra frente oh Brasil* e *Hino á Duque de Caxias*). É no *canto orfeônico* que se justifica nossa escolha em aplicar o conceito de nacionalismo; seja enquanto proposta com finalidade sócio-educativa, seja em seu modo operacional ou em suas finalidades artísticas - onde tudo se consubstancia nas composições, arranjos, adaptações ou coleções de Villa-Lobos. É claro que definir conceitos em torno de uma obra tão vasta quanto a do compositor, estancando-as em categorias, é recorrer também na redutividade, senão do conceito, pelo menos na perda da possibilidade de melhor compreender a sua arte. Mas o *sui generis* do canto orfeônico leva o próprio compositor a “separar” o que é *artístico* do que é didático: “Afora essa feição didática, contém vários números de interesse artístico, além do caráter cívico de que estão impregnados alguns deles” (Villa-Lobos apud LISBOA, 2005: p.93).

Ao se aproximar do *modus operandi* das propagandas fascistas européias, e ao mesmo tempo estar inserido num contexto onde a preocupação com a educação musical é cada vez mais patente (Kodály – Hungria), Villa-Lobos se presta à produção e organização de um material bastante próximo de uma música utilitária e objetiva (Adorno se utiliza do conceito de *Sachlichkeit*, ou seja, *tematismo* em música), sem o caráter singular da obra de arte. Obviamente, muitas das canções didático-folclóricas são peças de inegável valor artístico, pensadas para coletividade infantil, e que refletem preocupações técnicas nas suas orquestrações

e estruturas, por onde perpassa a singularidade de Villa-Lobos. No caso específico dos hinos cívicos, há um aspecto de produção em série, cuja finalidade da música é adornar ou suportar textos panfletários do nacionalismo do Estado Novo. Neste caso a música não tem importância. É mero veículo para palavra, e propositalmente é submetida a esta. Essa vinculação ao texto, bem como sua submissão, não nos deixa dúvidas de que a esse caso específico de música podemos conferir o conceito de *música nacionalista*, diferenciando-a do *neofolclorismo* que permeia uma série de obras de Villa-Lobos, que não tem caráter jdnovista, e nem segue a cartilha andradiana. Assim sendo, podemos diferenciar *Neofolclorismo* – apropriação do folclore “original” e estilização do mesmo – algo comum em Bartók⁵, Villa-Lobos e Stravinsky, e *Nacionalismo* (em arte) – expressão literal das teorias nacionalistas nos hinos cívicos e militares.

Referências

- ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno**: Música e verdade nos anos vinte. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1962. [1ª ed. 1928].
- ANDRADE, Mário de. **O banquete**. São Paulo: 2ª ed. Duas Cidades, 1989. [op. Post. 1945].
- BARTÓK, Bela. **Musique de la vie**. Paris: Stock Musique, 1981.
- HOBBSAWN, Eric J. **A era dos impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra (10ª ed.), 2006 [1998].
- HOBBSAWN, Eric J. **Nação e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**: História de uma ideologia. São Paulo: Livraria Pioneira Editora (2ª ed.), 1969.
- LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico**: Música, nacionalismo e ideal civilizador. São Paulo, 2005 (UNESP). Dissertação de ME.
- MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical**: dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp, 1994.
- MENDES, Gilberto. **Viver sua música**: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevsky. Santos, SP: Realejo Editora; São Paulo: Edusp, 2008.
- ORTIZ, Renato. **Cultura popular**: românticos e folcloristas. São Paulo: PUC, 1985 – texto 3.
- WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades & Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977 [1ª ed. 1974].

⁵ “Stravinsky nunca cita as fontes de seus temas. Não é possível saber, nem nos títulos nem nas notas de rodapé, se seus temas são de sua própria invenção ou da música folclórica (...) E Stravinsky tem razão ao afirmar que, do ponto de vista artístico, a origem de um tema é totalmente sem importância” (BARTOK: 1981, p.87). Do mesmo modo, é larária a frase de Villa-Lobos: «o folclore sou eu».

CIRCULARIDADE E HIBRIDISMO CULTURAL NA MÚSICA E NOS ARRANJOS DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Renan Ribeiro Fonseca (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Resumo: Essa pesquisa teve como objetivo buscar, nas obras previamente selecionadas de Chico Buarque, elementos capazes de evidenciar o seu diálogo com várias dimensões culturais, almejando identificar um processo de circularidade cultural propiciador de estruturas musicais híbridas. Um levantamento bibliográfico, aliado a um trabalho de análise e interpretação de partituras, audição de CDs e visualização de DVDs, junto a indícios colhidos em entrevistas com músicos comprometidos com o estudo da música popular, se consistiram nos principais procedimentos metodológicos que guiaram a investigação.

Palavras-Chave: Chico Buarque; Hibridismo Cultural, Circularidade Cultural, Processos Identitários

Circularity and Cultural Hybridity in Music and Arrangements by Chico Buarque de Holanda

Abstract: This research aimed to look in the works previously selected by Chico Buarque, elements that could show its dialogue with various cultural dimensions of music, aiming to identify a process of cultural circularity able to reveal musical structures hybrid. A literature review, combined with an analysis and interpretation of scores, listening to CDs and viewing DVDs, along with evidence collected from interviews with musicians committed to the study of popular music, it consisted of the main methodological procedures that guided the research.

Keywords: Chico Buarque; Cultural Hybridism, Cultural Circularity, Identity processes.

Introdução

A música popular brasileira floresceu a partir de uma acentuada interação entre culturas: a música européia, indígena e africana, dentre outras. As interações que continuaram a acontecer, inclusive entre dimensões culturais de várias regiões brasileiras, possibilitaram constatar o inevitável processo de “circularidade cultural” (GINSZBURG, 2002) que permeia uma trama cultural, evidenciando processos de “hibridação”. Nesse momento se faz mister buscar uma fundamentação em CANCLINI (2003), quando observa que “entende por hibridação processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Ibidem, p. XIX), lembrando ainda:

falar de fusões não nos deve fazer descuidar do que resiste ou se cinde. A **teoria da hibridação** tem que levar em conta os movimentos que a rejeitam [...] é um processo de mistura do compatível e fixação do incompatível. (Ibidem, p. XXXII-XXXIII)

Esse processo de acentuada hibridação relacionado à música brasileira sempre me chamou muito a atenção, indicando que esse conjunto de interações trouxe características particulares a essa música que remetem a processos identitários. Processos identitários que apontam também para SILVA (2000), baseado em Stuart Hall, que ao observar uma prática ou obra cultural na sua capacidade de evidenciar *representações sociais*, afirma: “a identidade é isso” (Ibidem, p. 90). Lembra o caráter performativo da identidade relacionado a esse processo, o que mais uma vez remete à abordagem da música brasileira, acentuadamente híbrida na sua base desde os seus primórdios e que nunca deixou de marcar encontros com outras realidades culturais, o que pode ser exemplificado também pelo encontro com o Jazz (GAVA, 2002) e com o Rock (MARCHETTI, 2001) em meados do século XX.

Ao buscar material para trabalhar esses processos de acentuadas interações, tão característico da música brasileira, foi fácil chegar no compositor Chico Buarque de Holanda. Isso se deve ao fato desse compositor possuir uma vasta obra, muito diversificada, o que evidencia um possível diálogo com diferentes gêneros musicais e com diferentes dimensões culturais e temporais, com formações instrumentais diversas, elementos que indicam um campo fértil para a exploração e a fundamentação dessa pesquisa. Talvez devido à sua ampla formação intelectual e ao cenário sócio-histórico e cultural em que viveu, Chico Buarque se forjou como ser humano e artista capaz de produzir um repertório híbrido que se tornou uma referência na música popular brasileira, trazendo para ele a admiração de inúmeros intelectuais do Brasil e do mundo. *Sem Fantasia; Biscate; Retrato em Branco e Preto; Brejo da Cruz* foram as obras desse compositor selecionadas para a realização deste trabalho. São obras que, no seu cômputo, mostram possibilidades de interações com outros gêneros populares brasileiros e com elementos de estilo que caracterizam a música erudita ocidental, como a polifonia, por exemplo. São obras que apontam, para possibilidades em termos da circularidade cultural.

Enfim, foi o investimento nas primeiras buscas desse contexto que apontou as obras de Chico Buarque Holanda e, mais especialmente, as obras escolhidas, que fez surgir algumas questões: Que interações entre diferentes dimensões culturais acontecem nos exemplos selecionados para estudo? Pode ser realmente afirmado que a música desse compositor evidencia hibridismo cultural, conforme definido por CANCLINI (op. cit.)? Qual a importância dessas obras para a música e para a sociedade brasileira?

Tendo em vista responder essas questões, o presente trabalho tem como objetivo investigar nas obras selecionadas, compostas por Chico Buarque de Holanda, elementos que evidenciam o seu diálogo com outros *lôcus* e gêneros de produção musical, inclusive, com o erudito, almejando identificar um processo de circularidade cultural capaz de revelar estruturas híbridas e de se tornar um dos elementos interferentes no processo significado / interpretação musical. Tendo como ponto de partida uma pesquisa qualitativa, que envolve a análise e interpretação dessa produção artística de um artista percebido na sua interação com um cenário sócio-histórico e cultural, foram levantadas analisadas e interpretadas partituras, selecionado um material sonoro e áudio-visual, além de realizadas entrevistas com músicos e teóricos implicados com a música popular, visando sempre relacionar e interpretar dados que pudessem comprovar a pressuposição de que a música de Chico Buarque de Holanda é permeada de forma acentuada pela dinâmica da circularidade cultural, o que possibilita identificá-la como híbrida.

O compositor e seu universo de relações: Chico Buarque de Holanda

Nascido em um berço de interações, em um tempo em que as relações culturais se intensificavam, Francisco Buarque Hollanda (Chico Buarque de Hollanda) segundo CHEDIAK (1999), veio ao mundo em 19 de junho de 1944, advindo de uma família de intelectuais no Rio de Janeiro. Sua mãe Maria Amélia Cesário Alvim, pintora e pianista, e seu pai o historiador, sociólogo e crítico literário Sérgio Buarque de Hollanda (que ao lado de Mario de Andrade é reconhecido como um dos principais intelectuais da época) constituíram o principal pilar para a consolidação de seu caráter pessoal e intelectual. A erudição cultural de seu pai junto à sua convivência e amizade com artistas e intelectuais vários da época, como o literário Jorge Jobim, por exemplo,

transformou por várias vezes a casa da família em um lugar propício a grandes discussões e interações fecundas e frequentes. Constantemente a família mudava de casa, usualmente no trecho Rio - São Paulo, embora uma dessas mudanças tenha acontecido para a Itália, num curto período de dois anos de 1952-54, quando seu pai assumiu a cadeira de *Estudos Brasileiros da Universidade de Roma*. Nesta época o cônsul de Paris, e muito amigo de Sérgio Buarque de Holanda, Vinicius de Moraes, frequentemente visitava sua casa carregando um violão, tocava e cantava com os amigos. É o próprio Chico Buarque quem observa: “Vinicius aparecia lá em casa com Baden [Powell], com Alaíde Costa” (NEVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 165). Além de Vinicius e Alaíde Costa, havia também as visitas constantes de algumas outras figuras importantes do cenário musical popular brasileiro como os cariocas IsmaelSilva, Pixinguinha, Donga, Noel Rosa dentre outros referências do samba do Rio de Janeiro daquela época. Além da influência musical, Chico Buarque contou também com primorosa formação literária, graças a seu pai que tinha uma formação intelectual muito vasta, o que o fez se interessar muito pela literatura. São dele as palavras:

(...) especialmente por literatura, porque a casa do meu pai era uma biblioteca. Havia livros cobrindo todas as paredes, fechando janela. E a presença mesmo maciça desses livros, a presença física dos livros me atraía desde pequeno. Pouco mais adiante eu comecei a escrever umas coisas. E meu pai, de certa forma, me orientava, no sentido de que ele lia o que eu escrevia, fazia observações, criticava, mandava eu trabalha mais, me indicava livros para ler, me dava uma espécie de luz. HOLANDA, *apud* NEVES; COELHO; BACAL, *op. cit.*, p. 163)

CHEDIAK já observa que dos quatorze aos dezesseis anos de idade Chico Buarque manifestou muito interesse pela música do rádio, apreciava muito o Rock (The Platters, Elvis Presley e Little Richard), o Blues, o Samba, e as Canções da época. Aprendeu muito da cultura italiana em sua estadia estrangeira de infância, admirava a música de Jacques Brel, Charles Aznavour, Edith Piaf, a música francesa, por influência da formação de seus pais. Resolveu tocar violão após ouvir a música de João Gilberto, e queria ser como o seu ídolo. Essa última observação evidencia que esse compositor recebeu, portanto, influência também do momento Bossa Nova e, conseqüentemente, de um dos seus principais representantes, o compositor Tom Jobim, que consolidou em Nova Iorque a sua carreira como arranjador e futuramente como compositor, ao lado de figuras como Frank Sinatra, dentre outros músicos do Jazz *Standard* norte americano e que foi, junto ao compositor João Gilberto, um dos integrantes do movimento da Bossa Nova. Sobre esse movimento e gosto pelo jazz observa:

De repente aparece a bossa nova, que era uma coisa inteiramente nova, moderníssima, algo nunca visto. E que, por acaso, era brasileiro. Porque eu gostava de Noel Rosa e outros, mas se alguém perguntasse do que eu gostava mesmo em música, eu responderia que era de John Coltrane, Miles Davis. O que eu gostava sinceramente, o que eu achava que era bom mesmo estava no jazz. (HOLANDA, *apud* NEVES; COELHO; BACAL, *op. cit.*, p. 166-167)

Chico Buarque relata, portanto, seu grande entusiasmo naquela época com a música norte americana e a com a formação da Bossa Nova. Isso, com certeza, foi algo fundamental para a futura formação do que seria sua música e o primeiro passo para uma relação futura de amizade com Tom Jobim. Decorrido essa fase, a bossa nova perdeu um pouco do seu sentido impactante sobre a música popular no

Brasil. Esse gênero musical, que tinha toda a sua estética em diálogo com os padrões exteriores do Jazz (Cool Jazz e BeBop), do impressionismo debussyniano, se contrapondo ao melodismo das letras e o gingado das danças populares brasileiras de até então, agora se derramava sobre essa música gerando efeitos colaterais: a MPB de protesto engajada principalmente na luta contra a ditadura e críticas à sociedade, que teve em Chico Buarque um dos seus grandes nomes. Seguindo a busca do intrincado de relações que possivelmente constituiu a obra de Chico Buarque de Holanda, pode ser dito ainda que em 1963 entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Não tardou muito e abandonou o curso. **Na fase de sua vida em que conviveu com a ditadura militar no Brasil continuou interagindo com culturas de vários lugares do Brasil e do mundo, convivendo com circunstâncias que propiciaram a consolidação de seu caráter e amadurecimento musical. Em 1968 viajou para Cannes, na França, para participar da Feira Internacional de Discos - MIDEM. Graças aos conselhos dos amigos que o instruíam a não voltar ao Brasil, em virtude da consolidação do Ato Institucional nº 5 (AI5) refugiou-se em Roma com a família. Por outro lado, sempre manteve uma relação amistosa com o morro carioca. Contou com sambistas autênticos do morro e com a participação de escolas de samba em seus shows. O conhecimento do morro e de sua história permitiu também que compusesse a obra *A Ópera do Malandro*, em que mostrou a realidade do autêntico malandro carioca.**

Sua obra

De um modo geral, o repertório de Chico Buarque evidencia composições de cunho filosófico e descontraído (*Mulheres de Atenas*), sério e extrovertido (*Você Não Gosta de Mim, Mas Sua Filha Gosta*), triste e alegre (*Apesar de Você*), profundamente desolado (*Pedaço de Mim e Angélica*), crítico e doloroso (*Cálice*), apaixonado (*Olhos Nos Olhos, Eu Te Amo, Sem Fantasia...*), estrangeiro (*Como Se Fosse a Primavera, Joana Francesa, Fado Tropical, Bancarrota Blues, Risotto Nero*), brasileiro (*Meu Caro Amigo, Cordão, Vai Passar, Feijoada Completa*). Foram selecionadas quatro obras do conjunto maior de sua produção para serem analisadas¹ e interpretadas (*Sem Fantasia, Biscate, Retrato em Branco e Preto e Brejo da Cruz*), com o intuito de verificar relações com outros gêneros nacionais e globais, o diálogo com diferentes dimensões culturais e temporais. Por contar com o espaço curto para o relato dessas análises, tomo como referência, sobretudo, a obra *Sem Fantasia*, embora não deixe de mencionar as outras. Essa análise foi realizada, com base na partitura do *Song Book* (CHEDIAK, op. cit.) e da gravação interpretada por Chico Buarque e Maria Bethânia, realizada no CD Chico Buarque & Maria Bethânia, gravado ao vivo em 1975 no *Canecão*, Rio de Janeiro.

A análise de *Sem Fantasia* evidenciou contraponto, que pôde ser observado junto da característica rítmica das duas vozes (tenor e soprano) e do material designado para os instrumentos (sincope no segundo tempo de um compasso binário simples). Pôde também ser constatado o gênero Samba-Canção aqui a duas vozes (Recorte 1).

¹ As análises realizadas tiveram como suporte as orientações do professor Jarbas Cavendish, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). O professor Jarbas, professor de Harmonia, regente da Banda Piqui e autor de projetos implicados com a Música Popular.

Recorte 1: Compassos 41 a 44 da obra *Sem Fantasia*



Ainda em relação ao ritmo, é notório perceber a partir desse mesmo recorte, que o canto do tenor está formulado em anacruses, o que ocasiona uma quebra do ritmo, ou contra pé, ao mesmo tempo em que a soprano canta acentuando o tempo forte ou sincopando-o. A tonalidade evidenciada é Em (Mi menor). As vozes se sobrepõem e interagem entre si e com a harmonia, a partir de células rítmicas diferentes. Na parte A, a soprano canta duas células rítmicas que variam entre síncopes e retardos conforme pode ser observado no Recorte 2.

Recorte 2: Compassos 1 a 4 e compassos 11 a 14 da obra *Sem Fantasia*

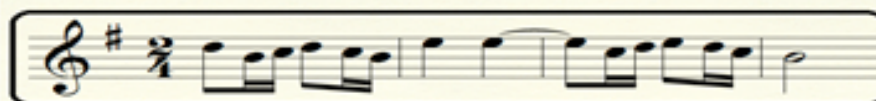
Linha Rítmica 1

Soprano



Linha Rítmica 2

Soprano



Já na parte B fica evidenciada no soprano uma aceleração gradativa dessa célula ao mesmo tempo em que a linha melódica atinge notas mais agudas. Referente ao Tenor pode ser observado que essa voz canta outra célula rítmica durante a música e somente no final da parte B' varia o ritmo. Essa célula também possui a síncope que desloca o tempo, o que por si só já faz transparecer a impressão de samba-canção, conforme pode ser observado no Recorte 3.

Recorte 3: Compassos 67 a 69 e compassos 75 a 79 da obra *Sem Fantasia*

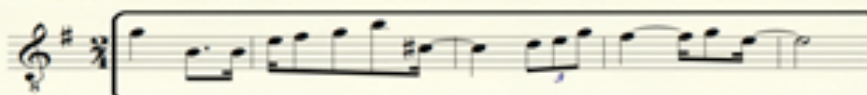
Linha Rítmica 1

Tenor



Linha Rítmica 1 Variada

Tenor



Por outro lado, a nota mais aguda da música coincide com a palavra amor e com a parte mais agitada. No estribilho (parte B e B') Chico Buarque utiliza pela segunda vez a palavra amor, se referindo ao amor de Deus, que coincide ritmicamente com aquela utilizada pela soprano, uma semicolcheia ligada à nota seguinte. Esta é a única vez que a célula rítmica de ambos se aproxima durante a música. É curioso também notar que o intervalo de segunda maior cantado na palavra Deus gera uma dissonância muito forte, pelo afastamento harmônico dessas duas notas (Recorte 4).

Recorte 4: Compassos 70 e 71 da obra *Sem Fantasia*.



The image shows a musical score for two voices: Soprano and Tenor. The Soprano part is on a treble clef staff, and the Tenor part is on a bass clef staff. Both parts are in the key of D minor (two flats) and 3/4 time. The lyrics for the Soprano part are "Pe-lo_A-mor de Deus" and for the Tenor part are "Dis-cus-sões com Deus". The word "Deus" is circled in both parts, indicating the point of harmonic dissonance. The notes for "Deus" in the Soprano part are G4 and A4, while in the Tenor part they are D3 and E3, creating a major second interval.

1. Nota Mais Aguda
2. Aproximação Rítmica
3. Intervalo de Segunda Maior
4. Palavra Deus (único momento que as letras se encontram)



Também é válido notar a clareza do contraponto neste momento, onde as duas vozes estão em direções opostas. A partir da letra, segundo CAVENDISH (2009), em uma entrevista cedida ao autor, pode ser percebido que no casal fictício criado pelo autor, a voz feminina esta sempre pedindo ou implorando a volta do amado e na parte B' pede pelo amor de Deus que ele volte, enquanto que a voz masculina está reclamando e desiludido frente as circunstancias em que a separação do casal se deu, e quando fala de Deus refere-se à suas discussões sempre questionando os motivos de tal situação, ao mesmo tempo em que as melodias se cruzam durante a música, mas não de forma direta. Isso acontece sempre por uma nota rápida, ou de passagem, ou através de uma ligação musical, e quando se encontram em Deus gera uma forte dissonância. É interessante notar também a escolha da tonalidade de Mi menor, uma forte tonalidade menor para tratar de uma crônica que fala da saudade. É importante salientar também algumas de suas marcas registradas em harmonia, conforme ainda CAVENDISH (op. cit.), como a utilização do acorde interpolado, do cromatismo e da utilização de um acorde estranho à harmonia, que é invertido para realizar uma função inerente ao acorde seguinte, utilizado em varias outras de suas músicas, constituindo mesmo uma impressão digital em suas obras. Além disso, Chico Buarque demonstra nessa música contato com a música popular do Rio de Janeiro, com intervalos típicos do samba utilizado por Cartola como o segundo cadencial, com o caminho cromático ou harmônico percorrido pelas notas dos baixos típicos do choro e do samba carioca.

Nas outras análises realizadas, Chico Buarque entra em contato com o modalismo, nordestino, encontrado no baião *Brejo Da Cruz*, que trata de problemas sociais relacionados aos meninos de rua, fome, miséria. Em *Biscate* se encontra a evidencia da sua relação com o choro, com o contraponto brasileiro, o cruzamento de letras descontraídas e aproveitando a prosódia musical para criar novos elementos musicais. E por fim, o seu profundo relacionamento com o jazz exemplificado na obra *Retrato em Branco e Preto*, com o cromatismo e com a harmonia ao mesmo tempo leve e densa de Tom Jobim.

Considerações finais

Nesse momento das reflexões, posso considerar que a obra de Chico Buarque de Holanda pertence ao *tempo das relações*. Relações com seus inúmeros amigos, ouvintes e vertentes artísticas, com as diferentes dimensões culturais com as quais interagiu, que o influenciaram e o ajudaram a imprimir à sua obra a diversidade, o que implicou em identidades, transformou o artista e a obra em híbridos. Concorro com o professor Jarbas Cavendish em sua entrevista,, quando observa que *Chico Buarque, é plural*, expressão eficiente para definir uma obra e uma vida, várias vertentes em um só ser, sinais de um músico influente e influenciado. Ficou evidenciado nesse trabalho que Chico Buarque interagiu desde a infância, desde as suas primeiras relações familiares, com um redemoinho de interações e com a sensibilidade de absorver e transformar este conteúdo em arte. A trajetória traçada nesse trabalho chamou atenção para a sua capacidade e facilidade de transitar de uma dimensão cultural para outra, de revelar em sua obra o diálogo com a polifonia, com a trama harmônica características da música erudita, com a retórica complexa da poesia, sem perder a soltura, a malícia, o gingado, a linha modinheira, o modalismo e harmonia simples que caracterizam a música popular brasileira; sem deixar de fazer uma interação e abordagem constante de vários gêneros brasileiros como o samba, o baião, o choro, conforme enfocado nas análises. E isso, junto ao cultivo do Jazz e do Rock, da música de Pablo Milanes, dentre muitos outros diálogos, inclusive, com as reflexões de CANCLINI (op. cit.). Está aí também, a sua grande importância dentro do cenário musical brasileiro.

Referências bibliográficas

- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CHEDIAK, Almir.** *Songbook Chico Buarque Volume 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação vol.1*. São Paulo: Lumiar, 1986.
- GAVA, José Esteban. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Edusp, 2002.
- GINSZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Direção de Produção e Coordenação Musical: Perinho Albuquerque. CD, 46 min. Rio de Janeiro: Philips, junho de 1975. Faixa 4 *Sem Fantasia*.
- MARCHETTI, Paulo: *O diário da turma 1976-1986: A História do Rock em Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- NEVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. *A MPB em discussão – entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- SILVA, Tadeu Tomás. *Identidade e diferença*. [Org.] Petrópolis: Vozes, 2000.

ORIGENS E PRINCIPAIS PRECURSORES DO CONHECIMENTO MUSICAL EM GOIÁS

Maria Helena Jayme Borges (UFG)

Resumo: Recuperar cenários do ensino de música em Goiás é o tema deste trabalho e sua proposta se justifica por objetivar resgatar as origens e principais precursores do conhecimento musical na sociedade goiana. Para recompor esta história, além das pesquisas bibliográficas e documentais realizadas em arquivos públicos e particulares, buscamos colher relatos orais. A pesquisa focaliza prioritariamente o século XIX, mas o valor e sentido de suas conclusões extrapolam, todavia, esse enfoque temporal de vez que revelam um movimento em prol do desenvolvimento da música em Goiás que não se esgotou. Acreditamos que este trabalho traz uma contribuição importante para o registro de uma história que precisava ter seus personagens reunidos e seus episódios articulados, de modo a se jogar luz sobre uma trajetória de luta, de grande significado para a cultura e a música em Goiás.

Palavras-Chave: Ensino de Música em Goiás; século XIX; origens e principais precursores;

Abstract: Retrieve scenarios of music education in Goiás is the theme of this work and its purpose is justified by the aim to rescue the origins and main precursors of musical knowledge in Goiás society. To reconstruct this story, in addition to the bibliographic and documentary research conducted in public and private archives, we collected oral histories. The research focuses primarily the nineteenth century, but the value and meaning of its conclusions extrapolate, however, the focused time because it reveals a movement towards the development of music in Goiás which is not over yet. We believe this work provides an important contribution to the record of a story that needed to have its characters together and its episodes articulated in order to throw light on a path of struggle, of great significance to the culture and music in Goiás State.

Keywords: Origins and main precursors of Music Education in Goiás; nineteenth century;

A música sempre fez parte da alma do povo brasileiro e dos núcleos de povoamento, pois a Igreja, empenhada na evangelização, promovia os ofícios religiosos do culto, cuja solenidade exigia acompanhamentos musicais. Assim, os mesmos fatores que, em grandes linhas, motivaram o surgimento e desenvolvimento da música no Brasil, foram também responsáveis pelo aparecimento e desenvolvimento da música no sertão goiano. A Igreja colaborou na criação e desenvolvimento dos arraiais e vilas de Goiás, onde a vida comunitária era voltada aos preceitos e ideais cristãos.

Segundo Mendonça (1980) a música religiosa foi introduzida na cidade de Vila Boa pelo Pé. Manuel de Andrade Vemeck, *chantre* da Sé do Rio de Janeiro, mais tarde vigário da igreja de Vila Boa. Já em Meiaponte, de acordo com Pina Filho (1975), a música foi difundida pelo referido Professor Régio Pé. José Joaquim Pereira da Veiga, que ali implantou verdadeira escola de música.

Além das funções de professor e de músico, o padre Veiga teria ainda introduzido em Meiaponte o teatro, que daí se irradiou para Vila Boa, a antiga capital, e Bonfim, atual Silvânia. Ao encenar as peças teatrais, o padre Veiga musicou os textos a serem cantados no decorrer da apresentação, completando os já existentes. Sobre o funcionamento dessas atividades artísticas, Pina Filho assim se pronuncia:

O padre Veiga e seus músicos formaram no início do século XIX, por volta de 1805, um quarteto e um pequeno conjunto vocal, que perdurariam até o seu falecimento, em 1840.

Inicialmente as representações teatrais e concertos eram realizados nos salões da casa do padre Veiga que era relativamente grande a ponto de comportar tais atividades. Aí foi iniciando-se um reduto artístico-cultural que iria perdurar por mais de um século, alcançando e influenciando outros arraiais da Província.

O quarteto criado pelo padre Veiga funcionava principalmente nas igrejas, executando missas a quatro vozes, cujas partituras eram conseguidas em arquivos do Rio de Janeiro, das igrejas de São João dei Rei ou eram compostas pelo próprio padre Veiga ou por outros compositores goianos (PINA FILHO, 1975, p. 34).

Afora o grupo do padre Veiga havia em Meiaponte, mais ou menos nesta mesma época, uma banda de música fundada pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira (JAYME, 1971).

É sabido que a história de um povo é, em parte, construída por homens que se preocupam em estabelecer, através de suas ações, uma ordem social, moral, religiosa ou estética, e em disseminar um determinado conjunto de ideias que, por certo, moldam a alma, a música, enfim, a fisionomia de sua época. O lendário comendador Joaquim Alves de Oliveira (1770-1851) foi um desses homens ilustres. Fez história, marcando o seu tempo. Embora não fosse músico - foi comerciante e agricultor - impôs à vida cultural de Meiaponte significativas transformações não só na área cultural, mas em outros setores da atividade humana. Proprietário da Fazenda Babilônia e à frente de muitas atividades comerciais e agro-pastoris, ainda encontrou tempo para fundar A Matutina Meiapontense, o primeiro jornal goiano, surgido em 1830, e organizar uma banda de música que seria mais tarde incorporada à Guarda Nacional com a denominação de Banda Militar (COSTA, 1978).

Quanto ao quarteto do Pé. Pereira da Veiga, havia entre seus membros um dos mais conceituados artistas de Meiaponte: o professor José Inácio do Nascimento, instrumentista, compositor e regente da Orquestra e Coro da Matriz, pai do Pe. Francisco Inácio da Luz e de Antônio da Costa Nascimento, o Tonico do Padre.

O Pe. Francisco Inácio da Luz é considerado, juntamente com o Pé. Pereira da Veiga, um dos precursores do ensino musical na antiga Meiaponte, hoje Pirenópolis. Instrumentista exímio, marceneiro, pintor, regente, compositor, deixou inúmeras obras que estão no arquivo musical e na biblioteca teatral de Pirenópolis. Como o Pé. Pereira da Veiga, o Pé. Francisco Inácio da Luz esteve durante algum tempo no Rio de Janeiro, trazendo de lá músicas sacras, teatrais e ensinamentos que marcaram a vida musical da cidade. Fundou, por volta de 1858, a segunda orquestra de Meiaponte - a primeira fora organizada pelo Pé. Pereira da Veiga. Por ser o padre Francisco bem mais velho que o irmão Antônio da Costa Nascimento, ficou responsável por sua educação, o que acarretou ao irmão mais novo o apelido de Tonico do Padre. Graças ao seu talento para a música e à influência do irmão, tornou-se Tonico do Padre um grande mestre e expoente da música em Goiás, tendo seus ensinamentos musicais perdurado por quase meio século através de alguns alunos notáveis, entre os quais se destacaram Joaquim Propício de Pina e Silvino Odorico Siqueira.

Em 1868, os dois irmãos fundaram a Banda Euterpe, que foi formada pela junção da orquestra do padre Francisco com o que restava da antiga banda do comendador Joaquim Alves de Oliveira, inclusive com o aproveitamento dos velhos manuscritos musicais de partes de missas, novenas, música para teatro e música para concerto (PINA FILHO, 1986).

Quando o padre Francisco se afastou de Meiaponte, em 1871, a direção da Euterpe passou a ser apenas de Tonico do Padre que a dirigiu até 1903, ano de seu falecimento. Sucedeu-o na direção da banda seu discípulo Silvino Odorico de Siqueira. Em 1935, com a morte de Silvino, a Euterpe deixou de existir.

Joaquim Propício de Pina, aluno de Tonico do Padre, em 1892 começou a lecionar música a um grupo de jovens com os quais compraria vários instrumentos e fundariam, em 1893, a banda Phenix, que ainda existe na cidade. Marcou época, em Pirenópolis, a atuação das duas bandas - Euterpe e Phenix - uma vez que a rivalidade existente entre elas acabou por ser benéfica para a vida musical daquela cidade: cada uma das corporações queria sobressair-se à outra e, com isso, procuravam tomar-se cada dia melhores.

É importante registrar a atuação dessas duas bandas porque, além de traduzirem o espírito e o costume de uma época, elas constituíram verdadeiras escolas de música. Não se pode também abordar

o ensino de música em Goiás sem se deter na figura de Antônio da Costa Nascimento, o Tonico do Padre. Embora pessoa de temperamento difícil, muito irritadiço e mal humorado conseguiu, com seu método de ensino, brilhantismo para a Euterpe, dirigida por ele com pulso forte por ininterruptos 35 anos. Além de diretor musical tinha ele o título de “Mestre Capella”. Dividia-se entre os trabalhos de composição e direção do conjunto e a formação de novos instrumentistas, cantores e compositores. Sua casa era a escola de música, o Conservatório. Lá ele recebia os interessados em aprender e fazer música, integrando-os paulatinamente à corporação musical, na medida do desenvolvimento do aluno e da necessidade do conjunto musical.

Pina Filho, em seu interessante trabalho a respeito de Tonico do Padre, afirma textualmente:

Sua obra musical tem características muito pessoais, levando-se em conta ser ele um músico dotado de genialidade, encravado num ermo do interior brasileiro, herdeiro de uma tradição musical que remonta aos portugueses do século XVIII, teve uma educação intimamente ligada com a tradição de sua cidade, raríssimas vezes saiu para qualquer outra localidade. Seus conhecimentos foram ampliados graças ao estudo de antigos tratados de harmonia, contraponto e instrumentação, assim como do estudo das mais diversas obras musicais que lhe caíssem às mãos. Através dessa experiência, e dotado de coragem experimental ele veio, através do seu tempo, inovando seu próprio trabalho, transcendendo sua própria criatividade (PINA FILHO, 1986, p. 23).

Embora não haja documentos que ofereçam esclarecimentos diretos sobre a orientação pedagógica desse mestre, é de se presumir que o processo de aprendizagem por ele coordenado girasse em torno de três pontos: a iniciação teórica e técnica instrumental que se dava pelo desenvolvimento da leitura musical e manuseio do instrumento; a prática de conjunto, pela participação nas atividades da corporação, desde que conseguido o mínimo indispensável de leitura das partituras e técnica instrumental, o que exigia do aprendiz forte dose de responsabilidade; o desenvolvimento musical, que era feito no contato direto com as obras executadas. Como tônica, formação musical rápida, prática, e de acordo com as necessidades concretas do local.

As bandas de música se tomaram então verdadeiras escolas de música não apenas em Meiaponte, mas também em outros pontos do sertão goiano. Além delas, o coro das igrejas teve papel de grande relevância na época já que, assim como a vida social, a vida musical se desenvolvia paralelamente ao calendário litúrgico.

Saint-Hilaire, por ocasião de sua visita a Goiás, fez o seguinte comentário a respeito dos músicos de Bom Fim, hoje Silvânia: “(...) tive a oportunidade de ouvir os músicos que iriam tocar durante a representação da ópera e mais uma vez pude apreciar o talento natural dos brasileiros para a música” (SAINT-HILAIRE, 1975, p.105).

Esse gosto dos bonfinenses pela música estaria presente também em outros povoados do estado. Nas terras de Nossa Senhora da Piedade, por exemplo, na nascente Bela Vista, Antônio Amaro da Silva Canêdo - que se tomaria conhecido por Senador Canêdo - manteve às suas expensas uma banda de música sob a regência de João José Leite. Após sua morte, o gosto pela música teria continuidade com outras corporações como a “Lira Belavistense” e a “Orquestra Alegria dos Felizes” (LOBO, 1939).

Em Vila Boa, antiga capital, (hoje Cidade de Goiás) vamos encontrar, desde o século passado, uma vida musical intensa. Os músicos ocupavam aí uma posição de destaque na sociedade. Eram requisitados para participar de todas as comemorações festivas, sempre cercados de carinho e de atenção especiais.

Foi nesse contexto sócio-cultural de intensa atividade musical que pontificou a presença de outra destacada figura e incentivador das artes musicais em Goiás, José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889). Com estudos realizados no então Instituto de Música, atual Escola de Música da UFRJ, revelava

uma formação musical que não era fruto de amadorismo praticado no sertão, mas sim de conhecimentos sólidos, adquiridos com mestres do Rio de Janeiro. Era excelente regente e professor de piano e de canto, tocava flauta, piston, clarineta, requinta, piano, escreveu um livro didático intitulado “Compêndio de Música” (RODRIGUES, 1982).

José do Patrocínio teve importância para o ensino da música em Vila Boa especialmente porque não foi uma força isolada. Casando-se com Ana Francisca Xavier de Barros, mulher inteligente, dotada de talento artístico e literário, com ela formaria uma família de intelectuais e musicistas. Sua filha Aurora era cantora, poetisa, jornalista e tipógrafa. A outra filha, Débora, exímia pianista, era presença constante nos acontecimentos musicais, tocando sozinha ou acompanhando alguém ao piano. Débora casou-se com o paulista Armando Esteves, renomado flautista, professor de harmonia, que possuía profundo conhecimento da matéria. O casal costumava tocar em concertos e fazia muito boa música por toda a cidade (RODRIGUES, 1982).

José do Patrocínio também se encarregou da organização do coro da Igreja da Boa Morte e da direção da Sociedade Philarmônica. Essa última foi fundada por ele e Antônio Martins de Araújo em 1870, contando com o trabalho de dezenove músicos.

Assim, Vila Boa, além da Banda da Guarda Nacional, fundada em 1864, e da Banda do Batalhão 20, passou a contar com outras organizações musicais. Tanto a Banda da Guarda Nacional quanto a do Batalhão 20 gozavam de ampla aceitação por parte da população e do poder público. Esta última contava com uma dotação orçamentaria para sua manutenção.

Após sua morte o trabalho de José do Patrocínio Marques Tocantins seria continuado por sua viúva, Anna Francisca (Donana), que fez de sua casa um verdadeiro Centro Cultural. Lá reunia os intelectuais para assistirem recitais de suas alunas e lá também prosseguiu lecionando piano, música vocal, francês e português, além de exercer o magistério como professora pública primária no Bacalhau (RODRIGUES, 1982).

Outra importante família de músicos na antiga capital foi a de Antônio Martins de Araújo. Maestro, compositor, tocava flauta, violino, violão e era considerado o primeiro clarinetista do estado. Juntamente com seus seis filhos formou um conjunto musical que atuou anos a fio tocando em saraus, festas familiares, serenatas.

Em entrevista concedida pelo professor de línguas, flautista e violinista Dr. Donizetti Martins de Araújo, filho de Antônio Martins de Araújo, ele enfatiza o importante papel que este conjunto desempenhou no entrelaçamento familiar. Ele, seu pai e seus irmãos se reuniam todas as manhãs para ensaiar, em encontros familiares em que a música fluía de maneira espontânea.

Donizetti Martins refere-se ainda com muito entusiasmo ao Clube Bellini, um conjunto de amadores do qual seu pai Antônio Martins de Araújo era o maestro.

Tinha o clube Bellini elementos musicais maravilhosos. Tocavam flauta, violino, violoncelo, bandolim e cavaquinho. Eu tinha muito gosto pela música porque nasci ouvindo música. Quando tinha meus 8, 10 anos, comecei a acompanhar papai quando saía para tocar em alguma família. Eu não conheço uma terra onde se tenha tido tanto interesse pela música, como em Goiás. Bandas de música sempre havia três, quatro bandas funcionando. Papai era um dos chefes da música, deu aulas de música a muitas moças; eu sou testemunha porque ele dava as aulas lá em nossa casa. Aprendeu muito bem a música com José Marques Tocantins e foi o primeiro clarinetista do Estado. Isto quem dizia era José Marques Tocantins, grande autoridade.¹

¹ Este depoimento foi prestado por Donizetti Martins Araújo, em entrevista concedida à autora. Filho do músico Antônio Martins de Araújo, advogado, professor, filólogo, flautista, violinista e patriarca da família Martins Araújo, ele contava, à época da entrevista, 105 anos de idade.

Além do Clube Bellini, a Cidade de Goiás contava também com outras organizações musicais, como as sociedades Recreio Dramático, Recreio Artístico, Clube dos Amadores, Cassino Goyano, cujo objetivo era o desenvolvimento do gosto pelo teatro e pela boa música.

Não havia sequer uma encenação em Vila Boa que não contasse com animação musical. As organizações musicais da cidade andavam de mãos dadas com o teatro, principalmente a Banda do Batalhão 20. Quando da representação de “O primo da Califórnia”, de Joaquim Manuel de Macedo, em fevereiro de 1887, essa banda responsabilizou-se pela execução musical tocada nos intervalos e pelo acompanhamento dos cantores. Assim como o Recreio Artístico, que produziu a aludida encenação, as demais sociedades teatrais ancoravam-se nas execuções musicais como complemento indispensável. Aliás, o teatro assim concebido movimentava toda a cidade.

Outro grande incentivador da música entre nós foi o baiano Aristides Spínola, que ocupou a Presidência da Província de Goiás de 1879 a 1881. Os recitais que promovia na capital tinham por intuito o progresso e a educação artística. O jornal *Tribuna livre* de 15/01/1881 traz o programa do sarau musical oferecido a ele e ao Dr. Urbano Coelho de Gouveia, na residência do Major Bulhões, que incluiu peças de Carlos Gomes, Verdi, Donizetti, Schubert e outros. Aquele sarau contou com a participação das irmãs Bulhões, das Xavier de Barros, do músico José do Patrocínio Marques Tocantins e da Banda Philarmônica, além de amigos dos homenageados.

O farto noticiário dos jornais de Vila Boa constitui documentação comprobatória da posição de destaque de determinadas pessoas nos principais acontecimentos musicais, da importância da música e das bandas nas comemorações festivas, e, acima de tudo, do papel e influência que as sociedades de música desempenharam na evolução cultural da antiga capital. Promoviam-se recitais em residências e em Palácio e ministravam-se aulas a novos instrumentistas. As apresentações artísticas compreendiam o teatro, a dança e a música, à semelhança das sociedades musicais da Corte e de outros centros, como São Paulo e Minas Gerais. Para o árido, rude e atrasado sertão goiano, foram um autêntico bálsamo.

O coro das igrejas, as orquestras, as bandas de música, o ensino de música em família e as aulas particulares constituíram nossas primeiras escolas de música. Certo é, ainda, que inúmeras outras pessoas, isoladamente, muito fizeram pela música em Goiás. É importante ressaltar que, apesar de ter sido Meia Ponte e Vila Boa os principais centros irradiadores e difusores da música, outros núcleos habitacionais também tiveram importância no panorama artístico-musical da Província. Eles possuíam também suas irmandades, seus coros, suas bandas e, de igual forma, viveram socialmente cercados da música, sempre presente em acontecimentos profanos, teatrais e litúrgicos.

Esta breve retrospectiva histórica mostra que, já no século XIX, o ensino e a prática da música em Goiás não eram desprezados. Nas praças, nos salões, nas serestas, nas escolas, em todo lugar se ouvia música. Na igreja, a música sacra; na escola, os cânticos religiosos, cívicos e a tabuada cantada; em família, a música profana tocada nas reuniões, bailes e saraus; na corporação militar e no teatro, a executada pela banda e orquestra. Tanto no setor religioso, político-partidário, recreativo, cívico, quanto no familiar, a música foi importante fator de evolução cultural, de refinamento e integração, além de proporcionar à monotonia do sertão goiano - reflexo reduzido e longínquo do que acontecia em outras regiões do Brasil - prazer e bálsamo.

Rememorando esse tempo passado, que valorizava a linguagem mágica da música, linguagem que espontaneamente une os seres de forma espiritual e fraterna, experimentamos hoje, envolvidos por esse espírito coletivo de competição e materialismo, um profundo sentimento saudosista. Perguntamos então,

inspirados em poema de Cecília Meirelles: se a música é o espelho que reflete a alma coletiva, em que espelho ficou hoje perdida essa linguagem mágica que nos possibilita, através da sensibilidade, alcançar a essência da vida que é a fraternidade, a purificação das paixões humanas, a transcendência dos sentimentos?

Referências Bibliográficas

- COSTA, Lena Castello Branco F. **Arraial e Coronel**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- JAYME, Jarbas. **Esboço histórico de Pirenópolis**. Goiânia: Editora da UFG, 1971.
- LOBO, José. **Ligeiras notas sobre a cidade de Bela Vista de Goiás**. Ribeirão Preto: Tip. Barillare, 1939.
- MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. **A música em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural de Goiás, 1980.
- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. A música em Goiás. **Revista Cultura**. Brasília, v.16 n.4, jan./mar., 1975
- _____. Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre): um músico no sertão brasileiro. **Revista Goiana de Artes**, v.7, n.1, Goiânia: Ed. UFG, jan./dez., 1986.
- RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. **A modinha em Vila Boa de Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 1982. (Coleção Documentos Goianos)
- SAINT-HILAIRE, Augusta de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1975.
- TRIBUNA LIVRE, a.4, n. 51, p.4. Goiás, 24 dez. 1881.

IDENTIDADE CULTURAL E PROCESSO HISTÓRICO NA CANÇÃO DE GOIÁS: LEVANTAMENTO A PARTIR DE CANÇÕES DE NASR CHAUL

Jordanna Vieira Duarte (PPG Música UFG)
jordannaduarte@gmail.com

Resumo: Neste artigo, investigamos a influência e a presença da cultura regional de Goiás nas letras escritas por Nasr Chaul, buscando compreender, a partir de algumas canções selecionadas, como a identidade de um povo e obra artística se consolidam na sociedade. Utilizou-se como metodologia levantamento bibliográfico, fonográfico e entrevista semi estruturada. Considerou-se cultura e sociedade como inseparáveis, tal como define MORIN (2005) e, através da fundamentação teórica e da análise das canções, os resultados demonstraram a evidência da identidade cultural de Goiás presentes nas letras de Chaul, possibilitando aos ouvintes (re) descobrir a região, os costumes e a história, promovendo ainda o reconhecimento daquele que ouve em muitas das canções.

Palavras-chaves: Identidade Cultural; Música Regional de Goiás; Música Popular Brasileira.

Cultural Identity and the History Process of the Song in Goias State: A Survey based on Nasr Chaul songs

Abstract: In this paper we investigate the influence of regional culture and the presence of Goias in lyrics written by Nasr Chaul, trying to understand, from some selected songs, how the identity of a people and artwork are consolidated in society. The methodology uses the literature survey, the phonographic research and semi structured interview. Culture and society are considered inseparable, as defined by MORIN (2005) and, with theoretical basis and analysis of songs, the results shows the evidence of the cultural identity of Goiás present in the lyrics of Chaul, enabling listeners to (re) discover regional customs and history, promoting the recognition that we hear in many songs.

Keywords: Cultural Identity, Goiás Regional Music; Brazilian Popular Music

Introdução

Neste artigo abordamos a presença da identidade cultural de Goiás nas letras de canções escritas por Nasr Chaul¹ e interpretadas por vários músicos goianos, tendo em vista identificar a influência da cultura goiana e o processo histórico de Goiás, destacando as principais características culturais, sociais e históricas inseridas nas suas composições.

Como metodologia utilizamos entrevista semi-estruturada com o compositor e levantamento bibliográfico sobre identidade cultural. Delimitamos como material de estudo, algumas das canções compostas por Chaul, enfatizando elementos significativos do Estado de Goiás, como as paisagens naturais, costumes, modos de vida, religiosidade, dentre outros.

Goiás no cenário brasileiro

Tradicionalmente, o Estado de Goiás promove grandes eventos artísticos de alcance nacional e internacional e em todos eles a MPB goiana está notadamente inserida favorecendo sua consolidação e divulgação em outros espaços. A história da MPB regional em Goiás origina-se com mais ênfase a partir

¹ Nasr Nagib Fayad Chaul, nasceu em Catalão, é compositor, professor titular da faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), doutor em História com vários livros publicados na área e atual Chefe do Gabinete Gestor do Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON). Participou da defesa do título de Patrimônio Histórico da Humanidade para a cidade de Goiás.

das décadas de 70 e 80, período em que os festivais de música popular tinham notoriedade em Goiás se transformando em importantes veículos para a trajetória musical dos artistas goianos que queriam atuar profissionalmente com música.

O **Comunica-Som**, Festival da Música Popular Brasileira de Goiás, ocorrido sob coordenação do jornalista goiano Arthur Rezende, teve sua primeira edição em 1971 e é considerado, ainda hoje, o maior festival de música que Goiás já teve. Foram 12 edições do evento, a última em 1985, primeiramente no Cine Teatro Goiânia e, os últimos, já em grandes ginásios, como o Rio Vermelho. Nesta promoção revelaram-se praticamente todos os grandes nomes da música goiana em evidência atualmente, como Fernando Perillo, João Caetano, Marcelo Barra, Bororó, Ricardo Leão, além dos compositores letristas Carlos Brandão, Nasr Chaul e Otávio Daher.

O **Comunica-Som** também promoveu uma espécie de ponte para que os compositores de Goiás tivessem maior contato com o mercado fonográfico nacional, uma vez que o júri do festival, composto sempre por músicos consagrados, produtores de grandes gravadoras e críticos musicais, via no cenário local um grande potencial de mercado. Um exemplo disso foi a gravação da canção **Araguaia**, do compositor goiano Rinaldo Barra, por Fafá de Belém, segunda faixa do álbum *Água*, de 1977 (CHAFFIN & CRUVINEL, 2006).

Na atualidade e saltando alguns anos no tempo, temos outros importantes festivais consolidados que integram as artes locais (música, teatro, dança, literatura, cinema) e as divulgam tanto no cenário nacional quanto internacional. Exemplo disso são a Mostra de Música de Pirenópolis (Canto da Primavera), o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) e a Mostra de Teatro Nacional de Porangatu (TENPO).

A Mostra de Música de Pirenópolis, mais conhecida como Canto da Primavera, é realizada no mês de setembro. Criada no ano 2000 como mecanismo para a valorização da criação musical, é considerada uma das mais relevantes iniciativas do governo na área musical. É constituída de uma ampla amostra de música brasileira nos mais variados gêneros. É uma mostra não-competitiva que enfatiza a música regional, oferece oficinas de criação e incentiva a discussão da música brasileira.

O FICA, ligado ao audiovisual, acontece todos os anos na Cidade de Goiás desde o ano de 1999 e foi idealizado pelo cineasta João Batista de Andrade com a anuência do Governo do Estado, na primeira gestão do governador Marconi Perillo e por meio da Agência Goiana de Cultura (Agepel). Foi criado para valorizar o cinema engajado em questões ambientais e ainda, como forma de projetar a cidade para a conquista do título de Patrimônio da Humanidade². A programação multicultural paralela valoriza as artes locais (música, teatro, dança e literatura) e fomenta sua produção.

A Mostra de Teatro Nacional de Porangatu, o TENPO, teve sua primeira edição no ano de 2001 e foi criada para descentralizar, interiorizar e valorizar as artes cênicas do Estado e promover intercâmbio com artistas de outros estados. Resultado da parceria da prefeitura de Porangatu e a Agepel, o festival movimenta a cultura goiana, a economia local e cria campos para a popularização das artes dramáticas, qualificação de artistas, formação de público. Conta ainda com programação paralela de música, tendo se apresentado nas várias edições, músicos goianos e artistas de renome nacional.

Descrevemos aqui alguns exemplos dos eventos que ocorrem em Goiás e recebem grande número de público, inclusive de outros países e, são importantes para a música regional, pois permitem que esta seja divulgada dentro e fora Estado.

² Título concedido à Cidade de Goiás pela UNESCO em dezembro de 2001, em Helsinque, na Finlândia.

O envolvimento de Nasr Chaul com a música de Goiás

O envolvimento de Chaul com a música vem da infância, influenciado pelo gosto musical dos pais. Na época de adolescência, a Jovem Guarda e a *bettlemania* foram movimentos que traziam novos parâmetros e conceitos para a época e que possibilitaram ao jovem Chaul ampliar tanto o conhecimento quanto o gosto e o prazer pela música. No final dos anos 70 iniciou a carreira como compositor letrista, quando também conheceu o cantor Fernando Perillo³, principal parceiro musical com que divide, em mais de 30 anos de trabalho, cerca de 100 músicas compostas juntos.

A primeira canção composta por Nasr Chaul foi **Correntes Partidas**, depois veio **Navegante** e a terceira, foi **Valsa Amiga**, todas em parceria com Fernando Perillo. A primeira letra foi difícil de ser escrita, porque, primeiro, ele ainda não possuía técnica, ainda era “um aprendiz de feiticeiro”, segundo, pela dificuldade inerente ao processo e, terceiro, por ser uma época de ditadura militar ferrenha onde as coisas tinham de ser ditas de uma forma muito metafórica, criar imagens pra tentar dizer as coisas, e isso tudo dificultava ainda mais a mensagem ser explicitada.

A técnica utilizada por Chaul vem se aprimorando junto com seu próprio conhecimento da vida, das pessoas, da sociedade, das histórias e de Goiás. O compositor, que se diz um apaixonado pelas cidades de Goiás e Pirenópolis, considera importantíssimo o processo histórico da formação de Goiás para a identidade do povo e procura retratá-lo em suas letras. Além disso, na defesa de um Goiás positivo, sua fonte de inspiração são a natureza, as pessoas, o jeito goiano de falar, de fazer, a alimentação e a cultura em geral. Seu encantamento é próprio dos estudos que realiza, ligados ao entendimento da cidade de Goiânia, que possui uma simbiose de interior com capital, de tradição com modernidade que é importante na feitura de suas letras.

Acredita que Goiás possui **identidades** registradas na língua, na alimentação, na religiosidade e que, ao trazer esses elementos para suas canções, tenta afastar o fantasma da “goianice”, em sentido pejorativo, e valorizar a goianidade, no sentido da busca por um Goiás autêntico.

Análise de letras de canções compostas por Chaul

Vejamos o exemplo da composição **Saudade Brejeira**⁴, de José Eduardo Moraes e Nasr Chaul, que transmite os costumes, as crenças, os modos de vida da cultura goiana e que contribui para que a realidade ou o imaginário desse povo seja perpetuado em forma de canção:

Que saudade do meu alazão, do berrante imitando o trovão,
Da boiada debaixo do sol, nos caminhos gerais do sertão,
Das estrelas da noite luar, capê-lobo na mata azul,
Do arroz com pequi, do ingá dos amigos de fé, da minha terra.
Minha terra de Ribeirão, das Caldas, de olho d'água,
Magia e procissão, de congadas, do meu chapéu de palha,
Desse amor natural do coração.
Quando mãe traz notícias de lá, a vontade é voltar pra ficar,

³ Fernando Perillo iniciou sua carreira musical tocando em conjuntos de baile, foi um dos pioneiros a se apresentar em bares da capital, abrindo portas para o surgimento da chamada música popular feita em Goiás.

⁴ Na ocasião do filme Dois Filhos de Francisco, foi gravada por Caetano Veloso e Zezé di Camargo.

Me abençoa o céu de acauã, de ripina e pinhé num pé de serra.
Minha serra de ouro e de dor dourada quanta tristeza nas
Tardes do sertão que a noite transforma em serenata,
Cantoria que afasta a solidão
O meu peito goiano é assim, de saudade brejeira sem fim,
Quando gosta, ele diz que trem bão,
Quando canta, viola é paixão.

Na análise de SOBOLL (2007), **Saudade Brejeira** é uma canção regional cujos versos remetem as cenas da vida cotidiana, bem como à alimentação, aos símbolos e às paisagens goianas. A letra/música traz em si elementos da identidade cultural goiana, como a língua (“trem bão”, jeito de falar dos goianos), a religião (“procissão”, referindo-se à Procissão do Fogaréu, na Cidade de Goiás), o trabalho (“do berrante imitando o trovão”, ou seja, o sertanejo que lida com o gado), pra citar alguns.

A descrição do processo histórico do estado, que vem desde a mineração, passando pelos tropeiros, pela estrada de ferro, a mudança dos transportes, do cotidiano das pessoas e das cidades está exemplificada na canção **Eh, Goiás**, composta em parceria com Fernando Perillo:

Eh! Goiás / O ouro chegou primeiro / As vilas e os arraiais
O índio e o brasileiro / As minas e os gerais / Cerrado do pequizeiro
Eh! Goiás / Estrada de ferro veio / O gado com seus currais
Peão montado no arreio / No tempo das catedrais / Botina chiando feio
A terra do homem pardo / Nas mãos de Antônio Poteiro / Saudade não tem remédio
Amor não tem cativo. / Goiás, meu canto é brasileiro / Catira no bate pé
Folia de Santo Reis / Eh! Goiás / O mapa cortado ao meio
Divide com o Tocantins / Ninguém fica com receio / Goiás de mulher bonita
Das festas de Jaraguá / Do salto do Itiquira / Formosa e Lagoa Feia
À beira do Araguaia / Nas noites de lua cheia

Identificamos elementos que são próprios ou muito característicos do Estado de Goiás, principalmente no que diz respeito às paisagens naturais (Cerrado, rio Araguaia, Lagoa Feia e o salto de Itiquira), às festas religiosas (Folia de Reis⁵ e festas de Jaraguá), ao processo histórico (a mineração, primeira prática a acontecer no estado e depois o surgimento dos arraiais e vilas), às artes plásticas (Antônio Poteiro⁶), à música regional (Catira⁷), às fronteiras geográficas (Goiás faz divisa com Tocantins), às pessoas (o homem pardo, o peão e as mulheres) e à culinária (o fruto do Pequi, bastante utilizado na alimentação goiana e mineira).

Notamos que o letrista se sente envolvido com a sua gente, com a cultura que o permeia, com as paisagens, promovendo assim, a figura de um Goiás positivo, de belas paisagens, boa comida e um apelo artístico popular forte:

a natureza me inspira muito, as pessoas, o jeito goiano de falar, de fazer, a alimentação, a cultura em geral que nos permeia. O cerrado, místico e mítico também, e é sempre um Goiás positivo. E me encanta, por ter estudado muito Goiânia, essa simbiose de interior com capital

⁵ Festejo de origem portuguesa do século XIX, foi trazido para o Brasil ainda nos primórdios da formação da identidade cultural brasileira. Mantém-se vivo nas manifestações folclóricas de Goiás, Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia.

⁶ Natural de Santa Cristina da Pousa, província do Minho em Portugal. É artista autodidata e realiza desde 1976 exposições individuais e coletivas, no Brasil e no Exterior. Reside em Goiânia/GO.

⁷ Dança de origem híbrida (influências indígenas, africanas e européias) inserida na cultura brasileira, principalmente nas cidades de Goiás, Minas e interior de São Paulo. A característica principal é o ritmo musical marcado pela batida dos pés e mãos dos dançarinos que dialogam com uma dupla de violeiros.

que se processou aqui dentro. Aqui temos as maiores duplas sertanejas, juntamente com um *boom* muito importante, qualitativo, com o rock de garagem. Então, Goiânia é muito isso, essa mistura de muitas coisas, de muitas etnias e histórias. (entrevista).

A música **Sempre no Coração** foi pensada por Chaul quando ele estava em Helsinque, na defesa do título do Patrimônio Histórico da Humanidade para Goiás. Na ocasião, com pessoas de vários cantos do mundo e tantos idiomas diferentes, ficou imaginando se estas saberiam onde ficava Goiás: uma cidadezinha no interior do Brasil que acabara de conquistar o título de Patrimônio da Humanidade. A música ganhou a melodia de João Caetano:

Você sabe onde fica Goiás? Não? Aqui no coração / Deixou pra trás a cruz
Bandeirante morreu de paixão / Guardou para si, ficou como antes
A cada estação deu volta por cima / Casou-se menina ao luar do sertão
Virou Vila Boa, mas sempre ressoa no meu coração
Você sabe onde fica Goiás? Não? Aqui no coração
Ficou a saudade e a fé / Os segredos e recordações
Por entre os becos e os casarões / Os sinos da igreja pedindo orações
Chamando as pessoas pras coisas do céu / Não tem quem me veja distante
Das chamas do fogaréu / Você sabe onde fica Goiás? Não? Sempre no coração
Na Serra Dourada, no Morro das Lages / Poço do Bispo, Praia do Bagagem
No Rio Vermelho a noite de lua / Derrama nas águas seu manto de prata
E a voz embargada de Cora-canção / Um amor infinito te deixou guardada
No meu coração / Você sabe onde fica Goiás? / Bem no fundo do meu coração

Sabemos que identidade cultural é um processo dinâmico, de construção continuada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço, representando um sistema das e representações relações entre indivíduos e grupos e envolvendo o compartilhamento de patrimônios comuns. No âmbito da letra/canção e de acordo com PESAVENTO (2004) podemos dizer que a imagem que a esta produz impulsiona no ouvinte uma função epistêmica (de conhecer algo) e uma função simbólica (acesso ao significado) produzindo sensações e emoções no espectador.

A canção, enquanto constituída de uma parte literária e de uma parte musical propriamente dita, produz imagens e sentidos a quem ouve e, dessa forma, letra e música constroem um código que para ser lido e decifrado, exige o conhecimento não só da época estudada quanto da própria região no qual está inserida (ALENCAR, 2004).

Conclusão

Consideramos os conceitos de cultura e sociedade como sendo inseparáveis, tal como na concepção de MORIN (2005) onde a cultura é vista como um organismo que gera o conhecimento e é gerada por este, num movimento chamado de recursividade⁸, ou seja, “cultura e sociedade estão em relação geradora mútua; nessa relação, não podemos esquecer as interações entre indivíduos, eles próprios portadores/transmissores de cultura, que regeneram a sociedade, a qual regenera a cultura” (p. 19).

⁸ Princípio que postula a não-linearidade das relações causa/efeito, mas sim, o constante fluxo e refluxo, onde causas e efeitos se alternam como origens e consequências dos fenômenos que em si, são gerados e geradores, em uma complexa sinergia.

Entendemos ainda a música, a cultura e a sociedade como uma complexa rede de intermináveis e indissociáveis elos, de onde o artista pode retirar os elementos necessários para estruturar a sua criação e pra onde, agora em forma de arte, pode devolver o imaginário que (re) alimentará a sociedade.

Os objetivos da investigação foram alcançados, pois constatamos, que a cultura de Goiás, seus símbolos, paisagens naturais, processos históricos e sociais e culturais estão inseridos na criação das letras de Chaul e, além de possibilitar aos ouvintes se reconhecerem através das letras enquanto pertencentes à uma determinada sociedade, permiti o (re) descobrimento da região, seja nos costumes ou através da histórica, se constitui em fontes de pesquisa importantes.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **“Viola que conta histórias”**: o sertão na música popular urbana. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2004.

CHAUL, Nasr. Entrevista de Jordanna Vieira Duarte em 17 de outubro de 2008. Gravação em cassete. Goiânia.

CRUVINEL, Reny, CHAFFIN, Luiz. **MPB em Goiás**. Goiânia: Super Print, 2006.

MORIN, Edgar. **O Método**. 4ª edição. Porto Alegre: Sulinas, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Escrita, linguagens, objetos: leituras de história cultural**. Bauru: Edusc, 2004.

SOBOLL, Renate Stephanes. **Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2007.

INFRAESTRUTURA PARA A PESQUISA INSTITUCIONAL E LABORATORIAL PARA A PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DE DOCUMENTOS ESCRITOS E FONOGRÁFICOS DO ACERVO MUSICAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Anselmo Guerra de Almeida (LPqS/UFG)

Resumo: INFRACERVO é um projeto financiado pela FINEP que consiste em obras civis e compra de equipamentos necessários para atualizar e interligar o *Laboratório de Pesquisas Sonoras* da Escola de Música e Artes Cênicas (LPqS), a Biblioteca Central e a Rádio Universitária da UFG, de modo a viabilizar a catalogação, a preservação, o acondicionamento, a digitalização, a disponibilização e a divulgação das partituras e registros fonográficos dos acervos da universidade, de modo a atender a demanda de pesquisa. Apresentamos aqui um breve histórico, seus objetivos, os procedimentos metodológicos e seus resultados mais recentes.

Palavras-chave: acervo fonográfico, digitalização musical, difusão de acervo musical.

Infrastructure for Institutional and Laboratorial Research for the Preservation and Diffusion of Scores and Musical Phonographic Collection of the Federal University of Goiás

Abstract: INFRACERVO is a project supported by FINEP which consists of construction works and purchase of equipment needed to upgrade and interconnect the Sound Research Laboratory (LPqS - EMAC), the Central Library and the University Radio of the Federal University of Goiás in order to enable the cataloging, preservation, packaging, digitization, delivery and distribution of sheet music and phonograph records of the collections of the university in order to serve the demands of research. We present here a brief history, its goals, the methodological procedures and their latest results.

Keywords: phonographic collection, digitization of music, diffusion of music library.

Histórico e contextualização

A Universidade Federal de Goiás foi criada em 1960 com a reunião de cinco escolas superiores já existentes em Goiás, dentre elas o Conservatório de Música. Em 1968, o Conservatório de Música e a Faculdade de Artes fundiram-se para formar o Instituto de Artes da UFG. A UFG, ao ampliar, em 1996, suas estruturas de ensino e pesquisa, desdobrou o Instituto de Artes em duas unidades distintas: Escola de Música e Faculdade de Artes Visuais. No processo de reforma administrativa, o acervo musical que antes era acessível nas dependências do Instituto de Artes foi transferido para a Biblioteca Central da UFG. Se, por um lado, o acervo passou para as mãos de bibliotecários competentes em suas funções, por outro, esses mesmos profissionais careciam de conhecimento musical para a devida catalogação e disponibilização.

Em levantamento recente, verificamos que o acervo da *Biblioteca Central da UFG*¹ encontra-se catalogado apenas em cerca de 50%, tanto em termos de partituras quanto de registros fonográficos, e que grande parte do restante está inaccessível por falta de condições técnicas de consulta.

¹ A **Biblioteca Central** da UFG foi inaugurada em 24.08.1973. Hoje o Sistema de Bibliotecas da UFG (Sibi/UFG), que é vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG), é composto por cinco unidades, uma central e quatro setoriais: - Biblioteca Central (Campus 2) - Biblioteca Setorial do Campus 1 (BSCAMI) - Biblioteca Setorial do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicados à Educação (BSCepae) - Biblioteca Setorial do Campus de Jataí (BSCAJ) - Biblioteca Setorial do Campus de Catalão (BSCAC). Atualmente o Sibi/UFG reúne cerca de 150 mil volumes de livros e mais de 1.900 fitas em VHS e em DVD, além de um banco de teses. As bibliotecas Central e Setorial do Campus 1 são informatizadas e participam do Portal Capes – que disponibiliza 10.377 títulos de periódicos eletrônicos com textos completos e mais 80 bases de dados com resumos de documentos científicos. Também mantém convênios com o Ibict e com a Bireme para o serviço de Comutação Bibliográfica (Comut). O Sibi/UFG oferece diversos serviços, alguns deles restritos à comunidade da UFG – que é formada por alunos de graduação e de pós-graduação, servidores docentes e técnico-administrativos. Consciente de seu importante papel de disseminador da informação, o Sistema de Bibliotecas da UFG serve também de centro de pesquisa a todos os segmentos da sociedade que necessitam do insumo informacional para seu desenvolvimento.

A coleção de elepês contém uma grande variedade de obras do repertório internacional de concerto, incluindo álbuns de óperas, música brasileira de concerto, gravações com importantes intérpretes e compositores brasileiros. Encontramos também registros de manifestações populares de Goiás e do território brasileiro, bem como o registro de grande valor etnomusicológico de nossas culturas indígenas. São cerca de 1000 elepês e 2000 partituras. Existem manuscritos musicais que não foram editados, muitos deles provenientes de acervos particulares doados à instituição, e que podem ter interesse musicológico. O acervo fonográfico atual *Rádio Universitária da UFG*² é formado por 5.644 CDs, 8.800 elepês e cerca de 500 Compactos.

Paralelamente à este quadro, a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG possui um acervo dinâmico, derivado do registro sonoro de seus concertos e demais eventos musicais. O presente autor desenvolveu projetos específicos de infra-estrutura para a pesquisa em tecnologia musical, elaborando o Projeto “Laboratório de Pesquisa Musical” em 1998. E em 1999 foi selecionado pela UFG para receber o financiamento da Secretaria de Educação Superior (do Ministério da Educação e do Desporto) - SESU/MEC, a partir do qual criou o Laboratório de Pesquisas Sonoras (LPqS), incluindo um moderno estúdio de gravação digital, acoplado ao Teatro da EMAC. Desde então este espaço vem sendo utilizado para as atividades laboratoriais de ensino, pesquisa e extensão (Grupo de Música Eletroacústica, e Projeto de Documentação e Difusão da Produção Artística da UFG). Portanto, criamos um acervo sonoro que documenta mais de dez anos a produção artística da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, incluindo concerto de professores, alunos de graduação, pós-graduação, artistas convidados, eventos e festivais.

A questão que motivou o projeto INFRACERVO - Infraestrutura para a Pesquisa Institucional e Laboratorial para a Preservação e Difusão de Documentos Escritos e Fonográficos do Acervo Musical da UFG, foi reunir e promover a acessibilidade de tais materiais com a difusão do arquivo musical e as produções recentes e facilitar o trabalho de pesquisa. O projeto recebeu recursos provenientes do Edital CTINFRA 01/2006 referente à instalação de arquivos especiais deslizantes e adequação física do laboratório, bem como o acolhimento e treinamento de técnico administrativo que se aprimorou na tarefa de digitalização e recuperação de sinal áudio, bem como na preservação e operação dos equipamentos do laboratório. Em uma primeira fase, o acervo sonoro em mídia LP é digitalizado, de modo que, numa fase seguinte, tal material seja acessível via rede, em formato digital, juntamente com a produção atual que já foi criada neste formato.

Objetivos do INFRACERVO

Desenvolvimento de infra-estrutura de pesquisa institucional e laboratorial que consiste em obras civis e compra de equipamentos necessários para atualizar e interligar o Laboratório de Pesquisas Sonoras da Escola de Música e Artes Cênicas, a Biblioteca Central e a Rádio Universitária da UFG, de modo a viabilizar

² A Rádio Universitária da UFG foi criada pela Resolução nº 14 de 1962 da Reitoria da Universidade Federal de Goiás e outorgada pelo Decreto 56.876 de 16 de setembro de 1965. Hoje, a sede da RU fica no Lago das Rosas, Setor Oeste e os transmissores estão instalados no campus II da UFG - operando em 870AM com 20 KW de potência -, além de disponibilizar o áudio também na internet pelo sítio www.radio.ufg.br. São 25 servidores efetivos e 60 estagiários trabalhando nas diversas produções mensalmente. No final da década de 80 a RU consolidou sua política acadêmica firmando-se como laboratório do curso de Comunicação Social da UFG – diversas habilitações - e, posteriormente, como laboratório para cursos de outras áreas do conhecimento como: Música, Engenharias, Informática, entre outros. Também nesse período a RU passou a integrar o SINRED – Sistema Nacional de Radiodifusão Educativa. A emissora tem outros parceiros que vão desde artistas, pesquisadores, educadores e outros interessados da comunidade em geral; isso inclui: emissoras nacionais e internacionais como a Radiobrás, Rádio MEC, Rádio Nacional, RFI – Rádio França Internacional, NM – Rádio Netherland, DW – Rádio Deutsche Welle, SRI – Rádio Internacional da Suíça e Rádio Exterior de Espanha.

a catalogação, a preservação, o acondicionamento, a digitalização, a disponibilização e a divulgação das partituras e registros fonográficos dos acervos da universidade, atendendo a demanda de pesquisa.

Procedimentos metodológicos

O projeto se desenvolve em frentes de trabalho complementares: o trabalho na Biblioteca Central e na Rádio Universitária da UFG com a documentação original, e o trabalho no Laboratório de Pesquisa Sonora com o processo de digitalização.

Os procedimentos relativos à documentação original arquivada na Biblioteca Central e na Rádio Universitária da UFG incluem:

- Pesquisa bibliográfica sobre o histórico dos suportes arquivísticos sonoros, as formas de preservação e de limpeza, o processo de digitalização e restauração sonora e sobre as formas de disponibilização online, exigindo pesquisa sobre os direitos autorais (Lei do Direito Autoral 1998);
- Recolhimento do material fonográfico em suporte vinil;
- Catalogação;
- Limpeza, preparando os LPs para digitalização e arquivamento;
- Disponibilização

O processo de digitalização do material preparado constitui na parte seguinte, para a qual nos alimentamos de fontes bibliográficas da Acústica (ROSSING 1990 e 1007), da Música Computacional (ROADS 1995) e Tecnologia Musical (GIBSON 2005) e (MOYLAN 2002):

- Remoção de frequências abaixo de 20 Hz;
- Aplicação de filtro de redução de ruídos por Analisador de Espectro;
- Equalização de equilíbrio entre frequências graves, médias e agudas utilizando um Maximizador Loudness;
- Aplicação de filtro Limitador, para remoção de “cliques” que resistiram aos procedimentos anteriores, e remoção manual de ruídos provenientes de desgaste e arranhados;
- Separação de faixas;
- Ajuste de nível de volume para todas as faixas através do processamento de Normalização;
- Masterização.

Após a digitalização é necessária uma fase final que constitui na formatação do material para ser acessado via rede. Esta fase envolve a indexação de dados relativos ao material, os créditos dos performers e compositores, os detalhes dos eventos a ele relacionado. Deverão ser pesquisados métodos de disponibilização via rede, como encontramos em WIEDEMANN (2006).

Nota-se que, a partir de certo ponto dos procedimentos, a dinâmica é recursiva, pois nossas unidades recebem frequentemente doações de acervos particulares e as atividades artísticas na Escola de Música e Artes Cênicas são ininterruptas. Portanto, o projeto implica na formação de uma equipe fixa, dedicada à constante atualização do sistema de preservação, digitalização e disponibilização.

Impactos previstos

Visualizamos a necessidade de unir esforços e os talentos específicos para reunir o acervo através da EMAC, Biblioteca Central e Radio Universitária da UFG, realizando uma catalogação única, o acondicionamento adequado e a digitalização, que tornará possível preservar o material original e ao mesmo tempo socializar o seu conteúdo, beneficiando não só as linhas de pesquisa em Música – Musicologia, Etnomusicologia, Educação Musical, Performance, Composição e Novas tecnologias - mas também outras áreas, como Comunicação, Jorarlismo, Letras, Artes Visuais, História, Sociologia, Filosofia e Antropologia. Com isso, prevemos os seguintes impactos:

- recuperação de acervo de grande valor histórico que corre o risco de deterioração;
- potencialização da pesquisa em função do tratamento correto, acondicionamento adequado e a disponibilização em forma digital;
- ampliação dos recursos do Laboratório de Pesquisa Sonora, incorporando mais uma área da atuação – a restauração e digitalização de documentos sonoros,
- unificação virtual dos acervos da Biblioteca Central e Rádio Universitária com a produção artística da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG;
- consolidação de um centro de excelência em Documentação e Difusão no estado de Goiás.

Resultados recentes e projeções futuras

O projeto recebeu recursos provenientes do Edital CTINFRA 01/2006, R\$ 154 mil referente à instalação de arquivos especiais deslizantes e adequação física do laboratório, bem como o acolhimento e treinamento de técnico administrativo que se aprimorou na tarefa de digitalização e recuperação de sinal áudio, bem como na preservação e operação dos equipamentos do laboratório.

O Projeto INFRACERVO gerou um Sub-projeto PIBIC intitulado “Digitalização e Restauração Sonora” desenvolvido pela aluna bolsista Kaloni SCHARNOVSKI (2009 e 2010), onde foi realizada pesquisa bibliográfica, recolhimento de todo o material fotográfico em suporte vinil, a catalogação do material e sua limpeza e higienização. Seu trabalho rendeu publicação no V Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional (SCHARNOVSKI 2009-a), conquistando espaço de publicação de artigo dificilmente conseguido por pesquisadores de iniciação científica, e no 6º. Encontro de Música e Mídia da ECA-USP (SCHARNOVSKI 2010).

Nosso processo de digitalização interessou ao *Museu da Imagem e do Som de Goiás*³ que nos solicitou a aplicação da mesma metodologia na restauração de seu acervo fonográfico, significando outro aporte de 40 mil reais via Programa Petrobrás Cultural - seleção 2006/2007 Preservação e Memória, Apoio a Museus, Arquivos e Bibliotecas.

Nosso próximo procedimento será disponibilizar via internet o sistema informatizado com os arquivos sonoros catalogados, digitalizados e restaurados, como canal de acesso aos pesquisadores. Através

³ O Museu da Imagem e do Som de Goiás foi criado pelo Governo de Goiás, através do Decreto 3.055, de 3 de outubro de 1988, como unidade vinculada a Secretaria de Cultura do Estado, com o objetivo de reunir, preservar, catalogar e divulgar as formas de expressão histórica e artística do Estado, que se utilizam de registros visuais e sonorous <<http://www.mis.gov.br/mis/>>

de portal na internet, será permitida somente a audição via *streaming*, respeitando o parágrafo VI do Art. 46 da Lei do Direito Autoral (1998), que diz não constituir ofensa aos direitos autorais a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro (SCHARNOVSKI 2009, pg. 4).

Referências Bibliográficas

GIBSON, David. *The art of mixing: a visual guide to recording, engineering, and production*. 2 ed. Boston MA: Thomson Course Technology, 2005.

Lei do Direito Autoral no. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm> Acesso em: 15 jan. 2009.

MOYLAN, William. *The art of recording: understanding and crafting the mix*. Boston MA: Focal Press, 2002.

ROADS, Curtis. *The computer music tutorial*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1995.

ROSSING, Thomas. *Springer handbook of acoustics*. New York N.Y.; Springer, 2007.

ROSSING, Thomas. *The science of sound*. 2 ed. Reading Mass.: Addison-Wesley Pub. Co., 1990.

SCHARNOVSKI, Kaloni. Digitalização e Restauração Sonora. Relatório Final. Bolsa Pibic. Goiânia: PrppgUFG, 2009.

SCHARNOVSKI, K.. Preservação, digitalização e difusão de documentos fonográficos do acervo musical da UFG. In: V Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional, 2009, Goiânia. V Simcam 2009-a.

SCHARNOVSKI, K.. Preservação, digitalização e difusão de documentos fonográficos em suporte vinil. In: 6 Encontro de Música e Mídia: Música de/para, São Paulo: Letra e Voz, 2010.

WIEDEMANN, Julius. *Web design: music sites*. Köln; London: Taschen, 2006.

CENTRO DE REFERÊNCIA MUSICOLÓGICA JOSÉ MARIA NEVES: LUGAR DE MEMÓRIA, IDENTIDADE E PROJETO DE FUTURO EM SÃO JOÃO DEL-REI

Suely Campos Franco (UFSJ)

Resumo: O Centro de Referência Musicológica José Maria Neves / CEREM, criado em São João del-Rei em 2003, tem como objetivo e finalidade primordial a preservação da memória musical brasileira. A iniciativa de instalação do CEREM nesta cidade de Minas Gerais, vislumbrada pelo seu patrono, justifica-se pela presença de uma significativa atividade musical herdada do período colonial e mantida pelas diversas corporações musicais na atualidade bem como pela vasta produção musical abrigada em seus arquivos. O CEREM participa do esforço nacional de preservação da memória cultural através da produção, divulgação de informações e conhecimentos técnicos e científicos relacionados às atividades musicais. Objetivamos dar a conhecer o histórico da criação do CEREM, através de uma reflexão antropológica sobre o papel deste “lugar de memória”, bem como apresentar os diversos projetos de pesquisa e extensão desenvolvidos pelo CEREM e pela UFSJ no âmbito cidade de São João del-Rei e da Região do Campo das Vertentes.

Palavras-chave: Centro de Referência Musicológica; Preservação da memória musical brasileira; tradição musical em São João Del-Rei.

Musicology Reference Center Jose Maria Neves: Place of Memory, Identity and Project of Future in São João Del-Rei

Abstract: The Center of Musicological Reference Jose Maria Neves /CEREM, created in São João del-Rei 2003, has as aim and primordial purpose the preservation of the Brazilian musical memory. The initiative of settling CEREM in this city of Minas Gerais, glimpsed for its protector, is justified by the presence of a significant inherited musical activity of the colonial period and kept by the diverse musical corporations in the present as well as for the vast musical production in its archives. The CEREM takes part in the national effort of preservation of the cultural memory through the related production, spreading of information and scientific knowledge technician and to the musical activities. We aim to present the history of the CEREM creation through a anthropological reflection about this “place of memory”, as well as presenting several projects about researching and extension developed by the CEREM and the University in São João del-Rei.

Keywords: Centro de Referência Musicológica; Preservation of the Brazilian musical memory; Musical tradition in São João Del-Rei.

A intenção de se criar um Centro de Referência Musicológica e Cultural surgiu na década 1980, período em que ações e reflexões sobre o destino da música em São João del-Rei tiveram especial destaque. A intenção tornou-se realidade, em 2003, com a criação do Centro de Referência Musicológica José Maria Neves / CEREM, produto do esforço e determinação de um grupo de pessoas, liderados por Anna Maria Parsons. O projeto teve como objetivo norteador e finalidade primordial a preservação da memória musical brasileira. A iniciativa de instalação do CEREM nesta cidade de Minas Gerais, vislumbrado pelo seu patrono, o musicólogo José Maria Neves, justifica-se pela presença de uma significativa atividade musical herdada do período colonial e mantida pelas diversas corporações musicais na atualidade, bem como pela vasta produção musical abrigada em seus arquivos. José Maria Neves (1943 - 2002) foi um dos mais influentes musicólogos que estiveram em atuação no Brasil. Natural de São João del-Rei, encontrou em sua cidade natal vasto acervo musical ao qual dedicou boa parte de sua vida como musicólogo e como regente da Orquestra Ribeiro Bastos¹. Os esforços de divulgação do fazer musical na região mineira do Campo das Vertentes traduziram-se em diversas ações como registros fonográficos, concertos da Orquestra Ribeiro Bastos através do Brasil, revisão e edição de catálogos e partituras.

¹ A Ribeiro Bastos (coral e orquestra) é herdeira de grupos criados certamente no século XVIII. O grupo mantém, ainda hoje, a maioria de seus compromissos tradicionais com a Ordem Terceira de São Francisco de Assis e com as irmandades de Nosso Senhor dos Passos e do Santíssimo Sacramento feitos naquela época.

São João Del-Rei e a música

A cidade de São João del-Rei tem sua história fincada em fins do século XVII, quando da descoberta de veios auríferos na região. Em 1713 o arraial Novo de Nossa Senhora do Pilar transformou-se em Villa de São João Del Rei e foi definida como sede da Comarca do Rio das Mortes. A importância administrativa para a Capitania de Minas Gerais promoveu um rápido crescimento urbano e já neste período a vila possuía uma paisagem urbana formada por ruas, casarios, igrejas e monumentos com expressivas manifestações artísticas. Em 1738 é elevada à condição de cidade, constituindo-se uma das mais importantes das Minas.

Sabemos que a música foi, desde os primórdios, um dos aspectos fundamentais da identidade cultural dos habitantes desta cidade. Como demonstra José Maria Neves, o registro documental de atividade musical por ocasião da visita do governador da Capitania demonstra que tradição da música em São João Del Rei remonta aos primórdios da vida do arraial.

A primeira notícia escrita de atividade musical em São João del-Rei data de 1717, quando o Governador da Capitania de Minas Gerais, Dom Pedro de Almeida e Portugal, conde de Assumar, fez uma visita a antiga vila. O manuscrito de Samuel Soares de Almeida relata minuciosamente a recepção, descrevendo desde a marcha de entrada da comitiva na vila até a solenidade na Igreja Matriz, ‘ao som de música organizada pelo mestre Antônio do Carmo. Na Igreja foi entoado o Te Deum, ‘que foi seguido por todo o clero e música, o que provavelmente indica uma forma alternada de canto em polifonia com os padres cantando um verso gregoriano e o conjunto musical respondendo com um verso musical, tal como se faz, ainda hoje, na cidade².

Vindo o Imperador D. Pedro II a São João del-Rei, em agosto de 1881, para a inauguração da Estrada de Ferro Oeste de Minas, após assistir a uma cerimônia religiosa, anotou em seu diário de viagem: “A música do Te Deum foi a melhor que ouvi em Minas; dizem ser composição do Padre José Maria”³.

Há ainda outros relatos do elemento musical observado por viajantes que por esta cidade passaram. Vale referir aos comentários do poeta modernista francês Blaise Cendrars a propósito da música ouvida nas cerimônias da Semana Santa de 1924, quando esteve nesta cidade acompanhado pelos brasileiros vanguardistas, fomentadores do Movimento Modernista. Conta Tarsila que na viagem, Cendrars passava da surpresa ao entusiasmo; ao ouvir a música mineira cantada em São João del-Rei, disse que era o mais belo cantochão que já ouvira⁴. Godofredo da Silva Telles também relata momentos da experiência passada na cidade mineira em depoimento a Aracy Amaral: “Fomos direto a em São João del-Rei e lá nos demoramos toda a Semana Santa, assistindo às tradicionais comemorações, tão populares no interior mineiro”⁵.

A história nos revela que alguma das diversas práticas musicais período colonial atravessaram séculos e foram mantidas desde aquele período e sobrevivem notadamente no âmbito religioso. A organização das festas religiosas, tendo a música sacra como elemento dos mais destacados tanto nas missas quanto nas

² NEVES, José Maria A orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei, 1984.

³ TIRADO, Abgar. *Padre José Maria Xavier*. Acessado no link <http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/projects/view/156> em 04/02/2011.

⁴ Fizeram parte do grupo que viajou para Minas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho), Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteado, René Thiollier René Thiollier escreveu igualmente em breve relato intitulado “De São Paulo a São João del Rei” em seu livro *O homem da galeria*. AMARAL Aracy A. “A viagem a Minas” in: Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas. São Paulo: Ed. 34/ Fapesp, 1997, p. 59.

⁵ AMARAL, op. Cit., p. 60.

procissões, é fator preponderante na manutenção destas práticas, favorecidas pela presença das Associações Religiosas - Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras - promotoras e guardiãs de uma tradição bem específica na cidade e também na região.

A micro-região dos Campos das Vertentes é caso particular no panorama cultural brasileiro, preservando costumes que permitiram a permanência viva de quatro corporações musicais, setecentistas. Existindo como organismos vivos, estas corporações não atuaram exclusivamente no âmbito religioso, mas alimentaram de música todos os acontecimentos da vida cultural. (...) ⁶

As corporações musicais Orquestra Lira Sanjoanense e a Orquestra Ribeiro Bastos, remanescentes do século XVIII e as oitocentistas Lira Ceciliana de Prados e a Orquestra Ramalho de Tiradentes, são exemplos vivos desta permanência. Os dois grupos atuaram sempre de forma complementar, dividindo entre si as funções musicais das irmandades religiosas e do Senado da Câmara. A presença e atuação ininterruptas das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos nas principais cerimônias religiosas católicas celebradas na cidade, atravessando séculos e chegando até os dias atuais com vitalidade e energia, embora na condição de amadores, prometem continuidade.

A vida musical de São João del-Rei não se restringiu, portanto, à ação de suas orquestras sacras. Em diferentes momentos, a cidade contou com diversos conjuntos musicais, promovendo concertos, bailes e participando de apresentações teatrais ao longo dos séculos. Ao visitar a região, em 1828, Robert Walsh já encontraria, na “próspera e florescente cidade”. Conforme Ivan Velasco,

A efervescência vivida então pela cidade não era inteiramente inédita. A vila de São João beneficiava-se de uma tradição artística e cultural herdada já do século XVIII, quando floresceu como um dos centros irradiadores da cultura barroca, que deixou suas marcas indeléveis, e não apenas as arquitetônicas, no cenário social de Minas Gerais. Aspecto marcante da vida cultural da época era a intensa atividade musical sacra e profana exercida pelos grupos orquestrais que atuavam na cidade desde o século XVIII (e seguem em atividade até os dias atuais)⁷.

No século atual, a cidade conta diversas bandas e corais. Como observam Antônio Carlos Guimarães, Salomé Viegas, além de prover música para a cidade, as bandas de São João del-Rei mantêm também uma intensa atuação na formação musical para crianças e jovens que se interessam por tocar um instrumento e ser um membro da corporação⁸.

Vale destacar ainda a existência da com a Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada em 1930 – talvez a mais antiga do Brasil em atividade ininterrupta e principal responsável pela difusão da música de concerto⁹.

⁶ NEVES, José Maria. N Musicologia Histórica e Repertório. Projeto Musica Sacra Mineira, FUNARTE/ Ministério da Cultura. 1999, p.17.

⁷ VELASCO Ivan de A. São João Del-Rei: uma vila imperial In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Especial: São João Del-Rei Capital da Cultura, Belo Horizonte, dezembro de 2007, p.9.

⁸ GUIMARÃES, Antônio Carlos, VIEGAS, Salomé **A tradição musical em São João Del-Rei**. In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Especial: São João Del-Rei Capital da Cultura, Belo Horizonte, dezembro de 2007, p.25.

⁹ As bandas civis Teodoro de Faria, Banda Santa Cecília, e a banda militar do 11º Batalhão de Infantaria e Montanha são as principais. A Sociedade de Concertos Sinfônicos alcançou notável sucesso popular no princípio de suas atividades sobretudo com a produção de operetas.

Lugar de memória

Apresentamos, nesta reflexão, a importância da criação do CEREM, definindo-o, conforme o conceito apresentado pelo historiador francês Pierre Nora, como um *lugar de memória*¹⁰, de memória da música e de memória de um patrimônio material e imaterial. Por abrigar um acervo composto de livros, de objetos e de documentos é um lugar funcional que tem a missão de alicerçar e salvaguardar a memória musical, através da guarda de acervos de manuscritos, partituras e documentos em diversos suportes. O CEREM é também um lugar material porque este instalado em um imóvel que faz parte de um conjunto histórico localizado no perímetro urbano tombado pelos órgãos de preservação nacional e municipal, onde a memória social se ancora¹¹. E ainda, podemos apresentá-lo como um lugar simbólico porque abriga as questões relacionadas à música, elemento fundamental de expressão de identidade, do sentimento de pertencimento e da memória coletiva e individual desta região.

Projeto de futuro

“não vamos deixar que isto acabe em nossas mãos”¹²

Em 2008, o projeto “Plataforma Jovem”, iniciativa do Departamento de Música da UFSJ e coordenado professora Márcia Taborda levou música viva ao CEREM com apresentações de alunos e professores. Atualmente, através de convênio firmado com a Universidade Federal de São João del - Rei em novembro de 2010¹³ o CEREM, com sua biblioteca especializada em música, discoteca com gravações raras, videoteca musical, acervo de partituras e manuscritos diversos inicia uma nova fase implantação de iniciativas que possibilitem a execução de planos integrados e cooperação mútua com outras instituições. O convênio com a UFSJ visa desenvolver e apoiar todas as ações referentes à pesquisa em música e do fazer musical, em todas suas manifestações e promover e organizar cursos, encontros artísticos e culturais e outras modalidades de cooperação.

Consultando a programação do IX Congresso de Produção Científica realizado pela Universidade Federal de São João del-Rei de 25 a 28 de outubro de 2010, verificamos que estavam nela incluídas um número significativo de trabalhos de pesquisas e extensão tendo como temas e objetos as práticas musicais na região de São João del-Rei. Propusemos, então, a realização de um encontro entre os pesquisadores nos espaços do CEREM. A I Jornada de Divulgação de Pesquisas e Extensão, realizada no dia 18 de novembro de 2010 pelas Pro - Reitorias de Extensão e de Pesquisa da UFSJ em parceria com o Departamento de Música / DMUSI e primeira iniciativa de cooperação entre as duas instituições após a implantação do convênio demonstraram

¹⁰ NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

¹¹ Antes de abrigar o CEREM o imóvel passou por reforma criteriosa, permitindo não somente a restauração de seus aspectos essenciais, como também proporcionando a revitalização e seu entorno.

¹² Depoimento do musicólogo e maestro da Orquestra Lira Ceciliana de Prados, Ademar Campos Filho para o documentário “Cidades da Música” realizado no 4º Inverno Cultural da UFSJ em 1988.

¹³ Em 2006 foi criado o curso de música na Universidade Federal de São João del-Rei. Professores vindos de diversas localidades do Brasil trabalham no sentido de formar músicos e professores de música. Neste sentido, podemos afirmar que passados quase cinco anos, reconhecemos o efeito multiplicador desta ação que promove direta e indiretamente a qualificação, o aperfeiçoamento das diversas agremiações musicais existentes na cidade e a continuidade da atividade musical na região.

a pertinência de um diálogo entre músicos, pesquisadores, agentes culturais e demais interessados da esfera pública e privados. Durante toda a manhã, a sala de conferências do CEREM esteve repleta, havendo espaço na programação para discussões e cruzamentos temáticos. A jornada multidisciplinar ofereceu a divulgação de pesquisas e iniciativas de docentes e estudantes nas áreas de história, musicologia, psicologia, filosofia, todas voltadas ao tema musical. A equipe do CEREM acolheu os participantes com entusiasmo e sua diretora aproveitou a ocasião para disponibilizar os espaços e a logística do Centro para algumas atividades ali mencionadas, como por exemplo, os projetos *Laboratório de edição e digitalização de partituras e manuscritos musicais*¹⁴ e o *Programa Música XXI*¹⁵. Anna Maria Parsons referiu-se à memória do musicólogo são-joanense José Maria Neves, lembrando o seu constante interesse em promover ações como estas que ora se concretizam em sua cidade natal. Criou-se a partir daí, o início de um intercâmbio profícuo entre as duas instituições. O sucesso do evento deveu-se à grande adesão dos participantes, demonstrando a importância e a necessidade destas ocasiões de troca entre pesquisa e extensão e da disponibilização dos resultados à comunidade em geral. Não é demais citar aqui alguns dos trabalhos apresentados: *A música e o processo grupal: tradição e representações em corporações musicais dos Campos das Vertentes* – Sérgio Rossi Ribeiro / Marcos Vieira Silva (DPISC); *O Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier na manutenção e transformação da tradição no contexto histórico e sócio-cultural de São João del-Rei* – Wevert Emmanuel Tomaz Benedito / Marcos Vieira Silva (DPISC); *Música popular e música erudita na percepção dos músicos de São João Del-Rei: uma análise à partir da filosofia de Adorno* – Fabiano Leite França / Paulo César de Oliveira (DFIME); *A Música e suas articulações identitárias nas corporações musicais de São João del-Rei e região: os jovens e a música sacra nos dias de hoje* – Rodrigo Manuel Frade / Marcos Vieira Silva (DPISC); *A manutenção da tradição através de suas transformações: jovens músicos e a construção de projetos de vida* – Aline Moreira Gonçalves / Marcos Vieira Silva (DPISC); *As transformações das Corporações Musicais de e Região: desde a identidade de seus componentes às diferenças de gênero* – Mayara Pacheco Coelho / Marcos Vieira Silva (DPISC); *Programa Música XXI* - Rafael Dias Belo / Antônio Carlos Magalhães (DMUSI); *Jovens Músicos para São João Del-Rei: Núcleos “Ribeirinhos”* – Arthur Yanai Barduche / Maria Amélia Viegas (DMUSI); além de projetos de extensão que implicam no estímulo à formação e manutenção de grupos musicais.

Atualmente, o CEREM apóia o projeto de pesquisa “Cartas de José Maria Neves: um olhar sobre o desenvolvimento da musicologia a partir de São João del-Rei”¹⁶, disponibilizando o fundo documental depositado ali depositado e na Fundação Koellreuter (UFSJ) ¹⁷. O projeto visa o estudo da correspondência pessoal de José Maria Neves com importantes músicos e estudiosos, tais como Marlos Nobre, Hans Joachin Koellreuter, dentre outros.

A paisagem sonora de São João del-Rei pode ser apreendida pelos sentidos e se revela nos toques de sinos que veiculam uma linguagem musical própria, no apito do trem “Maria Fumaça” e na sonoridade de

¹⁴ *Laboratório de edição e digitalização de partituras e manuscritos musicais* desenvolvido pela aluna do curso de Música Simone Ellem Fonseca Nascimento e pelo professor/orientador do Departamento de Música da UFSJ Marcos Edson Cardoso Filho (DMUSI).

¹⁵ Música XXI é um Programa da Pró-Reitoria de Extensão em conjunto com o Departamento de Música da UFSJ. Promove apresentações musicais de docentes, alunos e convidados em diversos espaços da cidade e nos Campi avançados da UFSJ. Para mais informações: <http://www.ufsj.edu.br/musicaxxi/>

¹⁶ Projeto de iniciação científica (PIBIC/CNPQ) coordenado por Edilson Assunção Rocha, professor do Departamento de Música da UFSJ.

¹⁷ Em 2006, Margarita Schack, viúva de Hans Joachin Koellreutter, doou à Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ acervo que daria surgimento à Fundação Koellreuter. Composto por fontes documentais de naturezas diversas além de um espaço museológico, inaugurado em setembro de 2006, está situado no Solar da Baronesa - Centro Cultural da UFSJ.

seus diversos grupos musicais. Todos os elementos que unem o passado musical de São João del-Rei com os projetos de futuro empreendidos na atualidade fazem de São João del-Rei um centro musical de referência obrigatória para investigadores e musicólogos da música nacional. O CEREM participa do esforço nacional de preservação da memória cultural através da produção, divulgação de informações e conhecimentos técnicos e científicos relacionados às atividades musicais.

Referências bibliográficas:

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Ed. 34/ Fapesp, 1997.

GUIMARÃES, Antônio Carlos, VIEGAS, Salomé **A tradição musical em São João Del-Rei**. In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Especial: São João Del-Rei Capital da Cultura, Belo Horizonte, dezembro de 2007. Disponível em <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-especial-dez_07.pdf>. Data do acesso: 8 de abril de 2011.

MONTEIRO, Donald Bueno. **Música Religiosa no Brasil Colonial FIDES REFORMATATA XIV**, Nº 1 (2009): 75-100.

NEVES, José Maria. **A orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei**, 1984.

NEVES, José Maria. **A música em São João del-Rei**. Disponível em <http://www.São João del-Rei Transparente.com.br/projects/view/156>

NEVES, José Maria. **Musicologia Historica e Repertorio**. Projeto Musica Sacra Mineira, FUNARTE/Ministério da Cultura. 1999, p.17

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

PARSONS, Anna Maria **José Maria Neves** In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Especial: São João Del-Rei Capital da Cultura, Belo Horizonte, dezembro de 2007, p.36. Disponível em <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-especial-dez_07.pdf>. Data do acesso: 8 de abril de 2011.



Participantes da Jornada de Divulgação de Extensão e Pesquisa em Música da UFSJ realizada no CEREM, dia 18 de novembro de 2010 – São João del-Rei - MG.

A MÚSICA PARA A SEMANA SANTA DA CIDADE DE GOIÁS NO PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO XX: UMA RECONSTITUIÇÃO COM BASE NO ARQUIVO DO CORO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE

Fernando P. Cupertino de Barros (UFG)
Consuelo Quireze Rosa (UFG)

Resumo: Este artigo é uma comunicação preliminar da investigação em curso sobre os modos de transmissão, conservação e guarda dos arquivos do Coro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, da Cidade de Goiás. A partir do conteúdo do livro cerimonial de acompanhamento das músicas litúrgicas da Semana Santa, usado na referida igreja desde 1919 até os dias atuais, foi possível situá-lo no contexto histórico-social do início do século XX, correlacionando seu conteúdo com as exigências ditadas pelo ultramontanismo introduzido pelos bispos que chegaram a Goiás na segunda metade do século XIX. São mencionados ainda um perfil biográfico de seu autor, monsenhor Pedro Ribeiro da Silva (1867-1920) e o papel desempenhado por pessoas e instituições vilaboenses no processo de preservação de sua memória musical relacionada à Semana Santa.

Palavras-chaves: Música litúrgica; Cidade de Goiás; Semana Santa; Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva, Ultramontanismo.

Abstract: This paper is a short communication from research on the modes of transmission, storage and custody of the archives of the Choir of the Church of Nossa Senhora da Boa Morte, the city of Goiás, based on the contents of the book to accompany the ceremonial liturgical music of Holy Week used in the aforementioned church, from 1919 until the present day. The authors examine the parts that make up the document, attempting to situate it in relation to socio-historical context, correlating with the content requirements imposed by ultramontanism introduced by the bishops who came to the second half of Goiás nineteenth century. It also outlined a biographical profile of his author, Monsignor Pedro Ribeiro da Silva (1867-1920) and the role played by people and institutions vilaboenses in the process of preserving his musical memory related to Holy Week

Keywords: Liturgical music; City of Goiás; Holy Week; Monsignor Pedro Ribeiro da Silva; Ultramontanism.

Introdução

Diferentes registros históricos noticiam o papel relevante desempenhado pela música no convívio social da Cidade de Goiás ao longo, sobretudo, do século XIX e do primeiro quartel do século seguinte. As celebrações católicas, dentro de tal contexto, merecem uma especial atenção, uma vez que por sua frequência e pela majoritária adesão da sociedade à prática religiosa terminaram por tornar-se, de certa forma, uma atividade social à qual acorriam pessoas vindas de muito longe da então Capital goiana.

A cidade de Goiás foi fundada em 1726, recebendo o nome de arraial de Sant'Anna; em 1736, foi elevada à categoria de vila, tomando o nome de Vila Boa de Goyaz. Em 1819, passou a ser Cidade de Goiás, em razão de decreto de D. João VI que elevou a vila à categoria de cidade. Seu traçado arquitetônico é similar ao encontrado em outras possessões portuguesas, com destaque para os edifícios públicos – em especial a Casa da Câmara e Cadeia, o Sobrado da Real Fazenda e o Chafariz de Cauda, e as igrejas barrocas de São Francisco de Paula (1761), Santa Bárbara (1775), Nossa Senhora da Boa Morte (1779), Nossa Senhora do Carmo (1786) e Nossa Senhora d'Abadia (1790). A Matriz de Sant'Ana, cuja edificação foi iniciada em 1743 em substituição à antiga capela da época da fundação do arraial, não tem mais suas feições originais, o mesmo acontecendo com a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1734), a primeira substituída por uma construção de estilo neoclássico e a segunda por um neogótico, ambos totalmente em desacordo com as linhas arquitetônicas predominantes na cidade. A igreja de Nossa Senhora da Lapa (1794) desapareceu numa grande enchente do rio Vermelho, em 1839.

A igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, a despeito de suas reduzidas dimensões, funcionou como Catedral provisória de 1874 a 1965, com curtos períodos de transferência da Sé episcopal para outros templos da cidade, em razão dos sucessivos desabamentos que provocaram a interdição da Matriz de Sant'Ana¹. (CARVALHO, 2008) A igreja da Boa Morte, como é comumente chamada, foi palco de importantes manifestações musicais protagonizadas por um coro de qualidade, conforme atestam diferentes notas em jornais do final do século XIX e do primeiro quartel do século XX (RODRIGUES, 1982). Ali se oficiavam as cerimônias litúrgicas principais da Semana Santa, presididas pelo bispo, com a participação dos padres da paróquia de Sant'Ana, dos seminaristas e professores do Seminário Santa Cruz, cuja sede havia sido transferida de Goiás para o arraial de Ouro Fino, em 1892, por D. Eduardo Duarte da Silva¹(1852-1923). O seminário deslocava-se a cavalo e a pé para a então capital goiana a fim de tomar parte nas celebrações religiosas da Semana Maior (PASSOS, 1986).

Entre 1896 e 1907, no entanto, Goiás fica sem a presença de seu bispo diocesano, pois D. Eduardo, que havia assumido seu ministério episcopal em Goiás em 1891, transfere-se para Uberaba (MG) em razão de desavenças com a sociedade e com políticos locais². Seu sucessor, D. Prudêncio Gomes da Silva (1868-1921), somente toma posse em 1907 quando D. Eduardo passa a ser bispo da recém-criada diocese de Uberaba, cidade que até então pertencia à diocese de Goiás.

As razões que levaram Dom Eduardo a mudar a sede da diocese de Goiás para Uberaba merecem uma maior discussão. Não bastassem as desavenças e embates com políticos e militares da época, impregnados pelos ideais republicanos, pela filosofia positivista e por sentimentos anticlericais deles derivados, Dom Eduardo não era bem-quisto pela sociedade local. Além disso, as ações empreendidas por seus antecessores, especialmente por Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leon (1841-1924)³, que visavam à correção dos costumes do clero secular e da sociedade, ainda não tinham surtido todos os efeitos esperados.

[...] O concubinato e as relações ilícitas foram comportamentos sociais e culturais aceitáveis pela sociedade, inclusive, entre os clérigos, fato que muito surpreendeu o bispo Eduardo Duarte e Silva quando chegou, em 1891, na sede da diocese goiana. Este quadro sócio-cultural, com valores morais tão peculiares ao sertão começou a ser transformado nas últimas décadas do século XIX, principalmente com a reforma do catolicismo conhecida como ultramontanismo⁴ e com a missão dominicana [...] (CARVALHO, 2008, p.102 e 103)

Um bom exemplo dos desregramentos do clero secular goiano, ainda persistentes no século XIX, é o da genealogia do cômego Pio Joaquim Marques (1817-1883), que além de padre era também funcionário do

¹ A prelazia de Goiás foi criada pela bula papal «Candor Lucis Aeternae», do papa Bento XIV, em 06 de dezembro de 1745. Os quatro primeiros prelados nomeados, jamais chegaram a Goiás. O quinto, Dom Francisco Ferreira de Azevedo, o “bispo cego”, chegou a Goiás em 1824. Em 15 de Junho de 1826, a prelazia foi elevada a bispado pela bula «Sollicita Catholici Gregis Cura». (PASSOS, Elder C. de. **História de Goiás**. Goiânia: 2011, no prelo).

² Arquidiocese de Goiânia. *Seminário Santa Cruz*. Disponível no sítio <<http://www.arquidiocesedeGOiania.org.br/site/seminario-santa-cruz.html>>. Acesso em 27 de abril de 2010.

³ Dom Cláudio trouxe para Goiás os frades dominicanos da província de Toulouse, França (1881), bem como as irmãs dominicanas de Monteils (França); os frades para darem bom exemplo de conduta religiosa e as freiras para, também, atuar na instrução das jovens no Colégio Sant'Ana por ele fundado em 1889. (PASSOS, Elder C. de. **História de Goiás**, 2011, no prelo).

⁴ Do latim *ultramontanus*. O termo designa, no catolicismo, especialmente francês, os fiéis que atribuem ao papa um importante papel na direção da fé e do comportamento do homem. (CAES, 2002, p. 68-69)

A reforma católica, advinda de Roma por ação dos bispos de orientação ultramontana, tinha por objetivo cuidar com mais rigor dos rumos do credo católico no Brasil, até então mais leigo que clerical, onde os eclesiásticos são muito mais funcionários da Coroa que subordinados a Roma; os leigos constroem capelas, organizam festas e instituem irmandades para realizar cultos.

Com a ação do clero ultramontano, o catolicismo popular perde sua anterior preponderância nas manifestações religiosas (SANTOS, 2006, p. 79-87).

Tesouro Provincial. Homem culto, orador admirado, autor da música para o *Hino ao Divino Espírito Santo* (1875) ainda hoje entoado na Cidade de Goiás, era, ele próprio, pai de pelo menos três filhas conhecidas.

Pio Joaquim Marques foi filho *natural* de Prisca Epifânio da Silva, “havido” com Emydio Joaquim Marques, que também foi padre. Nascido e batizado na Cidade de Goiás, Emydio foi filho natural de Victória Maria da Rocha e Gonçalo Marques, também padre. [...] Em seu testamento, feito por José Joaquim de Souza, em 14 de janeiro de 1853, padre Emydio declarou que “por fraqueza humana” teve cinco filhos.[...] (CARVALHO, 2008, p. 121)

Assim, Dom Eduardo certamente vislumbrou as vantagens em distanciar-se de um meio que lhe era francamente hostil, levando consigo, segundo a tradição oral vilaboense, boa parte dos tesouros da diocese em termos de prataria e alfaías.

Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva e o livro cerimonial da Semana Santa

Os registros mais acurados e com comprovação documental tributam ao monsenhor Pedro Ribeiro da Silva (1867-1920) um destacado papel na música litúrgica em Goiás. É dele a sistematização de um roteiro litúrgico-musical para as celebrações da Semana Santa, em 1919, na forma de um livro cerimonial oferecido em dedicatória a Da. Adelaide Sócrates (1888-1935), então diretora do Coro da Igreja de N. Sra da Boa Morte, na Cidade de Goiás (DIAS, 2009).

Nascido na Cidade de Goiás, monsenhor Pedro Ribeiro da Silva foi ordenado sacerdote em 1890, por Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leon (1841-1924), bispo de Goiás entre 1881 e 1890. Entre 1893 e 1894, visitou a Terra Santa⁵, datando dessa época a composição de sua *Via Sacra*⁶ e do *Venite adoremus*, ambos ainda executados nas cerimônias da Sexta-feira da Paixão, na Cidade de Goiás. Prestou seus serviços especialmente no seminário diocesano de Goiás e depois em Uberaba, para onde foi com a transferência da sede do bispado. Mais tarde mudou-se para São Paulo, onde foi vigário em diversas paróquias e em seguida para o Rio de Janeiro, onde foi pároco de Santo Antônio dos Pobres e do Engenho Novo. Ali faleceu em 1920, deixando tudo o que possuía para a Mitra de Goiás.⁷

Nota alusiva a seu falecimento, publicada no jornal *Cidade de Goyaz*, de 26 de fevereiro de 1920, menciona que quando da viagem de monsenhor Pedro Ribeiro a Roma, na qualidade de representante do bispado, ali sofrera alguma discriminação por ser moreno, mas que a reação dos presentes mudou-se para genuína admiração, quando indagou ao Santo Padre em que língua deveria falar⁸.

A tradição oral refere-se a ele como tendo sido um sacerdote virtuoso, muito dedicado ao ensino no seminário e à música, com a qual parecia ter grande intimidade. Ao contrário de muitos padres que à época tinham ainda um comportamento mundano, ele se mantinha em grande recato e na estrita observância de seus votos.

⁵ Teria sido em companhia de Dom Eduardo Duarte e Silva, que em 1894 esteve em Roma (CARVALHO, 2008) para a visita *ad limina*?

⁶ Frei Pedro Sinzig assim se refere a essa Via Sacra, na revista *Música Sacra*, Ed. Vozes, ano II, no. 8, agosto de 1942, Petrópolis: “[...] seja cantada na igreja, seja mesmo em concerto sacro, esta Via Sacra de mons. Pedro Ribeiro da Silva é uma das mais preciosas heranças que deixou e que lhe perpetuará o nome”. (RODRIGUES, 1998)

⁷ In GOIÂNIA, Arquidiocese de. **Vinte Anos de Benefícios ao Estado de Goiaz**. Goiânia: Edição comemorativa ao Congresso Eucarístico de Goiânia, 1948.

⁸ Nota publicada no jornal *Cidade de Goyaz*, no. 273, de 26 de fevereiro de 1920, constante dos arquivos de Elder Camargo de Passos, Cidade de Goiás.



Fig.1- Fotografia de mons. Pedro Ribeiro da Silva (in **Vinte Anos de Benefícios ao Estado de Goiaz:** Goiânia: Edição comemorativa ao Congresso Eucarístico de Goiânia, 1948)

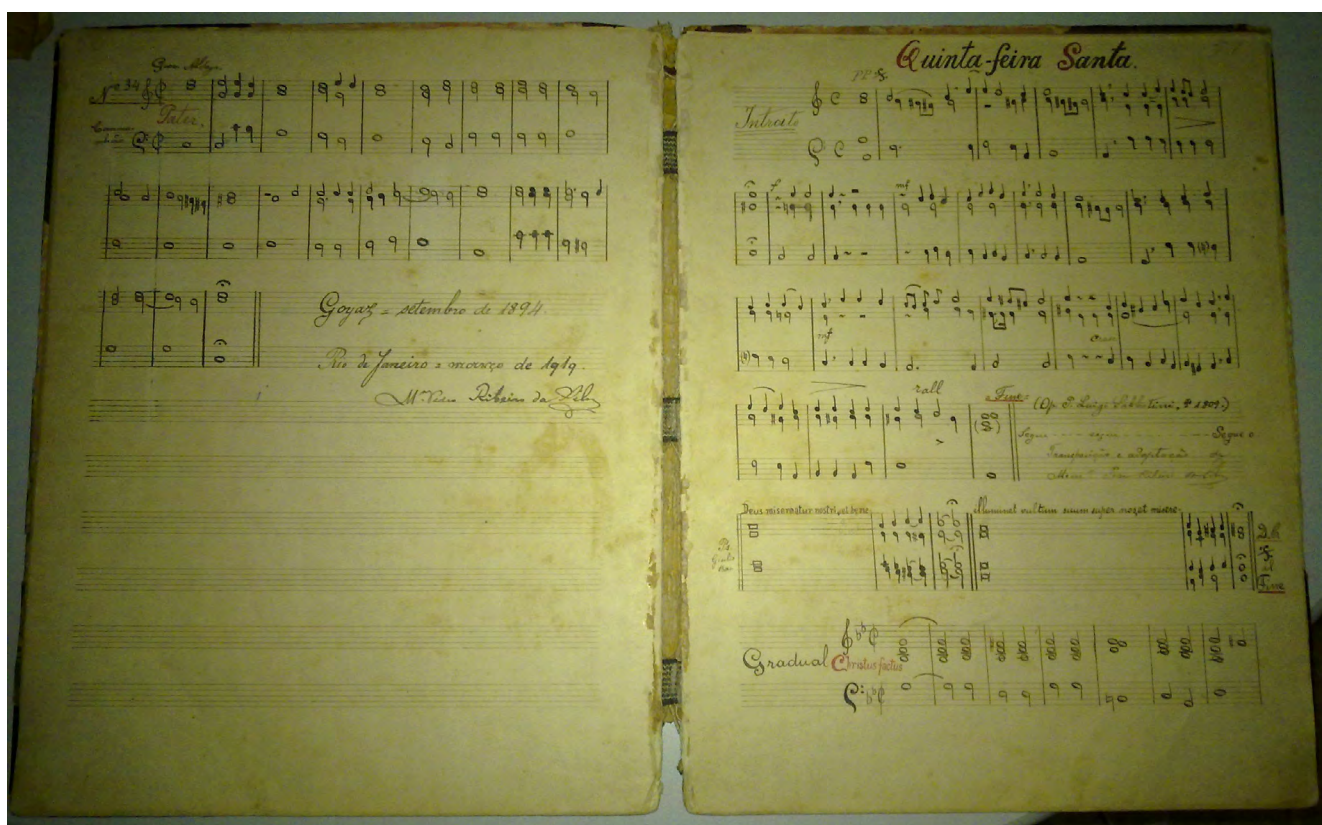


Fig. 2- O livro, vendo-se à esquerda a assinatura de mons. Pedro Ribeiro e a seguinte inscrição:
“Goyaz, setembro de 1894/ Rio de Janeiro, março de 1919”.

A Semana Santa da Cidade de Goiás

Instituídas pelo padre João Perestello de Vasconcelos Espíndola, em 1745, as celebrações litúrgicas e paralitúrgicas da Semana Santa da antiga Vila Boa de Goiás mantiveram-se até os dias atuais graças sobretudo ao trabalho empreendido por um grupo de vilaboenses, liderados pelo historiador Elder Camargo de Passos. Dotado de notável sensibilidade, foi ele o responsável direto pela manutenção dos cânticos tradicionais da Semana Santa, em particular depois das modificações introduzidas pelo Concílio Vaticano II. Também pesquisou, preservou e recuperou partituras e outros manuscritos e apoiou o Coro da Catedral de Sant'Ana para que este continuasse a interpretar e a divulgar a música sacra goiana. Para isso, contou com o concurso de vários colaboradores na constituição da Organização Vilaboense de Artes e Tradições - OVAT, em 1967, destacando-se dentre eles Goiandira Ayres do Couto, Antolinda Baía Borges, Humberto Nascimento Andrade, Eudes Pacheco Santana e Hecival Alves de Castro. Constituiu-se, assim, o acervo de partituras da OVAT, sempre disponível para consultas e estudos, como os realizados de forma pioneira por Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues, que culminaram com a gravação em CD das mais representativas peças de música sacra vilaboense, em 1998. (RODRIGUES, 1998)

É importante e necessário mencionar ainda o papel desempenhado por Darcília de Amorim (1902-1995) e suas irmãs Laíla, Dinah e Diva, assim como por Maria das Dores Jubé (1899-1996), na manutenção dos cânticos tradicionais da Semana Santa da Cidade de Goiás. Darcília Amorim substituiu sua tia Adelaide Sócrates à frente do Coro da Boa Morte, a partir de 1935, com atuação marcante até o fim de seus dias. Por sua vez, Maria das Dores Jubé sucedeu Maria “Firica” Brandão (?-?) como correpetidora do Coro da Boa Morte, transformado a partir de 1965 em Coro da Catedral de Santana, sendo sucedida por este autor. Desde 1999, a música litúrgica da Semana Santa é assegurada pelo Coral Solo, sob a direção de Sebastião da Silva Curado, tendo como correpetidores os autores deste artigo.

O livro cerimonial

Datado de 1919, é constituído por uma coletânea de partituras para harmônio, no formato 34,5x 26,5 cm, encadernada pela Casa de Correção, Rio de Janeiro, conforme carimbo na contracapa. Há as correspondentes partes vocais encadernadas separadamente, na forma de um volume para cada naipe (SCTB) e para cada dia específico (*Quarta-feira de Cinzas, Domingo de Ramos, Quarta-feira de Trevas, Quinta-feira Santa, Sexta-feira da Paixão, Sabbado Sancto e Domingo de Paschoa*), essa sequência musical litúrgica inclui partes em cantochão, em geral entoadas pelo celebrante ou por acólitos, dialogadas com peças polifônicas de autores diversos, como Palestrina (1525-1594), Henry Dumont [Du Mont] (1610-1684), Luigi Sabbatini (1732-1809), Giulio Bas (1874-1929), Giovanni Tebaldini (1864-1952), Oreste Ravanello (1871-1938), Lorenzo Perosi (1872-1956), Giovanni Concina (18??-19??) e Carlo Carturan (1858-post 1927). Como um bom número das obras ali contidas não tem indicação de autoria, é razoável imaginar que possam ser atribuídas ao próprio mons. Pedro Ribeiro, como é o caso de sua famosa *Via-Sacra*. Merece destaque, ainda, a inclusão de peças de autores goianos, dentre as quais as *Sete Palavras* de A. Mesquita (?-?), o *Lava-pés* de José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889) e o motete *Domine Jesus*, integrante do conjunto de peças conhecido como *Motetes dos Passos*, atribuídos a Basílio Martins Braga Serradourada (1804-1874).

O livro, conhecido como *O Livrão da Boa Morte*, indica com riqueza de detalhes os ritos cerimoniais, o tempo de espera entre os diferentes passos dos atos litúrgicos e demais orientações, tanto para o celebrante, quanto para o coro. Sua utilização e guarda passaram, depois da morte de Da. Adelaide Sócrates, para Da. Darcília de Amorim (1902-1995) que, por sua vez, transferiu-o, assim como todo o acervo remanescente do Coro da Igreja de N. Sra. da Boa Morte, em grande parte já comprometido pela ação de traças e cupins, para a responsabilidade deste autor, que juntamente com os professores Ângelo Dias (EMAC-UFG) e Consuelo Quireze Rosa (EMAC-UFG) realiza pesquisa musicológica do conjunto desse material.

Além do original, existem, atualmente, três fotocópias do livro, que estão em poder da Organização Vilaboense de Artes e Tradições-OVAT, da profa. Consuelo Quireze Rosa (EMAC-UFG) e do prof. Ângelo Dias (EMAC-UFG).

Ainda que esteja datado de 1919, em mais de um lugar encontra-se a indicação *Goyaz, 1894* ou *Goyaz, 1896*, o que leva a pensar que algumas das peças já eram executadas em Goiás no final do século XIX. Além disso, percebe-se o extremo cuidado na indicação da autoria de muitas partes ali contidas, não sendo demais imaginar que aquelas sem indicação possam ter sido fruto da criação do próprio monsenhor Pedro Ribeiro da Silva. Aliás, chama atenção o fato de que nem sua própria *Via Sacra*, nem o *Lava-pés* de J.P. Marques Tocantins estão grafados com sua caligrafia, encontrada em todas as outras páginas.

Percebe-se a preocupação de mons. Pedro Ribeiro em utilizar obras da chamada música católica funcional do final do século XIX e início do XX, como os já citados Bas, Tebaldini, Ravanello, Perosi, Concina e Carturan, dentre outros. Essa música teria como características uma harmonia mais simples e convencional, a escrita quase sempre homofônica, ou com contraponto discreto, uma preferência por períodos curtos, expositivos e sem desenvolvimento, a textura vocal confortável, sem atingir os extremos da tessitura, e acompanhamento para harmônio⁹ (DIAS, 2009, p. 62).

Conclusão

A presente comunicação preliminar permite concluir que o livro cerimonial da Semana Santa reflete a preocupação de seu autor em manter antigas melodias já executadas em Goiás, no final do século XIX, inclusive aquelas de autores locais, acrescentando novas peças de diferentes autores europeus, representantes da chamada música católica funcional, então vigente. Além disso, foi objeto do esforço de preservação de seu conteúdo, pelos anos que se seguiram, sendo ainda utilizado nas solenidades da Semana Santa da Cidade de Goiás.

Referências

CAES, André Luiz. **As portas do inferno não prevalecerão:** a espiritualidade católica como estratégia política. Tese de Doutorado. IFCH/UNICAMP, fevereiro de 2002

⁹ Fiel aos ideais do ultramontanismo, Dom Eduardo Duarte e Silva proibiu a música instrumental por ocasião das celebrações da Semana Santa, prescrevendo a utilização específica do harmônio em seu *Appendice à Folhinha Eclesiástica da Diocese de Goyaz*, de 1904 (SANTOS, 2006).

CARVALHO, Euzébio Fernandes de. **O rosário de Aninha**: os sentidos da devoção rosarina na escritura de Anna Joaquina Marques (Cidade de Goiás, 1881-1930). Dissertação de mestrado em História, UFG. Goiânia, 2008.

DIAS, Ângelo. Música de exéquias em Vila Boa de Goyaz: contextualização de uma coleção de manuscritos. **Música Hodie**. Vol. 9 no. 1. Goiânia: 2009.

GOIÂNIA. Arquidiocese de. Seminário Santa Cruz. Disponível no sítio <<http://www.arquidiocesedegoiania.org.br/site/seminario-santa-cruz.html>>. Acesso em 27 de abril de 2010.

_____. **Vinte anos de benefícios ao Estado de Goiaz**. Goiânia: Edição comemorativa ao Congresso Eucarístico de Goiânia, 1948.

MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. **A música em Goiás**. Coleção Documentos Goianos nº 11. Goiânia: UFG, 1969-1981.

PASSOS, Elder Camargo de. Notas e arquivos pessoais.

_____. **História de Goiás**. Goiânia: no prelo, 2011.

PASSOS, Lindolpho E. dos. **Goiás de Ontem**. Goiânia: edição do autor, 1986.

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

_____. **Semana Santa em Goiás**. CD gravado na EMAC/UFG, Goiânia 1998.

SANTOS, Leila Borges Dias. **Ultramontanismo e catolicismo popular em Goiás de 1865 a 1907 à luz da sociologia da religião**. Tese de doutorado. Universidade de Brasília. Brasília, 2006

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Paisagem Sonora da Paixão Vilaboense (Século XIX). **Música Hodie**, Goiânia (UFG), v. 8, n. 2, p. 35-52, 2008.

PROCESSOS DE SOLMIZAÇÃO NA EXECUÇÃO DOS REPERTÓRIOS MEDIEVAL E RENASCENTISTA

Clóvis de André (Sta Marcelina - SP)

Resumo: Os processos de solmização utilizados durante a Idade Média e Renascimento, que geraram o atual solfejo, serviram não apenas para viabilizar um primeiro contato do intérprete com as obras musicais, mas serviam também para entendimento das estruturas melódicas utilizadas na construção musical. A partir do estabelecimento da notação musical diastemática, esses processos serviram também como parâmetro (ou mesmo paradigmas) para que compositores elaborassem obras em função da solmização, permitindo assim uma acessibilidade imediata aos intérpretes. A fim de introduzir conceitos que compositores e intérpretes teriam utilizado em seus contatos com as partituras da época, o presente artigo apresentará os procedimentos específicos denominados *mutatio*, *permutatio* e *transmutatio* (utilizados na solmização desses períodos), de acordo com a evidência de presente nos textos históricos.

Palavras-chave: Pedagogia Musical; Musica ficta; Interpretação Musical; Análise Musical.

Abstract: The solmization procedures applied in the Middle Ages and Renaissance, which produced the modern solfege, served not only as means for a first contact between the performer and the musical works, but also served for the understanding of melodic structures used in musical composition. As the diastematic musical notation became established, these procedures also served as parameters (even paradigms) for composers, in order to produce their musical works from the standpoint of solmization, thus allowing the performer a more immediate access to the piece. In order to introduce concepts which composers and performers would use to approach the musical manuscripts (or even printed music) of that time, this essay will present the specific procedures called *mutatio*, *permutatio*, and *transmutatio* (used for solmization in these epochs), in light of the evidence extant in historical texts.

Keywords: Music Pedagogy; Musica ficta; Musical Interpretation; Musical Analysis.

Com o surgimento da notação musical e da própria polifonia no ocidente (ca. séc. IX), a transmissão e a compreensão musicais foram se tornando paulatinamente dependentes da partitura. Ao final do séc. XI, começou a prevalecer um processo de transmissão (precursora do atual solfejo, mas ainda dependente de transmissão oral prévia) frequentemente descrito pelo termo solmização (do latim *solmisatio*) e estruturado com base em hexacordes propostos Guido d'Arezzo (cf. AFFLIGEMENSIS, ca. 1100, cap. 1; BERGER, 1987, p. 7-10; D'AREZZO, ca. 1032; PESCE, 1999, p. 438-531). Nos séculos subsequentes (princ. a partir do séc. XII, com o uso de uma notação neumática diastemática), os processos de leitura foram utilizados não apenas para entendimento da partitura e suas estruturas melódicas (promovendo a transmissão de uma obra musical sem a necessidade de oralidade prévia), mas também como recurso adicional para a própria elaboração composicional (tanto monofônica quanto polifônica).

Processos de transmissão musical e de entendimento estrutural (semelhantes à solmização guidoniana) antecedem o próprio surgimento da notação musical ocidental. Na Grécia antiga, as alturas utilizadas no repertório já haviam sido identificadas (com base na atribuição lendária a Pitágoras) e reunidas em diferentes Sistemas de alturas (os chamados sistemas perfeitos: grande, pequeno, e misto ou imutável). Esses sistemas gregos eram explicados e deduzidos a partir de pequenas estruturas básicas, identificadas como tetracordes, dos quais o mais comum era o tetracorde *diatonicum tenso*, cuja configuração intervalar descendente era T - T - S (i.e., Tom-Tom-Semitom), sendo identificado como a estrutura predominante para a maior parte do repertório de base vocal. Enquanto a solmização do ocidente foi muito pouco influenciada por processos de solmização que os gregos pudessem ter, houve uma influência mais direta do processo desenvolvido no Império Bizantino para transmissão do repertório. Esse eficiente processo bizantino era baseado em pequenos conjuntos de quatro sílabas baseados na série *no-e-a-ne*, com derivações apropriadas que serviam como fórmulas de entonação diferentes para cada modo (ou *echos*, na nomenclatura bizantina).

Somente ao final da vida, em sua *Epistola ad Michaelem* (ca. 1032), Guido propôs a utilização de uma estrutura mais ampla (dentro dos limites apresentados anteriormente para o Sistema de alturas): o hexacorde de configuração intervalar T - T - S - T - T, que poderia ser articulado a partir das sílabas ut - re - mi - fa - sol - la (extraídas da primeira sílaba de cada semi-verso do Hino a São João, primeira estrofe).² Cada sílaba era, em si mesma, o início de um gesto melódico (daquele semi-verso) que caracterizava o modo (*protus plagalis*) utilizado no desenvolvimento daquela melodia, sendo cada gesto iniciado numa altura localizada a um intervalo de 2ª acima da nota inicial do semi-verso anterior. Dentro desse sistema, poderiam ser identificados sete hexacordes (ver Ex. 1, acima da pauta) divididos em três grupos: (i) três hexacordes com a denominação *durum* (iniciados em Γ, G, g), pois continham a variedade de B denominada *b-durum* (ou *b-quadratum*, equivalente ao moderno **b**); (ii) dois hexacordes com a denominação *mollis* (iniciados em F, f), pois continham a variedade da altura B denominada *b-mollis* (ou *b-rotundum*, equivalente ao moderno **b**); (iii) dois hexacordes com a denominação *naturalis* (iniciados em C, c), que não continham nenhuma das variedades de B.

A partir desse sistema de hexacordes, o executante poderia reconhecer diferentes gestos ou fórmulas melódicas, habilitado a percorrer toda a tessitura de alturas da música, passando de uma hexacorde a outro quando necessário, servindo-se de um processo denominado *mutação* (que pode ser considerado semelhante ao conceito moderno de modulação). De fato, não havia um único tipo de mutação, entendida e teorizada como um processo que se desdobrava em pelo menos três procedimentos básicos (além de algumas variedades internas): *mutatio*; *permutatio*; *transmutatio* – os termos em latim são utilizados aqui para diferenciar do termo em português “mutação”, reservado a um significado genérico e abrangente dos três desdobramentos.

$\bar{E}$: re mi fa re= $\bar{C}$: =sol mi re mi fa sol [la=] $\bar{E}$: [=re]=mi fa sol fa la sol fa
 $\bar{C}$: =la mi fa re fa sol la= $\bar{G}$: =re mi fa sol mi ut re mi fa mi re
 mi ut re mi fa [mi=]

Ex. 2 – Mutatio explícita e implícita

(GUERSON, ca. 1495, cap. 3, f. b iiiir; transcrição minha, sílabas em negrito provêm do original)

²O título *Epistola ad Michaelem* é adotado aqui com base no trabalho de Dolores Pesce (1999, p. 438-531), em substituição ao título *Epistola de ignoto cantu*, vigente na literatura musicológica anterior.

A *mutatio* pode ser descrita como um procedimento de passagem de um hexacorde a outro, através de uma ou mais alturas comuns entre os dois hexacordes. Quando uma nota comum entre os hexacordes é repetida consecutivamente, a *mutatio* é dita *explicita*, sendo mais facilmente realizável, pois o executante pode pronunciar (ou dispendar tempo para pensar) as sílabas dos dois hexacordes individualmente. Há, porém, a variedade de *mutatio* dita *implicita*, em que não há repetição da altura, sendo necessário que o executante considere a sílaba de um hexacorde, mas cante (ou mentalmente entoe) a sílaba do outro hexacorde. Esses casos ocorrem no Ex. 2, em que a primeira e a quarta *mutationes* são do tipo explícita, enquanto a segunda e terceira *mutationes* são do tipo implícita – o exemplo é uma transcrição de (GUERSON, 1495, cap. 3, f. b iiiir), com o original reproduzido no Ex. 3.



Ex. 3 – Facsímile de ilustração sobre *mutatio*
(GUERSON, ca. 1495, cap. 3, f. b iiiir)

A *permutatio*, por outro lado, é um procedimento que deve ser realizado quando não há notas comuns entre os dois hexacordes. Portanto, é uma situação de grande dificuldade para o executante, que frequentemente envolve algum nível de cromatismo ou algum salto envolvendo o trítone, sendo normalmente evitada pela maioria dos compositores, embora seja verificável em repertórios do início da Ars Nova e da Ars Subtilior, assim como no repertório do final do Renascimento. Uma das primeiras identificações teóricas de *permutatio* é verificada no *Lucidarium*, de Marchetto da Padova (1317/18, tr. 8, cap. 1; cf. tradução HERLINGER, 1985, p. 371), mas encontrou oposições diversas à sua utilização por compositores durante o Renascimento, como atestam trabalhos de Franchinus Gaffurius (1496, liber 1, cap. 4, f. avijv) e de Heinrich Glarean (1516, cap. 3). No entanto, diversos outros autores, aparentemente influenciados por Marchetto, expuseram a *permutatio* em seus trabalhos, como foi o caso de Bartolomé Ramos de Pareja (1482, pt. 1, tr. 2, ch. 4, 31–34) e Georg Rhau (1517, cap. 1, f. B [viiiiv]; cap. 2, f. C iv; cap. 3, f. C iiijr-vr), ou mesmo Prosdocius de Beldemandis (1413-25/28, cap. 4), tradicional opositor de Marchetto. O Ex. 4 mostra a *permutatio* exemplificada pelo próprio Marchetto da Padova em uma situação polifônica. Na primeira parte do exemplo, a voz do inferior realiza apenas gestos melódicos dentro do hexacorde de C, enquanto a voz superior passa do hexacorde de F para o hexacorde de G, depois retorna ao hexacorde de F, ambas as passagens por *permutatio*. Na segunda parte do exemplo, as passagens por *permutatio* da voz superior são do hexacorde de A para o hexacorde de G, depois voltando ao hexacorde de A. Esse segundo exemplo, mostra ainda a execução de um hexacorde não previsto no sistema de alturas de Guido, que pode então ser chamado de *ficta*-hexacorde (i.e., hexacorde pertencente à chama *musica ficta*).

Ex. 4 – *Permutatio* cromática
(DA PADOVA, 1317/18, tr. 8, cap. 1; transcrição e solmização minhas)

A *transmutatio*, por sua vez, é um procedimento efêmero, comumente exemplificado pela frase “*una nota super la semper est canendum fa*” (“uma [única] nota acima de *la* sempre deve ser cantada *fa*”). Embora seja considerado que essa frase teve uso pedagógico no Renascimento, não há nenhuma fonte ou texto histórico que a manifeste com essas palavras até o sua aparição no Tratado III de *Syntagma musicum* (1619), de Michael Praetorius, na versão “*unicâ notulâ ascendente super la, semper canendum esse fa*” (PRAETORIUS, 1619, parte 2, cap. 3, p. 31). As asserções Renascentistas, nenhuma com o apelo da rima que sugira um uso pedagógico sistemático, utilizam outras palavras, sem estabelecer uma espécie de regra, inclusive sugerindo a possibilidade de utilização desse procedimento para uma ocorrência não apenas superior (acima de *la*), mas também inferior, em que uma nota é articulada abaixo do *ut* (cf. DA PADOVA, 1317/18, tr. 5, cap. 2, 6; GALLICUS, 1458/64, parte 2, liber 2-3; GUILLAUD, 1554, tr. 1, cap. 5, f. A iij^r; FINCK, 1556, liber 1, f. Fi^r). O termo *transmutatio*, porém, não é encontrado na literatura especializada com esse significado, tendo sido utilizado e justificado em minha tese de doutorado (cf. DE ANDRÉ, 2005, p. 222-272), sob orientação do Dr. Michael Long. Esse procedimento serve, portanto, para indicar casos em que apenas uma nota ultrapassa o ambitus do hexacorde, retornando a ele em seguida e, normalmente à mesma nota do hexacorde, caracterizando-se assim uma espécie de ornamento, sem abandono do gesto melódico desenvolvido pelo hexacorde. Essa situação de *transmutatio* é exemplificada abaixo no Ex. 5, transcrito do tratado *Ritus Canendi* de Johannes Gallicus.

Ex. 5 – *Transmutatio* superior
(GALLICUS, 1458/64, parte 2, liber 2; transcrição minha; todas as sílabas provém do original)

Referências

- AFFLIGEMENSIS, Johannes. **De Musica cum Tonario**. ca. 1100. (Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM_TEXT.html>. Acesso em: 27/03/2011.)
- BABB, Warren (Tradutor). Hucbald, Guido, and John on Music. New Haven: Yale University Press, 1978.
- BERGER, Karol. **Musica Ficta**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- D'AREZZO, Guido. Micrologus. ca. 1026-28. (Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9-11th/GUIMIC_TEXT.html>. Acesso em: 01/maio/2011.)
- _____. **Epistola ad Michaelem. Epistola de Ignoto Cantu**. ca. 1032. (Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIEPI_TEXT.html>; <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIEPI_TEXT.html>. Acesso em: 27/03/2011.)
- DA PADOVA, Marchettus. **Lucidarium in Arte Musice Plane**. 1317/18. (Transcrição e tradução. HERLINGER, Jan W. [Ed.]. **The Lucidarium of Marchetto of Padua**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.)
- DE ANDRÉ, Clóvis. **Inscribing Medieval Pedagogy**. Tese (Doutorado) – State University of New York at Buffalo (EUA). 2005.
- DE BELDEMANDIS, Prosdocimus. Parvus Tractatulus de Modo Monocordum Dividendi. 1413–25/28. In: HERLINGER, Jan W (Ed.). **Prosdocimo de' Beldomandi**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- ERICKSON, Raymond (Tradutor). **Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- FINCK, Hermann. **Practica Musica**. Wittenberg: Georg Rhau, 1556. (Reimpressão. Facsímile. Bologna: Forni, 1969. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/FINPRA_TEXT.html>. Acesso em: 01/05/2011.)
- GAFFURIUS, Franchinus. **Practica Musice**. Milan: Ioannes Petrus de Lomatio, 1496. (Reimpressão. Facsímile. Farnborough, Hants., England: Gregg Press, 1967. New York: Broude Bros., 1979. Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GAFPM#_TEXT.html> [# = 1, 2, 3, 4]. Acesso em: 27/03/2011.)
- GALLICUS, Johannes. **Ritus Canendi Vetustissimus et Novus**. 1458/64. (Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GALRC#_TEXT.html> [# = 1, 2]. Acesso em: 01/04/2011.)
- GLAREAN, Heinrich. Isagoge in Musicen. Basle: Joannes Frobenius, 1516.
- GUERSON, Guillaume. **Utile Musicales Regule**. Paris: Michel Thoulouze, [ca. 1495]. (Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GUEUT_TEXT.html>. Acesso em: 03/04/2011.)
- GUILLAUD, Maximilian. **Rudiments de Musique Pratique, Redvits en Devx Briefs Traictez**. Paris: Nicolaus de Chemin, 1554. (Reimpressão: Geneva: Minkoff, 1981.)
- HERLINGER, Jan W. (Ed.). **The Lucidarium of Marchetto of Padua**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- HUGHES, Anselm (Ed.). **Early Medieval Music up to 1300**. London: Oxford University Press, 1976. (Série: New Oxford History of Music, vol. 2.)
- JEFFERY, Peter. Oktoechos. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Disponível (sob assinatura) em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50097>. Acesso em: 04/maio/2011.

PSEUDO-ODO [de Cluny]. *Dialogus de Musica*. ex. séc. X. (Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9-11th/ODODI_TEXT.html>. Acesso em: 27/03/2011.)

PESCE, Dolores. **Guido d'Arezzo's *Regule Rithmice*, *Prologus in Antiphonarium*, and *Epistola ad Michahalem***. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music, 1999.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. **Musica Practica**. Bologna: Baltasar de Hiriberia, 1482. (Reimpressão. Bologna: Forni, 1969. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1983. Transcrição. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/RAMMP1T#_TEXT.html> [# = 1, 2, 3]. Acesso em: 28/03/2011.)

RHAU, Georg. **Enchiridion Utriusque Musicae Practicae**. Wittenberg: Georg Rhaw, 1517. (Reimpressão, 1538. Facsímile. Kassel: Bärenreiter, 1951.)

VELIMIROVIĆ, Miloš. Echos. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Disponível (sob assinatura) em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08518>>. Acesso em: 04/maio/2011.

A PROBLEMÁTICA DA ORQUESTRAÇÃO NO *TE DEUM* DE LUIS ÁLVARES PINTO (1719-1789)

Angelo Dias (UFG)

Resumo: Este artigo aborda questão da orquestração no *Te Deum* do compositor pernambucano Luis Álvares Pinto. Obra chave no panorama da música colonial brasileira, dela restaram apenas as partes de voz, do baixo contínuo (sem figuração) e da primeira trompa. Como base neste material e na partitura para coro e órgão publicada pelo Padre Jaime Diniz, em 1968, várias tentativas de reconstrução têm sido empreendidas para devolver ao *Te Deum* sua feitura original. Um dos caminhos que têm sido adotados é a transcrição da parte de órgão elaborada pelo P. Diniz. Outra possibilidade, mais complexa, por envolver fatores estéticos e lingüísticos, é a criação de partes “autênticas”. Para tanto, uma referência pode ser a análise da única outra partitura conhecida do compositor, uma *Salve Regina*. Com base nela, foi elaborada uma orquestração que é aqui apresentada e comentada.

Palavras-chave: Luis Álvares Pinto; Te Deum; Música Colonial Brasileira; Orquestração.

Title: The orchestration issue in Luis Alvares Pinto's (1719-1789) *Te Deum*.

Abstract: This article focuses on the question of the orchestration of Luis Álvares Pinto's *Te Deum*, a key work in the musical production of colonial Brasil, but from which the vocal parts, the continuo line (without figuration) and the first horn are the only parts extant. Based on this material and on a organ-vocal score published by Father Jaime Diniz in 1968, several attempts have been made to give back the *Te Deum* its original feature. One of the possibilities has been the transcription of Father Diniz's organ part. Another one, quite more complex, for it involves aesthetic and linguistic variants is the creation of “authentic” parts. For such an endeavor, a reference may be the analysis of the only known work by the composer, a *Salve Regina*. Based upon it, a new orchestration has been elaborated and is presented and commented in this article.

Keywords: Luis Álvares Pinto; Te Deum; Brazilian Colonial Music; Orchestration.

Obra singular dentro da produção setecentista brasileira, o *Te Deum* do pernambucano Luis Álvares Pinto (1719-1789) representa uma fusão do antigo e do novo, evidenciada pelo uso alternado do cantochão e do estilo concertado, incorporando a polifonia imitativa do barroco tardio, somada a elementos de uma escrita homofônico-silábica algo mais moderna. Na Europa do século XVIII, especialmente na Península Ibérica, esta mescla de estilos representou uma nova possibilidade numa música litúrgica tradicionalmente ligada ao maneirismo e ao *stilo antico* polifônico herdado do século XVI. (CASTAGNA, 2001, p. 183)

Originalmente, o *Te Deum* foi concebido para coro e orquestra, mas, além das partes vocais, as únicas partituras que restaram foram as da primeira trompa e do baixo contínuo (sem figuração). Este material, sem data de confecção ou de composição, foi localizado na cidade de Recife, em 1967, pelo musicólogo Padre Jaime Diniz (1924-1989). No ano seguinte, a obra foi publicada em partitura para coro e órgão e estreada, nesta versão, pelo coro do Festival de Música de Curitiba, sob a regência do próprio pesquisador. A realização do acompanhamento foi feita com base nas partes vocais e na linha do baixo instrumental, demonstrando cuidado extremo em interferir o menos possível na estrutura da peça. No prefácio da publicação, o autor descreve os parâmetros usados na feitura da parte de órgão:

A realização do *Basso* exigiu muito mais do que uma simples harmonização. Haja vista o caso particular das introduções ou das passagens intermediárias, em que não temos as partes vocais como apoio melódico, rítmico ou harmônico. Nessas circunstâncias, quando foi possível verificar lugares paralelos, servimo-nos de fragmentos melódicos, elementos e sugestões rítmicas e harmônicas do contexto. Algumas sugestões de ordem rítmica foram sugeridas pela parte da trompa. Nem sempre nossa harmonização foi intencionalmente vertical. A escritura a três partes se mistura com a harmonização a quatro partes. Evitamos a harmonia a cinco vozes. Sempre, porém, procuramos não ir além dos limites impostos pela técnica harmônico-contrapontística do grande mulato pernambucano. (DINIZ, 1968; p. V)

O exame da partitura de órgão deixa claro o zelo com o qual estes ditames foram seguidos, resultando num trabalho que, se não devolve à peça o que teria sido seu traçado original, reveste-a da sustentação necessária para se afirme na performance como uma obra prima. O refinamento e eficácia desta parte instrumental são atestados pelo fato de que muitas das tentativas posteriores de orquestração se limitaram a transcrevê-la.

Desde sua estréia moderna, diversos esforços têm sido empreendidos para se restaurar ao *Te Deum* o que teria sido sua versão com orquestra, passando pelos concertos corais em menor escala, com transcrições mais simples da parte de órgão do P. Diniz, até trabalhos assinados por musicólogos e maestros de renome. Algumas das orquestrações têm sido elaboradas especialmente para registro fonográfico por diversos grupos nacionais e estrangeiros.¹

Via de regra, as tentativas de orquestração do *Te Deum* têm trilhado dois caminhos distintos. O primeiro, mais seguro, se limita a transcrever quase que integralmente a parte de órgão criada pelo P. Diniz, que é baseada nas partes de existentes. O segundo é procurar escrever partes “autênticas”, o que envolve uma série de variáveis técnicas e estilísticas, remetendo a uma questão crucial: a quase total falta de referenciais sobre a obra do compositor. Sua única outra partitura sacra conhecida é uma *Salve Regina*, da qual restaram somente as partes cavadas de soprano, tenor, violinos I e II, e uma enigmática partitura de “basso de cantar, e tocar”.² No que tange a esta última, o pesquisador Ricardo Bernardes (2002; p. XVI) esclarece, na edição da peça publicada pela FUNARTE, que esta parte de baixo deixa em aberto uma série de questões – inclusive com trechos inteiros dobrando todo o tenor uma quinta abaixo –, não permitindo uma reconstrução segura das possíveis linhas de baixo vocal e instrumental. O P. Diniz, que descobriu estes manuscritos à época mesma em que o *Te Deum* veio à luz, tentou resolver o problema apenas acrescentando uma parte de alto e deixando a linha de baixo inalterada. O resultado gerou diversos conflitos na contextura harmônica da obra, sem mencionar os longos trechos com quintas paralelas entre tenor e baixo. A edição sugerida por Ricardo Bernardes conserva a parte de alto do P. Diniz, mas ajusta por inteiro a linha do baixo, criando uma versão da peça para soprano, alto, tenor, dois violinos e contínuo.

Ainda que a *Salve Regina* deixe em aberto diversos pontos nos quais as soluções encontradas para o baixo e para uma possível linha de alto não sejam definitivas, as partes intactas de Violinos I e II oferecem um modelo de linguagem seguro quanto à orquestração, ainda que não se possa apreender todo o universo de um mestre como Luis Álvares Pinto com base em apenas uma partitura. Por conseguinte, as figurações rítmicas e melódicas, a relação entre instrumentos e vozes, com ou sem dobramentos, e a escolha das texturas e timbres podem fornecer subsídios valiosos, senão indispensáveis, na reconstrução das partes instrumentais do *Te Deum*. Porém, mesmo que se pretenda romper com a parte de órgão do P. Diniz e criar uma orquestração inteiramente nova, alguns procedimentos por ele adotados não podem ser de todo suprimidos. É o caso das introduções e interlúdios que, como foi explicitado no prefácio da edição de 1968, utilizam fragmentos e idéias extraídos das partes vocais, seguindo de perto o que as vozes farão nos compassos imediatamente posteriores. Mesmo que se variem as formas de fazê-lo, uma orquestração menos invasiva não deixará de reaplicar estes parâmetros. Seja qual for a abordagem pretendida, qualquer edição deverá levar em conta ainda aspecto de vital importância: a posição ocupada pelo compositor dentro do panorama de seus contemporâneos.

¹ Em 1995, Harry Crowl e Paulo Bernardes prepararam uma edição, lançada em disco dois anos mais tarde pela Camerata Antiqua de Curitiba, sob a regência de Roberto de Regina. Ainda em 1995, o Ensemble Turicum, sediado na Suíça e dirigido pelo brasileiro Luis Alves da Silva, gravou uma versão orquestrada por Klaus Miehling. Em 1999, Edmundo Hora esteve à frente do grupo Armonico Tributo para o registro de sua versão. No sítio <cpdl.org>, há uma edição do cravista e maestro francês Jacques Frisch, também gravada por ele.

² No prefácio da edição de 1968, o P. Diniz anuncia no post scriptum que havia localizado ainda um *Mandatum a 4 vozes*, com «violino obrigado» e baixo contínuo. Não obtive mais informações sobre esta descoberta.

Segundo a documentação levantada até o momento, Luis Álvares Pinto pode ter sido o único compositor do período colonial a completar sua formação na Europa. Por volta de 1740, financiado por amigos, partiu para Lisboa, onde se matriculou no curso de Direito. Na capital portuguesa, foi ainda discípulo do organista e mestre de contraponto Henrique da Silva Esteves Negrão, atuando também como instrumentista, professor e compositor. (CASTAGNA, 2006; p. 82) Segundo consta, integrou a Capela Real e teria sido instrutor de música das filhas do Marques de Pombal. São todos feitos notáveis para um mulato nascido na colônia. Não se sabe ao certo a data de sua volta ao Brasil, mas, a 07 de Março de 1754, Antônio Joaquim de Mello já publica sobre ele uma notícia biográfica no Diário de Pernambuco. Importante teórico no cenário latino-americano, o compositor escreveu uma artinha, intitulada *A arte de solfejar* (1761), e o método *Músico e moderno sistema para solfejar sem confusão* (1776). Este último contém vinte e quatro lições de solfejo, para voz e instrumento de tecla, e cinco *Divertimentos harmônicos*, pequenas peças polifônicas a três e quatro vozes, com textos marianos em latim, para a prática de conjunto. Em 1780, compõe a comédia musical em versos *Amor mal correspondido*, da qual restaram apenas fragmentos, levando-a à cena na Casa de Ópera do Recife. (MARCONDES, 1999; p. 630) Segundo o verbete sobre Álvares Pinto no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de José Mazza (ed. 1797), o pernambucano teria escrito “umas exéquias à morte do Senhor Rey D. José I, a quatro coros”, hoje desaparecida. (MAZZA, 1944-45; p. 33) O que torna esta informação mais relevante, se verdadeira, é o fato de que, quando da morte do soberano português, em 1777, o compositor já há muito estava de volta ao Brasil. Portanto, a cerimônia em que obra deve ter sido executada só foi celebrada na colônia meses depois, quando aqui desembarcou a notícia do passamento real. A repercussão do evento, ou da música, deve ter chegado de volta à corte e lá terá ficado registrada.

Na produção musical que restou do compositor – a saber, o *Te Deum*, a *Salve Regina* e os *Cinco divertimentos harmônicos* –, nota-se uma clara orientação à polifonia concertante. Esta técnica, que, certamente, foi aprendida por ele com o mestre Silva Negrão, seria gradualmente abandonada em Portugal, especialmente a partir de 1752, quando as reformas iniciadas por David Perez (1711-1778) introduzem na corte o moderno estilo napolitano. A escrita contrapontística de Luis Álvares Pinto não se limita ao emprego da imitação rítmica e melódica, mas aborda formas mais severas, como a fuga. O *Te Deum* termina com uma fuga dupla, a primeira de que se tem notícia no Brasil e talvez a única do período colonial escrita fora do Rio de Janeiro e de São Paulo. A escrita fugada teve somente dois mestres neste período: José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) – um “clássico vienense” perdido nos trópicos, admirador de Mozart, Haydn e Beethoven –, e André da Silva Gomes (1752-1844), compositor português com sólida formação no Seminário Patriarcal de Lisboa, e que viveu e trabalhou em São Paulo por setenta anos, cinquenta dos quais, como Mestre de Capela. Em contraste com a linguagem mais contrapontística de ambos, todo o restante da prática musical do Brasil, na segunda metade do século XVIII, está eminentemente centrada na homofonia do estilo pré-clássico e rococó. O uso do contraponto é discreto, senão raro, e o simples e o funcional norteiam os compositores. Somente no albor do século XIX, a chegada da família real apresentaria à colônia a nova linguagem das óperas italianas, inclusive as de Rossini, tomando a música novos rumos em direção à modernidade dos tempos.

É possível perceber, portanto, que o estilo de Álvares Pinto não encontrou pares entre seus contemporâneos, o que, de certa forma, inviabiliza a reconstrução de suas obras a partir da simples comparação com aquelas dos demais compositores coloniais. Sua escrita vocal, elaborada em refinado contraponto imitativo e repleto de dissonâncias (antecipações e retardos), contrasta com a homofonia textual-silábica do período, na qual blocos de acordes estão quase sempre em posição fundamental, com ritmo harmônico mais contido. Acompanhando a escrita vocal, a orquestração padrão na colônia foi, as mais das vezes, funcional, mesmo

em sua busca por certo virtuosismo. Alguns exemplos de escrita orquestral mais elaborada aparecem na obra do mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), mas é com seus conterrâneos Francisco Gomes da Rocha (1746-1808) e João de Deus Castro Lobo (1794-1832) que o uso da orquestra dá um salto considerável. O P. José Maurício também foi eficaz orquestrador, mas num estilo que se afastou do mineiro à medida em que avançou para o italianismo da maturidade. Portanto, a linguagem destes compositores é tão diversa daquela do pernambucano que não lhe serviriam de modelo.

Por outro lado, mestres portugueses como Carlos Seixas (1704-1742) e João Rodrigues Esteves (1700-1755), que floresceram durante a estada de Álvares Pinto em Lisboa, poderiam fornecer pontos em comum que vertessem alguma luz na tarefa de re-orquestrar o *Te Deum*. Uma obra conhecida em Minas Gerais também poderia servir como referencial para o mestre de Recife: o chamado *Te Deum de Mariana*. Peça singular em nossa produção do século XVIII – por vezes atribuída a Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813) –, ela contrasta com o repertório mineiro justamente por sua escrita contrapontística. Com toda certeza, será da lavra de algum compositor anônimo, português ou italiano. Sua orquestração, em virtude da escrita vocal mais complexa, ganha contornos brilhantes que a aproximariam daquela usada por Luis Álvares Pinto. Harry Crowl e Ricardo Bernardes usaram-na como referencial em sua versão do *Te Deum*.

Como resultado da análise minuciosa dos aspectos técnicos e estilísticos encontrados nas partes instrumentais da *Salve Regina*, foi possível elaborar-se uma espécie de tabela de clichês idiomáticos para a linguagem orquestral de Luis Álvares Pinto, estabelecendo parâmetros como: 1) uso da tessitura nos instrumentos; 2) os tipos de terminações melódicas e rítmicas das frases; 3) procedimentos polifônicos; 4) o uso de contraponto rítmico e melódico; 5) as figurações rítmicas e melódicas de “recheio” do acompanhamento; 6) presença ou não de cruzamentos; 7) relação estrutural entre instrumentos e vozes, com ou sem dobramentos; e 8) as funções conectivas rítmicas, melódicas e modulantes das pontes entre frases. Com base nestes elementos, construiu-se uma nova edição orquestral do *Te Deum*, com partes de violino I & II e viola, integrando-as ao material existente de SATB e baixo contínuo.³ O uso da viola nas orquestrações brasileiras do século XVIII é diversificado. Alguns compositores adotam consistentemente o trio de dois violinos e baixo, enquanto outros se lhes acrescentam um par de trompas. Nas obras em que a viola é utilizada, sua escrita é geralmente discreta e não compete com o brilhantismo emprestado às cordas agudas.⁴ Para esta orquestração, pensou-se que a tessitura média da escrita polifônica seria bastante enriquecida por este instrumento. Optou-se, ainda, pelo não aproveitamento da partitura manuscrita de trompa – e que se encontra inserta em facsimile nas edições do *Te Deum* lançadas pelo P. Diniz e por Ricardo Bernardes. Fato é que ela apresenta problemas em relação às outras partes sobreviventes, tanto melódica quanto ritmicamente. Estilisticamente, sua escrita ainda diverge da práxis de suporte harmônico das trompas, considerada normal no período, para, em diversos trechos, dobrar a linha do baixo instrumental.

Nos excertos a seguir (exemplos 01 e 02) é possível observar-se como esta nova edição pretende distanciar-se da parte de baixo contínuo realizada pelo P. Diniz, aventurando-se mais além, em aspectos polifônicos e contrapontísticos, no que tange à elaboração de uma “atmosfera textural” para o coro. A mão direita da parte do órgão foi colocada em tipo menor. No original do P. Diniz, o tenor se encontra junto com o baixo, na mão esquerda. Nestes exemplos, para facilitar a visualização, o tenor foi inserido logo abaixo do contralto.

³ A grade e as partes cavadas desta edição estão disponíveis diretamente com o autor deste artigo, sem ônus, pelo e-mail angelo-dias2010@gmail.com. Comentários e sugestões também são bem vindos.

⁴ Há honrosas exceções, como o *Ofício das violetas*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, para duas violas (sem violinos), vozes e baixo, e diversas obras sacras do P. José Maurício Nunes Garcia, nas quais o naipe de violas é usado com relevância no tecido orquestral.

Ex. 01. Musical score for the introduction of the 8th movement (Tu Patris). The score is for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Bassoon/Contrabass (B.C.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a hemiola pattern in measures 6 and 7.

Ex. 01.: Luis Álvares Pinto. *Te Deum*. Introdução do 8º movimento (*Tu Patris*). Orquestração de Angelo Dias. Nos compassos 6 e 7 conservou-se a hemiola sugerida pela parte do baixo.

Ex. 01. Musical score for the 6th movement (Patrem imensae majestatis), measures 24 to 33. The score includes parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon/Contrabass (B.C.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The vocal parts have lyrics in Portuguese, and the instrumental parts provide harmonic support.

Ex. 01. Musical score for the 6th movement (Patrem imensae majestatis), measures 24 to 33. This section continues the vocal and instrumental parts from the previous block, showing the resolution of the harmony in the final measure.

Ex. 01.: Luis Álvares Pinto. *Te Deum*. 6º movimento (*Patrem imensae majestatis*), compassos 24 a 33. Orquestração de Angelo Dias. Observe-se que, no compasso final, a resolução harmônica adotada difere daquela do P. Diniz, em virtude de ambas as soluções serem possíveis, de acordo com as partes existentes.

A reconstrução de uma obra musical se alicerça em uma série de parâmetros estilísticos e técnicos que dizem respeito à linguagem e às características composicionais de um compositor ou de uma escola específica. No caso da reconstrução da orquestração do *Te Deum* de Luís Álvares Pinto, a grande dificuldade é que apenas as partes vocais, o baixo contínuo e a parte da primeira trompa mostram-se insuficientes para fornecer os referenciais necessários. E a singularidade na escrita do compositor não encontra similares entre seus contemporâneos. Portanto, é inegável que semelhante esforço deverá passar pela análise de sua única outra peça conhecida a incorporar partes instrumentais: uma *Salve Regina*. O exame detido das linhas de violino I e II desta peça, ricas em elementos contrastantes e de escrita bastante diversificada, permitiram a elaboração de paradigmas para uma nova versão das partes instrumentais. Compreende-se que esta versão representa o fruto de um momentum estético e artístico, sem a pretensão de ter esgotado as possibilidades criadoras oferecidas por esta obra tão importante história e artisticamente.

Referências

CASTAGNA, Paulo. **A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial em imperial**. Apostila do Curso de História da Música Brasileira. Capítulo VII. São Paulo: UNESP, 2006.

_____. **O “estilo antigo” no Brasil, nos séculos XVIII e XIX**. I Colóquio internacional da Música no Brasil Colonial. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 2001. Pg. 171-215.

BERNARDES, Ricardo (Org. e Ed.). **Pernambuco/Acervo Jaime Diniz. Maranhão Imperial /Acervo João Mohana (Estudo de Alberto Dantas Filho)**. Coleção Música no Brasil, vol. V. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

DINIZ, Jaime (Restauração e Revisão). **Luis Álvares Pinto: Te Deum Laudamus**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Departamento de Cultura, 1968.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). **Enciclopédia da Música Brasileira**. São Paulo: Art Editora & Publifolha, 1999.

MAZZA, José. **Dicionário biográfico de músicos portugueses (Ed. 1797)**. Prefácio e notas do P. José Augusto Alegria. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Ltda., 1944-45.

PINTO, Luis Álvares Pinto. **Te Deum laudamus**. Camerata Antiqua de Curitiba. Roberto de Regina, regente. CD nº11563-0. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. **Te Deum**. In “América portuguesa”. Armonico tributo. Edmundo Hora, regente. CD AT-001-01. São Paulo, 1999.

_____. **Te Deum**. In “Sacred music from 18th century Brazil”. Ensemble Turicum. Luis Alves da Silva, regente. Thun: Claves Records, 1995.