

II Simpósio Nacional de Musicologia

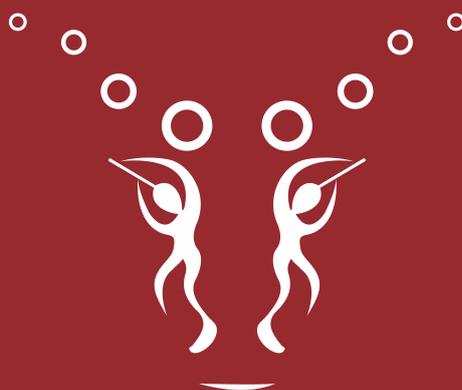
Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

IV Encontro de Musicologia Histórica

Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

ANAIS

ISSN 2236-3378



Pirenópolis, GO - 01 a 04 de maio de 2011

Expediente

Apresentação

Sumário

Programação Geral

Programação das Comunicações

Artigos

Informações: www.musica.ufg.br

II Simpósio Nacional de Musicologia

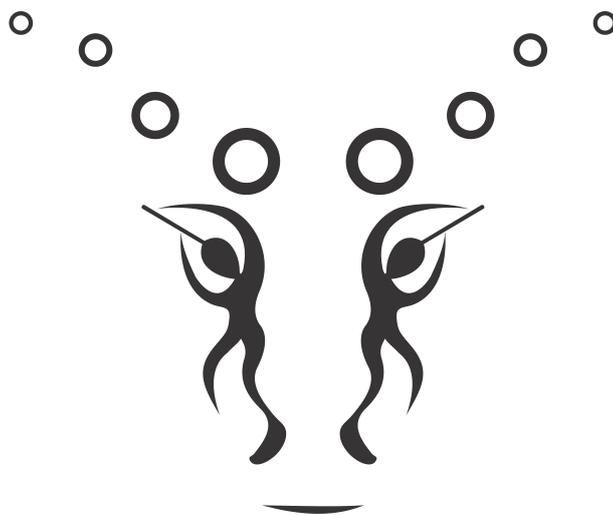
Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

IV Encontro de Musicologia Histórica

Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

ANAIS

ISSN 2236-3378



Pirenópolis, GO - 01 a 04 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

Informações: www.musica.ufg.br

Expediente

Coordenação Geral:

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) - Presidente
Dra. Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ) - Presidente
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Dra. Harlei Elbert (UFRJ)

Comissão Organizadora:

Ms. Othaniel Pereira de Alcântara Júnior (UFG)
Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)
Ms. Silvana Rodrigues Andrade (UFG)

Comissão Científica:

Dra. Sônia Ray (UFG) - Presidente
Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG) - Presidente
Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG)
Dra. Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
Dr. Fábio Fonseca de Oliveira (UFG)
Dra. Márcia Ermelindo Taborda (UFRJ)
Dr. Marshal Gaiosio Pinto (IFG)
Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)

Comissão Artística:

Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG) - Presidente
Dra. Ângela Barra Jardim (UFG)
Ms. David de Figueiredo Correia Castelo (UFG)
Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (UFU)
Dr. Marcelo Coutinho (UFRJ)
Dra. Urânia A. S. Maia de Oliveira (UFG)
Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo (UFG)

Apresentação

Esta segunda edição do Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) e quarta 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, programas de pós-graduação e instituir redes de pesquisas em musicologia.

Objetivamos 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 Educação Musical, dentre outros. 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 II Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) e do IV 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.

Queremos ressaltar aqui o empenho da equipe envolvida no processo de organização do evento: docentes, técnico-administrativos e discentes da EMAC, dirigentes da UFG, UFRJ, UFU; UEG e Secretaria de Cultura e Secretaria de Turismo de Pirenópolis; convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso chamamento; pareceristas e pesquisadores que submeteram trabalhos; 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.

SEJAM BEM VINDOS!

Ana Guiomar Rêgo Souza e Vanda Lima Bellard Freire

Sumário

Expediente.....	3
Apresentação	4
Programação Geral	8
Programação das Comunicações.....	12

Artigos

- **A canção como signo sócio-cultural e sua importância como fonte para uma nova musicologia** 17
 Marcus Straubel Wolff (Universidade Candido Mendes)

- **A música como representação social nos Regimes Totalitários: Nazismo e Vargasismo** 23
 Leonel Batista Parente (EMAC/UFG)
 Ana Guiomar Rêgo Sousa (EMAC/UFG)

- **Babi de Oliveira e suas canções.....** 29
 Vânia Maria dos Guimarães Alvim (UFU)
 Flávio Carvalho (UFU)

- **Cantar pelo prazer de brincar: o canto coral como atividade lúdica com crianças de 05 a 08 anos de idade** 36
 Deuzeli Jesus de Miranda (UEPA)

- **Coral Meninas Cantoras de Porto Murtinho: um olhar sobre a contribuição das identidades culturais na formação do timbre das vozes femininas brasileiras.....** 42
 Cristina Passos (UFG)
 Wolney Unes (UFG)

- **Diálogo entre Simetria e Assimetria na Música** 48
 Juliano Lima Lucas (EMAC/UFG)

- **“Dize-me o que cantas... Direi de que bairro és”:** história e música na *Belle Époque* carioca 54
Robervaldo Linhares Rosa (EMAC/UFG)
- **Memórias recentes sobre sons em uma rua pirenopolina**..... 60
João Guilherme da Trindade Curado (IESA/UFG)
- **Missa em honra à Excelsa Nossa Senhora D’Abadia de Pedro Xavier de Barros e o acervo de Antônio César Caldas Pinheiro**67
Amanda Kelly Dias Pereira (IFG)
- **Música Sacra Mineira da década de 1930: a produção de Vicente de Paula Medeiros**.....72
Marcus Vinícius Medeiros Pereira (UFMS)
- **OGANS: Músicos de Religiões Afro-Brasileiras: identidades e representações de poder**.....78
André Luiz Monteiro de Almeida (EMAC-UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (EMAC-UFG)
- **Zabumba em Pirenópolis/Goiás, um som que perpetua** 84
Tereza Caroline Lôbo (IESA-UFG)
Aline Santana Lôbo (Secretaria Estadual de Educação - Goiás)
- **Ópera *Farrapos*: uma obra que surpreendeu Porto Alegre nos anos 1930** 91
Kênia Simone Werner (UFMG)
Flávio Barbeitas (UFMG)
- **A canção folclórica no desenvolvimento das habilidades funcionais: uma proposta metodológica para o ensino de piano complementar**..... 98
Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis (UNICAMP)
Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos (UNICAMP)
- **Concepções estéticas, éticas e metodológicas aplicadas ao processo de compreensão e aquisição do conhecimento musical**.....104
María Helena Jayme Borges (UFG)
- **Educação Musical da mulher no segundo reinado**.....110
Vanda Bellard Freire (UFRJ)
Rayana do Val Zecca (UFRJ)
Paula Ribas Penello (UFRJ)

- **A contribuição da melopoética ao estudo da “Rima” no processo tradutório de obras vocais..... 117**
Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos (Unicamp)
Adriana Giarola Kayama (Unicamp)
- **A técnica da respiração no ensino do canto lírico em goiânia: vertentes metodológicas 122**
Mábia Regina Felipe (EMAC/UFG)
Marília Álvares (EMAC/UFG)
- **Chanson du Printemps Opus 13, de José Ramos de Lima: a descoberta da primeira obra para trompete e piano no Brasil 129**
Aurélio Nogueira de Sousa (Secretaria Estadual de Educação - Goiás)
- **Garten von Freuden und Traurigkeiten de Sofia Gubaidulina: técnicas expandidas para harpa 132**
Arícia Ferigato (EMAC/UFG)
Paulo Guicheney (EMAC/UFG)
- **“Tempo musical e performance – um diálogo entre teoria e prática na interpretação” 138**
João Miguel Bellard Freire (UNIRIO)
- **Transcrição de villancicos para vihuela e canto: um estudo comparativo entre intabulações e suas fontes vocais 145**
Luciana Elisa Lozada Tenório (EMAC/UFG)
Eduardo Meirinhos (EMAC/UFG)
- **Mulheres musicistas e espaços de atuação profissional no Rio de Janeiro (1890-1910) 152**
Aline Santos da Paz de Souza (UFRJ)
Vanda Bellard Freire (UFRJ)
- **O Mercado de Trabalho Aberto ao Músico Brasileiro pela Diplomacia Cultural..... 158**
David de Figueiredo Correia Castelo (UFG)

Programação Geral

01 de maio (terça-feira)

- 14h00 Solenidade de Abertura (Auditório da UEG)
- 15h00 Mesa Redonda 1: **Musicología: novas abordagens teórico-metodológicas**
Dra. Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ)
Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)
Dra. Isabel Porto Nogueira (UFPEl)
 Mediadora: *Dra. Márcia Ermelindo Taborda (UFRJ)*
- 17h30 CAFÉ
- 17h30 às 19h30 Sessões Temáticas - COMUNICAÇÕES
- Musicología: Diversidade de abordagens e objetos**
 Coord.: *Dr. Robervaldo Linhares (UFG)* e *Dra. Cláudia R. de O. Zanini (UFG)*
- Musicología: Interfaces com o mundo do trabalho**
 Coord.: *Dr. Wolney Unes (UFG)* e *Doutoranda Denise Felípe (UFG)*
- 20h30 **Apresentação Musical**
- RECITAL: Modínhas, Lundus e Mágicas**
- Direção:
Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (UFU)
Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)
Dra. Ângela Barra Jardim (UFG)
Dr. Marcelo Coutinho (UFRJ)
Dra. Urânia Maia (UFG)
Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo (UFG)
 Local: Theatro de Pyrenópolis

02 de maio (quarta-feira)

- 9h00 às 11h00 **Mesa Redonda 2: Musicología: interfaces com a Educação Musical**
Dr. Carlos Elías Kater (UFMG)
Dr. Larry Stickler (Marshall University - WV/USA)
Ms. Flávia Maria Cruvinel (UFG)
Mediador: *Dr. Flávio Cardoso Carvalho (UFU)*
- 11h00 às 12h00 Documentário: **Cantos da Amazônia** - Turnê Amazônia Grupo MAWACA
Exibição e Discussão
Mediador: *Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)*
- 12h00 ALMOÇO
- 14h00 **Mesa Redonda 3: Identidades: reconfigurações de cenários culturais**
Dr. Antônio José Augusto (UFRJ)
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Mediador: *Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)*
- 16h00 CAFÉ
- 16h30 às 18h30 Sessões Temáticas - COMUNICAÇÕES
- Musicología: Diversidade de abordagens e objetos**
Coord.: *Dr. Robervaldo Linhares (UFG)* e *Dra. Cláudia R. de O. Zanini (UFG)*
- Musicología: Interfaces com a educação musical**
Coord.: *Doutorando Anderson Rocha (UFMT)* e *Ms. Silvana Andrade (UFG)*
- Musicología: Interfaces com a performance e a composição**
Coord.: *Dr. Anselmo Guerra (UFG)* e *Ms. Paulo Guicheney (UFG)*
- 20h00 Apresentação Musical - **Música Sacra Brasileira**
Regente: *Marshal Gaioso Pinto (IFG)*
Local: Matriz Nossa Senhora do Rosário

03 de maio (quinta-feira)

- 9h00 às 11h00 **Mesa Redonda 4: Musicología: interfaces com o mundo do trabalho**
Dra. Marcia de Melo Martins Kuyumjian (UnB)
Dr. Claudinei Rodrigues Carrasco (UNICAMP)
Dra. Glacy Antunes de Oliveira (UFG)
Mediador: *Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG)*
- 11h00 às 12h00 **Homenagem a John Cage: Palestra sobre nada e Performance**
Impact(o) - Grupo de Percussão da EMAC/UFG
Direção: *Dr. Fábio Fonseca de Oliveira (UFG)*
Local: Auditório da UEG
- 12h00 ALMOÇO
- 14h00 **Mesa Redonda 5: A 'Festa' como objeto de pesquisa: interfaces com a Musicología e áreas afins**
Dra. Martha Campos Abreu (UFF)
Dra. Olga Rosa Cabrera Garcia (UFG)
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Mediadora: *Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)*
- 16h00 CAFÉ
- 16h30 às 18h30 Sessões Temáticas - COMUNICAÇÕES
- Musicología: Diversidade de abordagens e objetos**
Coord.: *Dr. Robervaldo Linhares (UFG) e Dra. Claudia R. de O. Zanini (UFG)*
- Musicología: Interfaces com a performance e a composição**
Coord.: *Dr. Anselmo Guerra (UFG) e Ms. Paulo Guicheney (UFG)*
- 19h00 **Abertura da FLIPIRI - Festa Literária de Pirenópolis**
Local: Teatro de Pirenópolis
- 21h00 Apresentação Musical - Concerto: **Diversidades**
BANDA PEQUI - EMAC/UFG
Regente: Jarbas Cavendish Seixas (UFG)
Local: Praça da Leitura

04 de maio (sexta-feira)

- 9h00 **Mesa Redonda 6: Acervos: diferentes abordagens**
Dr. Antônio César Caldas Pinheiro (IPEHBC/PUC-GO)
Dr. Marlon Jaison Salomon (UFG)
Dr. Cristovam Pompeu de Pina (Pirenópolis)
Dr. Marshal Gaíoso Pinto (IFG)
Mediadora: *Dra. Sonia Ray (UFG)*
- 11h00 **Vísita ao Museu da Família Pompeu de Pina**
- 12h00 ALMOÇO
- 14h00 **Mesa Redonda 7: Musicologia e Diversidade Cultural**
Dr. Eduardo José Tavares Lopes (Universidade de Évora)
Dr. Carlos Sandroni (UFPe)
Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes (UFG)
Mediador: *Dr. Fábio Fonseca de Oliveira (UFG)*
- 16h00 CAFÉ
- 18h00 Lançamento de livros
FLIPIRI: Talk Show com a mediação de **Nicolas Behr**
Local: Palco da Rua Direita
- 19h30 **Apresentação Musical: John Luther Adams - INUSKSUIT**
Impact(o) - Grupo de Percussão da EMAC/UFG
Direção: *Dr. Fábio Fonseca de Oliveira (UFG) e Ms. Paulo Guicheney Nunes (UFG)*
Local: Praça da Leitura

Programação das Comunicações

Terça-Feira, 01 de maio de 2012

Musicologia: Diversidade de abordagens e objetos

Coordenador: *Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)*

- 17h30 João Guilherme da Trindade Curado
MEMÓRIAS RECENTES SOBRE SONS EM UMA RUA PIRENOPOLINA
- 17h50 Vânia Maria dos Guimarães Alvim e Flávio Carvalho
BABI DE OLIVEIRA E SUAS CANÇÕES
- 18h10 Deuzeli Jesus de Miranda
CANTAR PELO PRAZER DE BRINCAR: O CANTO CORAL COMO ATIVIDADE LÚDICA
COM CRIANÇAS DE 05 A 08 ANOS DE IDADE
- 18h30 Cristina Passos e Wolney Unes
CORAL MENINAS CANTORAS DE PORTO MURTINHO: UM OLHAR SOBRE A CONTRI-
BUIÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS NA FORMAÇÃO DO TIMBRE DAS VOZES
FEMININAS BRASILEIRAS
- 18h50 Robervaldo Linhares Rosa
DIZE-ME O QUE CANTAS... DIREI DE QUE BAIRRO ÉS: HISTÓRIA E MÚSICA NA BELLE
ÉPOQUE CARIOCA

Musicologia: Interfaces com o mundo do trabalho

Coordenadores: *Dr. Woney Unes (UFG) e Doutoranda Denise Felipe (UFG)*

- 17h30 David de Figueiredo Correia Castelo
O MERCADO DE TRABALHO ABERTO AO MÚSICA O BRASILEIRO PELA DIPLOMACIA
CULTURAL
- 17h50 Alíne Santos da Paz de Souza e Vanda Bellard Freire
MULHERES MUSICISTAS E ESPAÇOS DE ATUAÇÃO PROFISSIONAL NO RIO DE JANEIRO
(1890-1910)

Quarta-Feira, 02 de maio de 2012

Musicologia: Diversidade de abordagens e objetos*Coordenador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)*

- 16h30 Leonel Batista Parente e Ana Guiomar Rêgo Souza
A MÚSICA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL NOS REGIMES TOTALITÁRIOS: NAZISMO E VARGUISMO
- 16h50 Rodrigo Oliveira dos Santos e Ana Guiomar Rêgo Souza
A MÚSICA NACIONAL: ENTRE O FAZER ARTÍSTICO E O FAZER POLÍTICO
- 17h10 André Luiz Monteiro de Almeida e Ana Guiomar Rêgo Souza
OGANS - MÚSICOS DE RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS: IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES DE PODER
- 17h30 Marcus Straubel Wolff
A CANÇÃO COMO SIGNO SÓCIO-CULTURAL E SUA IMPORTÂNCIA COMO FONTE PARA UMA NOVA MUSICOLOGIA
- 17h50 Juliano Lima Lucas
DIÁLOGO ENTRE SIMETRIA E ASSIMETRIA NA MÚSICA

Musicologia: Interfaces com a Educação Musical*Coordenadores: Doutorando Anderson Rocha (UFMT) e Ms. Silvana O. Rodrigues (UFG)*

- 16h30: Maria Helena Jayme Borges
CONCEPÇÕES ESTÉTICAS, ÉTICAS E METODOLÓGICAS APLICADAS AO PROCESSO DE COMPREENSÃO E AQUISIÇÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL
- 16h50: Vanda Bellard Freire, Rayana do Val Zecca e Paula Ribas Penello
EDUCAÇÃO MUSICAL DA MULHER NO SEGUNDO REINADO
- 17h10: Luiz Néri Pfützenreuter P. dos Reis e Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos
A CANÇÃO FOLCLÓRICA NO DESENVOLVIMENTO DAS HABILIDADES FUNCIONAIS: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO DE PIANO COMPLEMENTAR

Musicologia: Interfaces com a performance e a composiçãoCoordenadores: *Dr. Anselmo Guerra (UFG) e Ms. Paulo Guicheney (UFG)*

- 16h30 Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos e Adriana Giarola Kayama
A CONTRIBUIÇÃO DA MELOPOÉTICA AO ESTUDO DA "RIMA" NO PROCESSO TRADUTÓRIO DE OBRAS VOCAIS
- 16h50 Arícia Ferigato e Paulo Guicheney
GARTEN VON FREUDEN UND TRAUERIGKEITEN DE SOFIA GUBAIDULINA: TÉCNICAS EXPANDIDAS PARA HARPA
- 17h10 João Miguel Bellard Freire
TEMPO MUSICAL E PERFORMANCE: UM DIÁLOGO ENTRE TEORIA E PRÁTICA NA INTERPRETAÇÃO
- 17h30 Sonia Ray
CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DOS TERMOS EDIÇÃO, CÓPIA, EDITORAÇÃO E PUBLICAÇÃO NA ÁREA DE MÚSICA

Quinta-Feira, 03 de maio de 2012

Musicologia: Diversidade de abordagens e objetosCoordenador: *Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)*

- 16h30 Marcus Vinícius Medeiros Pereira
MÚSICA SACRA MINEIRA DA DÉCADA DE 1930: A PRODUÇÃO DE VICENTE DE PAULA MEDEIROS
- 16h50 Tereza Caroline Lôbo e Aline Santana Lôbo
ZABUMBA EM PIRENÓPOLIS/GOIÁS, UM SOM QUE PERPETUA
- 17h10 Amanda Kelly Dias Pereira
MISSA EM HONRA A EXCELSA NOSSA SENHORA D' ABADIA DE PEDRO XAVIER DE BARROS E O ACERVO DE ANTÔNIO CÉSAR CALDAS PINHEIRO
- 17h30 Kênia Simone Werner e Flávio Barbeitas
ÓPERA FARRAPOS: UMA OBRA QUE SURPREENDEU PORTO ALEGRE NOS ANOS 1930

Musicologia: Interfaces com a performance e a composição

Coordenadores: *Dr. Anselmo Guerra (UFG) e Ms. Paulo Guicheney (UFG)*

- 16h30 Aurélio Nogueira de Sousa
CHANSON DU PRINTEMPS OPUS 13, DE JOSÉ RAMOS DE LIMA: A DESCOBERTA DA PRIMEIRA OBRA PARA TROMPETE E PIANO NO BRASIL
- 16h50 Luciana Elísa Lozada Tenório e Eduardo Meirinhos
TRANSCRIÇÃO DE VILLANCICOS PARA VIHUELA E CANTO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE INTABULAÇÕES E SUAS FONTES VOCAIS
- 17h10 Mábíá Regina Aires Mendes Felipe
A TÉCNICA DA RESPIRAÇÃO NO ENSINO DO CANTO LÍRICO EM GOIÂNIA: VERTENTES METODOLÓGICAS
- 17h30 Marina Machado Gonçalves e Adriana Giarola Kayama
AS OBRAS PARA CANTO E PIANO 1 A 5 DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA SOB O PONTO DE VISTA DO PIANISTA COLABORADOR

Artigos

A CANÇÃO COMO SIGNO SÓCIO-CULTURAL E SUA IMPORTÂNCIA COMO FONTE PARA UMA NOVA MUSICOLOGIA

Marcus Straubel Wolff¹ (Universidade Candido Mendes)
m_swolff@hotmail.com

Resumo: Esse artigo procura dar uma contribuição, a partir da semiótica de base peirceana, à compreensão da canção como fonte histórica e musicológica. Para isso, propõe, como ponto de partida, uma investigação da relação entre os signos verbal e musical que compõem a canção, utilizando-se do instrumental de análise da teoria sócnica de C. Peirce e da semiótica musical, tal como desenvolvida por Jean Molino (1990), T. Turino (1988), W. Dougherty (1993), e José Luiz Martinez (1997).

Palavras-chave: Musicologia semiótica; Semiótica da música; Nova musicologia.

Abstract: This article seeks to contribute, departing from Peircean semiotics, to the understanding of the song as historical and musicological source. For this, it proposes, as a point of departure, an investigation of the relation between the verbal and musical signs that compose the song, using Peircean signic theory and musical semiotics as developed by Jean Molino (1990), T. Turino (1988), W. Dougherty (1993), and José Luiz Martinez (1997).

Keywords: Semiotic musicology; Music semiotics; New musicology.

Introdução

Segundo Marcos Napolitano (2005), certos vícios analíticos têm comprometido as análises realizadas por historiadores que, em sua busca por novos objetos e fontes, vêm se debruçando sobre o campo da música brasileira, especialmente o da música popular. Dentre os problemas destacados por esse autor, destaca-se o da fragmentação do objeto sociológica e culturalmente complexo que constitui a canção por aqueles que analisam as “letras” desconsiderando a “música” ou separando o “contexto” da obra, o “autor” da sociedade e a “estética” da “ideologia”.

Visando uma superação desses problemas, propomos a utilização do referencial teórico e metodológico baseado na teoria geral dos signos de C. Peirce e da semiótica aplicada à música desenvolvida por seus seguidores, pois diferentemente da semiologia musical fundamentada na lingüística e no estruturalismo, a semiótica peirceana não se baseia na linguagem verbal, mas parte do Pragmatismo filosófico para elaborar uma concepção triádica do signo que leva em consideração o agente da mediação que estabelece os elos entre signo e objeto e o processo de percepção e cognição ocorrido em sua mente. Assim, difere dos modelos dualistas, nos quais a relação entre significante e significado parece ser automática, que foram aplicados também ao campo da história da arte e da música².

Embora Charles Peirce tenha vivido entre 1839 e 1914, a aplicação da sua teoria geral dos signos ao campo da música é recente, especialmente no Brasil³. De modo distinto dos modelos das

1 Universidade Candido Mendes, campus Nova Friburgo, RJ. Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestre em História Social da Cultura (PUC-RJ).

2 Henri Zerner (1976) já havia observado como é problemática a transposição do modelo de Saussure para o campo das artes ao afirmar que “enquanto se pode tratar os sinais verbais como se fossem inteiramente arbitrários, fundados apenas na convenção, os sinais da arte são, pelo menos parcialmente naturais, sustentados por uma relação de analogia” (Zerner, 1976, p. 9) que a semiótica peirceana denominou de iconicidade, ainda que reconhecendo a possibilidade de certos significados da arte também poderem ser baseados em convenções sociais (os símbolos).

3 Deve-se ao semioticista e compositor José Luiz Martinez a aplicação da teoria geral dos signos de C. Peirce ao campo dos estudos musicais no Brasil, com a elaboração de uma teoria aplicada à música em que subdivide os campos de investigação em três: da semiose musical intrínseca, da referência musical e da interpretação musical (Martinez, 1997). Infelizmente a rede interdisciplinar semiótica musical, criada por esse pesquisador pioneiro na PUC-SP não teve continuidade, após seu

semiologias surgidas nos anos 60 e 70 a partir do modelo sógnico diádico proposto por Saussure, essa teoria não teve seu ponto de partida na lingüística, e por isso pode lidar com alguns dos difíceis problemas gerados pela aceitação da complementaridade entre os sistemas social e cultural, como o da relação entre os egos e objetos empíricos (ou, se preferirmos, entre os atores sociais e as linguagens culturais).

Como observou Milton Singer (1984), na prática as teorias de Peirce e Saussure diferem não apenas em suas concepções de signo, já que Peirce definiu o signo de um modo amplo e flexível como “algo que está para alguém no lugar de alguma coisa”, seu objeto, mas também em seus assuntos e métodos, bem como nos conceitos específicos e em suas epistemologia e ontologia.

Se Peirce e Saussure têm em comum o fato de que ambos se viam como pioneiros de um novo campo, almejando construir uma teoria geral que lidasse com todos os tipos de sistemas simbólicos ou sógnicos e ambos analisaram a natureza dos signos em termos relacionais e estruturais e não como “substâncias”, por outro lado as diferenças entre a semiótica e a semiologia são igualmente importantes, embora nem sempre sejam reconhecidas.

Se ambos consideraram os signos como “arbitrários”, no sentido de seus significados dependerem de convenções e hábitos sociais mais do que de conexões “naturais” entre os signos e os objetos que denotam, Peirce afastou-se do pai da lingüística quando concebeu a possibilidade de certos signos (que vistos em relação ao objeto foram chamados de índices e ícones) estabelecerem relações de contigüidade e semelhança com o objeto representado⁴.

Aplicando a teoria peirceana ao campo das ciências sociais, Milton Singer (1984) afirmou que na antropologia semiótica, é possível lidar com tais relações extralingüísticas dentro da estrutura da teoria semiótica, porque a antropologia semiótica é uma antropologia pragmática e como tal contém uma explicação sobre o modo como os sistemas de signos relacionam-se com seus significados, assim como com os objetos designados e com a experiência e comportamento dos agentes sociais que utilizam tais signos.

Um outro tipo de aproximação entre semiótica e ciências sociais que deveria ser lembrado aqui é o proposto por Jean Molino em meados da década de 1970. Partindo da noção de N. Ruwet de estratégia perceptual, Molino (1990) intensificou o grau de mediação entre o significante e o significado, uma vez que compreendeu o conceito peirceano de interpretante como equivalente a uma classe de agentes possíveis de interpretação de uma mensagem. Desse modo, ao valorizar o papel dos agentes sociais na reconstrução da obra e de seu significado estendeu a proposição de Saussure, já que a significação e a análise tornaram-se com isso processos múltiplos e infinitos.

A música foi vista, então, como um sistema simbólico muito amplo, que engloba toda atividade musical e musicológica – desde a área composicional, analítica, interpretativa, histórica/musicológica e estética até o campo da “recepção”. Molino (1990) procurou superar a dicotomia que separou por muito tempo as análises musicológicas ditas objetivas das análises estéticas e/ou hermenêuticas. Por outro lado, ao considerar a longa história das teorias expressivas ou imitativas da música (que defendiam sua capacidade de expressar sentimentos ou ao menos de evocar aspectos da realidade fenomênica), Molino (1990) observa como o “fato musical” está intimamente associado ao conjunto dos fatos humanos.

premature falecimento em novembro de 2007.

4 Peirce chamou de símbolos os signos cujos significados estão baseados em convenções sociais, mas apenas este tipo de signo estaria mais próximo da visão de Saussure, ainda que na concepção triádica de signo formulada por Peirce, um signo nunca seja apenas composto de significante e significado ou de conteúdo e forma, como preferem outros.

Embora se origine do estruturalismo, a teoria de Molino não se fecha no nível da análise musicológica (do chamado “nível neutro”), mas procura considerar e investigar os fatores criativo e interpretativo. Para ele, um sistema simbólico como o musical é algo sempre provisório, infinito e dinâmico, em que a significação não pode estar presa a um único referente, não podendo ser traduzível por palavras. Pensando sobre o paradoxo da música – de possuir um poder evocativo que se contrapõe à sua impossibilidade de transmitir informações conceituais, Molino chegou a questionar que a linguagem verbal fosse tomada como modelo para o estudo de todas as outras formas simbólicas⁵, afastando-se da visão diádica de signo e do próprio estruturalismo que chegou a considerar uma alegoria que reduz o simbólico, já que se esquece “do fato fundamental iluminado por Peirce: que a referência cruzada do signo, no movimento dos interpretantes que geram outros, é um processo infinito” (MOLINO 1990, p. 127).

Percebendo essa limitação do estruturalismo ao lidar com a forma simbólica musical, autores como T. Turino (1988) e J. L. Martinez (1997) procuraram aplicar a teoria geral dos signos peirceana à análise de tradições musicais que pertencem ao campo da etnomusicologia. Turino salientou a especificidade da linguagem musical, chegando a afirmar que “o poder da música de criar respostas emocionais e de forjar identidades sociais está baseado no fato dos signos musicais serem do tipo direto, menos mediatizado” (1988, p.1), enquanto os signos verbais possuem um significado mais restrito que tende a suscitar efeitos lógicos na mente do percebido.

No campo dos estudos de música popular brasileira, no entanto, tem havido uma predominância da corrente semiológica, sobretudo greimasiana que, como observou Napolitano “pode revelar certos aspectos estruturais básicos, importantes para definir os procedimentos de criação e as bases lingüísticas da canção, mas não permite um aprofundamento da análise da canção (...) enquanto documento histórico, que deve enfatizar os elementos diacrônicos gravados na estrutura” (NAPOLITANO, 2005, p. 79).

Considerando a crítica de Napolitano, procura-se demonstrar a seguir as vantagens de uma análise da canção a partir da utilização de um modelo triádico de signo que considera o interpretante como fundamento para que ocorra um processo interpretativo da obra, que gera uma teia de relações, entre signos-objetos-interpretantes, contida num sistema mais amplo de signos que inclui as identidades, as tradições culturais e musicais, as correntes estéticas e outros conceitos que fazem parte de um universo cultural e social mais amplo.

Os Modos de interação entre os signos que compõem a canção e seus interpretantes

No contexto brasileiro, Marcos Napolitano teve o mérito de chamar a atenção dos pesquisadores, sobretudo oriundos das ciências sociais, para a necessidade de se considerar a estrutura geral da canção, envolvendo elementos de natureza diversa – que numa abordagem semiótica são chamados de signos verbais e musicais. Observou também que esses elementos “devem ser articulados ao longo da análise” (NAPOLITANO 2005, p.78). Criticando as abordagens da música popular brasileira centradas

⁵ Segundo ele, “a raiz do erro está na crença de que a linguagem (verbal) constitui o modelo para todo fenômeno simbólico. Neste caso, o estudo da música resulta numa correção essencial e faz uma contribuição essencial para nossa compreensão do simbólico: existe algo mais no simbólico do que se fosse um conceito fantasmagórico” (1990, p. 127).

unicamente nas “letras”, o autor indica a parcialidade de suas conclusões, baseadas em generalizações dos aspectos verbais das canções e dos significados que esses signos poéticos geram.

Partindo dessa crítica, propomos um modelo de análise, válido para qualquer tipo de canção, (inclusive as elaboradas pelos compositores eruditos brasileiros e estrangeiros), no qual se considera os diferentes modos de articulação possíveis entre os significados oriundos dos signos verbal e musical que formam a canção. Segundo Nicholas Cook (1998), existem três modelos básicos de relação intersemiótica (no caso da canção entre signo verbal e musical), sendo o primeiro aquele em que os significados estão em consonância ou congruência, o segundo aquele em que os significados são complementares ou contrastantes e o terceiro, aquele em que os significados são percebidos como conflitantes ou opostos⁶.

Com base no modelo proposto por N. Cook (1998), vale a pena indicar que, diversamente da opinião corrente entre os pesquisadores da música popular brasileira, há diversos casos na história da música, que desmentem o mito de que o grande compositor de canções é aquele que transmite ao ouvinte uma perfeita articulação entre os signos verbal e musical, fruto da consonância de seus significados, ou seja, da reiteração do sentido poético através de procedimentos melódicos, rítmicos e/ou harmônicos. Se essa for a tendência no campo da música popular brasileira (o que ainda suscita maiores estudos que o comprovem), não é o que ocorre em certas canções de Beethoven, tal como demonstrou Dougherty (1993) em seu estudo sobre o opus 75, sobre textos de Goethe e do opus 94, sobre textos de C. A. Tiedge (1752-1841), em que o compositor alemão procura explorar pontos de disjunção entre a música e o texto, chegando a ponto de refutar e minar o sentido do poema.

Para que se possa compreender melhor os diferentes modos de articulação entre os signos que compõem uma canção é preciso admitir que ela torna audível e projeta no tempo convergências, compromissos e confrontos entre dois sistemas sígnicos independentes (poesia e música) que, por sua vez, estão conectados, como se verá posteriormente, a outros sistemas sígnicos. Assim, as análises que focalizam apenas a capacidade musical de descrever, sublinhar ou realçar o texto de modo fiel ou apropriado não vão dar conta do jogo referencial que, segundo Dougherty, “é gerado pela apropriação ou transmutação de um sistema sígnico pelo outro” (1993, p. 7). Mesmo quando um poema é acompanhado apenas por uma linha melódica e alguns acordes, gera na mente de seus ouvintes, interpretantes⁷ bem distintos daqueles que suscitaria se fosse apenas recitado. E é a esse jogo entre o signo verbal, seu objeto e seu interpretante de um lado e o signo musical, seu objeto e seu interpretante de outro que o autor supracitado se refere.

Para que a afirmação acima adquira uma maior inteligibilidade é preciso abrir um parêntese para esclarecer no que consiste o conceito de interpretante, elemento central na concepção triádica do processo de semiose⁸, tal como Peirce o estudou. Neste sentido, a premissa fundamental no pensamento peirceano é a de que um signo que representa um objeto cria um efeito, que chamou de interpretante,

6 N. Cook (1998) prefere utilizar termos técnicos distintos dos usuais que na língua inglesa são mais estilizados do que os termos correntes. Sendo assim para o primeiro caso utiliza o termo “conformance”, para o segundo “complementation” e para o terceiro “contest”. Embora possam ser traduzidos como conformidade, complementação e contestação, penso que tais termos técnicos sejam menos claros para leitores e pesquisadores brasileiros dos que os indicados acima.

7 Utilizo aqui um termo técnico da semiótica peirceana que pode ser compreendido como sendo o efeito que o signo na mente de um percebedor (ou agente social, tal como preferia J. Molino, 1990).

8 O processo de semiose pode ser definido como sendo aquele em que o signo e o objeto interagem de modo a gerar um interpretante (nem sempre lógico, nem sempre mediatizado por signos verbais) na mente de um sujeito empírico afetado por esse processo. De acordo com Nöth, “como cada signo cria um, interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo, a semiose resulta numa ‘série de interpretantes sucessivos’ *ad infinitum*” (1995, p. 72). Embora na vida diária muitas vezes a rede semiótica seja interrompida, “tecnicamente a sequência da semiose é sempre possível”, esclarece o autor (idem, ibidem).

na mente de um percebedor. Assim, pode-se afirmar que quando uma árvore cai numa floresta produz correntes de ar, um signo em potencial. Mas esses distúrbios só funcionarão como signo se houver alguém cuja mente seja afetada por eles. Da mesma forma, signos musicais são eventos sonoros que podem criar interpretantes emocionais, energéticos ou lógicos na mente de um percebedor desses eventos. Analisando-se o processo de geração de significados sob tal ponto de vista, que não privilegia os significados lógicos ou verbais, torna-se possível identificar e classificar os signos, os objetos acústicos e não acústicos que podem representar, a relação entre ambos e ainda para quem e de que modos esses signos e objetos atuam.

Considerando-se então o equilíbrio instável que resulta da relação assimétrica entre a semiose musical e a verbal na escuta de uma canção, pode-se, num primeiro nível, chegar a avaliar o tipo de articulação existente entre os signos (de conformidade, complementação ou contestação, para usar os termos técnicos de N. Cook), sabendo-se que essa relação pode ser manipulada pelo compositor de acordo com suas finalidades expressivas, conforme Dougherty verificou no caso das canções de Beethoven que analisou (1993).

Além disso, é possível afirmar que os interpretantes gerados separadamente pelos signos musical e verbal crescem e se acoplam, num plano expressivo mais alto, formando então o que Dougherty chamou de “signo interdisciplinar ou composto”. Segundo esse autor, é nesse segundo plano que se dá o jogo entre os interpretantes musical e poético em termos de formarem um significado composto que não é apenas o resultado de uma justaposição dos sentidos. Ocorre aí o que o autor chama de transmutação, isto é, “um processo audível em que um interpretante musical transforma um interpretante poético para esculpir uma interpretação” (1993, p. 9), um processo que envolve necessariamente algum confronto entre os interpretantes poético e musical, ainda que possa ocorrer de modo inconsciente.

Como observa Napolitano, o ouvinte possui dispositivos para dialogar com a obra, e embora nem todos o façam com a mesma competência, tais dispositivos “sofrem a implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de audição, repertórios culturais socialmente dados” (2005, p. 80-81).

Através da semiótica peirceana, torna-se possível compreender que a “recepção” de uma obra, que nessa abordagem tende a ser pensada como uma reconstrução mediatizada pela figura dos intérpretes, não existe isoladamente, do mesmo modo que a relação entre música e poesia se processa numa rede mais ampla de atividade sígnica, onde diversos sistemas de significação estão imbricados. Por outro lado, a análise semiótica, como observa Dougherty, “também usa tais relações como recursos para revelar algo novo tanto sobre a música quanto sobre a poesia em consideração” (1993, p. 7). E pode, ainda ser utilizada no campo das ciências sociais para revelar conexões mais amplas.

Isso nos conduz ao terceiro nível lógico, ao qual estão subordinados os primeiros, no qual a canção pode ser posta ao lado de outras, com as quais mantém relações sincrônicas (como por exemplo, com outras canções elaboradas sobre o mesmo texto ou cujo texto trata dos mesmos conceitos e assuntos) ou diacrônicas (se for comparada com outras, compostas por compositores do passado, que seguiram uma mesma tendência estética ou estilística do autor da canção). Compreendidas como signos complexos, as canções podem ainda ser vistas como documentos que revelam a produção e a transmissão de significados variados, que na semiótica peirceana são chamados de interpretantes lógicos, energéticos ou emocionais. Ao sustentar idéias ou gerar ações (como ocorreram em movimentos nacionalistas ou de direitos civis) ou ainda ao veicular sentimentos, mesmo quando não é possível compreender o sentido do texto (num

nível lógico), as canções funcionam como signos que geram outros signos (interpretantes emocionais ou energéticos), formando uma ampla rede que constitui o campo de investigação de uma nova musicologia.

Neste sentido, caberia à musicologia, incorporar novos enfoques teórico-metodológicos, tais como os propostos pela semiótica, para poder demonstrar o modo como uma obra musical específica se insere numa rede mais ampla de significados – num contexto histórico e cultural preciso - sendo capaz de explicar também de que modo a linguagem musical forja identidades, afetos e padrões de comportamento coletivos. Dessa forma, procura-se superar as explicações reducionistas ou mecanicistas que tenderam a ver a obra como mero reflexo da estrutura econômica e social ou do contexto político e ideológico. Ao invés disso, compreende-se aqui, a partir do referencial teórico peirceano, que a canção é, ao mesmo tempo, gerada e geradora do processo histórico e social.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: editora Zouk, 2007.
- COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- DOUGHERTY, William P. The Play of Interpretans: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder. *The Peirce Seminar Papers: an annual of semiotic analysis*. Oxford: Berg, 1993. p. 163-184.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2008. “Los Estudios de Música Popular y la Renovación de la Musicología en America Latina: la gallina o el huevo?” *TRANS - Transcultural Music Review 12 (article 15)*. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>>. Acesso em: 15 mar. 2012.
- MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.
- MOLINO, Jean. Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis*. vol. 9 n. 2, p. 113- 156. trad. de J. A. Underwood.1990.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica. 2005.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.
- SINGER, Milton. *Man's Glassy Essence: explorations in semiotic anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- TURINO, Thomas. *Signs of Imagination, Identity and Experience – a Peircean semiotic theory for music*. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1988. In: www.utexas.edu/cofa/music/erlmannseries/signs.htm (site consultado em janeiro de 2005).
- WOLFF, Marcus Straubel. *Música, Comunicação e Identidade em R. Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri*. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica) PUC/SP, São Paulo, 2004.
- ZERNER, Henri. “A Arte” In: Le Goff, Jacques (org.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 144- 159.

A MÚSICA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL NOS REGIMES TOTALITÁRIOS: NAZISMO E VARGUISMO

Leonel Batista Parente (EMAC/UFG)
parentelleo@gmail.com

Ana Guiomar Rêgo Sousa (EMAC/UFG)
anagsou@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo faz um estudo comparativo acerca de como a música foi utilizada nos regimes totalitários de Adolf Hitler e Getulio Vargas sob a perspectiva de manipular e controlar as massas populares. O estudo está embasado na teoria das representações sociais aplicada no contexto da Alemanha nazista e do Brasil varguista.

Palavras-chave: Música e totalitarismo; Música no Nazismo e Varguismo.

Abstract: This article presents a comparative study about how music was used in totalitarian regimes of Adolf Hitler and Getulio Vargas from the perspective of manipulating and controlling the masses. The study is grounded in the theory of social representations applied in the context of Nazi Germany and Brazil of Vargas.

Keywords: Music and totalitarianism: Music in Nazism and Varguismo.

Introdução

Totalitarismo é uma forma de governo cuja concentração de poderes centraliza-se em torno de uma única pessoa ou facção, caracterizando-se, sobretudo, pelo autoritarismo, uso demasiado de propaganda e concentração ideológica. Nesta forma de regime toda oposição política tende a ser eliminada, uma vez que a existência de várias correntes ideológicas se tornaria um entrave para que um determinado país se direcionasse para um sentido único. Pode-se dizer que os maiores expoentes do totalitarismo no século XX foram o Nazismo de Adolf Hitler, na Alemanha; o Fascismo de Benito Mussolini, na Itália e o Stalinismo de Josef Stalin, na União Soviética. Contudo, houve outros países em que essa forma de governo se fez presente como, por exemplo, o Franquismo na Espanha, o Salazarismo em Portugal, e, por que não dizer, o Varguismo no Brasil.

De acordo com Bortuluce (2008), um regime totalitário possui, em sua essência, uma estética que serve como modelo de sua organização, controle e manutenção. Utiliza as artes visuais, o cinema, a música, a arquitetura, a literatura e os meios de comunicação como instrumentos que legitimam a sua política. Essa estética é em geral caracterizada por uma padronização do estilo artístico que tende a suprimir todos os outros.

Segundo Arendt (1989, p.375), processos de homogeneização se constituem em condição fundamental para o nascimento do totalitarismo. O líder totalitário é um funcionário das massas que dirige; não é um indivíduo sedento de poder impondo aos seus governados uma vontade tirânica e arbitrária. Como simples funcionário, pode ser substituído a qualquer momento e depende tanto do desejo das massas que ele incorpora quanto as massas dependem dele. Sem ele, elas não teriam representação externa e não passariam de um bando amorfo; sem as massas, o líder seria uma nulidade. No totalitarismo as massas devem ser conquistadas por meio da propaganda, e, quando o controle é conseguido, esse meio é substituído pela doutrinação e emprego de violência (simbólica, ou não) para concretizar a ideologia. Nessa perspectiva, assegura Arendt que o totalitarismo usa o Estado como fachada externa para representar-se perante o mundo não totalitário.

Dentro desse contexto levanta-se a hipótese de que o Nazismo, bem como o Varguismo, almejava uma política de apropriação da música, sob a expectativa propagandística, para veicular e concretizar suas ideias e valores. Dessa forma, surgem questões como: até que ponto a música pode servir como veículo de propagação ideológica? Qual o subsídio da música na manipulação das massas? Houve alguma relação entre o Nazismo e o Varguismo no diz respeito à utilização da música? A música teve uma função específica na construção do mito da unidade nacional na Alemanha de Hitler e no Brasil de Vargas, gerando sentimento de nacionalismo? Partindo desses questionamentos, o presente trabalho busca compreender o simbólico e o representativo da música dentro de um contexto totalitário quanto à sua utilização na perspectiva das representações sociais.

As manifestações musicais no Nazismo e no Varguismo

O regime nazista ergueu-se estruturado numa plataforma de ação que visava construir um Estado supostamente com base na confiança, honra, disciplina, ordem e dedicação. Júnior (1991) ressalta que o Nazismo foi resposta a uma situação de ansiedade perante um movimento de destruição social que produziu no âmago dos elementos sociais homogêneos o temor e a aversão ao caos. Em sua origem encontram-se ingredientes como nacionalismo enfermo, regime democrático instável e sem autoridade, desenvolvimento de uma grave crise econômica e a cristalização dos sentimentos nacionais na pessoa de um líder, o *Führer*.

Para sua difusão, os procedimentos propagandísticos da política nazista concentraram-se no conceito de *Volksgemeinschaft* (comunidade do povo). Essa nova comunidade, concretizada no movimento e na atmosfera pré-totalitária, deveria se basear na absoluta igualdade de todos os alemães, igualdade não de direitos, mas de natureza, e na suprema diferença que os distinguiria de todos os outros povos (ARENDETT, 1989, p. 409). Sua força residia no imaginário e na capacidade de isolar as massas de outras posições ideológicas. De acordo com Arendt, o alvo da propaganda nazista era organizar todos os alemães como simpatizantes de um movimento cujo objetivo era a defesa de interesses ideológicos. Compartilhando com o pensamento de Arendt, Diehl (1996) afirma que a propaganda nazista desempenhou uma função central no Nacional-Socialismo de maneira que abrangia todas as atividades sociais.

Isso leva a compreender que para atingir seu objetivo, a máquina de controle popular do regime de Hitler devia cingir todas as classes da sociedade alemã. Buscando atingir esse alvo, os artífices da propaganda nazista, entre outros subsídios, utilizaram-se da arte em geral: música, literatura, cinema, artes visuais, dentre outras. Com vistas nesse objetivo, em 1937 foi instituído o *Tag der deutschen Kunst* (dia da arte alemã), organizando-se um gigantesco desfile militar aberto pela “Terceira Sinfonia” de Anton Bruckner (GILLIAN, 1997, p.75).

Nessa perspectiva, o Nazismo passa a dar atenção à música dos grandes compositores alemães, com a finalidade de criar símbolos que consolidassem a instituição de um imaginário coletivo em torno deles e, por conseguinte, a manipulação das massas. Diante dessa realidade, deu-se início a um programa de fomento oficial junto ao Festival de Bayreuth para homenagear Richard Wagner, e, dissimuladamente, Adolf Hitler (CALICO, 2002, p.200). De acordo com Karter (1997), Adolf Hitler via o Festival de Bayreuth como uma permanente celebração do Nacional-Socialismo e do Terceiro Reich. Sua presença no evento, desde 1933, transformou o evento em espetáculo

nacional, servindo como artifício de manipulação popular. Nesse período o Festival foi convertido num dos principais veículos de manipulação nazista, numa união entre arte e política, wagnerianismo e hitlerismo (KARTER, 1997, p. 99).

Outro grande compositor alemão observado pelo Nazismo foi Beethoven, que passou a representar a imagem do *Künstlerischen Führer*¹ (HIRSCH, 2010, p.102). Essa representação, segundo Hirsch, serviria para legitimar a política do Partido Nazista, promovendo Beethoven como um artista que, da mesma forma que Hitler, incorporou os ideais heróicos do Nacional-Socialismo. Hirsch comenta que Beethoven foi um importante ícone para o Nazismo, sua música foi regularmente utilizada em comícios e eventos, sempre dentro de uma perspectiva manipulatória. Sua proeminência na Alemanha levou o crítico de arte Walter Jacobs a sugerir que a Terceira Sinfonia fosse eleita como símbolo do Terceiro Reich.

Foi nessa perspectiva que, em 1936, ouviu-se o *Finale* da Nona Sinfonia nos Jogos Olímpicos de Berlim. Hirsch observa que com essa iniciativa os nazistas queriam dar significação universal à poesia de Schüler (verificar a escrita) e à música de Beethoven na atmosfera de um evento internacional. Joseph Goebbels, ministro da propaganda, conhecia bem a mensagem da obra e queria mostrar ao mundo a imagem de uma Alemanha fraterna. De acordo com Hirsch, os organizadores das Olimpíadas viram essa ocorrência como a proclamação da *Volksgemeinschaft*, fato que se confirma nas palavras de Lockwood (2007) ao proferir que

(...) a Ode à Alegria foi apresentada em 1936, nos Jogos Olímpicos de Berlim, com uma precaução que hoje parece irônica e foi anunciada não como um símbolo da fraternidade internacional, mas como a proclamação da *Volksgemeinschaft* nazista (p. 478).

No que tange à utilização da música dentro de uma perspectiva propagandista, à semelhança da Alemanha nazista, ocorrências podem ser notadas no Brasil durante o governo de Getúlio Vargas, regime autoritário conhecido como Varguismo ou Getulismo. Segundo Loureiro (2001), o desejo de Vargas em educar as massas por meio da música pôs em prática o projeto de Villa-Lobos, inspirado no modelo alemão², para o ensino do canto orfeônico nas escolas, implementando-o lentamente durante os anos 30. Loureiro afirma que com isso em mente o presidente assina o decreto nº 18.890, de 18 de abril de 1932, tornando o Canto Orfeônico obrigatório nas escolas públicas do Rio de Janeiro, o que passaria a ser um dos principais veículos de divulgação do Varguismo.

Ainda de acordo com Loureiro, por intermédio das grandes concentrações de alunos e desfiles colegiais exaltava-se o sentido da coletividade, do patriotismo e da disciplina. Segundo Fuks (1991), por meio da massa anônima que participava das gigantescas concentrações orfeônicas objetivava-se desenvolver, em ordem de importância, a disciplina, o civismo e a educação artística. Dessa forma, o canto orfeônico era apresentado nas exortações cívicas, transformando-se em manifestações de apoio e exaltação à figura de Getúlio Vargas. Chegando a reunir cerca de 40 mil vozes juvenis e mil bandas de música, estes espetáculos eram apresentados frequentemente em estádios de futebol e marcavam todos os feriados nacionais.

1 Líder Artístico. Conforme Lockwood (2007) o termo foi criado em 1934 pelo musicólogo simpatizante nazista, Arnold Schering, associando a imagem de Beethoven à de Adolf Hitler.

2 Segundo Bortuluce (2008), o Nazismo estabeleceu verdadeiros programas políticos para as artes em geral.

A presença de escolares, em cerimônias públicas, cantando hinos e músicas que celebravam a grandeza do país, ajudava a criar a imagem de um povo saudável e disciplinado, de um povo unido em torno do projeto de reconstrução nacional conduzido pelo Estado Novo (LOUREIRO, 2001, p.62).

Para Contier (1998), a propaganda dirigida às massas com o objetivo de atraí-las para a figura de Getúlio Vargas acabou se tornando um novo recurso para a sedimentação do conceito de brasilidade nas esferas da música e da política. O sentido nacionalista, cívico e profundamente romântico desses espetáculos, aliado a um momento de intensa euforia, também contribuiu para fixar a imagem de Villa-Lobos perante a crítica e ao público em geral. Segundo Contier, o caráter disciplinador implícito no projeto para a oficialização do ensino do canto orfeônico nas escolas interessava ao Estado, uma vez que a música conduziria as massas à cena política do país e, com isso, os estadistas assumiriam o papel de sepultar a República Velha, instaurando no lugar desta a República Nova, em 1930, e o Estado Novo, em 1937. Assim, durante toda a década de 30, os espetáculos orfeônicos, intimamente associados à propaganda varguista, viraram notícia em quase todos os jornais e revistas do Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais.

Fundamentação teórico metodológica

O trabalho em deslinde construirá seu alicerce em Roger Chartier (1990), um dos principais expoentes da Nova História Cultural e sua teoria das representações sociais, buscando respaldo para refletir acerca da maneira como o Nazismo e o Varguismo representaram e deram significado à música de acordo com seus interesses particulares, tendo como pano de fundo a manipulação do imaginário coletivo.

A teoria de Chartier identifica o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, levando em conta mentalidades, crenças, mitos, valores e representações coletivas traduzidas na arte e na literatura. Para Chartier as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. É um aparelho de conhecimento mediato pelo qual se vê um objeto ausente pela sua substituição, por uma imagem capaz de reconstituir em memória e de figurá-lo tal como se pensa que ele é. Dessa forma, a ideia de representação é entendida como correlação de uma imagem presente e de um objeto ausente, um valendo pelo outro. Ou seja, a representação é uma modalidade de conhecimento prático que tem como suporte o simbólico e o imaginário. Chartier enfatiza a diferença capital entre representação e representado, entre signo e significado dentro das formas de teatralização da vida social.

Quanto à forma de abordagem a presente pesquisa lançará mão do paradigma qualitativo por meio da descrição, compreensão e significado do fenômeno observado. Quanto aos recursos metodológicos, será empregada a investigação bibliográfica e a investigação documental. O processo consistirá nas seguintes ações: levantamento e análise bibliográfica compreendendo o universo de trabalhos teóricos; levantamento e análise documental: fontes primárias – documentos, cartas, fotografias, filmes, gravações, diários, jornais, revistas; fontes secundárias – material oriundo das fontes primárias: livros, teses, dissertações, artigos, dentre outros.. Após a realização das análises serão

anotados os aspectos mais relevantes, organizando-os conforme suas particularidades, similaridades e diferenças. Em seguida será realizada uma discussão acerca dos dados coletados, apoiando-se nos aspectos mencionados anteriormente. Na interpretação dos dados, a reflexão será feita com base em todo o material consultado, observando convergências e divergências a fim de chegar ao objetivo do trabalho. Os resultados obtidos durante a pesquisa serão publicados em forma de artigos e, concluindo-a, torna-se oportuna sua divulgação de maneira mais ampla em forma de dissertação, envolvendo a comunidade acadêmica e o público em geral.

Considerações Finais

No contexto do Estado totalitário, no caso aqui estudado, Nazismo e Varguismo, pode-se dizer que a música, como modalidade de linguagem e estrutura simbólica, é utilizada com a intenção de articular significados sociais, servindo como suporte representativo de um imaginário. Tanto o Nazismo quanto o Varguismo tentaram na verdade defender seus próprios interesses ideológicos; em outras palavras, veicular e concretizar suas ideias e valores. Tal como observa Roger Chartier, que em diferentes lugares e momentos históricos uma determinada realidade social é construída, levando em conta mentalidades, crenças, mitos, valores e representações coletivas traduzidas na arte. Parece ter havido uma semelhança na forma de utilização da música entre o Nazismo e o Varguismo, uma vez que por intermédio das grandes concentrações populares nos dois regimes exaltava-se o sentido da coletividade, do patriotismo e da disciplina. Para isso, um utilizava-se da música de seus grandes mestres da composição: Wagner e Beethoven; outro, das manifestações musicais folclóricas e populares e também de compositores de grande porte, como Villa Lobos.

Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALICO, Joy Haslam. Führer eine neue deutsche Nationaloper: Opera in the Discourses of Unification and Legitimation in the Germany Democratic Republic. In: APPELEGATE, Celia; POTTER, Pamela Maxine (Org.). *Music and German national identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. p. 190-204.

BORTULUCE, Vanessa Beatriz. *Arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia Alemanha*. São Paulo: Annablume, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações sociais*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.

DIEHL, Paula. *Propaganda e persuasão na Alemanha Nazista*. São Paulo: Annablume, 1996.

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

GILLIAN, Bryan. The annexation of Anton Bruckner: Nazi revisionism and the politics of appropriation. In: HAWKSHAW, Paul; JACKSON, Timothy L. (Ed.). *Bruckner studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 72-91.

HIRSCH, Lily E. *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.

JÚNIOR, João Ribeiro. *O que é nazismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KARTER, Michael H. *The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich*. New York: Oxford University Press, 1997.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Conex, 2007.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. *O ensino da música na escola fundamental: um estudo exploratório*. 2001. 241 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – PUC/Minas, Belo Horizonte, 2001.

BABI DE OLIVEIRA E SUAS CANÇÕES

Vânia Maria dos Guimarães Alvim (UFU)

vaniagalvim@gmail.com

Flávio Carvalho (UFU)

fcarvalho4000@gmail.com

Resumo: Este artigo é fruto do desejo de aprofundar o conhecimento em torno das composições, para canto e piano, e da biografia de Babi de Oliveira, tornando visível sua importância. Apresentamos aspectos bibliográficos da artista, sua atuação como pianista, professora de folclore e compositora. Também constam comentários sobre o acervo de mais de duzentas obras para canto e piano, catalogadas em nossa pesquisa.

Palavras-chave: Babi de Oliveira; Canção brasileira; Catalogação; Biografia; Musicologia.

Abstract: The present article reflects an interest in broadening our knowledge of the musical scores for voice and piano composed by Babi de Oliveira as well as aspects of her biography. It also presents her importance in Brazilian music. Bibliographical facets of the artist's work as a pianist, composer and professor of folklore are presented. An analysis of the bibliography of more than two hundred musical scores for voice and piano is included in the research.

Keywords: Babi de Oliveira; Brazilian song; Catalogue; Biography; Musicology.

Introdução

Este artigo é fruto do desejo de aprofundar o conhecimento em torno das composições, para canto e piano, e da biografia de Babi de Oliveira, tornando visível sua importância. Notamos a necessidade de maiores esclarecimentos quanto aos aspectos ainda não revelados sobre a compositora, o que nos instigou a este estudo.

Em um estudo musicológico, é notória dificuldade em se obter cópias de partituras e difícil a tarefa de se ter contato com os documentos de época. Eventualmente, desconhece-se a localização destes e as referências bibliográficas sobre o assunto ainda são insuficientes, embora tenham avançado muito nos últimos anos.

Pesquisando o acervo de partituras e documentos, bem como material audiovisual pertencente a Sra. Celeste Silveira Dutra, filha de Babi de Oliveira, pudemos obter um grande número de partituras manuscritas, cartas, fotos, programa de recitais, documentos pessoais, DVD e CDs.

Procuramos levantar dados disponíveis na *Internet*, bem como realizamos pesquisa na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Para uma primeira revisão da biografia da compositora, servimo-nos da entrevista com suas filhas Celeste Silveira Dutra e Myrtes McMahan e da análise do acervo e documentos particulares de Babi, que foram fundamentais para este objetivo.

Babi de Oliveira: Pianista, compositora e professora de folclore

Babi de Oliveira (23/12/1908 – 26/01/1993) nasceu na cidade de Salvador, na Bahia. Filha de Juvenal Alcântara Oliveira e Maria Isaura Leite Oliveira, Babi foi batizada com o nome de Idalba

Leite de Oliveira. Desde pequena, teve contato com a música, por intermédio de sua mãe, que era pianista. Ainda criança iniciou seus estudos de piano, vindo a diplomar-se pelo Instituto de Música de Salvador. Teve como mestres Luiza Barbosa e Sílvio Deolindo Fróes, diretor do Instituto.

Babi permaneceu em Salvador por toda a sua infância, adolescência até parte da idade adulta. Foi lá que desenvolveu sua carreira como pianista, e já àquela época mostrava pendores para compor. Os ritmos fortes da música de sua Terra Natal, o ecletismo cultural e religioso estiveram presentes na formação da compositora desde a mais tenra idade, conforme nos relatou sua filha Celeste Silveira Dutra:

Naquela época, quando ela era ainda criança, na Bahia, não se morava em casa, morava-se em sítios e mamãe morava, criança, com os irmãos. Ela tinha quatro irmãos: Jojó, Helena, Orádia e Bráulio. Mamãe, como sempre, foi muito levada.

Do lado do sítio do meu avô, batia uma macumba. E mamãe toda vez que podia ó... Minha avó era extremamente católica... Então, quando minha avó ouvia os atabaques e procurava mamãe... e ela não estava, mandava a velha tia Onória ir buscá-la. E com essa batida, desde menina foi que ela conseguiu compor muita coisa, como o *Terreiro do negro*, como a *Pedra de Iemanjá*. (DUTRA, 2010).¹

Ainda em Salvador, Babi casou-se e teve dois filhos, desta união. Mais tarde, veio a se separar, tomando a difícil decisão de se mudar para o Rio de Janeiro, onde casou-se novamente e teve a filha Celeste Dutra.

Em 1940, quando chegou ao Rio, Babi havia trazido a canção *O jasmineiro*, composta em parceria com sua irmã Orádia de Oliveira. Conheceu, então, o soprano Alma Cunha de Miranda, que se apresentava no programa de rádio *A Hora do Brasil*, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, de abrangência nacional. Encantada com a canção, a cantora a interpretava, tornando o nome de Babi de Oliveira conhecido. Alma veio a ser sua amiga e parceira, e este estímulo fora suficiente para impulsionar sua carreira como compositora.

Os cantores Jorge Fernandes e Belinha Silva ajudaram também a difundir a música de Babi por intermédio da Rádio Nacional. “Ela não queria ser radioatriz, não queria ser nada. Ela queria compor música e conhecer gente que cantasse” (DUTRA, 2010).

Babi começava a se articular para se manter e também às filhas. Espírito batalhador, lutando contra o preconceito da época, na cidade do Rio de Janeiro, Babi tem o firme propósito de projetar-se como musicista.

Ela lutou muito, minha mãe. Porque antigamente os pais eram muito ignorantes, principalmente o pai, e filha desquitada era sinônimo de farra. Então, nesse ponto, meu avô não deu ajuda à mamãe, minha avó ajudou. Mas ela aqui sofreu muito, porque não conhecia ninguém, até que conheceu a Irmã do Jorge Fernandes, Ivone, que arrumou para ela ser secretária do presidente do SESC. O SESC tinha acabado de acontecer, e o Doutor Artur Braga Rodrigues Pires botou-a como secretária. (DUTRA, 2010).

Procurou aperfeiçoar-se em composição e teve como mestres os maestros Batista Siqueira², Assis Republicano³ e Maximiliano Hellmann⁴. Estudou folclore e harmonia com Frei Pedro Sinzig⁵

1 Entrevista com Celeste Silveira Dutra, realizada nos dias 16 e 17 de setembro de 2010.

2 Batista Siqueira (Paraíba 1906 – 1992). <http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=132&Itemid=152>. Acesso em: 8 out. 2011.

3 Antônio de Assis Republicano (1897-1960). <http://www.familiaridade.com.br/biografia_familia.asp?id_pessoa=207643>. Acesso em: 8 out. 2011.

4 Maximiliano Hellmann (1876 - 1952) <<http://bndigital.bn.br/scripts/>>. Acesso em: 10 set. 2011.

5 Frei Pedro Sinzig (1876 - 1952). <http://www.franciscanos.org.br/noticias/noticias_especiais/hist/index_personagem9.php>. Acesso em: 3 ago. 2011.

quando de sua estada no Brasil, no Convento de Santo Antônio. Também foi aluna de Renato Almeida, grande folclorista brasileiro, o que aguçou ainda mais a utilização de suas raízes como fonte de inspiração.

Babi, desde menina, sentiu forte atração pelos ritmos africanos e ficava maravilhada com as lendas brasileiras, o que fez com que começasse a compor e a estudar a fundo nosso folclore, encontrando nas aulas de Renato Almeida⁶ a base para seu trabalho e sua inspiração neste gênero musical.⁷

Quando deixou seu emprego como secretária no SESC,⁸ em 1955, Babi já havia se projetado como pianista e compositora, tendo várias músicas editadas, como relata-nos sua filha.

Como artista, engajada no seu tempo, busca no rádio o meio para viabilizar suas finanças e poder continuar compondo, que era seu objetivo maior.

Trabalhou na Rádio Nacional, na década de 1950, que na época acabava de inaugurar a primeira emissora de ondas curtas e passava a transmitir para todo o Brasil sua programação. Trabalhou como produtora de programas de rádio, como atriz de radionovela, pois “de música ela não vivia”⁹, embora fosse este o seu sonho.

Nessa época, música e rádio ganhavam espaço no Brasil. As radionovelas estavam no auge. No rádio teatro, Babi trabalhou com grandes atores e atrizes como Ismenia dos Santos, Celso Guimarães, Henriqueta Briebe etc.

Nesta mesma década de 1950, trabalhou também na Rádio Tupi. Produziu o Programa *A Hora dos Comerciantes*, onde Cauby Peixoto iniciou sua carreira, impulsionado pela pianista, que fazia questão de acompanhá-lo.

Fez ainda grandes amizades no Rio de Janeiro, dentre elas os compositores Ataífo Alves e Garoto.

Algum tempo depois, a compositora arrisca a fazer um samba em parceria com Mário Faccini, *Foi você*, provavelmente aceitando o desafio de seu amigo Ataífo Alves.

Babi trabalhou também na Rádio Guanabara e na Rádio Mairinky Veiga, acompanhando Elizete Cardoso e Lúcio Alves, no programa “Seresta”, por ela produzido (DUTRA, 2010).

Pessoa extremamente comunicativa, bem relacionada nos círculos musicais cariocas, manteve estreita ligação com os intérpretes de suas canções, que levaram sua música para além das fronteiras nacionais.

O cantor norte-americano Nat King Cole, quando da sua *tournee* ao Brasil, em um *Show* no Maracanãzinho cantou a canção *Caboclo do Rio*, de Babi de Oliveira, tendo também gravado pela Odeon. Este fato foi marcante na vida da compositora, o que deixou-a profundamente feliz e lisonjeada. Conta Celeste Silveira Dutra:

6 Renato Almeida (1895-1981). Nascido em Santo Antônio de Jesus, Bahia. Modernista. Publicou, em 1926, a *História da música brasileira*, primeira obra que deu voz ao debate modernista sobre os caminhos da música no Brasil.

7 Informação contida no programa impresso do *III Festival Babi de Oliveira*, promovido pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, 1983.

8 Não podemos precisar exatamente o período em que a compositora trabalhou no SESC, mas, em acordo com os documentos que temos, no ano de 1946 ela estava a trabalho.

9 Idem.

Agora, uma coisa interessante. Mamãe estava em Juiz de Fora no dia que Nat King Cole, num *show* no Maracanãzinho, disse que tinha gravado o *Caboclo do Rio*. O Hilton Gomes não conhecia, e não entendeu. O Nat saiu do microfone, sentou-se ao piano, quando ele deu o primeiro acorde eu disse: é o *Caboclo do Rio*, de mamãe.
 ...Ela não acreditou. Eu disse: gravou, sim, venha que você tem que falar com ele. Foi uma alegria imensa que ela teve, ver o *Caboclo do Rio* gravado por Nat King Cole.
 Fizeram de tudo pra ele não gravar, mas ele gostou e não adiantou, ele gravou. (DUTRA, 2010).

Assim que pode, encerrou sua carreira na maioria das rádios, ficando ainda algum tempo apenas na Rádio MEC, onde se aposentou, realizando assim seu desejo de viver de só de música, compondo e fazendo concertos.

Arthur da Távola (1936-2008), em depoimento sobre sua carreira como jornalista e sua passagem pela Rádio MEC relembra como era o ambiente de trabalho e cita o nome de algumas pessoas que por lá estiveram e marcaram presença.¹⁰

Na década de 1970, Babi deu aula de Folclore, na Universidade do Brasil, hoje UFRJ. Estudiosa de nosso folclore, apaixonada pela gente, pela terra, enfim pela cultura brasileira, foi convidada pela professora titular daquela instituição de ensino, Dona Dora Pinto, a trabalhar com ela. Foi essa mesma professora quem requisitou à Rádio Ministério da Educação que cedesse Babi para trabalhar com ela, conforme relata-nos sua filha Celeste Silveira Dutra.

Ela conheceu dona Dora Pinto, que tinha um conjunto de percussão quando elas fizeram a *Ceias dos Orixás*. Dona Dora era professora titular de Folclore da Universidade do Brasil, ela requisitou à Rádio Ministério de Educação, mamãe, para trabalhar com ela aí dando aula de Folclore. (DUTRA, 2010).

A partir de então Babi passa a ter mais tempo para dedicar-se ao seu ofício de compositora, o que lhe dava muito prazer. Ela foi muito intensiva até a década de 1980.

As Canções

Nas palavras da própria Babi de Oliveira, foi pianista até o dia em que resolveu ser compositora (DVD *Babi por Babi* [1998?]), o que nos mostra seu gosto pela composição. Sua produção de canções foi prolífica, sendo catalogadas por nossas pesquisas duzentas e seis obras para canto e piano. Algumas ainda não puderam ser encontradas, mas constam em nossa listagem por sua presença em programas de concerto realizados e gravações.

Apresentamos a seguir uma listagem com 84, das 206, canções catalogadas, juntamente com o autor do texto musicado. Em algumas não consta o autor do texto por não haver, até o momento, informações suficientes para apontá-lo.

¹⁰ Entrevista realizada em novembro de 2005, por Adriana Ribeiro. Transcrição Renata Mello. <<http://www.soarmec.com.br/arturdatavola.htm>>. Acesso em: 14 set. 2011.

TITULO	
1. A dô não drôme, Nhonhô!	Orádia Guimarães
2. A moda da Rita	Recolhido por Azinhal Abelho
3. A palavra que eu não disse	Leonor Posada
4. A sereia do mar	Oliveira Ribeiro Neto
5. Aboio	Geraldo Ulhôa Cintra
6. Aguas paradas	Mário Faccini
7. Alvorada	Alda Perreira Pinto
8. Amanhã	Maria Aida Wucherer
9. Amor de outono	Orádia de Oliveira
10. Amor profano	Orádia de Oliveira
11. Anda a roda	Mário Faccini
12. Areia do mar	Orádia de Oliveira e Pe. Herádio Marques
13. Arrufos	Deodato Mayer
14. As dádivas	Guilherme de Almeida
15. Atavismo	Edila Mangabeira
16. Bahia, minha bahiana	Francisco de Matos
17. Bahiano ou Bahianinho	Babi de Oliveira
18. Baianinha	Babi de Oliveira
19. Balada da confiante espera	Atila Guterres Casses
20. Barcarola de Veneza	Ricardina Yone
21. Barquinho de papel	Orádia Guimarães
22. Batuque	Babi de Oliveira
23. Beira do rio	Rec. por João Ribas da Costa
24. Belém do Pará	Sylvio Moreaux
25. Bem-te-vi	Orádia Guimarães
26. Bom dia, felicidade	Thais Florinda
27. Branco	Alvaro Lopes
28. Cabocla	Osório Dutra
29. Cabocla Jurema	Armando Fernandes
30. Caboclo do rio	Babi de Oliveira
31. Cachimbo do sertão	Jorge de Lima
32. Canção	Alfredo Assis de Castro
33. Canção da noite	Orádia Oliveira
34. Canção de Natal	Vicente Ribeiro
35. Canção de ninar	Mário Faccini
36. Canção do amor distante	Alma Cunha de Oliveira
37. Canção do marinheiro	Babi de Oliveira
38. Canção para teus olhos	Seleneh Medeiros
39. Cancioneiro	Sylvio Moreaux
40. Cantares de Pernambuco	Ricardina Yone
41. Cantiga brasileira	Orádia Guimarães
42. Cantiga da morena de São Joao	Babi de Oliveira
43. Cantiga para Nani	Thais Florinda
44. Cantiga para Nossa Senhora.	Babi de Oliveira
45. Cantico das divindades	Babi de Oliveira
46. Carinhosa	
47. Carro de boi	Geraldo Ulhôa Cintra
48. Chá de coitado	Nelson Vaz
49. Colcha de retalhos	Mário Faccini
50. Contradições	Marcelo Brasileiro de Almeida
51. Coqueiro vai balançar	Celeste Silveira

Continua...

Continuação...

TITULO	
172. Seresta do esquecimento	Ricardina Ione
173. Seresta para você	Ricardina Ione
174. Singela canção de Maria	Mário Faccini
175. Sonhar é bom	Anazildo Ribeiro
176. Sonho	Augusto Frederico Schmidt
177. Sonho	Ataide Beck
178. Súplica de Naiá	Jaci Rego Barros
179. Tamuri-pará	Sylvio Moreaux
180. Ternura	Consuelo Belloni
181. Teu nome	Raul Machado
182. Teus olhos	Sylvio Moreaux
183. Teus olhos são como a noite	Mário Faccini
184. Tic-Tac*****	Babi de Oliveira
185. Toada da saudade	Alma Cunha de Miranda
186. Toada da solidão	Myrtes Oliveira Mc.Mahan
187. Toada das águas verdes	Tarquínio Lopes
188. Toada do sim e do não ...	Ricardina Ione
189. Tormenta	Babi de Oliveira
190. Tra-la-la-la	Ricardina Yone
191. Trem de ferro	Manoel Bandeira
192. Trevo de quatro folhas	Babi de Oliveira
193. Triolets	Atila Guterres Casses
194. Trovas	Luiz Otávio
195. Trovas	Júlia Galeno
196. Trovas	Leozinha Magalhães de Almeida
197. Tua música, doce lembrança	Consuelo Belloni
198. Uma festa no terreiro	Babi de Oliveira
199. Vagamente	Leonor Posada
200. Vamo Saravá (Ponto das baianas)	Babi de Oliveira
201. Vela branca	Babi de Oliveira
202. Você diz que não gosta de mim	Babi de Oliveira
203. Você não gosta de mim...	Deodato Mayer
204. Xangô, meu Orixá	Babi de Oliveira
205. Yo te amo tanto	Hilda Capucci
206. Zombadô (Boi Bumbá)	Tarquínio Lopes

Figura 1- Tabela das canções de Babi de Oliveira ordenadas por título e autor do texto.

Considerações Finais

Babi de Oliveira viveu num século em que as tendências nacionalistas constituíam as forças de influência no âmbito da composição musical, oscilando entre as composições de caráter folclórico e a vanguarda.

Embora tivesse conhecimento e vivesse em contato com os compositores de sua geração, sentia-se completamente independente com relação aos mesmos. De personalidade forte, consciente de suas potencialidades e de suas limitações, buscou incessantemente o aperfeiçoamento técnico e teórico para se estabelecer enquanto compositora. Conforme ela mesma relata: “deixei de ser pianista para ser compositora” (DVD *Babi por Babi* [1998?]).

Respeitada por seus parceiros intérpretes, pela crítica, pela sociedade carioca que a acolheu, pelos companheiros de trabalho, pelos amigos e pelos filhos, por onde passou Babi deixou a marca de sua personalidade. Pessoa amiga e leal.

Babi de Oliveira morreu na cidade do Rio de Janeiro em 26 de janeiro de 1993.

Referências Bibliográficas

BROGHOFF, Guida; CASTRO, Luciana Monteiro de. *Canções brasileiras: obras para canto e piano. O guia*. Disponível em: <<http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira.nsf/>>. Acesso em: 20 nov. 2008.

DVD Babi por Babi [1998?]. *Homenagem ao centenário de nascimento de Babi de Oliveira*. Depoimento baseado na entrevista concedida à Rádio MEC em 1990.

DUTRA, Celeste Silveira (filha de Babi de Oliveira). *Entrevista*. Rio de Janeiro, 16 e 17 de setembro de 2010. (Gravada em MP3).

Escola de Música - UFRJ. *Galeria de ex-diretores*. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=132&Itemid=152>. Acesso em: 8 out. 2011.

HOOVER, Maya; BRANDÃO, Stela M.; DUQUE, Ellie Anne. *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire – An annotated Catalogue Twentieth-Century Art Songs for Voice and Piano* - Edited by Maya Hoover., 2010 by Indiana University Press. p. 100-101. Disponível em: <<http://books.google.com/books>>. Acesso em: 12 jul. 2010

MCMAHAN, Myrtes (filha de Babi de Oliveira). *Entrevista*. Rio de Janeiro, 16 e 17 de setembro de 2010. (Gravada em MP3).

REPUBLICANO, Antônio de Assis. *Biografia*. Disponível em: <http://www.familiaridade.com.br/biografia_familia.asp?id_pessoa=207643>. Acesso em: 8 out. 2011.

CANTAR PELO PRAZER DE BRINCAR: O CANTO CORAL COMO ATIVIDADE LÚDICA COM CRIANÇAS DE 05 A 08 ANOS DE IDADE

Deuzeli Jesus de Miranda (UEPA)
negra_deuzeli@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho trata-se de uma pesquisa de conclusão do curso de Licenciatura Plena em Música que visa salientar a importância da atividade lúdica no desenvolvimento cognitivo infantil através do canto coral. Teve como principal objetivo verificar a eficácia das atividades lúdicas na melhoria do aprendizado do canto coral em crianças de 05 a 08 anos de idade. O estudo foi realizado em uma turma com 20 alunos da Escola de Música Federal do Pará, as atividades foram divididas por categorias de complexidade tornando o aprendizado mais compreensivo, facilitando assimilação de conteúdos. Isso foi claramente evidenciado na pesquisa de campo.

Palavras-chave: Atividade lúdica; Canto coral; Brincar.

Abstract: The present work it is a survey course completion for Full Degree in Music which aims to highlight the importance of playing the child's cognitive development through choral singing. The main objective was to verify the effectiveness of play activities in improving the learning of choral singing in children 05-08 years of age. The study was conducted in a classroom with 20 students from the School of Music Federal do Pará, the activities were divided into categories of complexity making the learning more comprehensive facilitating assimilation of content, it is clearly seen in field research.

Keywords: Playful activities; Canto choir; Play.

Introdução

Cantar é uma atividade prazerosa e espontânea, e as crianças a conhecem muito bem. Para elas o cantar é algo divertido, brincam, cantarolam quando estão distraídas e às vezes se deixam envolver por uma canção de 'ninar'.

O cantar, e o cantar em conjunto, são atividades distintas, pois no segundo é necessário que haja um relacionamento com os demais, e esta atividade requer mais atenção e disciplina, tornando-se algo constante e indispensável nos ensaios e nas apresentações.

O trabalho em grupo auxilia o desenvolvimento da personalidade, o respeito com o próximo, o desenvolvimento da organização, disciplina, pontualidade, sensibilidade e criatividade. Com essas oportunidades a criança estará fundamentando, para toda vida, os princípios de sua compreensão musical, de sua sensibilização enquanto ser humano e de sua criatividade enquanto artista. (JOLY, SESC, 1997, p.10)

A prática coral prioriza o trabalho em grupo por meio de atividades lúdicas, estimula a imaginação, a autoconfiança, entre outros elementos, que ajudam no desenvolvimento da personalidade.

Para Jean Piaget, o processo de desenvolvimento infantil inicia-se com três fases, que ele denominou "*Esquemas*", "*Esquemas de Assimilação*", são ações e percepções, por exemplo, brincadeiras que fazem uso do imaginário fantasioso, reprodução de sons de objetos como carrinhos, ou falar de bonecas e suas comidinhas imaginárias, são a 'atribuição de vida e sentimentos a objetos'. E segundo Beard (1978), mas tarde representa uma coisa por outra, empregando palavras e símbolos, e, assim constrói *Esquemas Representativos*.

A assimilação de objetos e experiências novas, Piaget chamou este processo de modificar esquemas, resolver problema que resultam em novas experiências, de *Esquema de Acomodação*, e este

processo se manifesta com tentativas e erros, indagações, explorações e realizações de experiências ou reflexão. Para Beard (1978, p. 40) “o aprendiz tenta combinações de esquemas ou realiza experiências e procura informações, até esquemas novos e bem sucedidos”.

As experiências vividas pelas crianças como erros e acertos, contribuem para que seus pensamentos e memórias cresçam gradualmente através da interiorização de ações. Nesse sentido, por exemplo, uma criança de colo não está apta a guardar em sua mente sequências de ações, já uma criança de 07 anos está apta a imaginar e guardá-las. Na primeira infância foram desenvolvidos *esquemas Sensório-Motores* – apanhar objetos, colocar distantes, puxar coisas em que se apoiar, e a partir dos 05 anos, chamado de período *Pré-Operacional* a criança desenvolve o que chamamos de “*Inteligência Representativa*”.

- O período pré-operatório ou inteligência simbólica transcorre entre os 02 e os 07 anos, mas a idade que será enfocada no presente trabalho é entre os 05 e os 06 anos. Nesta faixa etária já esta bem visível a capacidade de representação da criança, iniciada no fim do período sensório-motor, expandindo-se no período pré-operatório.

- E é no período pré-operatório que a assimilação vai permitir que a criança canalize relações entre objetos, conduzindo assim a construção de conceitos. Nesta aprendizagem e compreensão a criança sente a necessidade de tornar explícito seu ponto de vista em relação às perspectivas, tornando-se uma conquista da criança do pré-operatório. E passando assim para o *Período Operatório*, que é onde ocorre a “tomada de consciência”, que para Piaget estabelecem-se duas condições ‘descontrações e socialização’.

É neste período, chamando por Piaget de sociação, que a criança desenvolve habilidades de comunicação, aprende a ouvir e contra-argumentar, na tentativa de justificar suas ideias para o outro. E junto a este também ocorre o processo de descontração, pois a criança estabelece a comunicação com outro, através de brincadeiras, troca de brinquedos ou afim de contra-argumentar, isso passa a ser para ela uma descontração, às vezes, divertida. Sendo que esta é a chave para um bom desenvolvimento.

A fase lúdica da criança inicia-se na primeira infância, e esta é extremamente importante para o desenvolvimento infantil. Nos últimos anos, o brincar deixou de ser importante, porque os pais estão tão preocupados com o futuro dos seus filhos, que ocupam todo o seu tempo em atividades extras, não lhes deixando tempo para brincar. Segundo Lucca (2009), “sem perceber os pais exageram no didatismo, querendo ensinar, desde muito cedo, a razão das coisas para um bebê que quer apenas fazer o óbvio: brincar, descobrir e interagir”.

E por causa das exigências da sociedade, os pais anseiam em preparar os filhos desde muito cedo, para o mercado de trabalho, visando profissionais competentes no futuro. E quando a criança demonstra habilidade com eletrodomésticos, já pensam que seu filho é super dotado, e não é bem isso que acontece, se ela mostra essa habilidade, é por causa do ambiente que lhe foi proporcionado, observou seu manuseio, e por curiosidade “mexeu”, digamos assim, e com um tempo tornou-se habilidoso com o manuseio do objeto.

Brincar, brincar e brincar, é deste elemento que uma criança precisa para crescer saudável, descobrir o mundo ao seu redor e interagir com ele e com outras crianças, para que haja troca de experiências e aprendizagem.

E por isso levantou-se os seguintes problemas, quais atividades seriam mais adequadas para o desenvolvimento das capacidades globais da criança? Que atividades poderiam tornar a prática coral

mais eficaz e mais próxima de seus objetivos? Esses questionamentos motivaram essa pesquisa, que teve como principal objetivo verificar a eficácia das atividades lúdicas na melhoria do aprendizado do canto coral em crianças de 05 a 08 anos de idade.

1. Metodologia

O estudo foi realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Pará - EMUFPA, (no período de março a dezembro de 2009, às segundas e quartas-feiras das 15hs às 16hs.). –Foram observadas as aulas de canto coral infantil da Professora Claudia. Como referência, foram usados dois educadores musicais, o primeiro Carl Orff (1895-1982), tendo como princípio filosófico, “preservar o mundo sonoro da infância, organizando a modulação rítmica melódico da palavra e da movimentação corporal, via experiência musical coletiva e criativa”. O segundo, Zoltán Kodaly (1882-1967), tem como fundamentos, “musicalizar através da voz e a aprendizagem através da vivência musical”. Com base nesses educadores, a professora adaptou seus métodos em suas aulas, desenvolvendo atividades lúdicas.

Participaram da pesquisa 20 crianças de 05 a 08 anos de idade. As observações participantes tiveram a duração de 20m em cada aula, para realização da atividade escolhida, havendo uma total interação com as crianças. Para coleta de dados foram utilizados o diário de bordo como registro do material didático, bibliográficas sobre o tema, relatos de experiência com base no método global analítico e como referencial teórico, foram adotados os trabalhos dos seguintes pesquisadores: Marisa Fonterrada (2008); Thelma Chan (2001); Lino de Macedo (2005); Johan Huizinga (2004). Cujos trabalhos versam sobre a questão da educação musical através do canto coral, utilizando as atividades lúdicas para melhor aprendizado das crianças.

2. Resultados

2.1 Categorias por complexidade

As brincadeiras exemplificadas a seguir, foram organizadas em ordem crescente de complexidade, indicando ao final o(s) objetivo(s) das mesmas.

2.1.1 Atividades lúdicas para movimentação corporal

‘*O Monstrinho*’, atividade extraída do livro *Divertimentos de Corpo e Voz* da Thelma Chan (2001). A letra conta uma pequena história de um monstrinho que gostava de dançar, e assim elas o imaginavam e o imitavam em movimento, dançando e fazendo suas caretas características, tencionando e relaxando-o, com total liberdade para criar. Trabalhando o corpo tencionando e alongando-o.

A atividade ‘*A Formiguinha*’ (letra e música Bia Bedran), contava a historinha da formiguinha, que passeava pelo corpo. E no decorrer desta eram feitas movimentações, “fui à feira comprar batata-

roxa, veio a formiguinha e subiu na minha coxa, eu sacudi, sacudi, sacudi, mas a formiguinha não parava de subir”. O objeto sempre rimava com uma parte do corpo, a qual a formiguinha ia subindo, e esta era balançada na tentativa de tirá-la. E faziam a atividade numa total descontração e diversão, e diziam o tempo todo para ‘Tia’, a professora, o quanto a formiguinha era grande, chegando até a mostrá-la. Foi utilizada com o mesmo propósito, movimentação corporal, onde às vezes era acompanhada com o piano elétrico ou fazia-se uso do aparelho de áudio (CD).

2.1.2 Atividades lúdicas para exercitar a respiração com movimentação corporal

Esta atividade ‘*O Trenzinho*’, considerada a mais divertida nesta categoria, porque era formado um trenzinho humano e ao mesmo tempo em que se movimentavam sussurravam as sílabas ‘si fu chi pa’, conforme o ritmo dado pela professora, iniciando lenta e aumentando gradativamente. Onde o principal objetivo era exercitar o diafragma adormecido, tencionando e relaxando-o, e controlando a saída de ar.

Para trabalhar o alongamento corporal, a respiração e obter êxito em seu desenvolvimento usaram em várias aulas a atividade lúdica chamada ‘*Boneco Bobo*’ (exemplificada por Thelma Chan em Belém do Pará). Em sua primeira parte, é trabalhado o alongamento corporal sempre de maneira bem lúdica fazendo uso do imaginário infantil, no qual ela pede para todas as crianças ficarem em pé, formando um círculo, e em seguida lhes pede para levantar bem os bracinhos, imaginando que estão pegando estrelas. E com as mãos cheias de ‘estrelas’ vão abaixando os bracinhos junto ao corpo até colocá-las no chão, formando assim um ‘tapete de estrelas imaginárias’. E com o tapete formado a professora escolhe três crianças. Iniciando nesse exato momento a segunda parte da atividade, que será trabalhada a respiração junto com a movimentação corporal. As três crianças escolhidas são colocadas no centro do círculo deitadas no tapete, e estas serão os bonecos bobos, enquanto isso, as outras estão em círculo com a ‘bomba imaginária, de encher pneu de bicicleta’, para encherem os bonecos. E para enchê-los, elas fazem movimentos pra baixo com as mãos e braços, e com boca o som *Tsi*, exercitando o diafragma com a saída e entrada de ar curto, ‘stacatto’. Enquanto isso os outros vão levantando lentamente, até ficarem totalmente em pé, com os braços para cima balançando-os. E depois são escolhidas outras crianças para serem os bonecos. E o principal objetivo era alongar todo corpo e em seguida a respiração ‘acordar o diafragma adormecido’.

2.1.3 Atividades lúdicas para exercitar a voz

Os vocalizes, canções de aquecimento vocal, realizados após as outras atividades, ‘*A Lili*’, este vocalize foi utilizado e várias aulas, acompanhada com o piano elétrico, a canção contava historinha das coisas que a menina Lili gostava de fazer, ‘a Lili gosta de brincar ela vai subir e escorregar, e agora ela vai mudar, ela vai subir e pular. Era muito interessante vê-las cantar esse vocalize, pois faziam movimentos com os dedinhos, imaginado ser a Lili brincando, subindo e pulando. Objetivo aquecimento vocal.

O vocalize ‘*A Vez da Voz*’, era executado com o auxílio de um aparelho de áudio e CD, e antes do início do canto, era contada a historinha de Juanita uma menina que gostava de gritar, e dos

cuidados que se deve ter com a voz, e ao término dessa, iniciava-se o vocalize, ‘vou cuidar da minha voz, vou deixar-la bem limpinha, vou brincar de telefone e depois de abelhinha, triiiim (4x), zzzz (4x). E depois dessa limpeza vou deixá-la uma beleza, vou comer de mentirinha uma gostosa sobremesa, hum (4x). Da minha voz estou cuidando’. Objetivo fazê-los entender a importância da voz de forma lúdica, em seguida aquecimento vocal.

A atividade ‘*Olivia Palito*’, era iniciada com a professora dividindo a turma em dois grupos, de um lado as meninas do outro os meninos, uma brincadeira de pergunta e resposta cantada, as meninas cantavam, ‘sou o sol agudo da Olivia Palito’, os meninos, ‘e eu sou o grave muito mais bonito’, meninas, ‘mas bonito, não diferente’, meninos, ‘tudo bem vamos em frente’, todos, do grave para o agudo, sobe (palma), o som sobe (palma), do agudo para o grave, desce (pé) o som desce (pé), palmas para som que ele merece (palmas)’. Tem como principal objetivo perceber a diferença do grave para o agudo e afinação.

3. Discussão

A pesquisa realizada foi extremamente prazerosa, trouxe uma importante reflexão, de quanto o brincar é de extrema importância no desenvolvimento cognitivo da criança na primeira infância. Isso foi claramente evidenciado na pesquisa de campo.

Durante as aulas foi observada a eficácia das atividades lúdicas, e como é possível trabalhar o corpo, respiração e voz dentro do mundo infantil, diversão é tudo o que querem. Por que não lhes proporcionar um ambiente de descontração no qual elas poderão aprender de forma divertida, concentrando-se e interagindo sempre com o seu meio? Isso é possível, pois o lúdico está inserido em sua vida e em tudo que faz. Que a atividade lúdica em sala de aula funcionou como um estímulo a mais para a prática do canto coral, tornando-a divertida, atraindo ainda mais o interesse das crianças pelo canto.

Atividades como alongar o corpo, exercitar a respiração e a voz, brincadeira de faz de conta, foram ferramentas valiosíssimas no processo de desenvolvimento da educação musical através do canto. Essa prática torna o aprendizado mais compreensivo, facilitando assimilação de conteúdos, já que elas envolvem o lúdico.

Os exercícios lúdicos aplicados antes dos ensaios, de acordo com as observações, contribuíram visivelmente para o bom rendimento dos mesmos. As crianças demonstraram um claro interesse nas atividades propostas pela professora de música, participando ativamente com entusiasmo e concentração.

O cantar tem que ser prazeroso e não uma obrigação e, a partir desta determinante, foi abordado o fato de Cantar pelo prazer de brincar. O professor tem que mergulhar no mundo da criança e saber como ele funciona se pretende obter sucesso com seus objetivos. Deve primar pelas atividades que as envolvam em um mundo prazeroso, onde o aprender vem na forma de brincadeiras e faz-de-conta, resultando desse contexto o aprendizado do próprio professor de música, entendendo sua atividade profissional como fonte de estudos e pesquisa, sobre o processo do lúdico no desenvolvimento do seu trabalho.

Finalmente, constatamos nessa pesquisa, que o cantar em grupo, devido à preparação lúdica, acaba sendo entendido pelas crianças como continuação do ato prazeroso das brincadeiras preparatórias e sua participação nessa atividade se dão com a mesma intensidade.

É cantando que se brinca, e é brincando que se aprende a cantar.

Referências Bibliográficas

BEARD, Ruth Mary. *Como a criança pensa: a psicologia de Piaget e suas aplicações educações* / Ruth M. Beard; revisto por J. Ries. 5º Ed. SP: IBRASA, 1978.

CHAN, Thelma. *Divertimento de corpo e voz*. São Paulo: T. Chan, 2001.

DOLLER, Jean Marie. *Para compreender Jean Piaget – Uma iniciação a psicologia genética Piagetiana*. tradução de Maria José J. G. de Almeida. 4º Ed. RJ, editora: Guanabara Koogan, 1974.

FONTEERRADA, M. T. O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LUCCA, Roberta. 2009. Artigo: *Pé no chão, escola do exagero*. Vida Simples, para quem quer viver mais e melhor. ed. 76.

MACEDO, Lino. *Os jogos e lúdico na aprendizagem escolar*. Porto Alegre: Atmed, 2005.

SESC, São Paulo. *Canto, canção, cantoria: como montar um coral infantil*. São Paulo: SESC, 1997.

CORAL MENINAS CANTORAS DE PORTO MURTINHO: UM OLHAR SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS NA FORMAÇÃO DO TIMBRE DAS VOZES FEMININAS BRASILEIRAS

Cristina Passos (UFG)

passoscris@gmail.com

Wolney Unes (UFG)

engenho21@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar as contribuições das identidades culturais na formação do timbre das vozes femininas brasileiras, partindo da pesquisa de um fenômeno regional com o Coral Meninas Cantoras de Porto Murtinho, na região fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai. O estudo utilizou como coleta de dados a pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e um roteiro de observações referente às resultantes sonoras (timbre) das referidas vozes, num estudo analítico comparativo dos ganhos tímbricos obtidos com a técnica vocal aplicada, tendo como parâmetro o repertório regional utilizado.

Palavras-chave: Vozes femininas brasileiras; Identidades culturais; Timbre.

Abstract: This article aims to investigate the contributions of cultural identities in tone shaping of Brazilian female voices, based on the research of a regional phenomenon with the Coral Meninas Cantoras de Porto Murtinho on the border of Mato Grosso do Sul with Paraguay. The study used as data the bibliographical research and an itinerary of observations of the resulting sounds (tone) of those voices, in a comparative analytical study of tonal advances obtained with the vocal technique applied, taking as parameter the regional repertoire used.

Keywords: Brazilian female voices; Cultural identities; Tone.

Introdução

A cultura da América Latina é um complexo de relações que se entrecruzam, configurando um sistema próprio que coexiste com as tradições e a modernidade. Dentro desse contexto, Porto Murtinho – cidade sul-mato-grossense da região fronteira com o Paraguai, nascida às margens do rio Paraguai – fundamenta-se na herança cultural construída em seu processo histórico, que contribuiu para influenciar na formação identitária dos habitantes da região. Esses habitantes possuem ligações fundamentais com a cultura e a música paraguaia, que contribuíram para influir na língua, no vestuário, na alimentação, na música e nas artes da sociedade murtinhenense, cuja base cultural comum é a guarani.

Para Laclau (1990),

A concepção de identidade nas sociedades modernas se caracteriza pelas “diferenças” que produzem uma variedade de posições dos indivíduos, abrindo a possibilidade da criação de novas identidades. A isso, ele chama de “recomposição da estrutura em torno de pontos particulares de articulação”, assegurando que a sociedade não é um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesmas, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesmas. (apud HALL 2005, p. 18).

Considerando que as vozes brasileiras contêm em suas bases elementos constitutivos de distintas composições e transformações culturais, e apresentem um perfil de caracterização vocal amalgamado a diversidades identitárias, e que o timbre seja o elemento que evidencie e expresse esta identidade vocal, levantam-se questões de que o som ao adaptar-se ao aparelho vocal – e neste caso

específico, ao feminino – adquira características próprias deste gênero, e das diversidades do contexto histórico sociocultural a que pertencem.

Com o objetivo de investigar as possíveis contribuições das identidades culturais na formação do timbre das vozes femininas do Coral Meninas Cantoras de Porto Murinho, esta pesquisa justifica-se na medida em que suscita reflexões musicológicas, com abordagens interdisciplinares, sobre o tratamento da voz no contexto histórico sócio cultural musical, enfatizando o estudo do timbre como objeto híbrido de manifestação expressiva das identidades individuais e coletivas, nas vozes femininas brasileiras. E busca evidenciar as potencialidades da mulher na construção de seu espaço de representações no contexto da nova história cultural.

Metodologia e Referenciais Teóricos

A realização da pesquisa conta com a fundamentação teórica de autores como HALL (2005), CANCLINI (2003), BOURDIEU (2003), SUNDBERG (1987), TITZE (2005), entre outros, onde podemos encontrar importantes conceitos que se aplicam à interpretação dos dados, tais como:

- O conceito de descentralização das identidades fixas e estáveis do sujeito do Iluminismo para as identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno (HALL, 2005).
- O conceito de hibridação que abrange contatos interculturais: as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem situada atualmente na dimensão cultural das combinações identitárias, mistura de hábitos, línguas, crenças e formas de pensamento (CANCLINI, 2003).
- O conceito de habitus, capital cultural e campo de produção (BOURDIEU, 2003).
- O conceito de timbre e sua formação acústica nos ressoadores e a opinião sobre o conceito de aplicação de técnicas respiratórias, abordados por (SUNDBERG, 1987).
- O conceito de timbre como qualidade do som vocal que resulta das alterações dos espaços de ressonância, abordado por (TITZE, 2005).

A pesquisa foi realizada com bases na análise comparativa qualitativa e contou com a participação das integrantes do coral, com idade entre 7 e 18 anos. Foram utilizados como instrumento de coleta de dados a pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e um roteiro de observações obtidas em encontros semanais ao longo de dois anos, referente às resultantes sonoras (timbre) aplicadas principalmente ao repertório utilizado, antes do trabalho de técnica vocal e um ano depois.

Os procedimentos técnicos metodológicos

Estes estão ligados principalmente ao desenvolvimento das funções vocais como a respiração, a utilização do movimento laríngeo e as cavidades de ressonância, ao gesto vocal, (noção de apoio, a articulação, dicção, os registros) e a técnica vocal aplicada aos exercícios de respiração e de

vocalização. Tendo como foco o desenvolvimento das qualidades vocais, (altura, intensidade, timbre, homogeneidade, afinação, vibrato, os registros vocais) dando ênfase ao estudo do timbre como objeto que carrega as subjetividades culturais em suas nuances de expressão estética musical, mantendo as características naturais das vozes da região.

O grupo é trabalhado em três categorias de acordo com as idades e as características vocais:

- Um grupo na categoria infantil (de 7 a 11 anos)
- Um grupo na categoria infanto juvenil (de 12 a 15 anos)
- Um grupo na categoria adulta de (16 a 18 anos)

Depois de trabalhadas as necessidades básicas de cada grupo, eles se juntam formando um coro único. Os naipes do coro se dividem em soprano (vozes mais agudas e com timbres mais claros) e contralto (vozes mais graves e com timbres mais escuros).

A respiração é exercitada inicialmente independente do canto, com exercícios para desenvolver e agilizar a musculatura respiratória.

O exercício respiratório começa pela expiração e logo em seguida faz-se o movimento de inspiração lentamente para a percepção da abertura das costelas com um ligeiro avanço da parede abdominal. Se houver dificuldade, o exercício é decomposto em dois tempos: primeiro tempo com o avanço da parede abdominal que se descontrai; segundo tempo, abertura das costelas e contração da região para vertebral, cuidando sempre para que a costela não se abra exageradamente. Esta abertura deve ser completada no momento do ataque, com uma ligeira contração abdominal, para maior firmeza do sopro. Os ritmos respiratórios são trabalhados através de exercícios apropriados, respondendo as exigências das músicas.

Ex:

- Inspiração lenta - Expiração lenta
- Inspiração lenta - Expiração rápida
- Inspiração rápida - Expiração lenta
- Inspiração rápida - Expiração rápida

Para fortalecer a musculatura costo-abdominal, deve-se prolongar a expiração em *sss* de modo regular, lentamente e depois com mais pressão, sem esforço laríngeo.

A voz se coloca conforme a direção dada ao sopro, e o diafragma tem uma atividade constante garantindo a pressão expiratória em sua subida. É aí onde preparamos uma postura, uma forma, para encontrar um ponto de apoio na qual o sopro vai se difundir. E através de uma boa distribuição do jogo acústico, busca-se encontrar o timbre de cada cantora, e suas relações com o timbre coral aplicadas ao repertório.

Os exercícios de técnica respiratória e vocal é um esquema com princípios básicos desenvolvidos e aplicados para cada pessoa e que tem como objetivo principal conseguir a coordenação do conjunto de mecanismos responsáveis pela construção e manutenção da qualidade e da saúde vocal, partindo da tessitura e seguindo por toda a extensão vocal.

Os exercícios de impostação, inicialmente buscam as sensações nos ressoadores, com vogais nasais, como *ã*, precedida em certos casos de uma consoante nasal *an*, no grave, e *on* para os agudos com a abertura progressiva das cavidades supralaríngeas. Esta postura vai modificando na medida em que o

som atinge o médio alto e o médio baixo, modificando o posicionamento do véu palatino. Para o grave médio, a emissão de boca fechada é muito utilizada.

Para obtenção de timbragem dos sons graves, usam-se principalmente as vogais claras (é, i, a). Para o relaxamento laríngeo são trabalhadas as vogais, u, ô.

Nos exercícios de articulação das vogais, quando agrupadas, leva-se em conta o parentesco acústico, com o intuito de facilitar a memorização das articulações das mesmas, por causa das modificações extremamente finas do conjunto de órgãos vocais assim como da pressão expiratória, tanto para as notas sustentadas, como para a estabilidade e homogeneidade do som. Esse exercício tem como objetivo a homogeneidade tímbrica. As articulações das consoantes nasais têm como objetivo manter vogais e consoantes sobre uma mesma ressonância. São também usados exercícios para os sons ligados, para fortificar as cordas vocais, para as vozes veladas, e agilidade.

Com a intenção de obter nuances tímbricas através da interpretação, à prática da técnica vocal juntam-se as técnicas de expressão corporal e dicção, através de textos improvisados e das próprias letras das músicas.

Resultados Obtidos

Os resultados até então obtidos fazem parte da integração de dados históricos culturais, sócio-linguísticos, anatomofisiológicos e sonoros coletados mediante pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e análise comparativa da resultante tímbrica do Coral Meninas Cantoras de Porto Murтинho, antes e depois do trabalho técnico vocal.

Dentre os diversos espaços ocupados pelo timbre, podemos considerar também alguns conceitos como o de TRAVASSOS (2008), quando diz que os estudos de psicologia cognitiva testam a hipótese de ser o timbre (em geral e não apenas o da voz) um fenômeno da percepção, portanto das representações. Em se tratando da voz cantada o timbre possui uma matriz geradora, que são as diferenças anatômicas entre os órgãos fonadores individuais. Porém as “idiosincrasias sociais” existentes nas resultantes tímbricas ainda são pouco explicadas, nos diz ainda TRAVASSOS (2008), chamando a atenção para a necessidade de estudos da voz cantada e da fonética, como aliados naturais, para que as diversidades tímbricas, assim como o modo de cantar, possam se manter como identificações e identidades.

Numa visão semiótica, as variações timbrísticas nos ajudam a construir o tema e o jogo dos papéis temáticos. Toda a voz, assim como todos os instrumentos, possui uma gama de variações tímbricas produzidas de acordo com o manejo da técnica e das inflexões produzidas pelo intérprete para construir sua narrativa. O timbre, independente de suas condições acústicas e das suas condições de produção é sempre reconhecido como o som de algum instrumento ou de alguma voz, e um instrumento uma vez reconhecido pelo seu timbre passa a ser não só um som, mas uma figura do mundo com uma história e um contexto carregado de conceitos (DIETRICH, 2008).

Ainda na visão semiótica, o timbre é um marcador de presença e pode atuar como ator do discurso. O nível do discurso depende de sua função e é pelo menos um dos lugares possíveis para o timbre. Isto falando do plano do conteúdo, diferente do plano de sua expressão que apresenta características essencialmente diferentes. Na expressão ele pode contrair relações semissimbólicas com

as letras das canções, produzindo efeitos em seu colorido, ou com outros elementos no plano do conteúdo musical (DIETRICH, 2008).

Se avaliarmos o timbre como o componente vocal que concentra em si mesmo a expressão dos processos vivenciais de nossas subjetividades emocionais, mentais, psicológicas, sociais, culturais musicais entre outras, podemos então pensar neste componente vocal como objeto mediador entre a voz, e as identidades culturais.

Nestas circunstâncias então, aplica-se a visão do sujeito pós-moderno, descrita por Hall (2005),

Contextualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial. A identidade é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente, apresentando inclusive contradições que o empurram para diferentes direções. (p. 40)

Porem é interessante observar que o timbre possui, quanto a sua identificação, variáveis que se ajustam aos contextos em que está sendo trabalhado, com a capacidade de transformações em planos multidimensionais, como já mencionado, mas, no entanto sua característica essencial não muda, pois é através dela que identificamos os sujeitos. Esta característica está sedimentada no próprio corpo, em se tratando da voz, e depende além de outros fatores, principalmente dos processos anatomofisiológicos individuais e das influências sociolinguísticas.

Quanto ao legado cultural e processos identitários, a região sul-mato-grossense tem a formação de sua identidade musical influenciada pela música paraguaia – além dos elementos nacionais tradicionais. Essa influência está associada à cultura guarani, sobrevivente do Paraguai, norte da Argentina e centro-sul de Mato Grosso do Sul (HIGA, 2010). Segundo CANCLINI (2003) os processos de hibridação situam-se na dimensão cultural das combinações identitárias. E a questão é abordada como forma de convivência multicultural moderna, embora condicionadas pela mestiçagem biológica. Por ser Porto Murtinho, uma cidade de fronteira que apresenta ligações fundamentais com a cultura e a música paraguaias, sua população caracteriza-se pela presença de diversidade em seus componentes sociais. O falar murtinhense, distinto de toda a região sul-mato-grossense por suas qualidades intrínsecas, principalmente de sonorização nasal e clara projeção, se manifesta na voz cantada com essas mesmas características, dando uma personalidade própria às vozes desta região. Segundo BOURDIEU (1998) todas as transações linguísticas particulares dependem da estrutura do campo linguístico, ele próprio expressão particular da estrutura das relações de força entre os grupos que possuem as competências correspondentes. Neste caso a competência linguística da região funciona como um forte capital linguístico, por sua relação de força e material simbólico.

A presença dos paraguaios e sua cultura foram decisivas para a conformação identitária da sociedade sul-mato-grossense. O idioma guarani e o *yopará* (mistura de guarani com castelhano) e principalmente a música são alguns dos componentes culturais difundidos em Mato Grosso do Sul.

Portanto, dentro do âmbito deste estudo, podemos afirmar que a identidade cultural do povo paraguaio decorrente de séculos de miscigenação guarani-castelhana e especialmente em seu aspecto musical constitui um dos mais fortes traços culturais do Mato Grosso do Sul.

Agora relacionando os dados com os conceitos fundamentados e com as características destas vozes fronteiriças, observamos que os ganhos tímbricos relacionados ao brilho, volume, projeção

e homogeneidade sonora se ampliaram após os estudos de técnica vocal, sem que se perdesse a caracterização natural das vozes.

Conclusão Parcial

Como se trata de trabalho em andamento, ainda não têm conclusões definitivas, porém o estudo aponta para algumas direções que indicam que a identidade cultural das participantes é de origem híbrida, o que delimita de forma peculiar o espaço sociocultural, e que essas vozes, cantadas, apresentam características de sonorização nasal e clara projeção, resultantes inicialmente de suas constituições anatomofisiológica e das características sociolinguísticas, que dão uma singularidade às vozes desta região.

Essas vozes corais trabalhadas, apresentam uma resultante de nível e beleza estética agradável, que repercute na aceitação do trabalho dessas jovens mulheres na sociedade sul-mato-grossense. Este espaço conquistado oportuniza a expansão do capital cultural e dos campos de produção artísticos, referentes à representatividade deste coro de vozes femininas, ratificando desta forma suas identidades e culturas.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. O mercado dos bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. Algés: Difel, 1998.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: Uma discussão a partir do estudo de Chico Buarque*. Tese, USP. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/pt-br.php>> Acesso em: 10/2/2012

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca, Guarânia e Chamamé: estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande MS*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2010.

SUNDBERG, J. *Research Aspects on Singing*. Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music, 1987

TRAVASSO, Elizabeth. *Um objeto fugidio: voz e “musicologia”*. Universidade do Rio de Janeiro, (UNIRIO), 2008. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/musica/article/view/11718>>. Acesso em: 7/2/2012.

TITZE, Ingo. Space in Throat and Associated Vocal Qualities. In: *Journal of Singing*, volume 61, nº 5, pp. 499-501. Nova York: maio/junho, 2005.

DIÁLOGO ENTRE SIMETRIA E ASSIMETRIA NA MÚSICA

Juliano Lima Lucas (EMAC/UFG)
j.l.lucas@hotmail.com

Resumo: Este trabalho discute a presença da assimetria na música e seu diálogo com a simetria. Para isso nos servimos dos pensamentos de alguns estudiosos, que já focaram a presença da assimetria na arte, e os aplicamos na visão musical por meio da observação desse diálogo em alguns exemplos já consagrados da literatura musical e na obra *Música para Violino e Contrabaixo* de Estércio Marquez Cunha. O estímulo da percepção de uma obra pode estar na presença de elementos assimétricos em estruturas simétricas ou vice-versa. A criação artística constitui um delicado jogo em que simetria pode e, porque não dizer, deve coexistir com a assimetria.

Palavras-chave: Simetria na música, Assimetria na música.

Dialogue between Symmetry and Asymmetry in Music

Abstract: This paper discusses the presence of asymmetry on music and its dialogue with the symmetry. We used the thoughts of some scholars who have focused on the presence of asymmetry in the art, then we applied the musical vision through the observation of this dialogue in some works of the musical literature and in the *Music for Violin and Bass* by Estércio Marquez Cunha. The encouraging awareness of a work may be in the presence of asymmetric information in symmetric structures. Artistic creation is a delicate game that symmetry must coexist with asymmetry.

Keywords: Symmetry in music, Asymmetry in Music.

Simetria ou Assimetria

Desde a antiguidade, a beleza foi muitas vezes relacionada com a proporção. Pitágoras, na tentativa de dar ordem e compreensibilidade às coisas, sustentava o número como princípio de tudo. Encontra-se, em suas idéias e nas de seus seguidores, a noção de que a Natureza possa ser descrita por meio de relações matemáticas e constituída de princípios simétricos que se refletem na ordem fundamental existente nas coisas (GLEISER, 2010). Essas ideias, estéticas e matemáticas, fizeram com que o ocidente buscasse por muito tempo a simetria para efeitos de harmonia e beleza de um conjunto. Se o universo era regulado por relações numéricas precisas, as criações, principalmente artísticas, também deveriam seguir esse modelo.

Rohde (1997, p. 143-147) cita numerosas razões a favor da grande utilização da simetria nas atividades humanas: antropomórficas (gostamos de objetos simétricos porque lembram a nós mesmos), estruturais (relacionada à distribuição de tensões), econômicas (para eficiência produtiva), políticas (identificando a simetria com o poder estabelecido) e religiosas (Deus é a figura mais simétrica). Ela está igualmente associada aos requisitos de conforto, funcionalidade, estabilidade, equilíbrio e repouso. Dorfles (1986, p. 92 e 93) atribui-lhe os mesmos efeitos tranquilizantes dos pensamentos religiosos e delirantes, bem como ser uma âncora que evita a angústia do assimétrico: “a simetria está na divindade e o assimétrico no demoníaco”. Na música, essa ideia baseada no equilíbrio e na proporcionalidade foi transmitida até a Idade Média por meio da obra de Boécio e fixada por muito tempo como princípio composicional. Corroborando este pensamento, Solomon (1973, p. 4) afirma, inclusive, que a simetria é determinante na composição musical e nela é baseada a maioria das relações encontradas.

Com tantos juízos favoráveis, dá-se a entender que a simetria dentro das artes seja uma fórmula vitoriosa no embate com seu oposto, a assimetria. No entanto, essa supremacia não é amparada

pela unanimidade. Muitos estudiosos contestam suas razões e até mesmo sua eficácia. Na época barroca, por exemplo, os princípios da simetria foram colocados em dúvida, tanto na concepção de obras artísticas quanto no estudo da natureza. A beleza poderia igualmente surgir, portanto, de uma tensão inquieta que está além dos princípios matemáticos (ECO, 2010).

Pensar que a simetria seja um fenômeno de origem natural também é algo questionável. Observa-se, na verdade, que a natureza não oferece exemplo algum de perfeita simetria e tudo não passa de uma invenção humana, uma adequação à nossa incapacidade de assimilar o que é irregular e assimétrico (NORDAU, 1960). O mundo natural como sendo assimétrico já foi explorado por importantes cientistas. Pasteur provou a distribuição não simétrica dos átomos e Kepler acabou provando que o círculo, a mais perfeita das formas, não tinha um papel central na astronomia, pois os planetas possuíam suas órbitas elípticas, portanto, assimétricas.

No âmbito artístico e filosófico, Burke (1993, p.42) escreveu que “dentre os componentes de todo instrumento que age sobre o espírito deve haver certo grau de novidade, e a curiosidade está mesclada, em maior ou menor quantidade, com todas as nossas paixões”. A simetria em si não acarreta novidade; é muito mais uma satisfação de quaisquer expectativas. Sendo assim, certa “quebra” de simetria que suscita novidades são bem-vindas, ou até melhor dizendo, necessárias para o estímulo da percepção. Sustentando essa afirmação, Charles de Montesquieu diz que “ordem e simetria, tão necessárias à produção de uma obra bela e agradável, só são capazes de sustentar seus prazeres quando contrabalanceadas pelo contraste e a variação” (MONTESQUIEU, 1993 apud MONTEIRO, 2009, p.85). Para Kant, segundo Justi (2009, p. 57), um objeto levará ao encanto da beleza se apresentar algo que estimule as faculdades do conhecimento a compreendê-lo como algo a ser decifrado, entendido, desencadeando-se o mecanismo reflexivo; caso contrário permanecerá apenas na experiência do agradável. Por fim, Dorflès (1986, p. 99) elogia os parâmetros desarmônicos e assimétricos em uma obra, porque “nas infrações das leis harmônicas se realizam as tensões e os desequilíbrios capazes de dar vida a uma mais intensa e perfeita eficiência estética”.

Simetria versus Assimetria

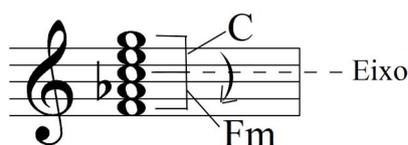
As posições favoráveis ao uso da assimetria trazem outro questionamento: seria então a supremacia desta a fazer uma obra de arte de qualidade, levando ao pleno estímulo da percepção? Seria uma obra assimétrica, por meio de um superficial juízo de valor, superior a uma obra simétrica? Há razões para se acreditar que a discussão seja mais profunda do que se parece. Há, na verdade, um grande conflito nas existências dos princípios simétricos e assimétricos. Segundo Dorflès (1986):

É somente penetrando-se nos mistérios da simetria [...], que a certa altura, nos damos conta de como o próprio evoluir ou envolver-se na civilização se baseia num constante conflito – por vezes dialeticamente positivo, outras vezes dramaticamente negativo – entre o simétrico e assimétrico. (p. 66).

Observa-se esse conflito num exemplo de uso da simetria na música: a técnica da isorritmia, que desempenhou um papel importante principalmente na música da *Ars Nova*. O conflito se estabelece

entre aquilo que está escrito e o que é ouvido. Porque mesmo sendo uma maneira de aferir unidade à peça, a aplicação da isorritmia ao longo de um grande trecho musical não é muito evidente para quem a ouve. Grout (2001, p. 134 a 136), em comentários sobre o moteto *Garrut gallus, In nova fert, Neuma*, de Philippe de Vitry, cita esse embate entre a forma audível e a estrutura isorritmica. Nessa música, os inícios e finais dos versos têm pouca relação com os inícios e finais das *taleae* do tenor - um “dualismo do espírito e da matéria” (GROUT, 2001). Outro exemplo é o moteto *Ma fin est mon commencement*, de Guillaume de Machaut, em que há uma intensa simetria pela utilização da técnica do contraponto retrógrado, mas dificilmente percebida na audição. Embora imperceptíveis em grande parte, essas estruturas ocultas não deixam de ser um atrativo para os amantes da análise musical e propicia um ar lúdico e enigmático às peças. A simetria está presente de maneira oculta na obra, estática na escrita da partitura, mas gerando uma unidade e dialogando com a assimetria da real percepção durante a sua execução.

A percepção deve ser levada em conta, ainda mais quando se nota um paradoxo na observação das estruturas sonoras em sua simultaneidade ou verticalidade. Como dito anteriormente, a simetria pode ser causa de equilíbrio e repouso. Mas como explicar na música os acordes aumentados e diminutos? Estes são simétricos em suas inversões e disposições por terem os mesmos intervalos entre suas notas componentes, mas na prática tonal se relacionam a tensão e necessitam de resolução. Outra questão é a seguinte: se for aplicada uma reflexão horizontal a uma tríade de um acorde perfeito maior, tendo como eixo a nota inferior deste acorde e mantendo-se as relações intervalares, a resultante será um acorde perfeito menor (ver exemplo 01). Entretanto, por definição, a simetria é uma operação que mantém a forma invariante (ROHDE, 1997). Se um acorde perfeito maior em uma operação de simetria se transformar em um acorde perfeito menor, seria o mesmo que colocar um objeto verde em frente a um espelho e seu reflexo ser um objeto azul. Nesse caso, dizer que uma obra é simétrica apenas tomando o âmbito das operações de simetria na escrita deve ser algo a ser considerado com parcimônia.



Exemplo 01: Reflexão horizontal de um acorde perfeito maior gerando um acorde perfeito menor.

Tem-se ainda como exemplo desse conflito, entre o que é escrito e o que é percebido, a *Música para Cordas Percussão e Celesta*, de Belá Bartók: mesmo com todos os seus cálculos em busca da proporção e simetria das melodias, frases e seções¹, deve-se atentar que esta se encontra, em maior parte, na horizontalidade do tempo, em acontecimentos sucessivos. Na simultaneidade dos eventos, diversas assimetrias podem ser encontradas. Principalmente porque a escuta dentro de uma textura polifônica também pode ser considerada como um fator de assimetria. O ouvido pode “se deslocar” pelas várias vozes existentes desfazendo a horizontalidade simétrica intencionada no ato da composição. As direções podem “saltar” de uma voz para outra, de um instrumento para outro e em cada escuta da mesma obra, novas direções podem ser tomadas.

¹ Para maiores detalhes da análise, em que foram encontradas diversas simetrias ao longo de toda a obra, ver SOLOMON (1973).

Simetria pró Assimetria

O constante conflito entre simetria e assimetria não significa um fator negativo para a obra em si. Na verdade, pode ser até uma situação favorável; um diálogo que contribui para uma melhor construção da forma e um melhor estímulo da percepção. Para um olhar atento à observação desse diálogo, tome-se como exemplo a obra *Música para violino e contrabaixo*, de Estércio Marquez Cunha. Geralmente chama-se de períodos, frases e semi-frases as subdivisões das partes de uma obra musical. Mas para este caso, foi tomada a liberdade, por achar mais condizente para o entendimento de sua estrutura formal, substituir os habituais nomes supracitados pela denominação *Imagem*².

Na obra *Música para violino e contrabaixo*, a primeira grande imagem, *Imagem 01*, encontra-se do compasso 01 ao 13 e seu reflexo só irá se apresentar no fim da peça, do compasso 147 ao 159. A segunda imagem, *Imagem 02*, acontece do compasso 14 ao segundo tempo do compasso 16, mas neste caso, é imediatamente refletida. Do compasso 19 ao 29, já se encontra uma feição mais complexa de reflexão, pois a técnica se justapõe em vários níveis da estrutura. É presente tanto em um ou dois compassos, quanto no todo. A macro-ideia dessa parte, *Imagem 03*, se encontra do compasso 19 ao segundo tempo do compasso 24. O mesmo pode ser dito sobre a complexidade da *Imagem 04*, que vai do compasso 30 ao segundo tempo do compasso 37, e da *Imagem 05*, que vai do compasso 46 ao segundo tempo do compasso 52. Todas essas grandes imagens podem ser subdivididas em imagens menores que também são refletidas.

Apesar de construída sobre intensos princípios simétricos que aferem unidade e lógica à obra, esta esconde algumas assimetrias. A primeira já se encontra na sequência das notas iniciais dos compassos 01 a 05. Embora apresentada ritmicamente simétrica, a sequência contém notas intermediárias que quebram o padrão de uma fiel retrogradação: Si_b – Si_b – Mi – Ré# – Lá – Fá# <-> Sol – Si – Ré# – Mi – Si_b – Si_b. É uma assimetria dentro de uma simetria.

The image shows a musical score for two instruments: Violino and Contrabaixo (solo tuning). The score is in 3/4 time and consists of five measures. The Violino part is in treble clef and the Contrabaixo part is in bass clef. Both parts are marked with 'pizz.' and 'mf'. The notes in the first five measures are: Violino: Si, Si, Mi, Ré#, Lá; Contrabaixo: Sol, Si, Ré#, Mi, Si.

Exemplo 02: CUNHA, Estércio Marquez. *Música para violino e contrabaixo*: compassos 01 a 05.

Do compasso 61 ao 78, *Imagem 06*, um contraponto é desenvolvido. Sua reexposição, transposta uma 3ªM acima, é iniciada no compasso 79 com os intervalos invertidos e trocando-se as melodias entre os instrumentos. Seria uma seção perfeitamente simétrica, não fosse a intervenção do

² Se a análise tradicional toma emprestada da linguística os seus termos, nenhum pecado é se apoderar de termos da ótica para inferir um ponto de vista alternativo. Essa decisão se justifica pela presença dominante na obra da técnica de retrogradação. Essa técnica é como um objeto posto frente a um espelho: é uma reflexão, em que a imagem (ideia musical) que foi exposta reaparece “de trás para frente”.

violino logo no compasso seguinte: algo que se poderia chamar de “novidade assimétrica”, uma mancha no espelho que incita ao questionamento. É a “quebra” de simetria supracitada; a novidade sugerida por Burke (1993).

Exemplo 03: CUNHA, Estércio Marquez. *Música para violino e contrabaixo*: novidade assimétrica.

Outra intenção de quebra de simetria se encontra do compasso 114 ao 120. Uma espécie de resumo da *Imagem 06*, escutada anteriormente, apresenta-se sem qualquer utilização de retrogradação. É uma “deformação distante” desta imagem.

Portanto, vê-se, ao longo de toda a peça, um intrincado jogo de espelhamentos ora congruentes, ora justapostos, ora “limpos”, ora “manchados”, ora próximos, ora distantes, lembrando o labirinto de uma casa de espelhos de um parque de diversões. Ao mesmo tempo é engraçada e assombrosa a sensação de se ver mais gordo, mais magro, mais alto, mais baixo etc. Essas visões são também um exercício da percepção de si e do mundo – um mundo cheio de conflito entre semelhanças e diferenças. Posar diante de um espelho é olhar a si mesmo e ter a percepção possível do que o outro tem sobre nós mesmos. Essas formações e deformações de imagens muitas vezes nos assombram. Mas tal assombro não é um fator negativo. Segundo Burke (1993, p. 65), esta é a maneira mais intensa de se atingir o sublime.

Conclusão

A presença da simetria desempenha um importante papel na música. São observadas muitas das proporções simétricas na utilização de técnicas como a isorritmia e a retrogradação, nas construções de frases, na elaboração das formas binárias, ternárias, na forma sonata etc. Mas o que seria da forma sonata tradicional se não fosse a assimetria da reexposição para que os dois temas, no fim, tivessem a mesma tonalidade; ou o que seria do desenvolvimento do estudo da harmonia se não fossem as cadências evitadas, as notas não harmônicas, os retardos e as antecipações? Portanto, a presença da assimetria

inserida nas obras musicais é, sobretudo, eficaz. É ela um atrativo para nossa atenção, um desvio satisfatório das nossas expectativas, um elemento motivador para reflexão.

Deve-se ponderar também sobre a análise tendo como objeto apenas a partitura musical. É preciso atentar que nem sempre tudo aquilo que está escrito é o que será efetivamente percebido. A percepção deve ser levada em conta.

Sobre o conforto, a estabilidade e o equilíbrio gerados pela simetria, é preciso um pouco de cautela. Mesmo que a forma simétrica os sugiram, seu abuso pode gerar monotonia e ser um fator negativo aos estímulos da percepção. Pode-se encontrar essa falta de estímulos na música de esquemas conformistas, com alto grau de simetria e que não exige muita reflexão: a música de consumo. Em uma sociedade que prima pela superficialidade, pelo entretenimento e pelo prazer advindo apenas do ritmo e da estimulação dos sons, a música se torna pobre em termos da percepção musical.

Esse é um embate em que não há necessariamente um vencedor. O estímulo da percepção de uma obra pode estar na presença de elementos assimétricos em estruturas simétricas, ou vice-versa. A criação artística constitui, portanto, um delicado jogo, um intenso diálogo, em que simetria pode e, porque não dizer, deve coexistir com a assimetria.

Referências Bibliográficas

- BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- CUNHA, Estércio Marquez. *Música para violino e contrabaixo*. Partitura. Goiânia: manuscrito, 2003.
- DORFLES, Gillo. *Elogio da Desarmonia*. Tradução: Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GLEISER, Marcelo. *Criação Imperfeita*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GROUT, Donald e PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.
- JUSTI, Vicente de Paulo. *Kant e a Música na Crítica da Faculdade do Juízo*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000467605>>. Acesso: 06-02-2012.
- MONTEIRO, Daniel Lago. *No Limiar da Visão: a Poética do Sublime em Edmund Burke*. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24032010-134406/>>. Acesso: 16-01-2012.
- NORDAU, Max. *Paradoxos*. 2. ed. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S.A., 1960.
- ROHDE, Geraldo Mário. *Simetria: Rigor e Imaginação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- SOLOMON, Larry J. *Symmetry as a Compositional Determinant*. 1973. Dissertation for completion of a PhD in music at West Virginia, 1973. Disponível em: <<http://solomonsmusic.net/diss.htm>>. Acesso em: 06-02-2011.

“DIZE-ME O QUE CANTAS... DIREI DE QUE BAIRRO ÉS”: HISTÓRIA E MÚSICA NA *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA

Robervaldo Linhares Rosa (EMAC/UFG)
robervaldolinhaires@gmail.com

Resumo: A charge “Dize-me o que cantas... direi de que bairro és”, de Raul Pederneiras, do início do século XX, configura-se como *célula mater* para a reflexão acerca da relação existente entre bairros da cidade do Rio de Janeiro, entendida neste contexto como metonímia do Brasil, e as práticas musicais de seus respectivos moradores. Parto, para tanto, da convicção de que auscultar a pluralidade de práticas musicais dos urbanitas de determinados bairros da capital da República, nestes tempos de *belle époque*, revela-se como canal privilegiado que colabora para que este momento importante da Música Brasileira seja iluminado.

Palavras-chave: Música e história, *Belle époque* carioca.

“Tell me what you sing... I tell what neighborhood you are from”: history and music in the Rio de Janeiro *Belle Époque*

Abstract: The drawing “Tell me what you sing... I tell what neighborhood you are from”, by Raul Pederneiras, works as a *mater* cell to reflect about the relationship between neighborhoods of the city of Rio de Janeiro and the musical practices of their respective residents in the *belle époque*. This article is based on the conviction that looking for the plurality of musical practices of the urbanites of certain neighborhoods of the capital of the Republic, reveals itself as a privileged channel that contributes to light this important moment in Brazilian music.

Keywords: Music and history, *Belle époque* in Rio de Janeiro City.

No final do século XIX e início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro, epicentro da cultura nacional, vive um momento de grande efervescência política, social, urbana, cultural, e configura-se, lembrando Medeiros (MEDEIROS, 1997, p. 116), como *metonímia do Brasil*. Cite-se a abolição da escravidão, a proclamação da República, os processos de industrialização, a ampliação acelerada do mercado interno, a imigração em massa e a aceleração nos processos de urbanização.

Tal conjuntura, reforçada pelo período que ficou conhecido como *Belle Époque* carioca, marcado por um processo violento de modernização e urbanização, põe em destaque as dicotomias vividas por essa sociedade: tradição e modernidade, cultura popular e cultura de elite, música popular urbana e música de concerto. Referindo-se ao contexto urbano carioca de *Belle Époque*, Velloso (1988) observa que

O endeusamento do modelo civilizatório parisiense é concomitante ao desprestígio das nossas tradições. Vive-se o apogeu da ideologia cientificista que transforma a modernidade em um verdadeiro mito, cultuado pelas nossas elites. Mais do que nunca, a cultura popular é identificada com negativismo, na medida em que não compactuaria com os valores da modernidade. (p. 08-09)

Logo nos primeiros anos do século XX, a cidade do Rio de Janeiro, sob o governo do Presidente Rodrigues Alves (1902-1906) e administrada pelo Prefeito Pereira Passos vive a implantação de um projeto que visava à sua modernização. O *slogan* “O Rio moderniza-se”, criado pelo cronista Figueiredo Pimentel, logo torna-se célebre.

Fazem parte essencial da implementação de tal projeto modernizador, cujo autor é o Prefeito Pereira Passos, a abertura de novas avenidas, as reformas no cais do porto, e, também, a remodelação, a higienização e o saneamento da cidade, entendidos, nesta conjuntura, como aspectos fundamentais para que a capital da República abandonasse as características de uma cidade colonial. Parece que as diversas

conquistas do mundo moderno, tais como, a vacina, o cinematógrafo, a luz elétrica, o automóvel, a fotografia, colaboram para que se procure *tornar* o Rio de Janeiro uma cidade “civilizada”, ou seja, uma cidade nos moldes europeus, mais notoriamente, parisienses.

A solução encontrada foi esconder e ou destruir aquilo que significava atraso aos olhos das nossas elites. Assim, neste projeto, o povo pobre com suas habitações, os cortiços, as vielas escuras e esburacadas, as epidemias, os becos mal afamados eram notas dissonantes. Velloso (1988) observa que

Alegando garantir melhores condições de vida à população pobre, o governo desapropria e põe abaixo grande parte dos prédios e casarões das ruas centrais da cidade. Desalojadas do centro, as camadas populares são obrigadas a se deslocarem para os subúrbios e favelas da periferia. (p. 11)

Esse momento de metamorfose e adaptação vivido pela cidade do Rio de Janeiro, no qual ficam expostas suas contradições onde convivem o moderno e o antigo - transformação da cidade colonial em “cidade maravilhosa” - é mostrado, nos principais jornais cariocas do início do século XX, nas charges de Raul Pederneiras, nome ligado tanto ao jornalismo, ao teatro como à carreira jurídica.

Os jornais, nesses primeiros anos do século XX, ao apresentarem charges e caricaturas, que têm o humor e a ironia como alimento, introduzem uma nova abordagem jornalística. Moura (2009) observa:

Diferente dos folhetins do início do século XIX, que abrangiam desde artigos sobre medicina até notícias curtas e romances, o jornal, nesse momento, apresenta, além de crônicas e debates sobre as questões políticas, um aspecto visual mais atrativo, formado, principalmente, por charges e caricaturas que, tomadas como elemento formador de opinião, também cumprem a função de introduzir no jornal a dimensão cultural das ruas. (p. 09)

É interessante observar o fato de que a charge tanto usa imagens como palavras, sendo que, na maioria das vezes, essas servem para comentar aquelas. O cineasta Jean-Luc Godard, citado por Joly (1996, p. 115), de forma sintética e precisa, comenta acerca da complementaridade que há entre palavra e imagem: “palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas.” Confirmando este raciocínio, Joly (1996) comenta:

Assim, quer queiramos, quer não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras. Correndo o risco de um paradoxo, podemos dizer que quanto mais se trabalha sobre as imagens mais se gosta das palavras. (p. 133)

É exatamente uma charge de Raul Pederneiras que elegemos como objeto para discussão: “Dize-me o que cantas... direi de que bairro és”. Da leitura do título já podemos perceber a forte relação com o cotidiano, visto que o mesmo faz uma alusão clara ao provérbio popular: “Dize-me com quem andas... direi quem és”. Assim, com essa charge de Pederneiras, podemos pensar por imagens ou nas imagens, procurando, dessa forma, pistas para chegarmos às práticas, às representações, às visões de mundo, às significações, assim como às leituras da cidade e de seus espaços.

Dize-me o que cantas... direi de que bairro és



“Bem sei que tu me desprezas... (Cidade nova, Gambôa, Saúde e adjacências)



“À noite o plenilúnio é como um sonho... (S. Cristóvão, Vila Isabel, e vizinhanças).



“Non t'amo più!... Vorrei morir!... (Botafogo, Copacabana, Gávea e outras babéis)

Fig. 1 “DIZE-ME O QUE CANTAS... DIREI DE QUE BAIRRO ÉS”. Bem sei que me desprezas... (Cidade Nova, Saúde e adjacências); À noite o plenilúnio é como um sonho... (São Cristóvão, Vila Isabel e vizinhanças); Non t'amo più... Vorrei morir!... (Botafogo, Copacabana e outras babéis).

Compreender o espaço como um “lugar praticado”, conforme Certeau (2007, p. 202), é, também, visualizar a sinergia existente entre espaço e socialidade, pois, de acordo com Maffesoli (1984, p. 52), “ao lado de sua inscrição temporal, a socialidade em seus vários aspectos possui igualmente uma dimensão espacial cuja importância não pode ser negligenciada”.

Por outro lado, apreender as representações, entendidas como o resultado da interserção entre o “vivido e o concebido”, que essa sociedade, no momento em tela, tinha acerca de si mesma é um fator essencial para se poder fazer um possível contorno deste tempo, em suas especificidades e, então, delinear a conjuntura histórica vivida. Chartier (1990, p. 17) observa que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.” E que “a tarefa primeira do historiador, como do etnólogo, é, portanto, reencontrar essas representações antigas, na sua irreduzível especificidade, isto é, sem as envolver em categorias anacrônicas nem as medir pelos padrões da utensilagem mental do século XX, entendida implicitamente como o resultado necessário de um progresso contínuo” (1990, p. 37)

A charge de Pederneiras, compreendida como discurso, lembrando, de acordo com Brito (2008, p. 34), que “é através dos discursos que atribuímos sentido à realidade, impondo um sentido em meio à infinidade de sentidos possíveis de serem apreendidos” deixa clara a forte relação entre cidade e música ou, mais especificamente, entre os bairros de uma cidade, Rio de Janeiro, e as diversas músicas, sendo que o título da charge já faz referência direta a estas e àqueles.

Em todas as tiras da charge há algo em comum: o canto acompanhado, em um ambiente doméstico, interpretado para uma audiência. No entanto, as semelhanças parecem parar por aqui, porque o que fica mais visível é a exposição das alteridades e, assim, das identidades.

Fica claro, pela leitura da charge, que a apresentação lírica, (terceira tira) possivelmente árias de ópera, cantadas em italiano, acompanhadas ao piano – gênero europeu, modelo de civilização – está relacionada aos bairros nobres de Botafogo, Copacabana, Gávea (*e outras babéis*); e que, possivelmente o maxixe, (primeira tira) cantado em vernáculo, acompanhado ao violão e dois cavaquinhos – gênero nacional, modelo de licenciosidade e prazer está relacionado aos bairros de Cidade Nova, Gambôa, Saúde (*e adjacências*). Mais ainda, na segunda tira, possivelmente uma modinha, temos tanto elementos que fazem parte da primeira, como o canto em português, como da terceira, a saber, o uso do piano.

Pela observação dos instrumentos musicais que aparecem nas três tiras das charges: violão e dois cavaquinhos (primeira) e piano (demais), embora que nestas duas últimas, esses instrumentos sejam de modelos diferentes, dando, assim, conotações distintas, revelam práticas musicais diferenciadas. E essas práticas diferenciadas são reveladoras de diferentes representações que os grupos sociais em questão têm de si mesmos, pois, conforme Bourdieu, citado por Chartier (2002, p. 177) “a representação que os indivíduos e os grupos fornecem inevitavelmente através de suas práticas e de suas propriedades faz parte integrante de sua realidade social”.

De forma genérica, o uso do piano, instrumento doméstico e símbolo de *status* social largamente usado pelas elites e pela classe média da *Belle Époque* carioca, difere do uso do violão e dos dois cavaquinhos, instrumentos populares ligados à rua e às camadas populares, pois, de acordo com

Velloso (1988, p. 24), com uma pontada de ironia, “o violão, a modinha e o maxixe são vistos como adulterações à verdadeira arte, sendo proibida a sua entrada na *boa sociedade*”.

Essas práticas musicais distintas - observadas pela ótica do simbolismo social que os instrumentos carregam - e relacionadas com diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro, levam-nos a compreender a presença de diferentes socialidades, tendo em vista que, de acordo com Mafessoli (1984, p. 59) “(...) um território se delimita pelas várias polaridades bem marcadas que geram o que chamamos de socialidade”.

Temos, então, práticas musicais diferenciadas associadas a diferentes espaços urbanos (bairros). Há, portanto, uma interligação entre práticas culturais, mesmo que estas se identifiquem mais a um grupo social do que a outro, pois, conforme explicita Veyne (1982, p. 268), “(...) cada prática depende de todas as outras e de suas transformações, tudo é histórico e tudo depende de tudo; nada é inerte, nada é indeterminado e, (...) nada é inexplicável; longe de depender de nossa consciência, esse mundo a determina”.

No que concerne aos instrumentos musicais presentes na charge de Pederneiras, é interessante ressaltar que há uma diferença básica entre as duas últimas tiras no que tange, especificamente, ao uso do piano. Na segunda, relacionada aos bairros de São Cristóvão, Vila Isabel (*e vizinhanças*), o instrumento que aparece é um piano *tipo armário*, enquanto que na terceira, temos um *tipo cauda*. A simples diferença entre dois modelos de piano, o de armário e o de cauda, revela, de forma sensível, a diferença de valores monetários entre os mesmos, visto que o segundo é bem mais caro do que o primeiro, dando, assim, conotações diferenciadas quanto à relação músicas e seus instrumentos de veiculação, violão e cavaquinhos (primeira tira), piano de armário (segunda tira) e piano de cauda (terceira tira), e os bairros a eles associados.

Em um momento histórico onde o piano tem grande importância, tanto como instrumento musical como símbolo de *status* social, surgem profissionais, os pianeiros, que utilizam-no como *ferramenta* de trabalho. Esses músicos, os pianeiros, utilizavam-se do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (em voga nos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (em voga nas salas e terreiros da “camada” pobre), através de uma música de entretenimento pago voltada para os urbanitas. Este entretenimento pago difere daquele realizado nos íntimos saraus das famílias, visto que são diversos os “lugares de atuação”, dentre eles: festas e recepções familiares (aniversários, noivados, casamentos, batizados), bailes particulares, lojas de música (executavam as peças escolhidas pelos clientes, auxiliando-os na compra das partituras), salas de cinema (tanto as de espera, como as de exibição do filme mudo, para o qual eles interpretavam a trilha sonora ao piano), confeitarias, casas de chá, restaurantes.

A figura deste profissional está bem representada nas segunda e terceira tiras da charge de Pederneiras, o que nos leva a perceber que eles participavam de mundos culturais diferentes e, com isso, de forma dialética, transformavam os saberes isolados em uma nova configuração.

Os pianeiros, por pertencerem ou transitarem em mundos distintos, tanto o da elite como o das camadas populares, desempenham o papel de intermediários culturais (VOVELLE, 2004, p. 214). Assim, verifica-se a circularidade entre as culturas, visto que eles fazem o elo entre dois mundos que a princípio seriam díspares, mas que estão interligados.

Com isso, percebemos uma faceta de um momento importante da História brasileira, com seus inúmeros meandros e grande complexidade, no qual a encenação cotidiana da cidade do Rio de

Janeiro, neste contexto de *Belle Époque*, encontrou em uma charge de Raul Pederneiras o mote para evocar, não o “real passado”, mas antes, “re-presentar”, ou, como sugere Catroga (2001, p. 55), “re-presentificar” a memória de um tempo e de uma parte da paisagem sonora dessa cidade em que o piano, os gêneros musicais, os pianeiros e as leituras dos espaços urbanos revelaram representações.

Referências Bibliográficas

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História, historiografia e representações, In: *Os espaços da história cultural*, KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, Maria Thereza Negrão de (Orgs.), Brasília, Paralelo 15, 2008.

CATROGA, Fernando. Memória e história, In: *Fronteiras do milênio*, PESAVENTO, Sandra J. (Org.), Rio Grande do Sul, Editora Universidade UFRGS, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Ed. Vozes, 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difel, 1990.

_____. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS, 2002.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, Papyrus, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. São Paulo, Editora Rocco, 1984, p. 52.

MEDEIROS, Bianca F. *You don't have to know the language: Hollywood inventa o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Cadernos de antropologia e imagem, 1997.

MOURA, Fabiana Silveira. João do Rio e Raul Pederneiras – entre o avesso e o direito da Belle Époque carioca. In: *Darandina revista eletrônica – Programa de pós-graduação em letras/UFJF*, vol. 2 n. 1. Disponível em: <http://www.darandina.ufjf.br/textos/br/maio_2009/artigos/artigo04.pdf>. Acesso em: 28/10/2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história / Foucault revoluciona a história*. Brasília, EdUnB, 1982.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo, Brasiliense, 2004.

MEMÓRIAS RECENTES SOBRE SONS EM UMA RUA PIRENOPOLINA

João Guilherme da Trindade Curado¹ (IESA/UFG)
joaojgguilherme@hotmail.com

Resumo: O intento deste artigo pauta-se na investigação das paisagens sonoras de um trecho da Rua Direita localizada em Pirenópolis, cidade ainda pouco estudada por intermédio dos sons, mesmo sendo considerada como o “berço da cultura goiana”. Por ter sido uma das mais importantes vias urbanas a Rua Direita acumulou por entre seus casarões coloniais quantidade significativa de informações sobre a história local, dentre elas diversas paisagens sonoras, e é a partir dos ambientes acústicos que partem as percepções a serem revisitadas por meio de observações, diálogos ou entrevistas com moradores que constituíram os sons, os ruídos e os demais elementos auditivos que permeiam parte do acervo de sons constituidores da “memória coletiva” da comunidade pirenopolina.

Palavras-chave: Pirenópolis; Memória coletiva; Paisagem Sonora.

Recent memories of sounds in a street of pirenópolis

Abstract: The intents of this article is to investigate the soundscapes of a stretch of Direita Street located in Pirenópolis, a city that still is little studied by means of sounds, even being considered as “the place of origin of goiana culture”. It had been one of the most important urban roads, the Direita Street accumulated through its colonials mansions a significant amount of information about the local history, among them many soundscapes, and it is from these acoustic places that starts the perception to be reviewed through observations, dialogues or interviews applied to residents that built the sounds, the noises and all the others hearing elements that go trough the archive of sounds that create “the collective memory” of the community of Pirenopolis.

Keywords: Pirenópolis; Collective memory; Soundscape.

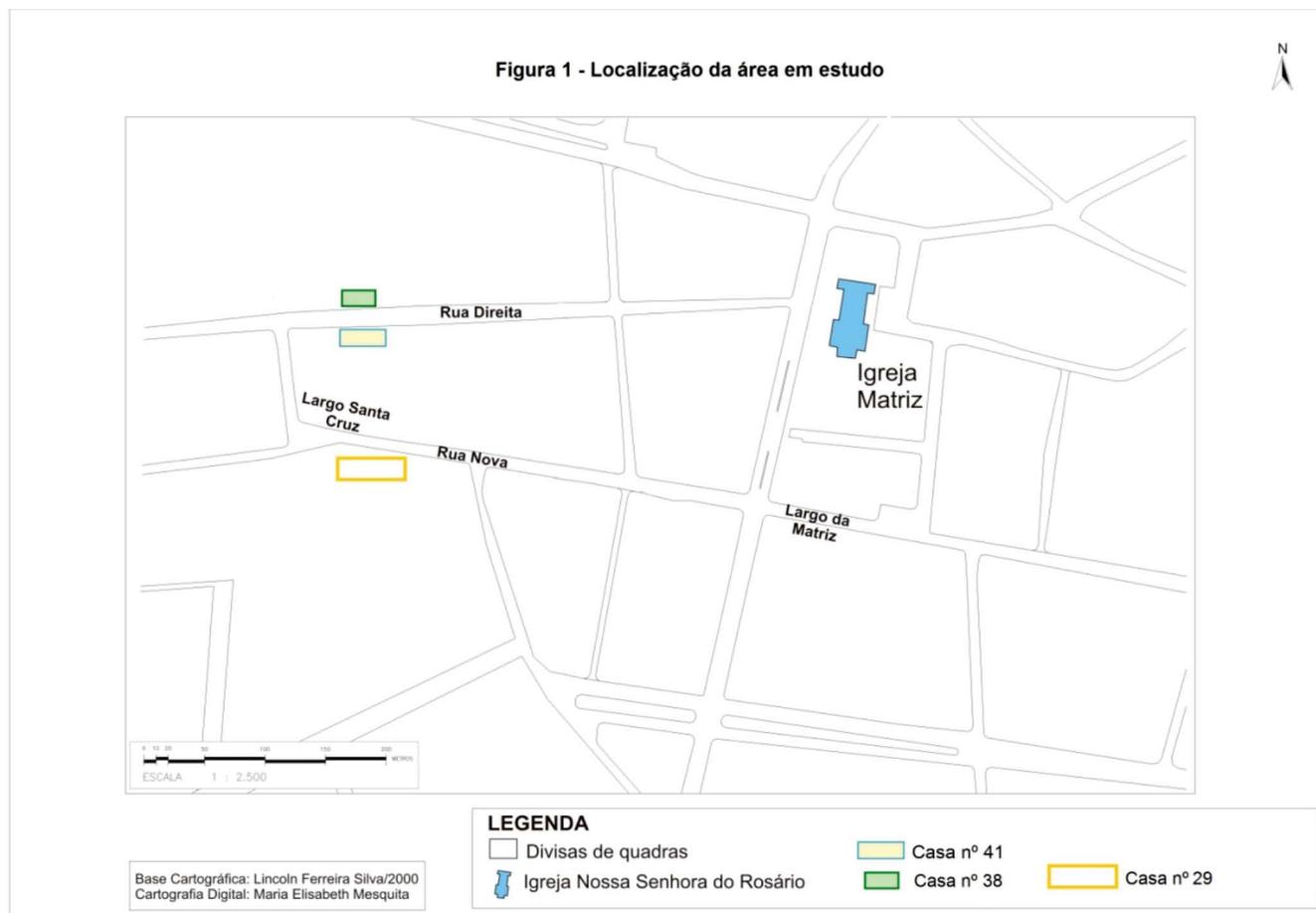
*A construção cultural de outro tempo
continua sendo viva e vivida,
e a sua memória a projeta para a contemporaneidade*
(MENESES, 2004, p. 23)

Na goiana Pirenópolis, antiga Meia Ponte, uma das primeiras vias urbanas partia da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário no sentido leste-oeste, direcionando-se rumo à estrada de acesso a então Vila Boa de Goiás (Cidade de Goiás). Sua denominação primitiva, de acordo com Jayme (1971, p. 211) era Rua das Bestas, o fato se deve ao grande número de tropa que por ali passava com carregamento de ouro, mantimentos e demais produtos conduzidos por bruacas acomodadas nos lombos de animais, o que acabava por imprimir os primeiros sons que acabaram por caracterizar aquele trecho do núcleo populacional.

Ainda segundo informações do historiador Jarbas Jayme (1971, p. 211-215) a Rua das Bestas passou a ser denominada Rua Direita até que a Câmara Municipal em decreto aprovado em 21 de janeiro de 1890, em homenagem tardia à Proclamação da República, substituiu seu nome por Rua Marechal Deodoro. Lei esta revogada em 24 de maio de 1898, voltando o logradouro a ser chamado de Rua Direita. Três anos depois outra lei municipal passa a reconhecer oficialmente o local como Rua Joaquim Alves de Oliveira, o que não perdurou por muito tempo. No entanto a saga toponímica passaria por inúmeras outras substituições: Rua Vigário Nascimento e Rua Luiz Augusto Curado que “ainda é a principal artéria da cidade”, antes de voltar, na década de 1990 ao nome atual: Rua Direita.

¹ Mestre e doutor em Geografia pelo Instituto de Estudos Sócio Ambientais da Universidade Federal de Goiás (IESA/UFG). Professor temporário da Universidade Estadual de Goiás - Unidade Universitária de Pirenópolis. Integrante do Grupo de Pesquisa Saberes e Sabores Goianos. E-mail: joaojgguilherme@hotmail.com

O espaço de investigação aqui proposto não compreende toda a rua em questão, chegando mesmo a extrapolar o limite imposto por esta via, uma vez que se pretende analisar os sons, o que recai até onde a propagação do mesmo pode ser ouvida a partir da casa situada na Rua Direita nº 41.



A casa em questão pertenceu ao “Capitão Braz Luiz de Pina, primeiro deste nome” a povoar Meia Ponte (JAYME; JAIME, 2002, p. 158), dentre seus descendentes, contava com um filho de mesmo nome que era “musicista exímio e abalizado professor, predicados esses adquiridos nos ensinamentos do grande vigário de vara, José Joaquim Pereira da Veiga” (JAYME, 1973, vol. I, p. 249). O padre em questão era seu vizinho próximo no sentido leste da Rua Direita, era o pároco também “professor de latim, desenho e música, além de compositor e responsável pela direção das óperas em Meiaponte” (SOUZA, 1998, p. 72). Vizinho imediato à casa do padre Veiga, passou a residir a partir de 1920, o músico Vasco da Gama Siqueira que “sucedeu o pai, Major Silvino Odorico de Siqueira, na direção da famosa banda Euterpe” (JAYME; JAIME, 2002, p. 296).

O capitão Braz de Pina deixou a residência para o sobrinho Major Sebastião Pompeu de Pina (o construtor do segundo teatro de Pirenópolis 1889) e o imóvel chegou, ao seu filho João Luiz Pompeu de Pina, Zizito Pompeu. A casa em frente, nº 38, pertenceu ao cunhado Gedeão de Siqueira que “era de uma família de grandes artesãos e músicos eméritos (...) foi figura de proa na Banda Euterpe, dirigida pelo pai, o Major Silvino Odorico de Siqueira (clarinetista)” (JAYME; JAIME, 2002, p. 299), que morava na casa imediata à do filho, no sentido leste

Silvino Odorico de Siqueira passou a dirigir a Banda Euterpe entre os anos de 1903 a 1935. A Euterpe, fundada por Antônio da Costa Nascimento, o “Tônico do Padre”, em 1868 (JAYME, 1971, p. 251 e PINA FILHO, 1986), foi a segunda banda que se tem notícias a existir em Pirenópolis, então Meia Ponte, sendo que a primeira data de período anterior a 1830, conforme notícia o jornal Matutina Meiapontense em edição daquele mesmo ano (MATUTINA MEIAPONTENSE, nº 85, de 14 de outubro de 1830).

Em 1889 Oscar Leal esteve em Pirenópolis transcreveu sobre as observações do que viu naquela cidade: “ardia n’esta ocasião em festas, e nas ruas notava-se um movimento e entusiasmo próprios das cidades centraes” e continua: “por volta da tarde perguntou-me uma mulher se eu não ia à ‘ópera’. – Ópera! Exclamei admirado. – Sim, tornou Ella, a ópera lá na rua Direita” (LEAL, 1980, p. 57-58).

O fato de se encenar uma peça na rua, provavelmente na Rua Direita, se dava pelo fato de que:

não havia teatro na cidade, de modo que as peças eram encenadas nas ruas, fechadas para tal fim. O palco, armado à altura das janelas de ambos os lados da via pública, possibilitava aos artistas entrar e sair de cena pelas janelas, usando ainda as casas como camarins e bastidores (MENDONÇA, 1980, p. 108).

O fato de indicarmos a Rua Direita como palco das óperas ocorridas principalmente durante o século XIX em Pirenópolis ocorre pelo fato de que ali residiam os principais artistas ligados ao teatro e à música, como a Família Pina (casas nº 24 e 41), Siqueira (casas nº 35, 36 e 38), assim como a família Nascimento que residente na casa nº 37².

A “Casa de Zizito” foi adquirida pelo filho Duílio Pompeu de Pina, integrante do Coral de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis. Na casa em frente, após o falecimento de Gedeão, sua esposa Maria Armênia de Pina Siqueira, irmã de Zizito, morou até junho de 1989, um ano antes do fim do recorte temporal aqui proposto.

Memórias de sons: Rua Direita – 1975 a 1990

A vivência por um período de quinze anos no trecho em estudo da Rua Direita proporcionou um convívio, e por isso, o reconhecimento de alguns sons que eram, até então, característicos daquele espaço e que constituíram a paisagem sonora a ser apresentada.

Seguiram-se algumas observações apresentadas por Fortuna, quando este afirma que “a cidade dos nossos dias tem uma imagem e uma identidade própria, detectáveis nas suas sonoridades. Muitas destas sobrepujaram outras sonoridades mais antigas, num trajecto evolutivo paralelo à transição lenta da cidade” (1998, p. 31). Assim, ao refletir sobre as paisagens sonoras do período em análise, voltou-se ao passado, com o intuito de buscar as paisagens sonoras de uma das importantes personagens desta investigação, Maria Armênia de Pina Siqueira:

eu e Dito meu irmão gostávamos muito de assobiar. Certa vez, quando assobiávamos bem alto e duetado um dobrado muito tocado pelas nossas bandas de música nas procissões, meu pai, que trabalhava na loja (que era no mesmo prédio onde morávamos) bradou severamente, mandando parar, que o barulho o estava incomodando (SIQUEIRA, 1985, p. 6)

² A numeração apontada para as casas em todo este trabalho é a que atualmente está em vigor.

A iniciação musical de Maria Armênia ocorreu a partir dos oito anos de idade quando entrou na escola de D. Henriqueta, quando aprendeu a “dançar, cantar, recitar poesia e a tocar violão” (SIQUEIRA, 1985, p. 7), assim como a primeira modinha: “o laço de fita”. Conta que contou com incentivo e por isso participou do “Coral da igreja matriz. Meu pai, percebendo que eu tinha uma boa voz, pediu a seu irmão maestro Joaquim Propício, para me dar um solo a ser cantado na missa de Quinta Feira Santa” continua contando que depois, também com seu pai conseguiu que “eu saísse de ‘Santa Veronica’ por três anos seguidos” (SIQUEIRA, 1985, p. 12). Outra contribuição paternal referiu-se às artes cênicas: “meu pai gostava tanto de teatro, ao ponto de chegar a construir um, o atual ‘Teatro de Pirenópolis’” (SIQUEIRA, 1985, p. 13), mas grande parte dos ensaios continuou a ser realizados na casa da família transferida para o nº 24.

Devido à localização privilegiada da casa nº 41, a “Casa de Zizito”, em que moramos, foi possível experiências diretas com a casa em frente, a de número 38 em que residiam Armênia e Elfrida, pois há concordância de que “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas” (BACHELARD, 1993, p. 27).

A compreensão de paisagem sonora, que vem corroborar para a compreensão de mundo de uma criança que até os quinze anos de idade residiu em uma mesma casa passa a ser de fundamental importância uma vez que este tipo de paisagem pode ser compreendida segundo a “idéia de apurar a audição para a percepção de sons que em geral passam despercebidos [que] é a base dos conceitos de ecologia e paisagem sonora” (FERNANDES, 2010, p. 120). Para Sergl a paisagem sonora é a “verdadeira e plena união do elemento técnico auditivo, do elemento sonoro e do elemento visual” (2002, p. 2). Outra contribuição parte de Toffolo para quem “a paisagem sonora confunde-se com o próprio mundo ao utilizar-se de seqüências sonoras, na maioria das vezes, gravadas e reproduzidas sem nenhum tipo de manipulação eletrônica” (2004, p. 9).

Destarte é impossível não mencionar que parte significativa do tempo era mencionada pelos sons vindo do relógio de pêndulo da casa de Armênia ou de Tãozico (filho de Zizito), casa contigua no sentido leste. Os sons eram tão dispares entre si, mas permearam todo aquele período e se faziam sentir em ausência quando não eram alimentados com cordas dadas semanalmente.

Outros delimitadores de tempo eram as músicas que se ensaiavam na casa em frente, geralmente por Elfrida ao piano e Armênia na direção: no início do ano eram os cantores do Coral de Nossa Senhora do Rosário que preparavam os motetos da Semana Santa, em especial os das Dores e dos Passos, sendo o *Miserere* talvez o que mais tenha chamado a atenção. Outro privilégio era saber antecipadamente quem seria a Santa Verônica e, principalmente, saber se ela cantava bem, pois era na casa de Armênia que ela era ensaiada durante inúmeras manhãs e tardes.

Passada a Semana Santa os ritmos eram substituídos, passava-se a frequentar a Casa de Armênia além das pessoas mais velhas, que compunham o Coral, regido pelo maestro José Nascimento com o apoio constante do saudoso Braz, dono de uma voz inconfundível, audível quase sempre durante os fins de semana, pois residente em Goiânia voltava à casa da professora de piano dos tempos de infância, para junto com ela e com Armênia – sua tia – prepararam a festa maior de Pirenópolis.

Os integrantes do Coral revezavam espaço e atenção de Elfrida e Armênia com as jovens da Pastorinha, principalmente as personagens que tinham papéis principais e, portanto acabavam cantando algumas músicas sozinhas; os ensaios ficavam sob responsabilidade da dupla, mesmo quando esta

“revista” não estava sob a direção de Ita e de Almor de Siqueira (filho de Armênia). Inicialmente a peça “As Pastorinhas” pertencia ao telegrafista Alonso, mas acabou em domínio da Família Pina que a copiou, sendo que um dos três atos foi transcrito na casa de número 41.

No mês de maio ainda se ensaiava na casa de Armênia as meninas que participavam da apresentação de coroação de Nossa Senhora, solenidade que acontecia na Igreja Matriz. Geralmente eram algumas das pastoras as escolhidas, pois já tinham vozes conhecidas e era mais fácil ensaiá-las.

As procissões, com seus sons característicos percorrem o caminho que passa de frente às casas da Rua Direita, que são ornamentadas para compor a paisagem visual desta manifestação (CURADO, 2006), mas os sons: do caminhar, dos sinos da Matriz ao fundo, dos mometos entoados pelo Coral, da Verônica, da Banda tocando a marcha fúnebre e os estalados da matraca que indica o fim do lamento do *Ó vós omnes* são marcas que tocam mais profundamente os sentimentos dos pirenopolinos presentes naqueles momentos.

E quando a Festa do Divino Espírito Santo chega? É a profusão de novos sons que acabam por identificar o conjunto de festividades que se iniciam a partir do Domingo de Páscoa estendendo-se até Corpus Christi. São cavalos de foliões, cavaleiros e mascarados trotando pelas ruas, fogos estourando no ar, sinos e roqueiras a cada meio-dia. Alvoradas que percorrem as ruas, inclusive a Direita. É o tocar da caixa de couro no ritmo do “*va ’mo pro campo cavaleiro*” que passava a cada madrugada e fim de tarde na casa de Maria Eunice para chamar os netos de Zizito para o ensaio das Cavalhadas. E nos dias ápices da Festa os mascarados além da algazarra se anunciavam pelo balançar dos poliques presos ao peitoral dos cavalos, enquanto os cavaleiros dos cavaleiros o som era bem diferente, pois eram produzidos pelos guizos.

Em períodos em que não havia festas e nem se preparavam para ela a Rua Direita mantinha seu ritmo sonoro cotidiano: Pedro Valério ensaiando ou bando aulas de violão em que o ritmo predominante era o “tom, tom, tom”; mais distante um pouco Clóvis Nominato tocava inúmeros instrumentos com vários amigos, moradores da mesma rua ou não. Na direção oposta Sérgio Pompeu tocava seu saxofone e raramente alguns outros instrumentos, alegrando o fim de tarde. Os netos de Nenzão Siqueira também praticavam música boa parte do tempo. O Praia Clube, um importante salão em que foram realizadas importantes festas pirenopolinas contribuía com sons diversos, inclusive com o movimento de gente em dias festivos, como o Carnaval, por exemplo. Do lado do Praia morava Antônio Forzani, o China, exímio músico que tocava na Banda Phoenix.

A Banda Phoenix criada por Propício de Pina – nascido na Rua Direita, mas que se mudou para a Rua Nova –, manteve como local de ensaios o Museu da Família Pompeu (casa número 29) na mesma rua em que a corporação musical nasceu. Os ensaios dominicais, após a missa das nove era ouvido perfeitamente da Rua Direita, pois “a escuta atinge lugares que a vista não alcança. Os ouvidos vêm através das paredes e do outro lado da esquina. Quando algo está escondido, o som revela sua localização e significado” (SCHAFER, 2009, p. 49). E algo bastante significativo para o pirenopolino é a musicalidade, desde os sinos da antiga Matriz, aos sons da centenária Banda Phoenix até mesmo aos sons guardados no que Halbwegs (2004) definiu como “memória coletiva” e que aqui foram parcialmente expostos.

Considerações Finais

A música em Pirenópolis vem sendo estudada há tempos, com destaque para as obras de Mendonça (1981), Souza (1998) e de Pina Filho (1986 e 2002) com destaque para “O Cancioneiro de Armênia” (2004), um importante documento em que Maria Armênia de Pina Siqueira resgata modinhas e demais lembranças que compuseram as paisagens sonoras que as acompanhou no transcorrer de quase uma centúria de sua existência.

Acredita-se que os grandes patrimônios de uma cidade, ou no caso específico de uma rua, está na composição cotidiana que seus moradores de diferentes gerações executam no transcorrer da pauta existencial de cada um, possibilitando assim estudo de algumas partituras não transcritas ou que se restringem aos arquivos restritos a poucos, neste último caso sinto-me intensamente privilegiado de ter sido um expectador a partir da “Casa de Zizito” em que pude vivenciar o que Schafer (2001) denominou por “a afinação do mundo”.

Enfim, concordamos que diante do exposto “o tique-taque dos nossos relógios é tão grosseiro, tão mecanicamente sincopado que já não temos o ouvido bastante aguçado para escutar o tempo que se escoia” (BACHELARD, 1993, p. 173), deixando assim, muitas vezes de perceber as paisagens sonoras constituidoras de nossas memórias.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1993. 242p.

CURADO, João Guilherme da Trindade. *As alterações ocorridas na paisagem por onde passam as procissões de Pirenópolis – Goiás: 1920 a 2005*. Goiânia: IESA/UFG. 2006. 191f. (Mestrado em Geografia).

FERNANDES, Anedmafer Mattos. Paisagem sonora e o ensino de geografia: quatro minutos e trinta e três segundos de leitura do espaço. In: *Entre-Lugares*. Dourados/MS. N° 1, ano1, 2010. pp. 113-132.

FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Lisboa. n° 51, 1998. pp. 21-41.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo, Centauro, 2004. 197p.

JAYME, Jarbas. *Esboço histórico de Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 1971. Vols. I e II. 624p.

_____. *Famílias Pirenopolinas*. Goiânia: UFG, 1973. Vol. I, 429p.

JAYME, Jarbas; JAIME, José Sisenando. *Casas de Pirenópolis*. Goiânia: UCG, 2002. Vol. II – Casas dos homens. 196p.

LEAL, Oscar. *Viagem às terra goyanas (Brazil Central)*. Goianas: UFG, 1980. (Edição em fac-simile – Coleção Documentos Goianos) 255p.

MATUTINA MEIAPONTNESE. ed. Digital. Cd-Rom.

- MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981. 385p. (Coleção Documentos Goianos).
- MENESES, José Newton Coelho. *História & turismo cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 128p.
- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. Antônio da Costa Nascimento (Tônico do Padre): um músico no sertão brasileiro. In: *Revista Goiana de Artes*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1986. p. 1-24.
- SCHAFER, R. Murray. *Educação Sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons*. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2009. 141p.
- _____. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo, UNESP, 2001.
- SERGL, Marcos Júlio. Em busca de paisagens sonoras. In: *Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências e Comunicação*. Salvador, 2002. CD. 9p.
- SIQUEIRA, Maria Armênia de Pina. *Infância, juventude e velhice*. Goiânia: Cerne, 1985.
- SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *A "era" dos barracões: uma abordagem histórico-social da ópera em Pirenópolis - século XIX*. Goiânia: Escola de Música/UFG, 1998. 110fls (Mestrado em Música).
- TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. *Quando a paisagem se torna obra: uma abordagem ecológica das composições do tipo paisagem sonora*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2004. 106fls. (Dissertação em Música).

MISSA EM HONRA À EXCELSA NOSSA SENHORA D'ABADIA DE PEDRO XAVIER DE BARROS E O ACERVO DE ANTÔNIO CÉSAR CALDAS PINHEIRO

Amanda Kelly Dias Pereira (IFG)
amanda.pereira@estudantes.ifg.edu.br

Resumo: Existem em Goiás pelo menos cinco acervos de manuscritos musicais produzidos nos séculos XVIII e/ou XIX. Um deles é o acervo de Antônio César Caldas Pinheiro, que contém cerca de 200 obras, divididas entre músicas sacras e instrumentais. Uma das obras mais significativas do acervo é a *Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D'Abadia* (APMS-03), de Pedro Xavier de Barros. O objetivo do presente trabalho é realizar o estudo dessa obra. Esse estudo contribui para a formação de um panorama da música católica brasileira anterior ao Concílio Vaticano II, bem como é uma importante fonte para melhor compreender os aspectos culturais do homem que viveu em Goiás no período anterior à fundação da nova capital do estado.

Palavras-chave: Goiás; Itaberaí; Catolicismo; Manuscritos musicais; Música Sacra.

Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D'Abadia by Pedro Xavier de Barros and Antônio César Caldas Pinheiro's Collection

Abstract: There are at least five collections of music manuscripts produced during the eighteenth and/or nineteenth century in Goiás. One of them is Antônio César Caldas Pinheiro's Collection, which holds about 200 works, divided into sacred and instrumental music. One of the most significant works of the collection is Pedro Xavier de Barros's *Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D'Abadia* (APMS-03). The purpose of this research is to study this piece. This research is part of a reconstruction of the history of Brazilian Catholic music prior to the Second Vatican Council, as well as an important source for studying the cultural aspect of the people before the founding of the new Capital of the State.

Keywords: Goiás; Itaberaí; Catholicism; Music manuscript; Sacred Music.

Goiás possui um passado musical muito significativo. Isso pode ser constatado pelo volume de informações relacionadas à atividade musical encontradas em documentos produzidos no estado nos séculos XVIII e XIX. Outras importantes testemunhas dessa atividade são os acervos de manuscritos musicais produzidos em território goiano nos séculos passados. São encontrados pelo menos cinco acervos em Goiás contendo manuscritos dos séculos XVIII e/ou XIX: o acervo da família Pina (Pirenópolis), acervo Balthasar de Freitas (Jaraguá-GO), Dorvi/Moreyra (Cidade de Goiás), Banda 13 de Maio (Corumbá-GO) e acervo particular de Antônio César Caldas Pinheiro (Itaberaí). Neste trabalho será feita uma descrição deste último acervo, ressaltando dentre suas obras a *Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D'Abadia* (APMS-03), de Pedro Xavier de Barros.

Acervo de Antônio Pinheiro

O acervo possui atualmente cerca de 200 obras e foi formado através de documentos doados ao historiador Antônio Pinheiro em três ocasiões distintas. No início da década de 1980, Pinheiro recolheu um conjunto de manuscritos pertencentes à Igreja Matriz de Itaberaí e que seriam incinerados pelo padre responsável pela paróquia. Esses manuscritos representam hoje cerca de 20% do acervo. Na década de 1990, Pinheiro recebe uma nova doação, dessa vez feita por Eliseu Antônio de Lima, músico da antiga banda de Itaberaí. A doação de Eliseu de Lima corresponde atualmente a cerca de 60% dos manuscritos. Finalmente, em 2005 um sobrinho de Eliseu Antônio de Lima, o também músico Jurêde

Antônio de Lima, doou o restante dos manuscritos do acervo, correspondente hoje a cerca de 20% do total de manuscritos. Graças à generosidade do proprietário, esse acervo vem sendo pesquisado desde 2010 no Instituto Federal de Goiás (IFG) por um grupo de bolsistas de Iniciação Científica (IFG/CNPq) orientados pelo Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto. O presente trabalho é parte integrante dessa pesquisa.

As obras do acervo de Antônio Pinheiro são divididas em duas séries: 1) música sacra, com 36 obras; 2) música instrumental, com cerca de 160 obras. As obras instrumentais podem ser divididas em dois grandes grupos: a) marchas e b) danças. O grupo de marchas inclui, além de marchas propriamente ditas, também dobrados, marchas fúnebres, marchas religiosas e *pas redoublé*. As danças são maioria, com quase 90 obras, divididas em maxixes, polcas, mazurcas, quadrilhas, sambas, tangos, tangos argentinos e valsas. Como acontecem em outros acervos similares, os gêneros predominantes são o dobrado e a valsa (Pinto, 2006, p. 18).

Música Sacra

A série música sacra, por sua vez, é dividida em cinco grupos, de acordo com sua função litúrgica ou paralitúrgica, como podemos ver na Tabela 1: a) Missas, com doze obras; b) Novenas, com dez obras; c) Semana Santa, com sete obras; d) Bênção do Santíssimo Sacramento e Procissão de Corpus Christi, com seis obras; e e) Outro, com uma obra.

Função	Número de Obras
Missas	12
Novenas	10
Semana Santa	07
Bênção do Santíssimo Sacramento e Procissão de Corpus Christi	06
Outro	01

Tabela 1: Tipos de função litúrgica ou paralitúrgica das obras sacras encontradas no acervo Antônio Pinheiro.

Os manuscritos de música sacra datados do acervo vão de 1881 a 1953. De 1881 é a cópia de Bembem, feita na Cidade de Goiás, de um Hino ao Santíssimo Sacramento (APMS-28) não identificado. São ainda encontradas quatro outras obras com cópias do século XIX: uma cópia anônima do Solo ao Pregador *Tu Qui Legis* (APMS-35), feita em 1892; duas cópias de Joaquim Santana Marques do *Alleluia Para Sábado Santo* (APMS-33), feitas em 1892 e 1897; um manuscrito de Virgílio Félix de Souza do *Credo de São José* (APMS-07), copiado em Itaberaí (Currálinho) em 1895; e uma cópia, também de Virgílio Félix de Souza, do *Credo em Dó Maior* (APMS-08), feita em Itaberaí (Currálinho) em 1896. É interessante ressaltar que todos os manuscritos da série música sacra foram copiados antes da década de 1960, são portanto anteriores ao Concílio Vaticano II. As reformas litúrgicas ocorridas nesse concílio fizeram com que esse repertório se tornasse obsoleto e, em última instância, condenaram diversos acervos similares ao fogo ou ao esquecimento.

Apesar de um significativo número de manuscritos não trazer qualquer indicação quanto ao local de cópia, pode se dizer que a maior parte dos documentos da série música sacra foi produzida na cidade de Itaberaí. Do total de manuscritos que trazem indicação de local de cópia, dezenove foram

produzidos em Itaberaí.¹ São encontradas ainda quatro obras com cópias provenientes da Cidade de Goiás, três de Jaraguá e uma de São Paulo (Tabela 2).

Local de Cópia	Número de Obras
Itaberaí	19
Cidade de Goiás	04
Jaraguá	03
São Paulo	01

Tabela 2: Cidades de proveniência dos manuscritos da série música sacra encontrados no acervo Antônio Pinheiro.

Como acontece em acervos similares, a maioria das obras sacras encontradas no acervo de Antônio Pinheiro não possui atribuição de autoria. Das 36 obras, 22 são anônimas e quatorze trazem alguma indicação de autoria. Ainda assim, das quatorze obras cujo compositor é indicado, seis são de autoria não confirmada e uma possui atribuições de autoria conflitantes, com dois compositores indicados como autor da mesma obra.² Incluindo as autorias duvidosas e conflitantes, foram identificados dez compositores com obras na série música sacra. Desses, os mais atuantes são os goianos Pedro Xavier de Barros, com quatro obras; Virgílio Félix de Souza, com duas obras; e o célebre compositor de Jaraguá, o maestro Balthasar de Freitas, também com duas obras. Outros compositores goianos encontrados na série são José Iria Xavier Serradourada, Basílio Martins Braga Serradourada e, possivelmente, Júlio Cotrim. De fora de Goiás temos os compositores Joaquim Antônio Gomes da Silva, Lorenzo Perosi, Frei Basílio Röwer e Jacques Luis Battmann. Perosi, Röwer e Battmann foram populares no Brasil no século XIX e início do XX; composições suas podem ser encontradas em diversos acervos brasileiros (Tabela 3).

Compositores	Número de Composições
Anônimo	22
Pedro Xavier de Barros	04
Virgílio Félix de Souza	02
Balthasar de Freitas	02
Frei Basílio Röwer	01
Jacques Luis Battmann	01
Lorenzo Perosi	01
José Iria Xavier Serradourada	01
Júlio Cotrim	01
Basílio Martins Braga Serradourada	01
Joaquim Antônio Gomes da Silva	01

Tabela 3: Compositores encontrados na série música sacra do acervo Antônio Pinheiro.

Os manuscritos que formam a série música sacra foram escritos por quinze copistas identificados e vários outros anônimos. Dos identificados, o mais atuante é de longe Pedro Xavier de Barros, com cópias em dezessete das 36 obras. Com cópias em mais de uma obra aparecem também João da Costa e Oliveira (com três obras), Virgílio Félix de Souza (duas), Sebastião Lúcio Lemes (duas) e Newton Moreira Ferreira (duas). São encontrados ainda outros copistas já conhecidos de outros acervos. Além de Balthasar de Freitas, José Pedro de Amorim e Joaquim Santana Marques possuem cópias no acervo (Tabela 4).

¹ Nas cópias mais antigas, a indicação utilizada pelos copistas é “Currealinho”.

² Trata-se dos *Motetos dos Passos* (APMS-32), atribuídos por uns a Basílio Martins Braga Serradourada e por outros a Joaquim Antônio Gomes da Silva. Para um estudo sobre essa obra, ver Souza (2011).

Copistas	Número de Cópias
Pedro Xavier de Barros	17
João da Costa e Oliveira	03
Virgílio Félix de Souza	02
Sebastião Lúcio Lemes	02
Newton Moreira Ferreira	02
Benedito Jardim	01
B. Pereira	01
Balthasar de Freitas	01
Bembem	01
[H.B.S. ou H.B.L.?]	01
Joaquim Santana Marques	01
S.S.J.	01
Ubaldo de Abreu	01
José Pedro de Amorim	01
L. de Carvalho	01

Tabela 4: Copistas encontrados na série música sacra do acervo Antônio Pinheiro.

Missas

Um terço das peças que compõem a série música sacra são obras cantadas na celebração da Missa. Essas obras são divididas em Missas completas, “Missa Breves”, Credos e movimentos avulsos. Foram encontradas cinco Missas completas contendo as cinco partes do ordinário, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei. Duas Missas são “Breves”, contendo apenas Kyrie e Glória. Os Credos, um total de quatro obras, contêm as três últimas partes do ordinário; além do credo propriamente dito, também o Sanctus e o Agnus Dei. Por fim, são encontrados dois movimentos avulsos, um Kyrie, oriundo de uma *Missa Fúnebre* (APMS-11), e um *Gradual Santa Maria Dei Genitrix* (APMS-12).

Algumas dessas Missas são encontradas em outros acervos de Goiás e, até mesmo em acervo de outras regiões do Brasil. Porém, a maioria das cópias são consideradas *unica*, ou seja, só são encontradas no acervo Antônio Pinheiro. A *Missa em Honorem Beati Caroli* (APMS-02), a *Missa em Honra de Santa Teresinha do Menino Jesus* (APMS-04) e a *Missa do Battman* (APMS-06) são obras encontradas em vários acervos brasileiros do final do século XIX e início do século XX. A *Missa Santo Ambrósio* (APMS-01) e a *Missa Frei João* (APMS-05) possuem cópias também no acervo Balthasar de Freitas (Jaraguá-GO). Já as obras *Credo de São José* (APMS-07), *Credo em Dó Maior* (APMS-08), *Credo do Cotrim* (APMS-09), *Credo do Souza* (APMS-10), *Kyrie da Missa Fúnebre* (APMS-11), *Gradual Sancta Maria Dei Genitrix* (APMS-12) e *Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D’Abadia* (APMS-03) são encontradas, até o presente momento, apenas no acervo Antônio Pinheiro.

Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D’Abadia (APMS-03)

A *Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D’Abadia* (APMS-03) é uma das Missas completas do acervo Antônio Pinheiro. Seu compositor é Pedro Xavier de Barros, músico que viveu em Itaberaí na primeira metade do século XX. Barros era um dedicado devoto de Nossa Senhora da Abadia, prova disso é a dedicatória escrita no final da parte de violino I da Missa: “Lembrança de um

seu devoto”. Nossa Senhora da Abadia é a padroeira de Itaberaí e seu dia é comemorado em 15 de agosto quando, segundo Abreu (1978, p. 54), acontece uma das duas principais festas da cidade. A outra festa mais importante é a do Divino Espírito Santo.

Como é típico dos acervos brasileiros, todas as cópias da Missa são em forma de partes cavadas, não sendo encontrada partitura da obra. Existem partes para voz I, voz II, violino I em Sib, violino II, trompa, trombone, contra baixo em Mib, baixo em Mib e baixo em Sib. É interessante destacar a presença do violino I em Sib. Nessa parte a indicação de instrumento que vem no canto superior esquerdo do papel é: “1º Violino em Sib”. É provável que não seja a intenção do compositor/copista solicitar que o instrumentista afinasse seu instrumento um tom abaixo do usual. Esse pode ser um caso de alteração de instrumentação no qual uma parte que originalmente seria para violino é recopiada e adaptada para que um instrumento de sopro a execute (Pinto, 2010, p. 252).

Todos os manuscritos dessa obra são autógrafos e a cópia mais antiga é de 1944. O próprio compositor recopiou algumas partes em 1945 e 1947, indicando, em alguns casos, termos como “Reescrita em (...)” ou “Transcrita em (...)”. Existem duas cópias das partes de voz I, voz II, trombone e baixo em Sib. Uma das partes de trombone não está datada e, na outra, a data está escrita da seguinte forma: “Transcrita em 25 de Julho de 1947”. Comparando as duas cópias, são perceptíveis pequenas alterações melódicas de uma para outra. As duas cópias de voz I têm conteúdo musical idêntico, o que também acontece com as cópias de voz II. Uma das partes de baixo em Sib está fragmentada, o que dificulta uma possível comparação. Existem duas cópias de 1947, nas quais o termo “Reescrita em (...)” é encontrado, que são as partes de trompa em Mib e baixo em Mib. É importante ressaltar que ambas são cópias únicas. Esses dados parecem indicar que os motivos para recópia eram três: 1) alteração de melodia, aparecendo o termo “transcrita”, 2) simples duplicação da parte e 3) substituição de uma parte perdida, quando o termo “reescrita” é utilizado.

A *Missa em Honra à Excelsa Nossa Senhora D’Abadia* (APMS-03) é apenas uma das obras interessantes encontradas no acervo Antônio Pinheiro. O presente trabalho não esgota as possibilidades de estudo do seu objeto de pesquisa; ele vem ressaltar essa significativa atividade musical que existiu em Itaberaí (Curralinho) em séculos passados. Esse estudo contribui para a formação de um panorama da música católica brasileira anterior ao Concílio Vaticano II, bem como é uma importante fonte para melhor compreender os aspectos culturais do homem que viveu em Goiás no período anterior à fundação da nova capital do estado.

Referências Bibliográficas

ABREU, Edmundo Pinheiro de. *Curralinho seus costumes e sua gente*. Goiânia: Oriente, 1978.

PINTO, Marshal Gaioso. *Danças para banda: coleção música instrumental acervo do Maestro Balthasar de Freitas*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura (ICBC), 2006.

PINTO, Marshal Gaioso. Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 249-260, 2010.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Motetos dos Passos em Terras Goianas. In: BRITO, Clóvis Carvalho. *Nos Passos da Paixão: a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás*. Goiânia: Editora PUC-GO / Kelps, 2011. pp. 162-185.

MÚSICA SACRA MINEIRA DA DÉCADA DE 1930: A PRODUÇÃO DE VICENTE DE PAULA MEDEIROS

Marcus Vinícius Medeiros Pereira (UFMS)
marcus.ufms@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta primeiras aproximações analíticas de manuscritos de música sacra mineira da década de 1930. São manuscritos do compositor Vicente de Paula Medeiros (1906-1969), preservados por sua família, que informam sobre a prática musical religiosa da primeira metade do século XX no interior de Minas Gerais. O artigo traz ainda notas biográficas do compositor, levantadas através de entrevistas concedidas por familiares e ex-alunos do compositor. O texto aponta possibilidades de pesquisa não somente com as obras de Vicente Medeiros, mas também com manuscritos de obras de outros compositores que eram executados nos ritos religiosos da época.

Palavras-chave: Musicologia, Música Sacra, Vicente de Paula Medeiros.

Sacred Music in Minas Gerais (Brasil) of the 1930s: the production of Vicente de Paula Medeiros

Abstract: This paper presents first analytical approaches of manuscripts of sacred music of the 1930s. These musics were composed by Vicente de Paula Medeiros (1906-1969), preserved by his family, that report on the religious practice of music in the first half of the twentieth century in Minas Gerais (Brazil). The article also brings biographical notes of the composer, raised through interviews with the family and some students oriented by the composer. The text points out possibilities of research not only with the works of Vicente Medeiros, but also with works by other composers who were executed in the religious rites in the 1930s.

Keywords: Musicology, Sacred Music, Vicente de Paula Medeiros.

1. Notas introdutórias

O presente artigo trata de primeiras aproximações analíticas de manuscritos de música sacra mineira da década de 1930. Os manuscritos em questão são da autoria de Vicente de Paula Medeiros (1906 – 1969), nascido na cidade de Cruzeiro, no interior do estado de São Paulo, com destacada atuação no meio musical da cidade de Três Corações, sul de Minas Gerais.

Dentre os manuscritos preservados e disponibilizados pela família do compositor – que estão em processo de digitalização e catalogação – há um caderno com pequenas composições sacras, datado de 1937, que contém: *Tantum ergo* (n. 1, 2 e 8), *Salutaris* (n. 1 e 2), *Domine* (n. 1 e 2), duas *Ladainhas*, e *Salutaris e Tantum Ergo* (n. 3, 4, 5, 6 e 7).

Junto com o caderno de manuscritos autógrafos, foi encontrada uma coletânea manuscrita com obras de outros compositores que eram utilizadas nas missas (entre elas um *Tantum ergo* de Gabriel Fauré e uma *Ave Maria* do próprio Vicente de Paula Medeiros); documento este bastante elucidativo das práticas musicais religiosas do período. Posteriormente, foram localizados mais dois manuscritos avulsos de temática religiosa: uma *Ladainha* n. 3 e um *Tantum ergo e Salutaris* a 3 vozes.

O artigo pretende, além de descrever e apresentar as obras do acervo relacionadas à música sacra, levantar traços biográficos do compositor e incitar a investigação das práticas musicais religiosas da década de 1930 no interior de Minas Gerais. Esta investigação se dará a partir das obras encontradas e de entrevistas semi-estruturadas com religiosos, familiares e pessoas que conviveram com o compositor.

2. Vicente de Paula Medeiros – notas biográficas

Nascido em 2 de Novembro de 1906 na cidade de Cruzeiro - SP, descendente de portugueses e filho de José Augusto de Medeiros e D. Vicentina Ferreira da Silva, Vicente de Paula Medeiros foi criado em um colégio de padres pela avó materna, Dona Emília. Não há certeza sobre o nome e a localização deste colégio. D. Isis, filha do compositor, acredita ser o Colégio São Manoel, na cidade de Lavrinhas, localizado próximo à cidade de Cruzeiro.

Sabe-se que o professor de piano de Vicente Medeiros chamava-se Padre Lourenço Liebana. Foram encontrados com a família do compositor dois grandes livros que trazem o nome do padre inscritos em suas capas: uma encadernação com obras de Enrique Granados (Danças Espanholas) e Franz Liszt (Rapsódias Húngaras) e outra com obras de Frédéric Chopin (Noturnos, Prelúdios, Estudos e Sonatas). No primeiro livro, encontramos as iniciais “P. L. M. L.” e, no segundo, a inscrição “P. Lourenço Liebana”.

Segundo D. Maria Rosa Feliciano¹, o compositor estudou e morou no colégio de padres até os 18 anos, obtendo lá sua iniciação musical através do piano, dedicando pelo menos oito horas diárias ao estudo do instrumento.

De acordo com Nogueira (1998, p. 60):

[Vicente Medeiros] além de pianista de primeira categoria, foi compositor destacado. Certa ocasião obteve o primeiro lugar no concurso de composição realizado em Cruzeiro, concorrendo com muitos outros compositores.

Não se conseguiram, até o momento, maiores informações sobre o referido concurso.

Aos 23 anos de idade casou-se com Rosina França, com a qual teve quatro filhos: Vicente Liszt, Glauco, Isis e Carlos César. Mudou-se para a cidade de Três Corações - MG em 1927, trabalhando na Rede Mineira de Viação (RMV) inicialmente como Escriturário e, a partir de 1946, como Chefe da Seção de Estações até sua aposentadoria, em 1967.

Paralelamente ao trabalho na RMV, Vicente dedicou-se à música com paixão. Tocava piano no cinema (na época do cinema mudo) e em diversos bailes e cassinos na região do Circuito das Águas no sul de Minas Gerais, que compreende algumas cidades como Cambuquira, Lambari, Caxambu, São Lourenço, Campanha e Conceição do Rio Verde. Foi músico voluntário em igrejas tocando órgão (e harmônio) e era considerado o melhor professor da região. Fazia audições no Clube Três Corações e deu aulas a mais de 40 alunos.

Fonseca (2012) afirma ainda que o compositor participava de festas na cidade organizadas pela “Tia Gina” (D. Georgina Avelar), aonde todos cantavam e dançavam músicas da época como fox, rumba, valsa, minueto e outras, sempre com o Sr. Vicente ao piano.

Meu Deus! Ele tocava de tudo: do popular ao clássico. Saia samba do Ari Barroso “Aquarela do Brasil” ao minueto de Paderesky (sic)! Dorinha Averlar era a “prima dona” e se ela errava alguma coisa, ele errava com ela, mas dava tudo certo, pois ele “floreava” e ainda improvisava os “Milhões de Arlequim”, “La Violetera”, “Core Ingrato”, “La Museta” de La Boheme. (FONSECA, 2012).

¹ Amiga da família, que chegou aos 9 anos na casa do Sr. Vicente para cuidar de seu filho Vicente Liszt e acabou permanecendo na casa do compositor até mesmo depois de casa, tornando-se praticamente membro da família.

D. Terezinha Fonseca afirma ainda que eles viajavam para outras cidades levando peças teatrais e “os famosos atos variados”, com grande sucesso. Ela ressalta que a figura do maestro, compositor e pianista era essencial na vida musical da cidade e da região: “sem o sr. Vicente não se fazia nada!!!!” (FONSECA, 2012).

Em sua atuação junto à igreja, Fonseca (2012) comenta que o compositor participava das cerimônias ao lado de cantores solistas da cidade, como D. Glorinha Paiva (aluna do Sr. Vicente), Sr. Menotti Sisti, Jandira Paiva, Maria de Jesus, Oneida Junqueira, Geraldo Arcanjo entre outros. Segundo ela, “a Semana Santa (do Monsenhor Fonseca) era brindada pelas Missas de Angelis, São Miguel Arcanjo, a 4 vezes com solos de clarineta (Álvaro) e Vicente Medeiros no harmônio”. (FONSECA, 2012)

Vicente Medeiros participou ativamente das festividades religiosas, especialmente na época em que o Monsenhor José Guimarães Fonseca esteve à frente da Matriz Sagrada Família em Três Corações (período de 1922 a 1966). O compositor afastou-se das atividades religiosas, segundo depoimento de sua filha, a partir do momento em que as missas passaram a ser celebradas em português, abandonando-se o latim. Tal fato é resultado das ações do Concílio Vaticano II, que aconteceu entre 1962 e 1965 e que se constituiu como uma grande reflexão sobre as ações da igreja católica frente às mudanças contemporâneas.

Numa publicação de 1998, cujo objetivo era resgatar personalidades da cidade de Três Corações, Nogueira contribui com algumas informações sobre Vicente Medeiros:

Homem índole e simples, dedicou a vida à música que era sua paixão e ao trabalho. Deixou de herança aos filhos e a seu povo, diversas partituras de sua autoria. Encantou a todos que tiveram o privilégio de vê-lo e ouvi-lo tocar piano. Colocava o sentimentalismo à frente de tudo e dava um colorido especial a suas apresentações. Chefe de família exemplar, educou seus filhos com amor. No dia 19 de outubro de 1969 seu coração parou, e aquelas mãos mágicas já não mais tocavam o piano inseparável, aquela voz forte já não transmitia mais. Seu corpo repousa em paz no cemitério de São João Batista, na sempre sua Três Corações. (Nogueira, 1998, p.60).

Atualmente, a rua em que o compositor residiu na cidade de Três Corações recebeu o seu nome: Maestro Vicente Medeiros. De sua vasta obra, recuperamos, até agora partituras manuscritas avulsas, três cadernos de composições sendo um deles dedicado a peças sacras, duas partituras editadas para piano, uma peça para piano e banda de sopros com a parte do piano e algumas das partes instrumentais, outra peça para piano e banda de sopros da qual restou apenas a parte do piano, letras de canções, algumas partituras de canções e um discurso proferido em um recital de alunos.

Nos limites deste texto, apresentamos a seguir o caderno com composições de obras sacras, com alguns apontamentos analíticos iniciais. Apresentamos também outras partituras sacras que eram utilizadas pelo compositor nas cerimônias religiosas, que serão utilizadas como indícios das práticas musicais religiosas da época numa tentativa de escrita da sua história na cidade de Três Corações, no período em que o compositor em questão ali atuou.

3. As obras sacras

Grande parte das obras sacras preservadas de Vicente de Paula Medeiros encontra-se reunida em um pequeno caderno intitulado “Composições de Vicente de Paula Medeiros”, datado de 18 de

outubro de 1937. Este caderno parece ter sido confeccionado pelo próprio compositor, que utilizou folhas da Rede Mineira de Viação.

As linhas do pentagrama foram desenhadas a lápis, enquanto que a música foi grafada a caneta. Em algumas das páginas é possível ver a marca da Rede Mineira de Viação, como na partitura do *Tantum ergo n. 2*:



Fig. 1 – Manuscrito autógrafo de *Tantum ergo n. 2*, de Vicente de Paula Medeiros

Todo este caderno apresenta composições que seguem um mesmo estilo: acompanhamento feito por acordes que acompanham uma voz solista. O acompanhamento era tocado no harmônio e a melodia vocal era dobrada pela mão direita do acompanhador. A este era conferida certa liberdade na improvisação do acompanhamento durante a execução da obra. Em algumas das peças é possível observar algumas notas acrescentadas a lápis na melodia vocal, formando acordes, ou seja, completando a harmonia e enriquecendo a parte do harmônio.

A melodia vocal concentra-se na região média da voz, com uma tessitura que varia do Dó 3 ao Fá 4. Todas as obras contidas neste caderno apresentam apenas uma melodia solista e silábica (sem melismas), acompanhada por uma harmonia simples, com predomínio dos graus principais (I, IV e V).

Todos os textos estão em latim. A letra do *Tantum ergo* corresponde às palavras iniciais dos dois últimos versos do *Pange Lingua*, um hino latino medieval escrito por São Tomás de Aquino. Estes dois últimos versos são cantados durante adorações e bênçãos do Santíssimo Sacramento na Igreja Católica e outras igrejas que adotam estas práticas. Geralmente é cantado, embora também possa ser solenemente recitado.

O texto do *Tantum ergo* apresentado nas partituras do caderno de composições corresponde apenas à primeira estrofe da oração: “*Tantum ergo Sacramentum / Veneremur cernui: / Et antiquum documentum / Novo cedat ritui: / Praestet fides supplementum / Sensuum defectui. / Amen*”.

Também a letra de *O Salutaris hostia* é um hino escrito por São Tomás de Aquino para a festividade de Corpus Christi², sendo muito cantado nas adorações do Santíssimo Sacramento na Igreja Católica. De maneira similar ao que acontece com o *Tantum ergo*, a letra não está completa nos manuscritos, correpondendo também à primeira estrofe da oração: “*O salutaris Hostia, / Quae caeli pandis ostium: / Bella premunt hostilia, / Da robur, fer auxilium.*”

As ladainhas estruturam-se da seguinte forma: há a melodia com a qual será entoado o nome do santo e, em seguida, a melodia com a resposta da assembléia (*ora pro nobis*).

A letra do *Domine* corresponde a uma justaposição de orações: o segundo verso do Salmo 69 (*Domine ad adjuvandum me festina*) – que seria uma resposta ao primeiro verso do mesmo Salmo (*Deus in adiutorium meum intende*); a oração do Glória (pequeno hino de exaltação a Deus das liturgias cristãs, conhecido como “doxologia menor”) – *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto / Sicut era in principio et nunc, et semper, et in secula seculorum. Amen*; e o primeiro trecho de uma oração tradicional da liturgia latina que invoca a graça do Espírito Santo (*Veni, Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium, et tui amoris in eis ignem accende*).

No manuscrito encontrado com a aluna do compositor, D. Terezinha, intitulado a lápis *Tantum ergo e Salutrais de VMedeiros*, encontramos uma harmonia mais elaborada (iniciando a composição com a dominante da tonalidade – Ré menor e passando por outros graus além do I, IV e V), a três vozes e uma verdadeira confusão com a letra. À caneta, com a caligrafia do compositor, temos a primeira estrofe do hino *O Salutaris hostia*. Logo abaixo à linha do coro, encontramos, à lápis, com a caligrafia do compositor, a segunda estrofe do mesmo hino (*Uni trinoque Domino / Sit sempiterna gloria, / Qui vitam sine termino / Nobis donet in patria. Amen.*). Além disso, está anotado ao final da partitura, com a caligrafia de D. Terezinha, a primeira estrofe do *Tantum ergo*, e, abaixo da segunda letra do *O Salutaris hostia*, também na caligrafia de D. Terezinha, a segunda estrofe do *Tantum ergo* (*Genitori, Genitoque / Laus et iubilatio, / Salus, honor, virtus quoque / Sit et benedictio: / Procedenti ab utroque / Compar sit laudatio. Amen.*)

Tais fatos podem indicar a utilização da mesma melodia para os diferentes hinos.

Nas partituras do caderno em estudo intituladas *Tantum ergo e Salutaris* (algumas vêm intituladas *Salutaris e Tantum ergo*) são apresentadas as primeiras estrofes de cada hino (sempre o *Tantum ergo* precedendo o *Salutaris* a despeito das indicações no título), em tonalidades diferentes.

No caderno com manuscritos de peças de outros compositores utilizados nos ritos católicos pelo Sr. Vicente, encontramos as seguintes obras: i) uma missa completa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei*) a duas vozes (*cantus e altus*), do compositor “F. Marvet”; ii) um Hino de Nossa Senhora, para harmonium, de “José Germano”; iii) uma Ave Maria (em latim) a duas vozes do compositor Vicente Medeiros, iv) uma Ladainha de Nossa Senhora do compositor “Antonio Ascenso”; v) uma Ladainha de Nossa Senhora de “G. Batt. Boni”; vi) uma Ladainha a duas vozes de “Pres. Ed. Bottigliero”, vii) um *Tantum ergo* de Fauré; viii) uma Ave Maria de Marietta Netto; ix) um Triunpho do Coração de Maria, sem referência de autoria, x) uma coleção de melodias (algumas a uma voz, outras a duas) sem letra nem referências a autoria com os títulos: Queremos Deus, Com minha mãe estarei, Ó Mãe de Ternura, Para o Natal, Via Sacra, O Salutaris (I, II e III), Pange Lingua *Tantum ergo* (I), *Tantum ergo* (II, III, IV, V, VI e VII), e Ladainha de Nossa Senhora (I, II, III e IV); e xi) um *O Salutaris* de “A. Milanez”.

² O *Tantum ergo* e o *Salutaris* são pequenas peças sacras relacionadas à exposição e bênção do Santíssimo Sacramento e às celebrações das Missas e Procissões da Quinta-feira Santa e das festividades de Corpus Christi (TERRY, 1907; DIMON, 2010).

Este caderno traz várias interrogações quanto aos compositores: quase todos desconhecidos (à exceção de Fauré e do próprio Vicente Medeiros), ao mesmo tempo em que contribui com informações sobre as práticas musicais religiosas da época. Trata-se de uma coletânea de peças, com várias caligrafias diferentes.

4. Notas finais

O material encontrado é bastante diverso e apresenta-se como importante fonte de pesquisa sobre as práticas musicais religiosas do interior de Minas Gerais, na década de 1930. Os apontamentos analíticos apresentados nos limites deste texto figuram apenas como primeiras aproximações de análise do material encontrado, suscitando ainda um longo trabalho de pesquisa.

Os próximos passos desta investigação consistem na digitalização e editoração de todas as partituras (que estão sendo realizadas por bolsistas do Programa Escola de Música da UFMS, com recursos do Edital PROEXT/2011-2012), aprofundamentos nas notas biográficas do compositor e nas análises das peças, incluindo-se aí uma necessária contribuição de membros da Igreja Católica que identifiquem as peças encontradas e as localizem nos ritos praticados. Além disso, estamos iniciando uma busca pela identificação das obras que não são da autoria do Maestro Vicente Medeiros – uma vez que todos os outros compositores citados nos são desconhecidos (exceto G. Fauré).

A recuperação da obra de Vicente Medeiros (que vai além das composições sacras) contribui não somente para a preservação de sua memória, mas também para a compreensão das práticas musicais (sejam elas religiosas ou profanas) no interior de Minas Gerais, na primeira metade do século XX.

Esperamos concluir as investigações com a gravação das obras encontradas, e a apresentação das mesmas em diversos concertos – especialmente na cidade de Três Corações. Além disso, pretendemos publicar um livro com as obras encontradas, visando a sua divulgação para outras partes do país. Ainda há muito a ser feito e o presente artigo apresenta apenas um primeiro passo na divulgação dos resultados da pesquisa.

Referências Bibliográficas

AUAD, Maria Kalil. Entrevista concedida em 07/04/2012.

DIMON, Gordon. *Ordo*. London: The Latin Mass Society, 2010.

FELICIANO, Maria Rosa. Entrevista concedida em 30/03/2012.

FONSECA, Terezinha. Entrevista concedida em 05/04/2012.

NOGUEIRA, Ronaldo Urgel. *Cem corações que fizeram Três Corações*. Vol. 2. Três Corações: UNINCOR, 1998.

TERRY, Richard R. *Catholic Church Music*. London: Greening & Co Ltda, 1907.

OGANS: MÚSICOS DE RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS: IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES DE PODER

André Luiz Monteiro de Almeida¹ (EMAC-UFG)
prestos@gmail.com.br

Ana Guiomar Rêgo Souza² (EMAC-UFG)
anagsou@yahoo.com.br

Resumo: Os ogans, em especial da Umbanda e Candomblé possuem papeis focais na manutenção de tais cultos e na formação das identidades míticas nacionais, das religiosidades e brasilidade. A partir de levantamento bibliográfico e teórico, bem como aquisição de informação através de entrevistas informais, foi constatado que os ogans e suas atividades religiosas não só preservam as narrativas ancestrais e estruturas de poder dos seus antepassados nas comunidades religiosas a qual atuam, mas também promoveram trocas sociais e simbólicas que extrapolam os terreiros, inserindo e validando as ancestralidades africanas como componentes legítimo da brasilidade.

Palavras-chave: Hologramática; Brasilidade; Ancestralidade; Macumba.

OGANS: Musicians of Afro-Brazilian Religions: identity and power representations

Abstract: The Ogans, particularly Candomblé and Umbanda, have mains roles maintaining such worship and shaping national mythical identity, religiosity and Brazilianness. From a bibliography and theoretical review, and also data collection from informal interviews, was found that the ogans and their religious activities not only preserve the ancestral narratives and power structures of their ancestors in religious communities where they are, but also promoted social and symbolic exchanges that go beyond the religious communities, adding and authenticating African ancestry as legitimate components of the Brazilianness

Keywords: Hologramatic; Brazilianness; Ancestry; Macumba.

Introdução

Em diversas religiões da matriz afro-brasileira é encontrada uma classe de iniciados denominados como “ogans”. A disseminação deste nome em um amplo espectro de cultos sugere que estes compartilhem elementos provenientes das diversas manifestações arcaicas do Candomblé brasileiro e, mais remotamente, de outras práticas religiosas de origens africanas encontradas na América Latina. Devido à ausência de instituições reguladoras reconhecidas e aceitas, tanto os usos e significados para o termo “ogã” variam lautamente entre os diversos cultos (FERRO s/d). Entretanto, nos imaginários da Umbanda e do Candomblé (as maiores religiões afro-brasileiras), este termo é utilizado, no mais das vezes, para nominar os responsáveis pela música ritualística.

Em ambas as religiões o termo “ogã” pode também designar indivíduos do gênero masculino que desempenham oficialmente funções em um terreiro, sendo este um sacerdote escolhido por um Orixá para não entrar em transe durante os rituais (trabalho). Porém alguns terreiros destas mesmas denominações utilizam este substantivo para denominar apenas os sacerdotes músicos. Estes são os responsáveis pela música sacra durante os trabalhos e, mesmo não entrando em transe, é crido que os ogans participem do processo de mediação entre os “planos físico e espirituais” através da “intuição espiritual”. Para exercerem suas funções, estes sacerdotes utilizam atabaques consagrados para tal

1 Atuação Profissional: Biólogo (PUC-GO), Especialista em Ensino de Artes Integradas (EMAC-UFG). Cursa o Mestrado “Música Na Contemporaneidade” (EMAC-UFG) e a graduação “Educação Musical”. E-mail: prestos@gmail.com.br / Telefone: (62)92862792.

2 Atuação Profissional: Professora da Graduação e do PPG em Música da EMAC/UFG. E-mail: anagsou@yahoo.com.br / Telefone: (62)99964235.

propósito, o Run, Rumpi e o Lé.³ Os praticantes do culto imaginam que é o toque destes instrumentos o principal responsável pela “decida” das “entidades sobrenaturais”, o tipo de entidade e a qualidade da “dança” que ela fará. A hierarquia dos ogans é fortemente representada pelos atabaques, sendo o “chefe” dos músicos responsável pelo Run, o atabaque mais grave de todos; o Rumpi, que tem altura intermediária, é tocado por um iniciado mais qualificado; o neófito toca o Lé, o atabaque mais agudo.

Frete ao exposto foram levantadas as seguintes questões: (a) quais as identidades dos ogans e como estas se relacionam com os mitos e ritos afro-brasileiros? (b) como esses ritos são a memória de ancestralidade do imaginário dos praticantes? (c) de que maneira os ogans e sua música se constituem em representações de identidade e poder? Para responder estas questões foi levantada a seguinte hipótese: na Umbanda, bem como em diversas outras manifestações sacras do imaginário afro-brasileiro, as representações de poder veiculadas pela prática musical dos ogans constroem uma estrutura identitária de caráter hierárquico que possui relação hologramática para com as representações míticas inclusas no imaginário afro-brasileiro e brasileiro. São tanto fator de integração de um grupo particular quanto se constituem em um dos vetores da construção da noção de brasilidade.

Desenvolvimento

Para Fonseca (2001), os praticantes de cultos afro-brasileiros estão inseridos numa sociedade heterogênea. Nos terreiros estes indivíduos interagem com pessoas de matrizes socioculturais diversificadas e pertencentes a espaços socioculturais plurais. O que une estes adeptos é o fato de se agregarem em torno duma hierarquia sacerdotal comum e de hibridarem aos seus imaginários mitos e cultos às mesmas divindades. Dessa forma passam a partilhar elementos simbólicos, gerando reconhecimento e vínculo ao vasto legado de memórias e tradições de sua comunidade religiosa. Durante os ritos e convívio ritual suas diferenças são dissolvidas temporariamente: o terreiro os agrega em torno de uma identidade mestra religiosa. Embora este efeito de “alteração” das identidades individuais possa parecer contraditório, ele não ocorre tão somente em ambientes religiosos. A impressão de uma identidade única e coerente, narrada como um ego singular é, na verdade, uma ilusão: todo sujeito expressa diversas identidades, harmônicas ou contraditórias entre si, como nos informa Stuart Hall (1997 p. 13-14). Isso possibilita o trânsito entre diferentes *lôcus* socioculturais. Dessa forma uma nação, uma comunidade, é construída em constantes tensões e repousos provenientes das singularidades dos grupos.

É a partir do imaginário que os grupos sociais constroem suas realidades (CASTORIADIS 1965). Esse processo de construção é feito através da agregação de símbolos em estruturas representacionais que possibilitam aos membros dos grupos definirem a si mesmos, bem como significar como praticam as coisas que os rodeiam (BOURDIEU 1998). Assim, as identidades dos ogans são construídas nas práticas ritualísticas ordinárias e iniciáticas, adjuntas ao sentimento de pertencimento ao grupo: um ogan é um ser que faz parte de uma comunidade e com ela partilha mitos e convenções imaginadas. Por outro lado, é também um civil caminhando em meio às diversas manifestações socioculturais pertinentes a outros grupos, mediando suas crenças para com as crenças dos outros grupos e, por meio de interações, se incluindo ao macrocosmo das representações de religiosidade brasileira.

³ Estas informações foram encontradas na página “Templo de Xango”, sub-página “Hierarquia de Ogãs”, e não em periódico científico. <http://xango.afonja.vilabol.uol.com.br/HierarquiaDeOgans.html> acessado em 07/02/2012.

Nos imaginários afro-brasileiros, os ogans não são meros músicos: são iniciados imprescindíveis para a eficácia das práticas sobrenaturais do terreiro. São considerados sacerdotes e possuem diversas funções sendo a mais importante o toque dos atabaques sagrados. Estes músicos possuiriam poderes de caráter necro-mediador (mediunidade) como a vidência, sensibilidade e audiência sobrenaturais ⁴.

Outro aspecto peculiar refere-se à música tocada pelos Ogans. Esta transpassa o terreiro e se mescla ao espaço sonoro das imediações. Isso, nos séculos passados, fez com que os cultos afro-brasileiros fossem, genericamente, chamados de macumba e seus praticantes de macumbeiro: originalmente, o termo macumba referenciava um instrumento musical ritualístico e macumbeiro é o nome daquele que a toca. Percebe-se, pois, que a música foi objeto decisivo para a geração de importantes estereótipos no imaginário cristão em relação aos religiosos de denominações religiosas dispares ao cristianismo. Foi também a música, juntamente com danças e elementos visuais, que convidava (e ainda convida) as pessoas exógenas à religião para adentrarem ao terreiro durante ocasiões festivas. Segundo Fonseca (1999, p. 82-83), é no tempo das festas que o terreiro se mostra publicamente. Nesses momentos, os atabaques sagrados são enfeitados com panos coloridos, são servidas comidas e os médiuns bailam em transe, tomados, seus corpos, por Orixás e outros seres sobrenaturais do panteão afro-brasileiro, enquanto os ogans batucam seus instrumentos e entoam os pontos cantados. ⁵ Todo o terreiro se esforça não apenas para agradar as divindades, mas para mostrar seu produto religioso em uma espécie de “proselitismo de Xangô”. Nessas ocasiões, arte e fé são integradas, por adeptos e por todos aqueles que a despeito de suas crenças, queiram participar em uma explosão de cores, sabores e ritmos tocados pelos atabaques sagrados.

Assim como na ficção científica, o sabre de luz é usado para expressão da “força” pelo *Jedi*, os três atabaques sagrados são usados pelos ogans para manifestar o axé □ dos Orixás e outros seres. Estes instrumentos musicais são confeccionados com madeiras unidas por aros metálicos e utilizam uma membrana de couro. Em número de três - Rum, Rumpi e Lé -, como já dito, portam significados fundamentais à existência e identidades dos cultos onde são empregados (BIANCARDI 2000 p. 31). A música neles tocada se caracteriza por rígidos padrões polirrítmicos denominados “toques”, que, nos rituais, auxiliam os participantes a entrarem em contato com as entidades sobrenaturais. O couro usado para a confecção dos instrumentos é preparado em intrincado ritual executado com duração de três dias: se inicia com o sacrifício do caprino, prossegue com retirada do couro e culmina com a fixação deste no atabaque e a raspagem dos pelos. Após a confecção é executado o rito de consagração.

Neste rito de consagração há a participação apenas dos ogans e de altos iniciados da comunidade. O corpo sacerdotal sacrifica um galo e unta o instrumento com seu sangue; com as penas é aspergido azeite de dendê. ⁶ Então a ave é desmembrada e cozida, as vísceras, postas em um alguidar, ⁷ são colocadas de frente ao atabaque. As outras partes são comidas pelos sacerdotes. Após três dias, as vísceras são retiradas e os instrumentos são “levantados”. Depois de consagrados, o Rum, Rumpi e o Lé só podem ser tocados pelos ogans. Muitas vezes esses tambores são preparados cuidadosamente,

4 Respectivamente: Capacidade de ver entidades sobrenaturais, capacidade de sentir e intuir mensagens providas de entidades sobrenaturais e capacidade de ouvir espíritos e outras entidades sobrenaturais.

5 Cânticos ritualísticos utilizados nas religiões afro-brasileiras.

6 É crido que o dendê possa ser usado como um meio de correspondência para com propriedades atribuídas ao Orixá Oxalá. É de peculiar similaridade esta prática para com crenças da Grécia clássica onde o azeite de oliva era utilizado para evocar características atribuídas à Deusa Atena, o vinho às de Dionísio, dentre outras.

7 Prato de barro.

podendo ser pintados nas cores de determinado Orixá, receberem símbolos desenhados com giz em seu couro e, em ocasiões especiais, terem *oiás*⁸ em si amarradas (CONCEIÇÃO & CONCEIÇÃO, 2010).

No início das cerimônias, os Ogans executam toques de saudação específicos para os membros hierárquicos da casa; estes, por sua vez, reverenciam os ogans e os atabaques sagrados inclinando-se até tocarem a cabeça ao chão. Nos primeiros momentos dos ritos públicos, os sacerdotes e participantes, no mais das vezes, prostram-se aos pés dos instrumentos musicais, e, após a decida dos Orixás, dançam na frente dos atabaques que os convocam. A cada instante, seguindo um roteiro, ou a intuição, o chefe dos ogans “puxa”, através do Run, os toques que fazem manifestar os Orixás e a forma com que se apresentam: com uma dança de caça ou de guerra, por exemplo. (Ibidem).

É intrigante o fato de que no início dos ritos, até o líder ou a líder espiritual *mor*, o Babalorixá ou a Yalorixá,⁹ se curvam tão enfaticamente diante dos sacerdotes músicos. Não seria uma inversão de hierarquia? O que um grupo sociocultural tem por “real” é na verdade uma narrativa, como informa Chartier (1988), construída a partir da junção e mediação de elementos simbólicos. A forma como o consenso do grupo significa suas praticas individuais e coletiva é a manifestação objetiva desta narrativa e concretização da realidade de um determinado grupo (JORDELET 1997). Portanto, não faz sentido analisar a hierarquia de um imaginário a partir das construções simbólicas de outrem. No caso, deve-se significar a hierarquia umbandista e candomblecista partindo das narrativas empregadas neste imaginário e não no imaginário judaico-cristão ou ocidental neoliberal.¹⁰ Dietrich (2002 p. 87) informa que todas as manifestações sociais geram espaços de poder que são sempre ocupados por alguém. Cada grupo social organiza o poder e o distribui, definindo “princípios, práticas e valores, [nos quais] o poder irá se alicerçar”. Governo e poder não são sinônimos, pois o poder está disseminado na sociedade de maneira polimórfica e em diversas esferas. Porém em qualquer uma dessas, o poder sempre está fundado a partir do consenso dos atores sociais.

A visão ocidental mais frequente reduz o poder ao poder de mando, na maioria das vezes impessoal, autoritário, podendo chegar a ser ditatorial. Este *modus* de se conceber o poder está relacionado ao opressor YHWH¹¹ do antigo testamento e ao *pater familias*.¹² É de se notar que nas narrativas abraâmicas a divindade em questão é extremamente tirânica, normativa, caprichosa e sádica, além de possuir todo o poder do universo concentrado em si (DAWKINS 2007). Já o *pater familias* expressava um controle validado pelos mitos de Júpiter, Netuno e Plutão,¹³ deuses tirânicos que só respeitavam uns aos outros. Das narrativas míticas, em muitos casos, é possível extrair diversas significações de identidades e poderes.

Jung (1964) afirma que o psiquismo humano não é capaz de se expressar por completo no “mundo da vida”. Assim o sujeito vislumbra as partes “amputadas” de sua própria potência mental através de estados alterados da consciência e alivia as tensões dessas forças reprimidas através dos ritos. Para Campel & Moyer (1990), os mitos também expressam arquétipos e através dos ritos estes são postos em uma espécie de narração de si diante da natureza limitadora do universo exterior. Dessa forma

8 Fazendas com as cores de um Orixá.

9 Pai-de-Santo e Mãe-de-Santo respectivamente.

10 Sistemas econômicos também possuem narrativas simbólicas que tendem a se entrelaçar nas interpretações corriqueiras dos grupos sociais.

11 Divindade do panteão hebraico.

12 Termo relacionado ao mais alto mandatário da família romana clássica, sempre ocupado por um homem. Este dispunha de poder absoluto sobre a vida dos filhos, esposa, vestais e escravos. Podendo tortura-los e mata-los se assim o desejasse.

13 Embora o senso comum confunda os Deuses gregos com os romanos é de se notar que a significação mitológica, embora semelhante, sofre ressignificações profundas na segunda cultura. Júpiter, *in facto*, é bem mais despótico que Zeus.

há uma mediação hologramática, a estrutura biopsíquica expressa suas informações no universo social e interage com este. Para Morrin (2001a e 2001b), é da natureza do homem e de diversos componentes do cosmos a holografia, isto é, a reprodução de suas informações em diversos planos. Embora não exista autonomamente um YHWH ou um Júpiter, estas criações humanas encerram em si parte dos *Homo sapiens* que as constroem e sua construção, em contrapartida, afeta o modo com que os atores sociais significam outros elementos da realidade.

Na construção narrada do rito de consagração dos atabaques, é percebido que todo o corpo sacerdotal não só participa como consome a carne do galo e as vísceras deste são oferecidas aos Orixás. Isso significa que naquele momento estão se ligando uns aos outros e ao poder de Oxalá (representado pelo azeite de dendê). Assim, através do rito, dissolvem a concepção ordinária ocidental de hierarquia, estabelecendo significações de poderes em forma de teia, onde cada humano é um nodo de informação e poder, por um lado individual, por outro uma mera manifestação particularizada de um mesmo ser universal. Esta narrativa de ligação é recorrente em diversas culturas e denominado pelos alquimistas pelo termo *anima mundi* (Jung 1964). Este mesmo princípio é novamente reproduzido nos ritos, quando, através dos atabaques, os ogans ligam através de símbolos sonoros todos os participantes do rito e as entidades cultuadas no imaginário dos mesmos. Assim os sacerdotes não reverenciam o outro como quem reverencia algo alheio a si, reverenciam a si mesmos no outro e vice-versa. Assim como no mito os Orixás ordenam os acontecimentos do universo, os ogans, munidos do poder dos Orixás, ordenam todo o ritual através dos sons. Nisso reside a conexão simbólica com a memória afro-brasileira.

O reavivar desta memória é feito através das expressões artísticas do terreiro, pois para os iniciados elas simbolizam os grandes feitos dos reis e famílias nobres da África. Seja através de narrativas épicas, declamadas ou cantadas contra o batucar dos tambores, estes narrares são trazidos à baila e se misturam a conteúdos políticos e sociais, ressignificando o sentido do poder e da hierarquia vivenciada pelos escravos em meio a uma sociedade de raízes escravocratas. Estas músicas perfazem uma linguagem imantada que possibilita a manutenção de um modelo autodefensivo dos grupos marginalizados, estendendo e validando novos laços identitários que extrapolam o terreiro, sendo ouvidos no samba, no jongo, na capoeira, dentre outros gêneros. Deste modo, as memórias dos míticos matriarcas e patriarcas africanos, através da música e dos pontos cantados dos ogans, não fomentam apenas trocas simbólicas, mas, nas palavras de Nascimento (2008), realizam verdadeiras “trocas sociais fomentadas pelas trocas simbólicas”. Através deste rizoma sonoro, os ogans veicularam símbolos que expressam as identidades dos negros e de seus antepassados, incluindo narrativas no macro tronco de narrativas de ancestralidades dos brasileiros.

Como resultado disto, aquilo que era “do escravo” ou “do caboclo” se tornou passível de ser apropriado por cidadãos desta república lusófona. E, assim como o dendê une simbolicamente as partes individuais ao todo do terreiro, os ogans uniram os mitos dos outrora oprimidos aos mitos daqueles que os oprimiram, contribuindo para a construção do macrocosmo daquilo que é denominado como brasilidade.

Conclusão

Integrando todas as informações expostas entende-se que nas identidades representadas através dos ogans e de seus instrumentos consagrados, são encontradas diversas relações dialógicas que unem a mitologia e as representações de identidade do imaginário afro-brasileiro ao macro-imaginário

brasileiro, corroborando para a construção da brasilidade. É de apontamento importante a presença de um contínuo de relações de pertinência hologramática. Os mitos pertencem aos adeptos da Umbanda e do Candomblé e se manifestam através dos ritos. Por sua vez, os sacerdotes músicos constroem suas identidades com símbolos desses mitos e, dialogicamente, expressam em si e para os outros as narrativas de ancestralidade e seus consensos cosmológicos através dos toques e dos cânticos sagrados. Esses elementos são apropriados e transportados para outros nichos culturais, interagindo e se hibridando com elementos provenientes de outros campos.

Desde os mitos afros até os toques ressignificados na MPB, existe um contínuo de informações que, apesar de se transformar em cada interface de manifestação, continua guardando em si elementos de sua origem. Os músicos sacros e seus “instrumentos” de poder – o Run, Rumpi e Lé –, são elos de uma teia hologramática de significados plurais que se denomina como brasilidade. Embora a música do terreiro não seja o Brasil e o Brasil não seja o terreiro, parafraseando os sábios de Alexandria: enquanto a música sacra do terreiro está no Brasil, o Brasil está na música sacra do terreiro.

Referências Bibliográficas

- BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G Produções. 2000.
- BORDIEU, P. A força da representação In BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*, 2. Ed, São Paulo, Edusp, 1998, p.110.
- CAMPBELL, Joseph & MOYERS, Bill. *O poder do mito*. 1990.
- CASTORIADIS, C. *L'institution imaginaire de La société*. Paris: Seuil. 1965.
- CHARTIER, Roger. *Entre Práticas e Representações*. Bertrand Brasil, S.A. 1988.
- CONCEIÇÃO, Helenise & CONCEIÇÃO Antonio. A construção da identidade Afrodescendente. *Revista África e Africanidades*. Ano 2, nº8. Fev. 2010. ISSN 1983-2354. 2010.
- DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. ISBN: 978-85-359-1070-4.
- DIETRICH, Luiz José (Org.). *Ser é poder*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- FERRO, Sociedade Espiritual Edmundo. *Hierarquia*. S/d. <http://www.paimaneco.org.br/filosofia/hierarquia> acessado em 6 de fevereiro de 2012.
- JODELET, D. *Representações sociais: um domínio em expansão*. In JODELET, Denise (org), *As representações sociais*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Editora Nova Fronteira. 1964.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DD&A editora. 1997.
- MORIN, Edgar. *O Método 1. A natureza da natureza*. Porto Alegre: Sulina. 2001a.
- _____. *O Método 2. A vida da vida*. Porto Alegre: Sulina. 2001b.
- NASCIMENTO, Elisabete Nascimento. *Da escravidão aos orikis em sala de aula: Mito e música sacra de matriz africana na Poética Candombeira*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP-São Paulo. 2008.

ZABUMBA EM PIRENÓPOLIS/GOIÁS, UM SOM QUE PERPETUA

Tereza Caroline Lôbo¹ (IESA-UFG)
terezacarolinelobo@hotmail.com

Aline Santana Lôbo² (Secretaria Estadual de Educação - Goiás)
alinelobo76@hotmail.com

Resumo: Este trabalho objetiva discutir como os sons produzidos pela Banda de Couro se fazem presentes nas festas de Pirenópolis, estado de Goiás, – principalmente nos festejos que homenageiam o Divino Espírito Santo –, se distinguem com uma atmosfera musical singular e se perpetuam na atualidade. Sua execução enche a cultura de canções e melodias, e seu ritmo desperta na memória a lembrança de um passado ligado à mineração e à presença negra no lugar, ao mesmo tempo em que produz a euforia e a “efervescência” de um povo que tem nas suas festividades uma forma de compreensão da vida.

Palavras-chave: Pirenópolis; Banda de Couro; Música; Memória; Lugar; Zabumba.

Zabumba in Pirenopolis/Goiias, a sound that perpetuates itself

Abstract: This project discusses how the sounds made by the Banda de Couro are actually present in Pirenópolis’ festivals, in Goiás State, – mainly in the festivals that give honor to The Divino Espírito Santo festivals –, they are distinguished with a singular musical atmosphere and it perpetuates itself nowadays. Its performance fills the culture with songs and melodies, and Its rhythm reminds of a past linked to the extractive of gold time and the presence of the slaves in the place, at the same time that it causes joy and the effervesce of a people who has in their festivals a comprehension way of life.

Keywords: Pirenópolis; Collective memory; Banda de Couro; Festivals and Zabumba.

Ao caminhar pelas ruas da antiga Meia Ponte a Zabumba, ou Banda de Couro, produz seu som singular quebrando o silêncio da madrugada e convocando a população para festejar o Divino Espírito Santo. A Banda de Couro pertence à cultura local desde o século XVIII quando os negros forros e escravos envolvidos com a mineração do ouro no Rio das Almas construíram a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e ali criaram e executaram suas práticas religiosas, festas e musicais numa conjugação de manifestações da cultura africana com as liturgias e crenças do catolicismo.

Os sons executados pela Banda de Couro de Pirenópolis, no período dos festejos do Divino, numa visão ampliada, não só dão forma ao lugar, mas de maneira combinada e associada constroem um conteúdo identitário. Esculpem na cidade um sentimento de pertencimento em que os ancestrais, seus feitos e suas festas tornaram-se os emblemas da sociedade.

As atividades engendradas pelas igrejas ficavam a cargo das irmandades e confrarias. Como assevera Jayme (1971, p. 554), existiram em Pirenópolis diversas confrarias religiosas dentre elas a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a de São Benedito, pertencentes aos negros escravos e forros. É essencial ressaltar que, apesar de os negros terem suas irmandades, nelas existiam também os brancos. Mas os negros dessas organizações gozavam de privilégios, como o direito de serem enterrados na capela-mor da igreja, com todo requinte de um funeral de branco, ou de ser coroado rei ou juiz no Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos ou no Juizado de São Benedito.

1 Doutora em Geografia pelo Instituto de Estudos Sócio Ambientais da Universidade Federal de Goiás (IESA-UFG). Professora temporária na Universidade Estadual de Goiás – Unidade Universitária de Pirenópolis (UEG-UnU/Pirenópolis). Integrante do Grupo de Pesquisa em Turismo e Gastronomia “Canela d’Ema” e pesquisadora de manifestações culturais. E-mail: terezacarolinelobo@hotmail.com

2 Especialista em Orientação Educacional e Docência Superior. Professora da Secretaria Estadual de Educação e estudante de música – flauta transversal. E-mail: alinelobo76@hotmail.com

Mello e Souza ao pesquisar sobre as festa de negros e suas irmandades religiosas mostrou os detalhes da composição, da administração e organização das festas que seguiam um modelo lusitano, mas estavam também ligados ao universo sociocultural banto, assim menciona

as coletas de esmolas por membros das irmandades, especialmente encarregados disso, era cena comum nas ruas das cidades coloniais, onde muitas vezes danças e tambores africanos conviviam com as folias, de origem portuguesa, que percorriam as ruas ao som de música e carregando estandartes, recolhendo dinheiro para a realização de festas de santos padroeiros (SOUZA, 2002, p. 209).

Nos documentos referentes às irmandades não há indícios de que a Banda de Couro atuava na busca de donativos, mas é certo que compunha as coroações e os cortejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Juizado de São Benedito, suas maiores festividades, animando a festa de distribuição de doces realizada nas residências do rei, rainha, juiz e juíza.

Nas pesquisas sobre os escravos e libertos na capitania de Goiás Loiola escreve sobre a conotação pejorativa das festas dos pretos poucas vezes entendidas como manifestação de louvor por envolver batuques, saraus e aglutinar muita gente. Estes acontecimentos profanos “eram atrelados a uma ideia de gentilidade, ou seja, de ‘paganismo’ africano ou ameríndio” (LOIOLA, 2009, p.65).

Reduzidos os trabalhos da mineração, a Abolição, a miséria e o pouco número de negros na cidade fizeram com que as irmandades dos pretos perdessem sua vitalidade, o que se agravou ainda mais com a implantação da romanização da Igreja Católica em Pirenópolis a partir da década de 1920 (SILVA, 2001). Isso culminou num maior controle da Igreja sobre as formas de exercício da fé e as festas de negros ficaram restritas a alguns grupos que as mantinham dentro de padrões tradicionais de sociabilidade e religiosidade. A incorporação das festas de negros por mestiços deu-se por eles se identificarem como pertencentes a um mesmo segmento social, pobres, despossuídos de bens e à margem da participação social e política conforme concluiu Brandão (2004). Os festejos do reinado, como eram nominados pela população, perderam ainda mais o seu vigor na década de 1940 com a demolição da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, transferindo seu palco para a Matriz de Nossa Senhora do Rosário, a igreja dos brancos.

Apesar das transformações experimentadas pelas festas de pretos e conseqüentemente suas manifestações musicais com a redução do seu espaço de realização e representatividade estas nunca deixaram de acontecer, estiveram sempre presentes integrando o imaginário e a cultura do lugar. Constituiu-se, assim, um meio permeado pela tradição, onde novas identidades e representações foram recriadas, congregando símbolos diferentes e decodificados pelos diversos grupos sociais envolvidos.

Banda de Couro: tempo e contratempo

A festa do Divino e suas várias festividades - folias, congos, cavallhadas, reinado – cada qual com sua musicalidade própria, se impõem como marco para referir-se à tradição reconhecida e mantida pela comunidade local, transmudando o espaço cotidiano em espaço festivo e sagrado, onde se cultuam santos, pagam-se promessas, encontram-se pessoas e verificam-se conflitos. As formas descontraídas de

representação dos cultos são teatralizadas e ritualizadas com grandes quantidades de gestos, símbolos, cores, sabores e principalmente sons.

A tradição está vinculada ao que Halbwachs (2004) denomina “memória coletiva”, cujo passado não é preservado, mas reconstruído coletivamente com base no presente. Em Pirenópolis, ao realizarem-se ano após ano, os festejos ligados ao ritual do reinado e este acompanhado pela Zabumba, reproduzem continuamente as memórias de acontecimentos ou estados passados, por isso estes festejos, mesmo estando aglutinados à festa do Divino, são ainda uma festa de negros. Portanto, “a ‘integridade’ da tradição não deriva do simples fato da persistência sobre o tempo, mas do ‘trabalho’ contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente ao passado” (GIDDENS, 1997, p. 82).

Ao descrever o processo de construção de uma cultura e do papel que ela desempenha na vida social, Geertz defende um conceito semiótico de cultura e embasado em Max Weber, afirma que

o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície (GEERTZ, 1989, p.15).

Desse modo, partindo, da cultura como uma construção intersubjetiva, objetiva-se discutir como os sons produzidos pela Banda de Couro se fazem presentes na festa do Divino Espírito Santo, entrelaçando os fios que formam as teias que constituem o tecido cultural do lugar. Nesta urdidura a Banda de Couro, que num processo contínuo de ressignificação deixou de ser exclusividade das festas de negros e passou a compor os festejos do Divino, se encontra densamente entrelaçada na cultura e sua sonoridade permite a perpetuação da memória do lugar. Ao vivenciar de diversas formas sua musicalidade é possível ver a espontaneidade e sentir o prazer das pessoas que a acompanha.

A Banda de Couro é composta de zabumba, rufadeira e vários instrumentos de percussão da família do tambor, construídos de madeira, cobertos com couro de bezerro (o que dá origem ao seu nome). E amarrados com solas de uma forma muito rudimentar (MENDONÇA, 1981).

São essas caixas que fazem a percussão e dão o ritmo do compasso com toques onomatopaicos que lhe caracteriza (CASCUDO, 1972), acompanhado por um ou outro instrumento de solo³, tais como: o acordeom, o saxofone, a clarineta, o pífano, a flauta e/ou pistão que fazem a melodia de músicas simples e tradicionais e, como tal, possuem infinitas variantes de letras que compõem o repertório conhecido pela comunidade. Os toques produzidos pelos sons das caixas sugerem a seguinte letra, que é mentalmente cantada por quem conhece:

Vamo, vamo, vamo comê doce.
Vamo, vamo, vamo comê doce.

³ A introdução desses instrumentos ocorreu posteriormente à criação da Banda, que na sua origem, século XVIII, era apenas percussão, não havendo as funções musicais eruditas de caráter europeu como descreve Kiefer (1977). Segundo, Pina Filho (2002) os músicos de instrumentos de sopro são crias das bandas musicais, civis e militares do início do século XIX.

As músicas entoadas pelos instrumentos de solo não são cantadas em voz alta, no entanto a letra é conhecida e transmitida nas suas variedades, transcrevemos aqui as mais comuns:

Pica-pau lá no sertão (Bis)
 Não é como o daqui não (Bis)
 O de lá bica no pau (Bis)
 O daqui no coração (Bis)

Vem cá, Bitu, vem cá, Bitu
 Vem cá, vem cá, vem cá
 Não vou lá, não vou lá, não vou lá
 Tenho medo de apanhar⁴

Mariquinha muchacha
 Mariquinha muchacha
 Que é que está fazendo, Mariquinha?
 Tô cumeno bulacha
 (Tô bebendo cachaça)
 (Tô plantando batata)
 (Eu tô torrando café/ Torra bem torrãozinho, Mariquinha (Bis)/ Refrão/ Bolinho de fubá/ Pra pô na mesa, Mariquinha/ Pra Sinhá toma).
 (Penteando o meu cabelo (bis), pra ficar bem penteadozinho, Mariquinha) Assim continua até citar toda toilette⁵

Os sons das caixas de couro talvez tenham inspiração no compasso da vida dos negros submetidos ao trabalho forçado, as batidas são fortes e repetitivas como as atividades cotidianas dos escravos. Os tambores imitam os sons da natureza e esta por sua vez está cheia de ritmos “talvez os homens das cavernas tenham tido a ideia de imitar os ritmos da natureza inventando assim os instrumentos de percussão” (COELHO, 2006, p. 10).

A Banda de Couro introduziu novidades, recriando repertórios que não fazem referência alguma à sua origem ou à sua função como elemento definidor de uma festa de preto. Tocar as caixas, numa perspectiva fisiológica, era representar um cotidiano marcado pelo trabalho pesado e atrair pessoas. Mas sua sonoridade, numa dimensão psicológica, traduz a alegria de festejar homenageando os santos de devoção e negociando os valores que serão transmitidos para as gerações. O ritmo de vida foi alterado e as relações resultaram na agregação e na troca de favores, mas as caixas continuaram fazendo a percussão e dando o ritmo do compasso do trabalho, amenizado por um instrumento melódico que faz o solo de músicas simples e inocentes que trazem alegria e emocionam.

No processo de ressignificação essa Banda ampliou sua participação na Festa do Divino e abrandou sua atuação no reinado. Junto ao alvorecer, às quatro horas, sai pelas ruas da cidade rompendo o silêncio da madrugada com seu impacto sonoro, produzindo um som forte e fraco simultaneamente, as baquetas rufam nas caixas de couro confeccionadas artesanalmente, convidando as pessoas para acordarem para a festa. À noite, seus componentes esperam na porta da igreja da Matriz o final da novena para levar o imperador do Divino até sua casa. Nas comemorações do reinado sua participação se limita a acompanhar os cortejos da igreja às casas do rei, rainha, juiz e juíza onde há a distribuição dos doces, não cumprindo seu papel original de acompanhar todo o percurso das cortes festivas – buscar em casa, levar à igreja e entregar novamente em casa.

⁴ A melodia utilizada para essa letra é da música tradicional junina “Cai, cai balão”.

⁵ Esta última variante foi encontrada na Revista Folclórica nº. 2, ano 2, 1973, p. 73.

Considerações Finais

A música molda o tempo de modo particular e imprime na alma humana uma experiência concreta de suas qualidades rítmicas essenciais. A arte de combinar os sons de maneira que agrade ao ouvido representa uma importante fonte de estímulos, equilíbrio e felicidade.

Há uma grande energia produzida num som forte, uma energia tensa num som agudo, uma energia relaxante num som fraco e assim por diante. [...] E, desde que esses sons são produzidos por nós, com nossos corpos, temos um instintivo sentimento de simpatia quando outros os produzem, para nosso benefício e lazer (SCHAFER, 1991, p.176).

Considera-se, portanto, que a Banda de Couro é um dos marcos da tradição reconhecida e mantida pela comunidade local, é uma entidade em que tudo é compartilhado e celebrado (CANCLINI, 2003) concebendo-se como um lugar específico com prática e conteúdo emocional, integrando e definindo o sentimento de pertencimento à cultura pirenopolina.

O lugar é, pois, o centro das ações e das intenções onde realizamos nossos eventos mais significativos (RELPH, 1980). Isso tem uma função integradora, servindo para definir o sentimento de pertencimento da comunidade e para a perpetuação desse fenômeno festivo. A banda constitui um lugar a partir do envolvimento e da compreensão das experiências vividas pelos participantes com os locais de realização do festejo, transformando este em entidades distintas, já que as experiências humanas nele vivenciadas são repletas de significações próprias. Com efeito, a Banda de Couro, sendo definida a partir de um dispositivo espacial e visto como um lugar (TUAN, 1980), impõe-se como marco para referir-se à tradição reconhecida e mantida pela comunidade local.

Segundo Augé “vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço” (1994, p. 38). Temos também que aprender a ouvir o espaço e a festa é um momento que nos propicia esta vivência e este aprendizado. A execução das músicas tradicionais da festa do Divino e dentre elas as tocadas pela Banda de Couro produzem a euforia e a efervescência⁶ de um povo que no dizer de Schafer (2009) ouve e decide os sons que o estimula ao exigir a presença da música, pois, esta atua no seu prazer, proporcionando experiências emotivas e dando-lhe compreensão à vida.

Sempre que se assimila que o mundo à volta está mudando rapidamente, a resposta peculiar é evocar um passado idealizado e estável. Os indivíduos podem olhar para trás por várias razões, porém uma é comum a todos: a necessidade de adquirir um sentido do eu e referenciar sua identidade (HALL, 2003). O culto ao passado, a saudade dos tempos idos e o medo de mudar as tradições locais são sentimentos latentes nos moradores de Pirenópolis que se envolvem diretamente nos eventos festivos presos às tradições locais como a Festa do Divino, as procissões da Semana Santa e o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito, todos ladeados pelos seus sons característicos. Ao ouvir as músicas executadas pela Banda de Couro somada a outras experiências da vida cotidiana local, renova-se o sentimento que o pirenopolino tem em si mesmo como tal.

⁶ Para Durkheim, a festa é um estado de “excesso” e “efervescência” em que o homem “é transportado fora de si, de suas ocupações e preocupações ordinárias” (1989, p. 456). Freud, paralelamente, considera que a festa “é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição” (1974, p.168).

A música produzida pela Banda de Couro, entendida como um organismo vivo (PETRAGLIA, 2010), é um som que perpetua em seus múltiplos aspectos e interrelações. Na performática produção da sua sonoridade o tom, o tempo, o fluxo sonoro e o silêncio produzidos fluem e atuam não só na emoção, mas no ser no mundo de quem vivencia a cultura.

Referências Bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP:Papirus, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia:UFG, 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Trad. Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo:EDUSP, 2003.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro:Tecnoprint, 1972.
- COELHO, Raquel. *Música*. São Paulo: Formato Editorial, 2006.
- DURKHEIM, Émile. *Formas Elementares da Vida Religiosa*. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo:Edições Paulinas, 1989.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. Tradução Órizon Carneiro Muniz. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, Vol. XIII.
- GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós tradicional. In: BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony, LASH, Scott. *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na oedem social moderna*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A ed. 2003.
- JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 1971, 2 vol.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre:Movimento, 1977.
- LOIOLA, Maria Lemke. *Trajetórias para a liberdade: escravos e libertos na capitania de Goiás*. Goiânia:Editora UFG, 2009.
- MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Ed. UFG, 1981.
- PETRAGLIA, Marcelo Silveira. *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu:OuvirAtivo, 2010.
- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. *Memória musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.
- RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London:Pion, 1980.
- REVISTA *Folclórica*. Goiânia. n. 2, ano 2, 1973.

SILVA, Mônica Martins da. *A festa do Divino: romanização, patrimônio & tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia: AGEPEL, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *Educação Sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons*. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

_____. *Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Edunesp, 1991.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo, Difel, 1980.

ÓPERA *FARRAPOS*: UMA OBRA QUE SURPREENDEU PORTO ALEGRE NOS ANOS 1930

Kênia Simone Werner (UFMG)
keniaw@terra.com.br

Flavio Barbeitas (UFMG)
flateb@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda as circunstâncias em que foi composta a ópera *Farrapos*, do compositor gaúcho Roberto Eggers (1899-1984), e assinala a importância desta obra para a produção operística do Rio Grande do Sul. Eggers iniciou a composição da ópera em 1934, com libreto de Manuel Faria Corrêa (1874-1954), cujo tema era a Revolução Farroupilha. A obra, encenada em Porto Alegre no ano de 1936, além de ser uma representante de ópera com tema gauchesco e a primeira apresentada em vernáculo no Estado, foi fruto do conhecimento e experiência de um músico autodidata que viveu exclusivamente no ambiente musical rio-grandense, surpreendendo o público e os músicos de Porto Alegre.

Palavras-chave: ópera *Farrapos*, Roberto Eggers, ópera no Rio Grande do Sul.

Opera *Farrapos*: a work that surprised Porto Alegre in the 1930's

Abstract: This article discusses the circumstances under which the Opera *Farrapos* was composed and reports on its importance for the opera production of Rio Grande do Sul. Composed by Roberto Eggers from Rio Grande do Sul (1899-1984), the opera was written in 1934 with a libretto of Manuel Faria Corrêa (1874-1954), whose theme was the war of the *Farrapos*, and performed in 1936 in Porto Alegre. Besides representing the opera with Rio Grande do Sul as a theme and being the first one to be presented in Portuguese in the State, this work was created as a result of knowledge and experience of a self-taught musician who lived exclusively on the music scene of Rio Grande do Sul and surprised both the public and musicians from Porto Alegre.

Keywords: Opera *Farrapos*, Robert Eggers, opera from Rio Grande do Sul.

Embora a ópera tenha ganhado vigor no Brasil principalmente com a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, em 1808, a mais antiga apresentação desse gênero no Rio Grande do Sul, de que se tem notícia, data de 1760. À época fruto do esforço dos jesuítas, a ópera tinha o objetivo de catequizar os índios, além de servir como divertimento em celebrações de acontecimentos importantes (ANDRIOTTI, 1996:78). Porto Alegre só conheceu mesmo o costume das temporadas líricas a partir de uma experiência já então comum na Argentina. O país vizinho vivia uma fase de ascensão econômica devido ao auge da agropecuária, pujança que se refletiu no setor cultural com o Teatro Colón, em Buenos Aires, tornando-se uma espécie de filial do Teatro Alla Scala de Milão, de onde chegavam companhias líricas europeias para se apresentarem aos argentinos. Essas companhias, posteriormente a caminho de Rio de Janeiro e São Paulo, passavam por Porto Alegre e faziam apresentações no Teatro São Pedro (TAKAHAMA e OSTERGREN, 2008: 77). Assim, em 1861, Porto Alegre teve sua primeira temporada lírica de óperas completas, tendo sido encenadas *Il Trovatore*, *I Due Foscari*, *Ernani*, *Don Pasquale*, *Maria de Rohan*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *A Casa dos Duendes* e *Belisário* (DAMASCENO, 1975:156). A partir daí as temporadas se intensificaram, de modo que, no início do século XX, Porto Alegre veio a se tornar, de fato, um importante polo operístico.

A produção lírica de autores rio-grandenses, no entanto, é bastante pequena, e as informações disponíveis, raras, pois segundo o historiador Décio Andriotti (1996:79), perdeu-se grande parte das referências. Sabe-se que, em 1902, Murilo Furtado (1873-1958) compôs *Sandro*, a primeira ópera de um compositor gaúcho, encenada em dois atos, com libreto de Arturo Evangelisti, e texto em italiano (TAKAHAMA e OSTERGREN, 2008:78). No mesmo ano, Araújo Viana (1871-1916) compôs

Carmela, estreada poucos dias após *Sandro*. A ação, em ato único, teve libreto escrito pelo cearense Leopoldo Brígido, mas vertido para a língua italiana por Ettore Malaguti, um italiano fixado no Brasil¹ (CAVALHEIRO LIMA, 1956: 89-90). Mais tarde, o mesmo Araújo Viana escreveria *Rei Galaor*, usando um poema dramático do poeta português Eugênio de Castro (1869-1944). A obra, no entanto, não foi terminada pelo autor, tendo sido posteriormente concluída por Francisco Braga e encenada no Rio de Janeiro, em 1922 (ANDRIOTTI, 1996:79-80).

Além desses dois compositores, somente Victor Ribeiro das Neves (1900- 1984), com texto do poeta e historiador Walter Spalding (1901-1976), escreveu, em 1935, a ópera *Ponaim* que, no entanto, nunca foi encenada.² E na mesma época, Roberto Eggers escreveu a ópera *Farrapos*, que é o objeto desse artigo. É importante ressaltar que nesse contexto, tanto os repertórios das temporadas líricas oficiais do Teatro São Pedro, como os das temporadas líricas cantadas por amadores porto-alegrenses³ eram predominantemente de autores italianos, com a exceção de Carlos Gomes que era representado com relativa frequência.

O autor de *Farrapos*, Francisco Roberto Eggers, nasceu em 18 de dezembro de 1899, na cidade de Porto Alegre. Aos quatro anos iniciou suas aulas de piano, muito provavelmente com professor local. Posteriormente, dedicou-se ao aprendizado da flauta, tendo como mestre seu irmão Alberto, flautista e compositor. Porém, Eggers não teve formação musical acadêmica. Já adulto, recebeu algumas aulas de piano de Eugenia Masson, professora do Instituto de Belas Artes, e orientações sobre composição de Leandro Tovar, músico espanhol radicado em Porto Alegre. A maior parte de seus conhecimentos musicais proveio mesmo de seus esforços como autodidata. Na década de 1920 passou a atuar profissionalmente como músico em orquestras de cinemas e de bares em Porto Alegre, como flautista e pianista. Foi maestro, arranjador, compositor e professor de canto e piano. Atuou em importantes instituições como o Centro Musical Porto-Alegrense, o Orfeão Rio-Grandense, na década de 1930, e também em rádios gaúchas por mais de quarenta anos.

Entre suas composições, constam duas óperas, *Farrapos* (1936) e *Missões* (1948-80), duas operetas, *A Flor da Felicidade* (1937) e *Romance num Sonho* (s/d), uma suíte para flauta e piano, integrada por quatro pequenas peças intituladas *Noturno*, *Valsa-Serenata*, *Chorinho* e *Na Madrugada* (1968), e mais de quarenta peças para canto e piano em diversos gêneros. Além disso, compôs as músicas dos filmes *Parque da Redenção* e *Rio Guaíba*, de autoria de Alberto Bastos do Canto, filmados em 1950. Roberto Eggers faleceu no dia 13 de julho de 1984, na mesma cidade onde nasceu.

Eggers iniciou a composição de *Farrapos* em 1934, para que fosse encenada durante as comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha que aconteceriam no ano seguinte. Encomendou o libreto a Manoel Faria Corrêa (1874-1954) que, além de escritor, era profundo conhecedor da história do Rio Grande do Sul. A ópera, em três atos, se passa em setembro de 1835, em Porto Alegre, dias antes de iniciar a Revolução Farroupilha. O drama é baseado no conflito de ideais que abalam a família Figueira. O Comendador Figueira, um português devotado ao império, se depara com os filhos Alano e Eleonora,

1 Essa obra foi encenada no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, em 1906, “refundida em dois atos, com texto em português, numa adaptação do poeta Osório Duque Estrada”. *Carmela* volta a ser encenada em Porto Alegre em 1907, em dois atos, porém com texto em italiano. (DAMASCENO, 1975: 163 e 174).

2 Foram apenas apresentados alguns trechos dessa obra em forma de concerto, em 30 de dezembro de 1935, durante as comemorações do centenário da Revolução Farroupilha. (ANDRIOTTI, 1996:88).

3 A prática de temporadas líricas por amadores era recorrente nos anos 1930 em Porto Alegre, sendo Roberto Eggers um dos principais incentivadores e promotores de iniciativas como “Noites Líricas” e “Orfeão Rio-grandense”.

e ainda o namorado da filha, Paulo, a favor da revolução. Marcada pelo debate familiar, encontra-se D. Maria, esposa e mãe, que vive o dilema de apoiar o marido ou os filhos. Paulo e Alano partem para a campanha de onde voltam vitoriosos, ganhando, por fim, a confiança do Comendador que, mesmo não aderindo a causa farroupilha, reconhece seu valor. Contudo, a cena final mostra Paulo, ferido e conduzido por Alano, fazendo uma exaltada declaração de amor à Eleonora e aos farrapos, morrendo em seguida.

A obra não ficou pronta a tempo das comemorações do centenário e foi encenada somente em setembro do ano seguinte, no Teatro São Pedro. Teve como intérpretes Antonio Carlos Hartlieb Lima, Carmem Torres, Branca Bagorro, Emílio Baldino e Armando Mecone. Foi ainda encenada quatro vezes neste teatro e mais quatro no Cine-Teatro Apolo, a preços populares, sem contar algumas récitas em cidades do interior do estado, sempre com acompanhamento da orquestra do Sindicato dos Músicos de Porto Alegre, regida pelo autor. Depois de 1936, *Farrapos* nunca mais seria encenada, tendo sido apresentada apenas em forma de concerto em 22, 24 e 26 de setembro de 1977, no Auditório da Assembleia Legislativa de Porto Alegre, pela OSPA. Nessa ocasião, foram intérpretes Vera Campos e Denise Lahude (Eleonora), Betty Böelter e Marta Nóbrega (Dona Maria), Mario Oliveira (Paulo), Franklin Dias (Alano), Luiz Ramirez (Comendador Figueira), Fernando Bertaso (um amigo de Figueira) Amâncio Bica (recitador). Foram maestros do coral Hans Rottman e Armando Baraldi. Vicente Taveira e Roberto Eggers, maestros da orquestra. Emilio Baldino foi o coordenador e diretor geral.

Chamam a atenção alguns aspectos históricos do libreto: a recorrente evocação de líderes da revolução, bem como do ambiente campeiro, no intuito de fortalecer a identidade do gaúcho; a constante afirmação, em consonância com os ideais de unidade nacional da política varguista da década de 1930, de que os farrapos pretendiam permanecer unidos à Coroa e não eram movidos por desejos separatistas; e ainda o uso do tema *Deus, Pátria e Família*, lema da Ação Integralista Brasileira, criada por Plínio Salgado em 1932. Esses aspectos demonstram que o texto estava situado muito mais no momento de sua criação, 1935, do que na época em que se passa o drama, cem anos antes.

Quanto aos aspectos musicais da ópera, as considerações que seguem foram feitas a partir da gravação (com qualidade técnica deficiente) de 1977, por ocasião de sua exibição em forma de concerto, da análise da partitura manuscrita e do estudo da obra feito por Alfredo Pirajá Weyer em 1936 e reeditado em 1977.

A ópera foi escrita, originalmente, para flauta, oboé, clarinete, fagote, corne inglês, tímpano, campana, celesta, harpa, violinos (Iº e IIº), viola, violoncelo e contrabaixo (Iº e IIº). Na apresentação de 1977, no entanto, houve algumas adaptações para outros instrumentos. Na orquestração de *Farrapos*, o autor revela preocupação em criar combinações timbrísticas com o objetivo de obter efeitos orquestrais específicos e demonstra possuir um estilo próprio e uma concepção sonora pessoal, embora claramente apoiado na estética wagneriana. Seu sinfonismo é amplo, grandioso e elaborado, com utilização em larga escala das madeiras, e mais ainda dos metais e da percussão, visando sempre efeitos colorísticos. Também recorre à ampliação da massa orquestral, caracterizada por uma instrumentação de grande densidade e peso. Weyer descreve a música da primeira cena da ópera da seguinte maneira:

Esse dobrar de sinos é obtido pela orquestra numa distribuição especial do compositor, de efeito bizarro. É obtido esse efeito por um raro jogo de harmonia de exceção, que o autor julga ser criação própria. Trata-se de um acorde de quinta justaposta, no qual se ouvem os doze semitons da escala cromática, sem produzir, todavia, qualquer cacofonia harmônica (WEYER, 1977:19).

O emprego desta orquestração pesada, numerosa e volumosa, induz a pensar que as vozes ideais para representar os papéis da ópera deveriam possuir grande projeção, correspondentes ao tipo *lírico spinto* e/ou *dramático*, capazes de fugir ao risco de serem encobertas pela massa orquestral. Em muitos momentos, o autor parece dar mais destaque à orquestra em detrimento das vozes, com exceção das cenas mais propriamente líricas (árias do tenor nos atos I e II – quando Paulo faz uma serenata à Eleonor e quando faz a exaltação ao ambiente campeiro -, ária do baixo, ato II – quando Figueira relembra sua infância em Portugal -, monólogo do soprano, ato II – quando Eleonora faz uma declaração de amor a Paulo). Nas passagens corais, observam-se muitos efeitos harmônicos interessantes e uma adequada utilização do contraponto, revelando uma sólida e sofisticada técnica de composição.

É bem clara e perceptível a utilização de motivos recorrentes (similares ao *leitmotiv* wagneriano) que se repetem ao longo da ópera, simbolizando sentimentos, emoções e também personagens, como por exemplo, o “tema da tragédia” e o “tema de Paulo”.

Tema condutor de Paulo

Andante

Piano

Tema da Tragédia

Largo

Piano

Além desse recurso, Eggers emprega também pequenos fragmentos do Hino Nacional Brasileiro e do Hino do Rio Grande do Sul com o objetivo de enfatizar certos momentos de caráter patriótico na trama. Ele reproduz também alguns sons da natureza, como o canto dos pássaros, o coaxar das rãs (com instrumentos de sopro e xilofone, recorrendo a efeitos de onomatopeia), o berro do boi (reproduzido pela trompa, na ária de Alano, ato II), o movimento furioso das ondas (no tema “Mares tenebrosos” na cena após a ária de Figueira, no ato II). Com o objetivo de evocar o ambiente dos pampas, através dos instrumentos de sopro, recria o som de um acordeon (gaita campeira), ao mesmo tempo que também faz citações de temas folclóricos gauchescos pela mesma razão. Em linhas gerais, os momentos de caráter lírico presentes no segundo ato tem uma tendência ao patetismo, com ocasionais toques de sentimentalismo intencional.



Primeira página do manuscrito autógrafo da ópera *Farrapos*
(redução para piano com indicações da orquestração)

Outro aspecto de *Farrapos* que vai nos mostrar mais uma característica wagneriana da obra é a utilização da técnica de composição contínua (*durchkomponiert*) utilizada por Wagner. Os números musicais ainda são perfeitamente identificáveis (monólogos, duetos, quarteto, *concertato* com solistas e coro, etc.), estando, porém, conectados uns aos outros de modo a criar um todo orgânico e uma sequência dramática e musical. Eggers estabelece dessa forma, uma estrutura que aproxima *Farrapos* das primeiras óperas de Wagner, como por exemplo, *O Navio Fantasma* e *Tannhäuser*.

Em setembro de 1936, a imprensa ocupou-se quase diariamente de *Farrapos*. Entrevistas, anúncios e crônicas devem ter criado uma grande expectativa no público em relação à ópera. Mesmo depois da estreia, a imprensa acompanhou as demais récitas com a publicação diária de artigos. Várias associações prestaram homenagens aos autores, tendo sido inclusive ofertada uma placa de bronze, com o relevo da face de Eggers, ao Teatro São Pedro. Alguns jornais entrevistaram músicos e pessoas influentes no meio cultural porto-alegrense e, por meio desses depoimentos, podemos ter a medida de como repercutiu a obra na sociedade porto-alegrense. O depoimento de José Corsi, regente da Banda Municipal de Porto Alegre, nesse sentido é significativo.

Acho que foi uma surpresa, não só para o público em geral, como também para nós, profissionais, a realização artística do maestro Roberto Eggers. Esperava-se um trabalho modesto, dada a situação do compositor no ambiente. Ele luta pela vida, desde a adolescência e não teve oportunidade de desenvolver os seus conhecimentos num grande centro artístico, dos quais, aliás, sempre permaneceu longe. (...) O maestro Roberto Eggers deu prova de ser um grande instrumentista, pois seu trabalho de instrumentação é perfeito. Ele procurou tirar da partitura todos os efeitos possíveis, dando provas de conhecer profundamente a orquestra. (...) Quanto a originalidade da ópera, a meu ver, existem páginas verdadeiramente extraordinárias (D.N., 22 set. 1936: 8).

Vê-se que por mais expectativa que se tivesse criado em relação a ópera, não se esperava que o autor da música tivesse desenvolvido seus conhecimentos a ponto de apresentar uma obra considerada de um consistente valor estético. Eggers falou, muitos anos depois, sobre seus esforços autodidatas: “Conseguí aprender composição estudando muito. Não fui um gênio nato. Enchi mais de quatro caixas de querosene com exercícios de harmonia. Hoje eu sei bastante, mas me custou muito” (C. P. 29 jun. 1980:11).

Pelo exposto, vimos que, embora predominasse a escola italiana nas temporadas líricas de Porto Alegre, foi possível a um músico autodidata, que vivenciou somente o ambiente cultural local, compor uma obra permeada pelo wagnerianismo e com considerável domínio da linguagem operística. Além disso, seu valor se insere no fato de ser uma autêntica representante da ópera com tema gauchesco e por ser a primeira encenada em vernáculo no estado. Embora hoje quase esquecida, é preciso recordar algumas críticas em relação a ela. Celso Loureiro Chaves publicou, em 1981, um artigo sobre o uso de temas folclóricos pelos compositores eruditos gaúchos. Considerou que “o manejo da linguagem operística é canhestra em “Farrapos” e sua inspiração nacionalista é deletéria” (Z. H. 12 dez. 1981: 13). Há que se considerar, contudo, que foi a primeira obra desse porte do autor. Eggers tinha consciência de que não criara uma obra prima, mas havia um consenso por parte de seus contemporâneos quanto a seu caráter promissor. Achamos que *Farrapos*, além de uma gravação com mais qualidade do que a única hoje existente, merece ser reexaminada à luz de novas perspectivas musicológicas e culturais.

Referências Bibliográficas

ANDRIOTTI, D. *Óperas*. Regionalismo Sul-Riograndense. Separata de Regionalismo Sul Riograndense. Porto Alegre: CIPEL/Nova Dimensão, 1996.

CAVALHEIRO LIMA, J. C. *Araújo Viana, vida e obra*. Porto Alegre: Globo, 1956.

Correio do Povo, Porto Alegre, 29 jun. 1980.

DAMASCENO, A., et all. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975.

Diário de Notícias, Porto Alegre, 22 set. 1936.

EGGERS, R. *Farrapos*. Porto Alegre: [s.n.], 1936. 1 partitura manuscrita.

EGGERS, R. *Farrapos*. Porto Alegre: Central ISAEC de Produções, 1977. 2 LPs.

Jornal da Manhã, Porto Alegre, 27 set. 1936.

TAKAHAMA, A. M.; OSTERGREN, E. A. Ópera Sandro: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 18., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2008. P. 76-81.

Weyer, A. P. *Farrapos*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1977.

Zero Hora, Porto Alegre, 12 dez. 1981.

A CANÇÃO FOLCLÓRICA NO DESENVOLVIMENTO DAS HABILIDADES FUNCIONAIS: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO DE PIANO COMPLEMENTAR

Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis (UNICAMP)
luizpianista@hotmail.com

Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos (UNICAMP)
luciafrv@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo principal propor uma metodologia ao ensino de piano em grupo. O professor, consciente da necessidade de cada turma e aluno, pode explorar os diferentes aspectos da aprendizagem e da técnica pianística. A partir do material folclórico brasileiro, são construídos arranjos onde a técnica pianística básica é abordada gradativa e concomitantemente ao desenvolvimento das habilidades funcionais.

Palavras-chave: Piano complementar; Educação musical; Canção folclórica; Habilidades funcionais.

The folk song in the development of functional skills: a methodology for teaching piano supplement

Abstract: The objective of this research is to propose a methodology for teaching piano group. The teacher, aware of the need for each class and students can explore different aspects of learning and piano technique. From the Brazilian folkloric material, arrangements are made where the basic piano technique is approached gradually and concurrently with the development of functional skills.

Keywords: Complementary piano; Music education; Folk song; Functional skills.

Introdução

Tendo em vista a escassez de métodos brasileiros para o ensino do piano em grupo, o presente artigo nasceu da necessidade do autor em trabalhar com alunos dos cursos de Composição e Regência, Licenciatura Musical e Bacharelado em Instrumento (exceto piano), para desenvolver as habilidades funcionais do piano. Tais habilidades, como a leitura simultânea de claves, leitura à primeira vista, princípios de harmonização, transposição e improvisação, serão extremamente úteis, tanto ao jovem compositor como ao futuro professor de música.

“As primeiras pesquisas sobre a utilização do ensino coletivo de piano para fins pedagógicos remontam ao século XIX, a partir dos trabalhos do pianista alemão John Bernard Logier (1777–1846) na Inglaterra” (Cerqueira, 2009, pág. 132). O autor esclarece que,

Nos Estados Unidos, as pesquisas em Pedagogia do Piano propiciaram o desenvolvimento do ensino coletivo desde o início do século XX, porém, o material utilizado possui características particulares que não favorecem sua aplicação na realidade brasileira, entre elas o alto custo de importação, uso de língua estrangeira, ênfase no aspecto teórico e uso de melodias de caráter nacionalista norte-americano. (MONTANDON apud CERQUEIRA, 2009, p.132).

Na opinião de educadores como Violeta Gainza, o ensino da música não se restringe mais à leitura de partituras. Segundo Gainza (1998, pág. 36), “a música movimenta, mobiliza, e por isso contribui para a transformação e para o desenvolvimento”.

Para Cerqueira (2009, pág. 129), “com a implementação da Música como disciplina obrigatória nas escolas regulares, o ensino coletivo de instrumentos musicais torna-se uma alternativa

viável para a democratização do acesso à Música”. As aulas em grupo têm muito a oferecer aos alunos, principalmente em termos de motivação, e a oportunidade de fazer música em conjunto. Harnoncourt (1988, pág. 31) defende que “a formação do músico não se deveria restringir apenas ao ensino de colocar o dedo no instrumento para produzir um determinado som, ou de como adquirir virtuosidade”. Na opinião de Swanwick (2003, pág. 19), “o ensino de instrumento deve ser um ensino musical e não simplesmente uma instrução técnica”.

A escolha de uma metodologia de ensino é sempre motivo de grande preocupação para o professor, porém, estamos cada vez mais convencidos de que não há um método completo. Segundo a professora Ermelinda Paz (2010),

O método não pode ser uma coisa rígida, mas precisa comportar uma flexibilidade tal que permita, a quem faça uso dele, obter o máximo de rendimento com o mínimo de esforço, sem a preocupação de encontrar o definitivo e, acima de tudo, trabalhando com satisfação. (p. 14)

Infelizmente, no nosso país, existem poucos estudos e métodos desenvolvidos ao ensino do piano em grupo. Como consequência, a maioria dos professores de piano que tiveram sua formação pelo método tradicional, não vê outra saída senão repetir o mesmo modelo na formação dos alunos que usam o piano como ferramenta de trabalho, estudo, e ensino musical.

A professora Maria Isabel Montandon (2003), que atua na formação de professores de música e pedagogia do piano para iniciantes, comenta que

No Brasil, um dos maiores problemas associados à disciplina Piano Suplementar é a não distinção entre o ensino do piano enquanto instrumento principal ou como instrumento auxiliar na formação do músico. Na falta de referências mais claras sobre a função e objetivos de cursos de piano como instrumento secundário, o que se observa é a tendência em considerar o piano suplementar ou complementar como uma ‘aula de piano resumida’ onde o aluno, geralmente com muita dificuldade, aprende a tocar duas ou três peças do repertório tradicional. Pelo fato da grande maioria dos alunos ter que cursar essa disciplina, e pela falta de prática de aulas em grupo, a solução encontrada em muitos casos é oferecer meia hora de aula por semana ou aulas em conjunto, mas tipo “masterclass” onde cada um mostra o repertório tradicional. (pág. 105)

Segundo a pianista Zélia Chueke (2006, pág. 221), a disciplina Piano Funcional consta de alguns dos currículos de música – com denominações variadas – nas universidades brasileiras. Na opinião da autora a prática de música em conjunto é um ótimo recurso, e que após a preparação individual, os alunos são encorajados a tocar junto e escutar-se; e complementa dizendo que “o professor de piano/teclado funcional deve ser um músico preparado, com experiência o mais ampla possível, jamais restrita ao conhecimento simplista de técnica pianística desvinculada da consciência do processo de escuta que acompanha a execução de todo e qualquer texto musical por mais simples que seja”. Chueke (2006, pág. 217) atenta ao perigo da valorização demasiada do ensino da técnica, uma vez que não é o objetivo principal desses alunos a execução de grandes obras do repertório pianístico, e que tal concepção acaba promovendo a mera automatização de exercícios de cinco dedos, escalas, arpejos e progressões harmônicas.

Material folclórico brasileiro

A partir do material folclórico brasileiro, são construídos arranjos para piano em grupo, onde a técnica pianística básica é abordada gradativa e concomitantemente ao desenvolvimento das habilidades funcionais. O professor, consciente da necessidade de cada turma e aluno, pode explorar os diferentes aspectos da aprendizagem e da técnica pianística, como a precisão rítmica, expressividade, dinâmica, tipos de articulação, fraseado, dedilhado, escalas e arpejos, uso do pedal, assim como os diversos tipos de memória.

Para a construção do arranjo, assim como para uma interpretação coerente, é necessário que o aluno tenha conhecimento da origem de cada canção folclórica assim como a compreensão da letra.

De acordo com Kaplan (1978, pág. 20), “o grau de dificuldade de execução de uma determinada habilidade ou destreza não se encontra nela mesma, e sim na capacidade de realização do indivíduo que a executa”. Os diferentes aspectos da execução pianística que podem exigir maior esforço não são percebidos e resolvidos da mesma maneira, pois “cada aluno apresenta potencialidades, gostos, dificuldades e necessidades particulares” (GANDELMAN, 1997, pág. 29).

Para exercitar a leitura de acordes cifrados, o desenvolvimento de padrões de acompanhamento e a improvisação, foi utilizada a canção “Tutu marambá”. “Tutu marambá, não volte mais cá / Que a mãe da criança lhe manda matar”, diz a letra do trecho inicial da canção que será demonstrado a seguir.

Lauria (2010) esclarece que a canção “Tutu marambá” é uma canção africana registrada por Veríssimo de Melo, encontrada em 1869. A autora comenta que Luís Câmara Cascudo estudou o “tutu” no “Ciclo da angústia infantil”¹, e explica que

Tutu é uma corruptela da palavra quitutu, do idioma quimbundo ou angolês, significando ‘papão’ [...]. Diz a cultura popular que o melhor lugar para o primeiro contato com os aspectos ruins da vida é o colo. No colo e pelo sono, o bebê elabora e exorciza as perdas, o medo. Quando na vida real esses encontros acontecem, a vivência é atualizada e já não é de todo desconhecida. No Brasil tutu é um porco do mato que foge para a floresta quando a mãe do neném bate o pé no chão e diz “xô”. (pág. 95)

A atividade de composição de grupo foi iniciada com o professor executando a melodia da canção. A seguir, os alunos foram motivados a escrever a melodia, a partir da memória auditiva, sem contato com a partitura. A educação da memória musical é aconselhada por Barbacci (1965, pág. 46) e deve ser iniciada logo que o aluno comece seus estudos. A composição foi construída em conjunto, porém cada aluno foi responsável pela sua parte, desta maneira, cada um escreveu de acordo com o seu respectivo domínio técnico do instrumento.

Após o exercício de composição, foi apresentada aos alunos a adaptação realizada pelo professor, que fez uma análise em conjunto dos aspectos técnicos abordados, estudados individualmente e a seguir executado em conjunto.

Esta maneira de abordar a técnica básica pianística vem-se provando eficaz, visto que as turmas de piano complementar são compostas por alunos de diferentes níveis. Além de incentivar a

¹ “Ciclo da angústia infantil” é o estudo da presença dos mitos, medos, ameaças nas cantigas de ninar. Câmara Cascudo diz que a cultura popular considera o colo o lugar mais seguro quando se sente medo. O encontro das crianças com o lado sombrio da vida, por via das cantigas de ninar, fortalece a alma infantil, que exorciza seus medos dormindo. (LAURIA, 2010, pág. 95)

composição como caminho para o domínio do instrumento, os alunos tem a oportunidade de fazer música em conjunto, trocar experiências e aplicar seus conhecimentos.

Além do enfoque tradicional, é importante que os alunos tenham contato com a escrita e a linguagem contemporânea. É interessante que, desde o princípio, o aluno tenha a oportunidade de vivenciar ritmos e compassos irregulares, sons não-convencionais, harmonia não-tonal, contrastes extremos, e efeitos sonoros.

Daldegan e Dottori (2011, pág. 115) destacam que o projeto “Contemporary Music Project”, idealizado por Norman Dello Joio, visava integrar compositores e programas de educação musical em escolas públicas na década de sessenta. Concluiu-se que a maioria dos educadores musicais não tinha preparo para lidar com música contemporânea, por consequência tampouco seus alunos, porém, os alunos e professores mostraram-se receptivos à música nova; os professores observaram que o crescimento musical das crianças e as atitudes com relação à música contemporânea foram muito positivas. A partir dessa experiência pode-se afirmar que,

- A música contemporânea é apropriada e interessante para crianças de qualquer idade. Quanto mais cedo for apresentada, mais natural será seu entusiasmo. Crianças pequenas deveriam ser expostas ao som da música contemporânea antes de serem capazes de intelectualizá-la. [...]
- Um dos maiores objetivos da apresentação de música do século XX às crianças deveria ser ajudá-los a aumentar a sua discriminação auditiva, para que se tornem gradualmente capazes de ser seletivos em suas escolhas de música contemporânea.
- Seleções adicionais contemporâneas, que sejam curtas em duração e simples em estrutura, precisam ser localizadas ou compostas, de modo que possam ser incorporadas em um programa maior de educação musical. (MARK apud DALDEGAN & DOTTORI, 2011, pág. 115)

Partindo do ponto que as turmas são compostas por 4 alunos, e que cada um possui uma vivência particular com o instrumento, uma das soluções encontradas é escrever a partitura em 4 níveis distintos, explorando habilidade iguais ou distintas. Desta maneira, os alunos podem participar do fazer musical em conjunto, e sentem-se motivados a vencer os desafios técnicos e interpretativos.

O processo de composição, num primeiro momento é elaborado pelos alunos, que poderá ser modificado pelo professor para atender às necessidades particulares de cada turma. Num segundo momento, aproveitando o material criativo dos alunos, o professor pode apresentar novos exercícios e desafios, a fim de explorar o conteúdo técnico e musical a serem trabalhados.

O proposta de ensino, realizada pelo autor junto à turma de piano em grupo da Escola de Música e Belas artes do Paraná, aproveitou o material composicional dos alunos para trabalhar os seguintes aspectos: leitura simultânea nas claves de Sol e Fá, *legato*, dinâmica, acentuação, passagem do polegar, dedilhado, *staccato secco* ou martelado, *cluster* e uso do pedal, além de escrever na pauta os acordes cifrados, para uma posterior improvisação. Vale salientar que, durante o processo de aprendizagem o aluno não se restringe apenas ao exercício de uma das partes, sendo incentivado, na medida do possível, a experimentar cada um dos desafios.

Além da experiência de tocar em conjunto, os alunos são motivados a executar seus próprios arranjos em forma de recital. Desta forma, não apenas os estudantes de composição têm oportunidade de aplicar os conhecimentos teóricos adquiridos, mas também os alunos de outros cursos como Licenciatura em Música ou Bacharelado, que podem desenvolver a habilidade criativa.

Conclusão

O uso de material folclórico tem se mostrado como uma importante ferramenta no ensino, uma vez que já fazem parte do inconsciente coletivo de um povo, o processo de leitura, escuta e assimilação ocorre muito mais natural e eficientemente.

As manifestações folclóricas, por si só, são mutantes, e adaptá-las a um contexto atualizado é fundamental para que as novas gerações possam se interessar por elas. Outro ponto que é importante esclarecer é o fato das melodias folclóricas serem de domínio público, o que facilita muito sua edição, mostrando-se ser um aspecto positivo se pensarmos nas possibilidades de divulgação e preservação das mesmas.

De acordo com Lima (1968) o criador da palavra Folk-lore, aportuguesada para Folclore, foi o arqueólogo inglês William John Thoms. Segundo Frederico José de Santa-Anna Nery:

O Folclore, disse muito bem o Conde de Puymaigre, compreende, nas suas oito letras, as poesias populares, as tradições, os contos, as lendas, as crenças, as superstições, os costumes, as adivinhações, os provérbios, enfim tudo o que concerne às nações, seu passado, sua vida, suas opiniões. (PUYMAIGRE apud NERY, 1992, p.33)

Não podemos pensar no nosso cancionário folclórico, sem levar em conta a nossa história, nossa vida, nossa alma, enfim, nosso contexto. Explorar as habilidades funcionais no ensino de piano em grupo partindo-se do material folclórico brasileiro, assim como a construção de arranjos voltados ao desenvolvimento técnico básico, levando em conta a diversidade dentro da coletividade tem se mostrado uma metodologia eficiente na formação do músico.

As obras com intenção pedagógica e vínculo folclórico de Béla Bartók, Carl Orff, Darius Milhaud, Paul Hindemith e Heitor Villa-Lobos, confirmam que o uso de material musical apreendido desde a infância é altamente eficaz. Visto que a canção folclórica está no subconsciente do aluno, ele sente maior segurança e motivação para a realização dos exercícios; é o desafio de aprender algo novo com uma linguagem que já lhe é familiar.

A metodologia adotada não se esgota neste artigo, pois inúmeras canções podem ser utilizadas no desenvolvimento das habilidades funcionais dos alunos de piano complementar.

Referências Bibliográficas

- BARBACCI, Rodolfo. *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1965.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. O Arranjo como Ferramenta Pedagógica no Ensino Coletivo de Piano. *Música Hodie*, pág. 129-140, vol. 9 n. 1, 2009.
- CHUEKE, Zélia. Piano Funcional na Universidade: Considerações sobre métodos e finalidades. *Revista Científica da FAP*, v.1, p.215 – 224, 2006.
- DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de instrumentos para crianças iniciantes. *Música Hodie*, v.11, n.2, pág.113-127, 2011.

- GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. São Paulo: Summus Editorial, 1988.
- GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte / Relume Dumará, 1997.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova interpretação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- KAPLAN, José Alberto. *O ensino do piano – o domínio nas práticas curriculares da educação músico-instrumental*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.
- LAURIA, Nair Spinelli. *Cirandando Brasil*. Coleção clave de sol. Série espaço musical. 1. ed. São Paulo: Paulinas, 2010.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1968.
- NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folclore brasileiro: poesia popular – contos e lendas – fábulas e mitos – poesia, música, danças e crença dos índios*. Vicente Sales, tradução. 235p. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1992.
- MONTANDON, Maria Isabel. *Piano Suplementar – função e materiais*. Anais do IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música. UFG: Goiânia, 2003.
- PAZ, Ermelinda A. *500 Canções brasileiras*. 2. ed. Brasília: Musimed, 2012.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Traduzido por Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Ed. Moderna, 2003.

CONCEPÇÕES ESTÉTICAS, ÉTICAS E METODOLÓGICAS APLICADAS AO PROCESSO DE COMPREENSÃO E AQUISIÇÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL

Maria Helena Jayme Borges (UFG)
mhelenajb@terra.com.br

Resumo: O objetivo desta pesquisa – feita numa abordagem qualitativa, focalizando um estudo de caso e fundamentada teoricamente na concepção construtivista piagetiana de educação – é propor que as escolas de música realizem um trabalho que melhor possibilite ao aluno construir seu próprio caminho social, moral e intelectual. A hipótese levantada é a de que isso se torna possível quando o professor procura oferecer ao aluno uma metodologia ativa, um ambiente mais propício ao desenvolvimento de sua sensibilidade e autonomia. A análise e discussão dos resultados permitiram não apenas confirmar a hipótese levantada, como também oferecer as sugestões metodológicas propostas.

Palavras-chave: Ensino musical; Concepções estéticas, éticas e metodológicas.

Aesthetical, ethical and methodological conceptions applied to the process of understanding and acquiring musical knowledge

Abstract: The objective of this qualitative research – focusing on a case study and in reference to Piaget’s constructivist conception of education – is to propose that music schools perform a job that better enables the student to build his own social, moral and intellectual path. The hypothesis raised is that this becomes possible when the teacher tries to offer the student an active methodology and a more propitious environment to the development of his sensibility and autonomy. The analysis and discussion of the results permitted not only to confirm the hypothesis raised, but also to offer the methodological suggestions proposed.

Keywords: Music Education; Aesthetic, ethical and methodological conceptions.

Introdução

Muitos são os pensadores que apontam a necessidade de uma reestruturação radical de nossa sociedade industrial, fundada sobre uma cisão que muito afetou a personalidade humana na pós-modernidade: o *sentir x pensar / razão x emoção*. Sua origem ancora-se nos três postulados sobre os quais nossa civilização ocidental assentou-se que trazem, em sua estrutura, a primazia da razão científica, a primazia do trabalho com fins utilitários e a exploração da natureza (Garaudy, 1978).

O primeiro nos leva a uma civilização que hipertrofia a razão em detrimento das dimensões básicas da vida: os valores e as emoções.

O segundo, a relegar o lúdico e o estético a posições inferiores, meras atividades de lazer.

O terceiro dá origem a um sistema de produção alienante, não se produz para suprir as necessidades do homem; o objetivo é criar novas necessidades e vender-lhe novos produtos.

Tais postulados geram, dialeticamente, um profundo irracionalismo na medida em que a autonomia, os valores e as emoções não possuem canais para serem expressos e se desenvolverem. O indivíduo isolado torna-se o valor maior e assim passa a lutar contra os outros em favor de suas prioridades. O ritual, a festa, a arte em suas diferentes manifestações são afastadas de nosso cotidiano preenchido apenas com o trabalho utilitário e não criativo. A forma de expressão das emoções torna-se então o ódio, a violência, a raiva, capazes de mais facilmente tocar nervos enrigecidos pelo trabalho alienante e sem sentido (Duarte Jr, 1995).

Não sem razão, as aulas de arte de nossa infância ficavam espremidas entre as disciplinas consideradas “mais sérias e importantes”, reforçando assim mais um conflito básico: a divisão entre o útil e o agradável.

Para Duarte Jr (1995) esta cisão acaba se refletindo em nossa sensibilidade e organização interior; passamos a separar nossos sentimentos e emoções de nosso raciocínio e inteligência.

Estamos divididos e compartimentados num mundo altamente especializado e, se quisermos alcançar “sucesso”, devemos manter esta compartimentação. Por isso nossas escolas iniciam-nos, desde cedo, na técnica do esartejamento mental. Ali devemos ser apenas um homem pensante. As emoções devem ficar fora das quatro paredes das salas de aula, a fim de não atrapalharem nosso desenvolvimento intelectual (Duarte Jr, 1995, p.13).

Considera-se que a escrita, o cálculo, a história devem ser aprendidos, pois vão ao encontro da pedagogia do racional e do trabalho. Quanto à arte, a visão ainda predominante em muitas escolas coleciona conceitos vagos que privilegiam a inspiração, o dom inato, o mistério, a sensibilidade espontânea e “à flor da pele”.

Entretanto, as categorias atuantes no discurso estético não são em absoluto misteriosas ou inatas, constituem produtos de origem cultural. O imediato é, na verdade, mediado; o talento pode ser formado, a inspiração adquirida, a emoção preparada, a sensibilidade construída (Porcher, 1973).

A sensibilidade está relacionada com o potencial criador e com a afetividade dos indivíduos, que se desenvolve num contexto cultural determinado. A sensibilidade e a criatividade não se restringem ao espaço da arte. Criar é algo interligado a viver, no mundo humano. A estética é, na verdade, uma dimensão da existência, do agir humano. (...) Ao produzir sua vida, ao construí-la, o indivíduo realiza uma obra, análoga à obra de arte. É justamente aí que ele se afirma como sujeito, que ele produz sua subjetividade (Rios, 2002, p. 97).

Para Duarte Jr (1995), ela também é fundante da conscientização do próprio eu, da capacidade de escolha e da capacidade crítica para selecionar e recriar valores segundo a situação existencial do educando. Propicia, no agir cotidiano, uma melhor integração de sentimentos, imaginação e razão possibilitando assim uma atitude mais harmoniosa e equilibrada perante o mundo

Trazendo esses conceitos e concepções para o campo do ensino-aprendizagem da música, particularmente do piano, e movida pelo interesse de compreender melhor inquietações pessoais pertinentes à minha prática pedagógica, passei a fazer uma análise crítica da metodologia tradicionalmente empregada no ensino do piano no Brasil.

Concluí que a grande maioria das escolas de música em nosso país mergulha suas raízes na concepção técnica da atividade profissional.

O professor, em função do alto grau de realce atribuído à racionalidade técnica, volta-se quase que inteiramente à solução dos problemas da técnica pianística do aluno e sua práxis é marcada pela objetividade. Preocupações estéticas e éticas, fundamentais na relação do indivíduo com outros seres humanos, consigo mesmo e com a natureza (Goergen, 2005), não parecem ser valorizadas ou percebidas como elementos constituintes do saber e do fazer docente.

O estudo solitário, e não o solidário, é o valor maior.

O pianista, ilhado entre quatro paredes, e inteiramente voltado à solução dos problemas da técnica pianística, permanece em uma espécie de luta isolada cujo resultado é, a um só tempo, favorável

e desagregador: favorável ao desenvolvimento e aprimoramento técnico, e contrário à sensibilidade solidária e à cooperação. O colega da sala ao lado, amigo com quem se pode cooperar, aprender, partilhar críticas e conhecimento, muitas vezes é considerado um rival, um potencial adversário na corrida pelas primeiras classificações em concursos ou mesmo pelas melhores notas da escola.

Tais atitudes correm em sentido adverso ao desenvolvimento da sensibilidade e da organização interior, pois não se constituem canais por onde as emoções e os valores podem ser mais facilmente expressos e melhor desenvolvidos.

Todas essas constatações - aliadas a fenômenos práticos do mundo contemporâneo como complexidade, instabilidade, expectativas e conflito de valores – me levam a acreditar que não se pode considerar a atividade profissional do professor de piano como uma atividade prioritariamente técnica, orientada por relações formais e objetivas.

Pelo contrário, exatamente por lidar com as emoções, com a criatividade e subjetividade, o ensino do piano caracteriza-se como uma atividade que precisa encontrar um campo de perspectivas de interação e solidariedade, um locus de relações interpessoais onde a qualidade dos vínculos afetivos que se estabelecem são decisivos na configuração favorável dos resultados, principalmente dos resultados técnicos.

Para além da técnica pianística...

Esta pedagogia interativa, afetiva, lúdica e dialógica é possível a partir da presença da sensibilidade no âmbito do trabalho docente. O profissional sensível converte-se num investigador na sala de aula e, guiado por princípios éticos, volta sua atenção para o educando e para o desenvolvimento de sua consciência estética.

Rios (2002), ao fazer a articulação entre os conceitos de competência e de qualidade no espaço da profissão docente afirma que toda ação docente de boa qualidade comporta as dimensões ética, estética, política e técnica. Para a autora a ética é a dimensão fundante, pois a técnica, a estética e a política ganharão seu significado pleno quando, além de se apoiarem em fundamentos próprios de sua natureza, se guiarem por princípios éticos (p.108).

A competência ética e estética do professor de piano permite que a técnica pianística mais facilmente se apoie em fundamentos próprios de sua natureza, pois o desenvolvimento da capacidade de crítica e de fazer escolhas, aliada a uma sensibilidade integradora, produzem resultados altamente positivos no processo de aquisição da técnica pianística do aluno.

Uma das principais preocupações do professor de piano deve ser a de levar o aluno a autodirigir-se, a mover-se por desafios, a estabelecer metas intermediárias de estudo que serão imprescindíveis à obtenção da meta maior que é uma técnica aprimorada e uma execução correta. Isso dependerá muito da sensibilidade, imaginação, competência técnica e comprometimento ético do professor ao conduzir cada educando. O professor precisa lançar desafios, precisa estar atento aos valores a serem transmitidos e vivenciados na relação para que o aluno se sinta encorajado a enfrentar os desafios, a construir uma técnica sólida e bem estruturada a partir de um estudo precedido pela razão, pela sensibilidade, por um pensar a respeito de sua conduta durante todo o processo de estudo.

Esse pensar pode se manifestar em forma de perguntas básicas como, por exemplo: qual o meu objetivo? Como devo agir para conseguí-lo? Qual a melhor maneira de solucionar as dificuldades de execução que encontro? Estudo 4 horas de piano, vou conversar no facebook ou saio para o shopping?

Tais perguntas traduzem um pensamento ético e reflexivo que aponta ao aluno a necessidade de estabelecer um conjunto de princípios, critérios e valores que têm por objetivo solucionar uma situação existencial, dar rumo à própria conduta, nortear e julgar suas ações durante o estudo como também estabelecer relações e hierarquias entre esses valores. As situações dilemáticas da vida do estudante colocam claramente essa necessidade delineando assim, no campo do ensino/aprendizagem do piano um caminho sinuoso e multifacetado, o caminho da ética, da estética, da moral e da autonomia.

...o desenvolvimento da autonomia

Movida pelo interesse de entender melhor problemas que percebo na prática pedagógica do professor de piano, levantei como hipótese de pesquisa a proposição de que ele pode enriquecer seu trabalho e minorar o problema da inibição, ausência de reflexão e falta de motivação do aluno para estudar se oferecer a ele um ambiente propício ao desenvolvimento de sua sensibilidade e autonomia. Esta relação foi estabelecida a partir da seguinte indagação: se os problemas dos alunos são geralmente esses, que conquistas deveriam ser suscitadas a fim de ajudá-los a resolver os conflitos de estudo detectados?

As capacidades de crítica, de fazer escolhas, de abstrair, o domínio de si mesmo, a racionalidade, a capacidade de motivar-se intrinsecamente foram as respostas encontradas.

Sabemos que estas são potencialidades circunscritas dentro de um campo delimitado pela sensibilidade e pela autonomia, são conseqüências do desenvolvimento da autonomia.

Sabemos também que a autonomia é uma das diversas faces da conduta humana e refere-se a um nível do desenvolvimento psicológico, possui uma dimensão individual. Por outro lado, não existe autonomia pura, uma capacidade absoluta do sujeito isolado, o desenvolvimento da autonomia pressupõe a relação com o outro.

Considerando então que o desenvolvimento da autonomia pressupõe a relação com o outro, concluí que o professor de piano pode enriquecer seu trabalho e facilitar o enfrentamento dos conflitos e dificuldades de estudo de seus alunos se oferecer a eles um ambiente cooperativo, propício ao desenvolvimento dessa dimensão de sua personalidade.

A discussão desta questão envolve, pelo menos, dois aspectos complementares da relação entre o ensino do piano e o desenvolvimento da autonomia:

1º) O ensino do piano enquanto uma atividade que pode contribuir, de forma importante, para o desenvolvimento da sensibilidade e da autonomia do aluno.

2º) O desenvolvimento da autonomia enquanto um objetivo que pode proporcionar, ao professor de piano, recursos que tomam o processo de ensino/aprendizagem desse instrumento mais efetivo e prazeroso.

A conclusão que ora apresento foi, portanto, extraída da análise e discussão desses dois aspectos complementares da relação entre o ensino do piano e o desenvolvimento da autonomia.

O ensino do piano e o desenvolvimento da autonomia na “Escola X”: sensibilidade que vai além da flor da pele

Para atingir o objetivo proposto era necessário encontrar um objeto de estudo que oferecesse as condições necessárias à investigação da hipótese acima mencionada. Assim sendo, escolhi como objeto de estudo a “Escola X” (nome fictício), uma escola de música particular, localizada em Goiânia. Os sujeitos de pesquisa foram a Prof^a Vitória (nome fictício) e 4 de seus alunos adolescentes.

Essa escolha ancora-se no fato de eu ter observado que os alunos da “Escola X” estão sempre entre os primeiros colocados no vestibular para a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e em concursos nacionais e internacionais.

Além disso, a desinibição, a alegria, a descontração para tocar, o prazer, a amizade em comum que demonstram partilhar sempre que se apresentam em público suscitaram minha curiosidade em conhecer a metodologia empregada pela professora Vitória.

Ao concluir o trabalho, feito em uma abordagem qualitativa, o estudo de caso, posso afirmar, ancorada nos dados analisados à luz do construtivismo piagetiano - tomado como referencial teórico - que a escola pesquisada realmente não segue uma metodologia tradicional. Possui uma metodologia ativa, uma concepção construtivista de educação, no sentido piagetiano, e o eixo vertebrador do trabalho ali desenvolvido não é apenas a educação musical e a aprendizagem da técnica pianística, mas também uma educação comprometida com a ética, com a estética e com a cidadania.

Várias são as evidências, mas eu destacaria:

A preocupação em construir, dentro de um processo coletivo, relações que propiciam o desenvolvimento da sensibilidade e da autonomia – o que implica dizer, necessariamente, relações de poder não autoritárias.

A preocupação em considerar a inter-relação e a influência existente entre a música e os diferentes campos do conhecimento, relacionando-os, na prática, às questões da vida cotidiana. Questões sociais, de natureza diferente da área musical, como Ética, Pluralidade Cultural, Saúde e Meio Ambiente, História, Geografia, Ciências, Línguas são naturalmente estudadas e trabalhadas de forma contínua e integrada ao ensino de música e de piano.

A exigência da reflexão está presente em toda a extensão da proposta e orientação didática da escola. Qualquer assunto é discutido em sala de aula, inclusive as regras de funcionamento da escola e normas de conduta nas relações interpessoais.

A convivência entre todos está ligada à questão central das preocupações éticas que é “como agir perante os outros?”

Os conceitos são internalizados mediante atividades ricas em situações de participação. Grupos de estudos, viagens para participação em concursos, idas em conjunto ao teatro, concertos, recitais, festas e shopping são comuns na escola.

Ao trabalhar em sua prática pedagógica com conceitos como interdisciplinaridade e transversalidade, compromete-se com uma proposta construtivista piagetiana de educação, presente nos objetivos propostos nos Parâmetros Curriculares Nacionais e a estes dá respaldo espontaneamente, sustentada unicamente em sua convicção metodológica e não devido a decisões governamentais.

Os resultados das análises dos dados mostram que a escola adota uma metodologia, estratégias e técnicas direcionadas ao ensino do piano levando em conta o desenvolvimento da sensibilidade e da autonomia do aluno. Assim sendo, acredito que o trabalho conseguiu atingir o objetivo proposto, o de sugerir uma metodologia, estratégias e técnicas direcionadas ao ensino do piano levando em conta o desenvolvimento da autonomia do aluno.

Considerações Finais

Sustentada pelos dados obtidos concluo que não só a competência técnica e política, mas também a ética e a estética sustentam a prática pedagógica da Prof^a Vitória. Acredito também que o sucesso da escola pesquisada foi erguido sob a égide de valores que propiciam o desenvolvimento da autonomia: cooperação, reciprocidade, racionalidade, diálogo, solidariedade, respeito mútuo, disciplina, afeto e prazer, mas não o prazer imediato. Conforme La Taille (1998), o prazer imediato é primitivo, a busca do prazer pelo esforço é que tem valor e é própria do adulto.

Acredito que aqui esteja o segredo, a solução encontrada pela professora Vitória para os problemas e conflitos de estudo dos alunos de piano, particularmente dos jovens: o prazer advindo da superação dos próprios limites. Ela procura intensificar desafios que ativam a capacidade construtiva dos alunos favorecendo-lhes atividades que, além de lhes despertar a sensibilidade, o interesse e a curiosidade, lhes ajudam a fazer projetos, transpor limites, buscar a excelência, crescer.

A busca da excelência é uma constante na escola, mas não a excelência que incentiva a competição e o egoísmo, que busca ser melhor do que o outro; é uma excelência que busca tornar-se melhor do que se é, uma competição de alguém consigo próprio e que se traduz no desejo de transpor limites, de “ir além” (La Taille, 1998, p. 34).

Suscitar esse desejo de “ir além” deveria ser o objetivo de toda educação, principalmente de jovens. A falta de motivação, de atrativos para transpor limites os paralisa pelo tédio e os reduz ao imobilismo e à infantilidade, desconhecendo assim que o mundo adulto lhes acena com uma das mais gratificantes capacidades do homem: a de conquistar a sua autonomia.

Referências Bibliográficas

- DUARTE JR, João Francisco. *Por que arte-educação*. Campinas SP: Papirus, 1995.
- GARAUDY, Roger. *O Ocidente é um acidente: por um diálogo das civilizações*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978.
- GORGEN, Pedro. *Pós-Modernidade, ética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.
- LA TAILLE, Yves de. *Limites: três dimensões educacionais*. São Paulo: Ática, 1998.
- PORCHER, Louis. *Educação artística: luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus Editorial Ltda, 1973.
- RIOS, Terezinha de Azeredo. *Compreender e ensinar: por uma docência da melhor qualidade*. São Paulo: Cortez, 2002.

EDUCAÇÃO MUSICAL DA MULHER NO SEGUNDO REINADO

Vanda Bellard Freire (UFRJ)
vandafreire@yahoo.com.br

Rayana do Val Zecca (UFRJ)
rayanazecca@gmail.com

Paula Ribas Penello (UFRJ)
paulinha.penello@gmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento, cujo objetivo principal é caracterizar e interpretar aspectos da educação musical da mulher, em meados do século XIX (educação formal e não-formal). A pesquisa focaliza neste momento: 1) anúncios de aulas de música, particulares ou em colégios, ministradas por professoras; 2) conteúdos curriculares de colégios destinados às meninas e moças; 3) legislação educacional da época. Os resultados preliminares revelam a intensa presença de anúncios de aulas particulares de música, muitas vezes especificamente dirigidas ao público feminino. Paralelamente, os conteúdos curriculares de colégios, descritos nos periódicos, revelam a presença de ensino de música, principalmente nos currículos dirigidos às meninas. É possível, no atual estágio da pesquisa, perceber as diferenças na educação dos dois sexos, com maior valorização da música na educação feminina, em consonância com as ideologias da época. É possível, também, perceber, nos textos legais, a pouca atenção dedicada ao ensino de artes (inclusive de música) na educação formal.

Palavras-chave: Educação musical; Educação da mulher; Ensino de música formal; Ensino de música não-formal; História da cultura.

Abstract: This paper presents partial results of an ongoing research aiming to describe and interpret aspects of Music Education of women during the nineteenth century (formal and non-formal education). At this point, the research addresses: 1) advertises of music classes given by women, at schools and private classes, 2) syllabus of girls' schools, 3) education legislation during that time. The preliminary results show a large amount of private classes' advertisement, frequently aimed at feminine public. The syllabus of the schools described at the periodical reveals the presence of music teaching, especially in the curricula for girls. At this stage, it is possible to perceive the differences in the education of both genres, with a stronger valorization of music in feminine education, according to the ideology of the period. It is also possible to notice in the legal texts that less attention is given to the teaching of arts (music included) in formal education.

Keywords: Music education; Women's education; Formal music education; Non-formal music education; Cultural history.

Introdução

A presente pesquisa, em andamento, objetiva aprofundar o olhar sobre a concepção e a condução do ensino de música na educação feminina no século XIX (segundo reinado), com especial atenção à atuação de mulheres como professoras de música, em aulas particulares ou em estabelecimentos de ensino. O presente relato absorve e amplia a comunicação apresentada no Congresso Nacional da ANPPOM, em 2011. A insuficiência de estudos sobre o ensino de música ministrado por e para mulheres justifica a importância deste trabalho, que busca reunir informações de fontes primárias sobre o assunto, interpretando-as com fundamentos das áreas de Educação, da Educação Musical e da História da Cultura. O foco é o Rio de Janeiro, embora algumas observações se apliquem ao Brasil, como um todo.

O levantamento de dados, em andamento, e a literatura especializada registram dois aspectos de interesse inicial para a pesquisa: 1) a presença do ensino de música em instituições de ensino; 2) o interesse de meninas e moças das famílias mais abastadas (ou de suas famílias) pelo aprendizado de música, bem visto à época, pelo entendimento de que a habilidade musical (exposta apenas em ambientes privados) contribuiria positivamente para a apresentação da família, sublinhando um status social de bom nível. Além disso, o levantamento já realizado revela a prática do magistério de

música por mulheres, principalmente em âmbito doméstico, abrindo um novo espaço de trabalho para as mulheres e contribuindo para a transformação de sua inserção na sociedade da época. Os objetivos da pesquisa envolvem essas e outras questões correlatas, procurando compreendê-las na trama da sociedade da cultura.

1. Metodologia e Referencial Teórico

A pesquisa focaliza a atuação de mulheres como professoras ou estudantes de música, no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, através da leitura de periódicos e da literatura especializada, enfatizando ideologias e legislação da época. A pesquisa se detém apenas sobre a educação formal e não-formal (GHANEM TRILLA e ARANTES, 2010), não abrangendo o ensino informal, sobre o qual há necessidades mais específicas na obtenção de informações.

O recorte temporal (segundo reinado) decorre da presença de acontecimentos importantes para a pesquisa, como a criação do Colégio Pedro II e do Imperial Conservatório de Música, além de abrigar uma gradativa entrada feminina no mercado de trabalho com música, sobretudo como professoras, e de registrar a publicação do primeiro jornal da chamada “imprensa feminina” (jornal editado por uma mulher e dirigido ao sexo feminino), fundado em 1852, por Joana Paula Manso de Noronha, no Rio de Janeiro (JINZENJI, 2010).

O enfoque adotado tem bases na dialética e na fenomenologia, que subsidiam tanto os referenciais da concepção histórica da pesquisa, quanto os ligados à educação. A visão de história utilizada é a da história da cultura (BURKE, 2010). O tempo na história é concebido de forma prioritariamente não-linear, implicando na presença de diferentes tempos e significados sobrepostos em uma mesma sociedade (FREIRE, 1994). Quanto à visão de educação, a pesquisa procura recuperar concepções da época e articulá-las com concepções educacionais recentes, em especial com a pós-moderna, buscando interpretar o fenômeno através do diálogo entre essas diferentes visões, a partir dos seguintes procedimentos metodológicos:

1. Revisão de literatura, abrangendo temas ligados à educação, à educação musical e aos papéis femininos no século XIX, interpretando-os a partir de uma visão dialética, que os articula com os papéis masculinos, não visualizados necessariamente como antagonicos.

2. Levantamento de informações em periódicos da época. Objetiva-se levantar anúncios de aulas particulares e de colégios e buscar aproximação com o pensamento, hábitos e costumes da sociedade oitocentista, visando compreender significados sociais subjacentes. A valorização das subjetividades, visualizadas nas opiniões e notícias em jornais, encontra respaldo no olhar fenomenológico e no entendimento da história da cultura.

3. Leitura dos textos da legislação educacional da época, a partir da literatura especializada, buscando compreender o papel atribuído à música e à educação musical, bem como as concepções de educação subjacentes, confrontando-a com anúncios veiculados pela imprensa.

4. Interpretação dos dados levantados. Freire (1994, 1996, 1998, 2010), Burke (2010), Del Priore (2007), entre outros, oferecem suporte teórico e metodológico à interpretação da educação feminina, enfatizando significados sociais subjacentes. Quanto aos referenciais mais específicos da área de educação,

são importantes, na fase interpretativa, autores como Saviani; Almeida; Souza; Valdemarin (2006), Veiga (2007) e Haidar (2008), que abordam a educação no século XIX e seus desdobramentos na atualidade.

2. Resultados parciais

O levantamento de anúncios em periódicos está em curso. No momento, procede-se à leitura e à sistematização preliminar das informações colhidas, buscando organizá-las em categorias percebidas nessa leitura inicial. A revisão da legislação educacional da época, em andamento, já conta com elementos básicos que permitem algumas interpretações preliminares.

1) Os **anúncios de jornais** revelam a presença de professoras de música, no período abrangido pela investigação, oferecendo diferentes serviços:

– **Aulas particulares (ensino não-formal)** de piano, canto, harpa e outros instrumentos e conteúdos musicais, oferecidas por mulheres de família em suas casas ou na residência dos interessados, como exemplificam os anúncios a seguir:

Mademoiselle Idaly, propõe-se a dar uma perfeita educação as **meninas brasileiras e estrangeiras [grifo nosso]**, igual às que se dá nos primeiros estabelecimentos d'esta classe em nações mais cultas da Europa (...). Ensina português, inglês, francês, todas as obras d'agulha, **música [grifo nosso]**, dança, desenho, geografia e muito especialmente a doutrina cristã. (O Pharol Constitucional, 20/8/1844)

Canto e Piano. Uma senhora brasileira **de boa família, e muito bem educada [grifo nosso]**, digna da proteção do público ilustrado desta corte, sabendo tocar piano e cantar com perfeição, dá lições de sua arte por preço razoável [...]. (A Actualidade, 7 /1/ 1860)

Apesar dos “preços razoáveis” mencionados, aulas particulares era atividade restrita a quem podia pagar. Percebe-se o cuidado em citar a boa origem familiar das mestras, sugerindo que sua aceitação relacionava-se a essa boa origem. Observa-se que as professoras não lecionavam somente música ou apenas um instrumento - ofereciam aulas de dança, arte das agulhas, línguas, etc. Algumas aulas particulares eram destinadas exclusivamente a meninas, revelando concepção diferenciada de educação em relação aos meninos, usual no século XIX.

Ainda segundo a leitura preliminar de anúncios, constatamos referências frequentes ao Conservatório de Paris e a mestres estrangeiros, bem como propostas de “dar uma perfeita educação às meninas brasileiras e estrangeiras, igual às que se dá [...] em nações mais cultas da Europa”, evidenciando uma valorização em igualar a educação das nossas jovens aos moldes europeus. Percebe-se também a importância de destacar a formação de professores junto a grandes mestres ou intérpretes europeus, como é o caso de Mme. Meyer, “parisiense e discipula de Thalberg, que deseja dar lições de piano por casas particulares ou em colégios” (Jornal do Commercio, 4 /9/1863). Cabe destacar o anúncio de uma Condessa, oferecendo aulas de música. A condição nobre da anunciante, que é também compositora, exemplifica a gradativa entrada da mulher de condição social mais “alta”, no mercado de trabalho: “A Condessa de Rozwadowska continua a lecionar piano e canto; recados na casa do Sr. Felippone, rua do Ouvidor n. 101.” (Jornal do Commercio, 6/9/1863)

– Quanto ao **ensino formal**, ministrado em estabelecimentos educacionais, inclusive em escolas de música, eles também aparecem com frequência nos periódicos, revelando a presença de professoras (mulheres) e de diversas características curriculares. Os conteúdos de ensino dos estabelecimentos (inclusive os de música) são muitas vezes descritos nos jornais, revelando, entre outros aspectos, currículos diferenciados para meninos e meninas:

Novo collegio de educação de **meninas [grifo nosso]**, em que só ensinam senhoras todas as prendas próprias do sexo, inclusive francês, italiano, **música, piano [grifo nosso]** e dança. Na rua da Prainha entre os n. 106 e 110 (O Despertador, 5 de fevereiro de 1840).

Os anúncios permitem observar aspectos ligados à educação formal feminina, segundo valores da época, como o ensino de diferentes conteúdos e práticas, como gramática, geografia, música, dança, desenho, bordado, culinária e costura, visando desenvolver habilidades e aptidões desejáveis para uma moça de família (“prendas próprias do sexo”). Esses conteúdos e práticas não se destinavam à profissionalização, mas faziam parte da apresentação da moça, indicando seu preparo para desempenhar sua missão como responsável pela boa condução das atividades domésticas e da educação dos filhos. Os anúncios apresentam convergências e divergências entre currículos destinados a meninos e meninas (o ensino de música pode figurar em ambos, mas o currículo das meninas é muito mais restrito).

A directora do, collegio da rua Formosa, na Cidade Nova [...], participa que no dia 7 do corrente mês, fará abertura dos seus trabalhos, continuando com aquella assiduidade conhecida na educação primaria de **meninas [grifo nosso]**: primeiras letras, marcar, cozer,..., **musica [grifo nosso]**, dança, desenho, etc. Os senhores pais que quizerem utilizar de seu prestimo podem dirigir-se ao mencionado collegio, **na certeza de que suas jovens filhas serão tratadas com aquelle desvello e docilidade que requer o delicado sexo [grifo nosso].**” (O Despertador, 3 de Janeiro de 1840)

A venda de “métodos de ensino de música” aparece constantemente na imprensa, revelando um mercado significativo, conforme ilustra o anúncio a seguir: “Anúncios – Música – Método de violão ou guitarra francesa, traduzido em português; vende-se na imprensa de música de P. Laforge. Rua da Cadeia n. 89.” (O Despertador, 5/12/1840). Essa demanda transparece nos anúncios abaixo, em que são oferecidas, em um deles, por um professor (homem), do “Conservatório de Paris”, aulas de música para meninos e meninas, e para “homens e senhoras” (diurnas e noturnas, sem explicitar se as aulas são ministradas conjuntamente para homens e mulheres) e, no outro, “aulas noturnas de piano”:

Anúncio - Escola Artística e Especial de Canto e Piano de Pedro Guigon do Conservatório de Paris, professor de canto, piano, órgão e composição. Os cursos têm lugar de manhã e de tarde até as 10 horas da noite, todos os dias uteis, com excepção das quintas-feiras. [...] As mensalidades para os **homens e senhoras [grifo nosso]** são de 30\$, 20\$ e 10\$; as dos **meninos e meninas [grifo nosso]** de 15\$, 10\$ e 5\$000. [...]. (Jornal do Commercio, 11 de setembro de 1863). **Curso nocturno de piano [grifo nosso]**. Nas segundas, quartas e sextas-feiras, pelo professor Geraldo Horta, na rua dos Ourives n. 26, sobrado. (Jornal do Commercio, 14 de setembro de 1863).

Cabe destacar que o Relatório da Academia de Belas Artes e Conservatório de Música (Janeiro a Dezembro 1878) registra a matrícula de 112 alunos, sendo 75 do sexo feminino e 37 do sexo masculino. Essa proporção acentuada de alunas no Conservatório do Rio de Janeiro merecerá atenção

especial nas etapas posteriores da pesquisa. O mesmo relatório registra algumas disciplinas ministradas conjuntamente ou diferenciadas por sexo, tais como “Rudimentos e Solfejos para o Sexo Masculino”, “Rudimentos e Solfejos para o sexo feminino” e “Canto para os dois sexos”. Essas distinções de gênero no âmbito educacional atravessaram todo o século XIX, embora apareçam contestações cada vez mais nítidas, na segunda metade daquele século. Cabe lembrar que as escolas mistas somente se expandiram após o término do sistema de co-educação (separação dos sexos nas escolas), já no início do século XX, em 1927 (ALMEIDA, 2006).

2. Quanto à **legislação educacional**, destacamos as duas reformas educacionais aprovadas nesse período. A leitura de seus textos permite vislumbrar aspectos ideológicos importantes, inclusive o papel dado ao ensino da arte. A Reforma Couto Ferraz, de 1854, que aprovou o Regulamento para a Reforma do Ensino Primário e Secundário no Município da Corte, deu ênfase à moralidade dos professores e à “formação moral” dos educandos, separou o ensino em escolas para meninas e para meninos, e definiu que os escravos eram proibidos definitivamente de freqüentar escola, embora admitisse a educação de adultos (brancos, naturalmente). Essa mesma reforma considerou obrigatória para as crianças a instrução primária e, segundo Saviani (2006), embora dirigida ao município da Corte, a Reforma também contém normas alusivas aos outros municípios, servindo ao “caráter de modelo que, durante todo o Império, a legislação do município da Corte teve para as províncias”, buscando estender a elas a disseminação da instrução pública, importante segundo a ideologia da época. A Reforma Couto Ferraz estabeleceu um currículo básico para as escolas primárias de primeiro grau, a ser enriquecido nas de segundo grau, no qual, ao lado de outros conteúdos, aparece “a geometria elementar, agrimensura, desenho linear, **nomeações de música e exercícios de canto [grifo nosso]**, ginástica e um estudo mais desenvolvido do sistema de pesos e medidas [...]” (Saviani, 2006, p.21). A outra reforma educacional aprovada no segundo reinado em 1879, a Reforma Leôncio de Carvalho, que reformou o ensino primário, secundário e superior do município da Corte, manteve a obrigatoriedade do ensino primário, regulamentou o funcionamento das escolas normais (formação de professores), criou jardins de infância e, entre outros aspectos importantes, aprofundou a inclusão de dispositivos referentes ao funcionamento da educação nas províncias. Nenhuma das duas reformas concedeu espaço importante ao ensino de artes (inclusive ao de música), contrastando com a intensa oferta de aulas de música veiculadas pelos jornais.

Conclusões Parciais

Apesar de a pesquisa estar em andamento, destacamos alguns resultados preliminares. Com base nos periódicos, podemos constatar a presença freqüente de mulheres ofertando serviços como professoras de música em colégios (ensino formal), em suas residências ou nas residências familiares dos alunos (ensino não-formal). Encontramos também a presença feminina no corpo docente de colégios para meninas e informações sobre o currículo dessas instituições, revelando um ensino voltado para habilidades consideradas essenciais à instrução das mulheres, incluindo a música como conteúdo. Entre essas habilidades, as ligadas à música refletiam, em parte, a valorização dada à possibilidade de apresentação da mulher em reuniões sociais, no âmbito doméstico, sobrepondo aspectos privados e

públicos (FREIRE E PORTELA, 2010). Essa valorização ocorria prioritariamente nas famílias de classe social mais “alta” e podia favorecer a realização de um bom casamento, evidenciando a boa educação da moça e o nível social da família.

É perceptível, no período estudado, que os conteúdos educacionais ministrados às mulheres não visam à profissionalização, cabendo investigar se esses objetivos eram buscados pelas alunas nas escolas de música específicas, como o Imperial Conservatório. Apenas nas últimas décadas do século XIX percebe-se mais nitidamente a inserção feminina no mercado de trabalho, como instrumentistas profissionais, cabendo observar que a profissionalização das mulheres musicistas parece ter se dado principalmente pelo magistério, que contou com maior aceitação social, pela identificação da função de mestra com a de mãe (DEL PRIORE, 2007) em virtude de ser um trabalho que não atentava contra as representações relativas à sua domesticidade e maternidade (ALMEIDA, 2006).

A defesa da instrução feminina, no Brasil, no século XIX, retirando as mulheres da “invisibilidade”, reflete diferentes concepções vigentes à época, como o iluminismo e as ideologias liberal, modernista e nacionalista (JINZENJI, 2010). Nesse ambiente ideológico se insere a instrução feminina no século XIX, revelando a necessidade de abrir às mulheres possibilidades formais de instrução, o que é visível nos anúncios de colégios de meninas recolhidos de periódicos. Essas observações convergem com as observações da literatura especializada, quando assinala que a educação feminina, na época, visava à formação de mulheres virtuosas e patriotas, incluindo, para isso, elementos para uma instrução básica (como ler e fazer contas), ao lado de algumas outras habilidades (como a de musicista), permitindo que a mulher cumprisse melhor suas funções como guardiã do lar e dos ideais de uma nação independente (JINZENJI, 2010). O ensino de música também era propiciado a meninos, através de aulas particulares e em colégios, embora o perfil dos currículos seja diferente.

Quanto à atividade de musicista profissional, exercida prioritariamente por homens e em espaços públicos, apresentou modificação gradativa na segunda metade do século XIX, com a presença paulatina de mulheres musicistas no palco. Assim registra o anúncio do *Jornal do Commercio*, de 29 de setembro de 1861, sobre a apresentação de “uma distinta professora de piano”, no *Theatro Lyrico*, “pela primeira vez, onde foi devidamente aplaudida, exibindo mais esta prova de seu talento”. Observa-se que a pianista é apresentada como “professora de piano”, possivelmente para justificar sua presença no palco, e também como “distinta”, provavelmente para destacar sua condição social e moral.

Observa-se, ainda, nos anúncios, a distinção no ensino de mulheres brancas e escravas, cabendo a essas últimas apenas o aprendizado das tarefas domésticas, para atenderem a seus senhores. Escravos do sexo masculino por vezes eram educados musicalmente para atuarem para seus senhores, mas não encontramos informações similares no que se refere às escravas. É possível constatar, através da literatura e dos anúncios, que a educação da época focalizada, além de estabelecer algumas exclusões (escravos e escravas) e diferenciar a educação feminina e masculina, também estabelecia outras distinções, conforme o segmento social visado.

Essas conclusões devem ser ampliadas e aprofundadas no decorrer da pesquisa e na interação com novos elementos, propiciando, além de aproximação mais segura com o ensino de música no período oitocentista, a compreensão de alguns aspectos da educação musical nos séculos XX e XXI, em especial no que tange à educação da mulher.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Jane Soares de. Vestígios para a reinterpretação do Magistério feminino em Portugal e no Brasil a partir do século XIX. In: SAVIANI, Dermeval; Almeida, Jane Soares de; SOUZA, Rosa Fátima; Valdemarin, Vera Teresa. *O Legado Educacional do Século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2006.

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

CONCEIÇÃO, Renata C. *O Ensino de Música no Rio de Janeiro (1808-1831)*. Rio de Janeiro, 2010. Monografia de Final de Curso – Escola de Música, UFRJ.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.

FREIRE, Vanda Bellard. Educação Musical no Brasil: Tradição e Inovação. O Bacharelado. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 3, 1994, Salvador. *Anais...* Salvador: ABEM, 1994, p. 14-20.

_____. O Ensino de Música no Brasil Oitocentista. Londrina. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 5, 1996. Londrina / PR. *Anais...* Londrina: ABEM, 1996, p. 187-201.

_____. Educação Musical no Brasil, no Segundo Reinado – Uma Leitura na Legislação da Época (1840 / 1889). Encontro Regional Latino Americano da International Society for Music Education, 2, 1999. Caracas /Venezuela. *Anais...* Caracas / Venezuela: ISME, 1999.

FREIRE, Vanda L. Bellard; PORTELA, Ângela Celis. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Bogotá), v.5 (2), 61-78, 2010.

HAIDAR, Maria de Lourdes. *O Ensino Secundário no Brasil Império*. São Paulo: EDUSP, 2008.

JINZENJI, Mônica Yumi. *Cultura Impressa e Educação da Mulher no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SAVIANI, Demerval. O legado educacional do “breve século XIX” brasileiro. In: SAVIANI, Dermeval; Almeida, Jane Soares de; SOUZA, Rosa Fátima; Valdemarin, Vera Teresa. *O Legado Educacional do Século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2006.

TRILLA, Jaume; GHANEM, Elie; ARANTES, Valéria Amorim (Org.). *Educação formal e não formal: Pontos e Contrapontos*. São Paulo: Summus, 2008.

VEIGA, Cynthia Greive. *História da Educação*. Rio de Janeiro: Ática, 2007.

Periódicos

A ACTUALIDADE. Rio de Janeiro, 1860.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 1861.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: 1863.

O DESPERTADOR. Rio de Janeiro: 1840.

O DESPERTADOR. Rio de Janeiro: 1841.

O PHAROL CONSTITUCIONAL. Rio de Janeiro: 1844.

RELATÓRIO DA ACADEMIA DE BELAS ARTES E CONSERVATÓRIO DE MÚSICA: 1878.

A CONTRIBUIÇÃO DA MELOPOÉTICA AO ESTUDO DA “RIMA” NO PROCESSO TRADUTÓRIO DE OBRAS VOCAIS

Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos (Unicamp)

luciafrv@hotmail.com

Adriana Giarola Kayama (Unicamp)

akayama@iar.unicamp.br

Resumo: O objetivo central da pesquisa é fornecer ferramentas ao trabalho tradutório de obras vocais. Nesta seção, analisamos o papel da rima enquanto elemento estrutural do verso e enquanto elemento sonoro, vibrante e enriquecedor e tendo influência na fraseologia musical em obras traduzidas. Para tal estudo, realizaremos uma análise de caso – a tradução do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos – sobre a qual faremos alguns apontamentos aos tradutores.

Palavras-chave: Tradução, obra vocal, melopoética, rimas, Augusto de Campos

Melopoetic's contribution to the study of “Rima” in the translation process of vocal works.

Abstract: The main objective of this research is to provide tools to the work of translation of vocal works. In this section, we analyze the role of rhyme as a structural element as part of the verse and sound, vibrant and enriching influence in phraseology and taking musical works translated. For this study, we will perform a case analysis –translating the *Pierrot Lunaire* by Arnold Schoenberg by Augusto de Campos - on which we will make some notes to translators.

Keywords: Translation, vocal work, melopoética, rhymes, Augusto de Campos

Introdução

No século XXI, assiste-se a um aumento significativo do interesse pela tradução, manifestado a vários níveis e decorrente das profundas alterações sociais, políticas, econômicas e culturais atravessadas. Segundo Bernardo (2009), se aumentou consideravelmente o volume de traduções efetuadas a nível mundial e paralelamente, vai ganhando-se forma uma sensibilidade cada vez mais apurada face à qualidade das traduções produzidas.

Entendida como processo, ou seja, enquanto ato que leva a concretização de uma recriação artística em uma língua diferente do original, o objetivo da pesquisa é analisar a rima enquanto elemento sonoro, vibrante e enriquecedor e como terá influencia na fraseologia musical em obras traduzidas. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância, assim como reconhecer essas sensações sonoras e policromáticas das palavras.

Oliveira (2003) defende que a *melopoética* é um ramo dos estudos comparados que, numa abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música, as chamadas homologias. O criador da designação foi o professor e crítico húngaro, radicado nos Estados Unidos, Steven Paul Scher. O termo é formado a partir das palavras melos (= canto) + poética. A melopoética trata da influência da música sobre a literatura, discute-se o efeito encantatório e a atração exercida por certas palavras, cuja função no texto e, não raro, puramente musical. Menciona os valores plásticos e musicais dos fonemas, creditando a efeitos melódicos, a peculiar sensação de surpresa criada pela boa rima.

Na perspectiva melopoética, o papel da rima é fundamental enquanto elemento estrutural do verso. “A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada”. (CUNHA ET AL, in LIRA: 2002,).

Embora as rimas de final de verso sejam as mais utilizadas e consideradas por estudiosos como Stein e Spilmann (1996) como a forma mais poderosa de conexão das linhas da poesia, outras formas de rima criam conexões adicionais que enriquecem o texto. São as chamadas rimas interiores. Essas rimas criam uma atmosfera que envolve sons e significados que se entrelaçam.

Tratando-se de obras vocais, recorreremos à partitura com a tradução do *Pierrot Lunaire* por Augusto de Campos e faremos uma análise a partir de pesquisa bibliográfica apontando o caminho de construção do texto traduzido e os respectivos resultados na performance musical.

Rimas

“Nunca será demais o tempo consagrado a esses assuntos [estudo da rima, assonância e aliteração]”, afirma Pound (1991), para quem o poeta, como o músico, tem de saber todas as minúcias de seu ofício, mesmo que só raramente recorra a elas. No caso do tradutor, o tratamento dado a esses assuntos pode significar a diferença entre uma simples reescritura de um poema em outro idioma e a vibrante recriação de uma obra literária.

“O conceito [...] e a classificação da rima dão azo a controvérsias e polêmicas”, observa Moisés (1995), que se baseia em várias definições de autores estrangeiros para chegar à conclusão de que “tais conceitos e muitos outros que poderiam ser enumerados parecem concordar num ponto: a rima constitui uma recorrência de sons”. (MOISÉS: 1995, p.41)

Lira (2002) cita as palavras de Fernandes que complementam e delimitam o posicionamento da rima quanto à forma; o autor descreve que a rima e o fim de verso têm uma íntima e inseparável correlação, qual seja: a rima é uma “repetição de sons iguais ou semelhantes no final de dois ou mais versos, ou seja, a repercussão da vogal tônica na última palavra dos versos”. (LIRA: 2002, p.78)

Stein e Spilmann (1996) defendem que a rima é um recurso que ajuda a organizar o significado e proporcionam uma melhor conexão com as próximas linhas do poema, influenciando na sua fluência e no seu ritmo.

Outro aspecto fundamental, na perspectiva melopoética, é o papel da rima enquanto elemento estrutural do verso. “A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada”. (CUNHA ET AL, in LIRA: 2002, p.78)

Exemplifica o autor que o sistema francês leva à nossa tradicional classificação das rimas quanto ao esquema acentual dos fins de verso: (a) aguda (ou masculina), entre segmentos oxítonos; (b) grave (ou feminina), entre segmentos paroxítonos; e (c) esdrúxula (ou datílica): entre segmentos proparoxítonos.

Percebemos que a rima enquanto elemento sonoro é algo que vai ter influência na fraseologia musical. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância.

A natureza de acentuação das palavras do idioma da obra original também afetará diretamente a fraseologia musical. Conseqüentemente, línguas com terminações parecidas, como no caso da obra estudada, alemão/português, nas quais as sílabas são em sua grande maioria paroxítonas, facilita encaixar a tradução ao desenho melódico das terminações.

Assonâncias e Aliteraões

Embora as rimas de final de verso sejam as mais utilizadas e consideradas por estudiosos como Stein e Spilmann (1996) como a forma mais poderosa de conexão das linhas da poesia, outras formas de rima criam conexões adicionais que enriquecem o texto. São as chamadas rimas interiores. Essas rimas criam uma atmosfera que envolve sons e significados que se entrelaçam.

Stein e Spilmann (1996) definem:

Esses dois dispositivos que exploram tais usos das palavras são a assonância e a aliteração. Assonância conecta as palavras através do som de uma vogal comum e, portanto forma ritmos internos: combinando palavras que rimam para criar um bom desenho da linha. Aliteração cria uma conexão entre palavras semelhantes usando o som da consoante inicial que se repete: consoantes cuidadosamente trabalhadas criam conexões mais claras. Aqui o efeito é menos uma rima como conhecemos tradicionalmente e mais uma articulação através de um diferente tipo de reiteração de som. Ambas as formas conectam as palavras através do som, e ambas, portanto, requerem uma especial atenção do cantor. (STEIN, SPILMANN; 1996, p.36)

Para ilustrar o pensamento acima, demonstramos como foi explorado o tratamento das rimas internas na tradução do Pierrot Lunaire por Augusto de Campos:

02 – Colombine / Colombina

Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen,
Blühn in den Julinächten
O bräch ich eine nur!

As flores -luz da Lua,
Alvura luminosa
Florem na noite nua
Eu morro de brancura

Mein banges Leid zulindern,
Such ich am dunklen Strome
Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen.

Meu alvo é só seu alvo. (alvoXescuro)
Busco num rio escuro
As flores-luz da lua,
Alvura luminosa.

Gestillt wär all mein Sehnen,
Dürft ich so märchenheimlich,
So selig leis entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

Só seria salvo
Se o céu me concedesse
O dom de ir desfolhando
A flor dos teus cabelos
As flores-luz da lua!

Exemplo 1- Pierrot Lunaire – Colombine

A utilização desse recurso na língua alemã confere ao poema uma sonoridade escura, de penumbra, bem sugestiva às palavras do texto. Na tradução, Augusto de Campos se preocupou em manter a cinestesia através da repetição dos fonemas vocálicos ‘u’ e ‘o’.

Stein e Spilmann (1996) examinam como as palavras são escolhidas para darem um sentido musical ao verso através do som e da cor. Defendem que certas palavras por causa do seu som mais claro ou escuro transmitem sensações ou emoções, sendo assim um dos recursos poéticos mais dramáticos reconhecer essas sensações sonoras e policromáticas das palavras.

No exemplo abaixo, podemos examinar a exploração dessas sensações policromáticas das rimas em encontro ao significado do poema.

03 - Der Dandy / O Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
 Erleuchtet der Mond die krystallen Flalacons
 Auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch
 Des schweigenden Dandys von Bergamo.
 In tönender, bronzener Schale
 Lacht hell die Fontane metallischen Klangs
 Erleuchtet der Mond die krystallen Flalacons
 Mit einem phantastischen Lichtstrahl

Pierrot mit dem wachsernen Antlitz
 Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt?
 Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
 Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
 Mit einem phantastischen Mondstrahl.

Exemplo 2: Pierrot Lunaire – Der Dandy

Com seu mais fantastico raio
 Espelha-se a Lua em cristais e gargalos
 Sobre o negro lavabo sagrado
 Do palido dandy de Bergamo.
 Em amplas bacias de bronze
 Gargalha uma fonte metalicos sons
 Com seu mais fantastico raio
 Espelha-se a lua em cristais e gargalos.

Pierrô com a cara de cera
 Se mira e remira: Qual será sua mascara?
 Refuga o vermelho e o verde oriental
 E maquila seu rosto no creme da lua
 Com seu mais fantastico raio

Nesse poema, as assonâncias, utilizando-se da vogal ‘a’ imprimem uma sensação de clareza e reproduzem o que o compositor quis escrever para o intérprete. Nota-se que ao manter a mesma posição das rimas, a sonoridade da música, embora em línguas distintas, mantém uma linha parecida, o que facilita também ao intérprete a ajustar seu trato vocal nas duas versões.

O mesmo acontece no exemplo abaixo, em Lavadeira Lívida, o tradutor Augusto de Campos explora ao máximo a sonoridade da aliteração na vogal ‘v’. Assim como o autor alemão, a repetição dessa consoante imprime uma sensação de suavidade e parece se remeter às palavras ‘lava’, ‘lavadeira’, ‘leve’, ‘alva’; em alemão ‘Wäscht’, ‘Wäscherin’, ‘Winde’, ‘Wisen’, etc.

04 - Eine blasse Wäscherin / Lavadeira Lívida

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
 Nackte, silberweisse Arme
 Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtungschleichen Winde,
 Leis wegen sie den Strom.
 Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;

Und die sanfte Magd des Himmels,
 Von den Zweigen zart umschmeichelt,
 Breitet auf die dunklen Wiesen
 Ihre lichtwobnen Linnen.
 Eine blasse Wäscherin

Exemplo 3- Pierrot Lunaire – Eine blasse Wäscherin

Lavadeira lívida
 Lava a noite em alvos lenços;
 Braços brancos, sonolentos,
 Pele nívea pelo rio.

Pela névoa vêm os ventos
 Levemente a vacilar
 Lavadeira lívida
 Lava a noite em alvos lenços.

Suave serve em desalinho
 Sob o amor dos ramos frios,
 Alva à treva nua lava
 Em seus luminosos linhos
 Lavadeira lívida.

Para Goldstein (2005), aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo do poema. O leitor, portanto, deve buscar seu efeito, em função da significação do texto.

Percebe-se que Augusto de Campos no exemplo acima se preocupa em manter a aliteração existente no poema em alemão de Otto Hartleben, que se utiliza da consoante ‘w’ produzindo aliteração com o verbo ‘waschen’ (lavar).

Conclusão

Tendo como objetivo central fornecer ferramentas ao trabalho tradutório de obras vocais, o presente trabalho buscou através de uma análise de caso – a tradução do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos – fornecer ferramentas ao tradutor e defender a importância do estudo do papel da rima enquanto elemento estrutural do verso. Demonstramos que, enquanto elemento sonoro, vibrante e enriquecedor e tendo influência na fraseologia musical, a rima fornece também recursos expressivos ao trabalho dos intérpretes em obras musicais traduzidas.

Referências Bibliográficas

- BERNARDO, A. M, R. *Tradutologia Contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson. In: *Cadernos de Tradução*, n. VI, 2000/2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2000.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- POUND, Ezra. *ABC da poesia*. São Paulo: Moderna, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire*. Nova Iorque: Dover Publications, 1994.
- STEIN, Deborah. & SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.

A TÉCNICA DA RESPIRAÇÃO NO ENSINO DO CANTO LÍRICO EM GOIÂNIA: VERTENTES METODOLÓGICAS

Mábia Regina Felipe (EMAC/UFG)
mabiafelipe@hotmail.com

Marília Álvares (EMAC/UFG)
marilialvares@hotmail.com

Resumo: Este trabalho propõe delinear as vertentes metodológicas do ensino da técnica da respiração para o canto lírico em Goiânia. Desta forma, abordamos as metodologias de três professores de canto da Universidade Federal de Goiás, os critérios dos autores que embasam suas metodologias (MILLER, 1996; LINKLATER, 1976; DOSCHER, 1994), e as concepções técnico-respiratórias das escolas de canto históricas (MILLER, 1977) relacionadas à pedagogia vocal dos professores da UFG. Percebemos que há um consenso de que a técnica da respiração deve ser ensinada a partir do trabalho natural do corpo do cantor. Embora algumas vertentes se contraponham, demonstram estar assentadas sobre concepções semelhantes.

Palavras-chave: Respiração; Metodologia vocal; Pedagogia vocal; Escolas históricas de canto.

Abstract: The proposal of this paper is to delineate the methodological foundation of the teaching on breathing technique for Classical Singing as practiced in Goiania. Therefore, we have approached the methodology of three voice teachers of the Federal University of Goias, the criteria of the authors in which those teachers base their methodology (MILLER, 1996; LINKLATER, 1976; DOSCHER, 1994), and we describe the technical-breathing conceptions of the historical singing schools (MILLER, 1977), related to the vocal pedagogy of the UFG's teachers. We have perceived that there is a consensus that the breathing technique must be taught from the natural body activity of the singer. Although there are some opponent facets, they are grounded on similar conceptions.

Keywords: Breathing; Vocal methodology; Vocal pedagogy; Historical singing schools.

Introdução

No Brasil grande parte das publicações sobre a técnica vocal é difundida por fonoaudiólogos e tratam geralmente da anatomia, fisiologia, conceituações e avaliações da produção vocal (BLOCH, 1958; COSTA & SILVA 1998; BEHLAU 2001). Porém, há um déficit de trabalhos publicados por professores do canto lírico. Dentre as poucas publicações, a obra francesa “A técnica da voz cantada”¹ é um exemplo peculiar de tradução brasileira sobre este tema (DINVILLE, 1993). Temos ainda o tratado alemão de Lehmann² (1984) sobre a pedagogia do canto também traduzido para o português; Oiticica (1992), que reuniu num pequeno livro sua experiência como cantora e professora; e Costa (2001), que expõe sinteticamente os principais requisitos para a aprendizagem do canto lírico.

Estas constatações corroboram a pesquisa de Ferreira (1995) sobre o campo de atuação de fonoaudiólogos e de professores de canto. Ferreira observou que o grupo dos fonoaudiólogos primava pelo conhecimento científico, enquanto que a atuação dos professores de canto se caracterizava mais pelo empirismo. Estas lacunas e inquietações despertaram o questionamento sobre que concepções e ações metodológicas dos professores de canto poderiam ser reconhecidas a partir da prática pedagógica dos mesmos. A investigação destas questões é fundamental para se conhecer a pedagogia vocal na atualidade e oferecer exemplos de metodologias utilizadas para o ensino do canto. Visto que abordar as características gerais da técnica vocal requer um amplo estudo, delimitamos a técnica da respiração como ponto de partida para uma pesquisa de mestrado em andamento sobre o estudo das vertentes

¹ Título original: La voix chanteé-sa technique.

² Intitulado *Meine Gesangskunst* e publicado no Brasil como *Aprenda a Cantar*.

metodológicas que norteiam a pedagogia vocal goianiense. Dessa forma, este estudo propõe identificar, selecionar e analisar as vertentes metodológicas do ensino da técnica da respiração para o canto lírico em Goiânia. Com esta finalidade apresentamos as metodologias de três professores de canto da Universidade Federal de Goiás³, delineando as concepções técnico-respiratórias das escolas de canto históricas, segundo os estudos de Miller (1997) e os referenciais teóricos que embasam as práticas pedagógicas dos professores. Concluímos com as reflexões sobre as singularidades que caracterizam a pedagogia vocal em Goiânia. A coleta de dados foi realizada através de pesquisa bibliográfica e entrevistas semi-estruturadas com os professores, que não foram identificados pelos nomes, a fim de proporcionar-lhes maior segurança e liberdade, nominando-os através das iniciais A, B, e C.

As vertentes metodológicas dos professores

Os professores entrevistados identificaram sua pedagogia vocal, especificamente quanto à respiração, com as técnicas das escolas alemã e italiana e destacaram como referenciais metodológicos, os autores Richard Miller, Kristin Linklater e Barbara Doscher. Assim, optamos por apresentar as vertentes das escolas europeias alemã e italiana e suprimir as vertentes francesa e inglesa.

A técnica da respiração baixa é a principal característica da escola germânica enfatizada pelo professor B. Acredita-se que com o abaixamento do esterno causado pela expansão das costelas através da inspiração, uma moderada elevação do tórax militaria contra a expansão dos pulmões. Por isso se defende uma postura relaxada e relativamente baixa da caixa torácica. Conforme Husler & Rodd-Marling, numerosas fontes evidenciam que as escolas germânicas dão acentuada importância aos músculos das costas para a respiração no canto e expõe suas razões (1965, p. 36 apud MILLER, 1977, tradução nossa):

Os músculos mais fortes que atam o diafragma à caixa torácica estão situados na parte interna das costas ('origens do diafragma'); esta é a razão pela qual o impulso principal no canto bem realizado ocorre a partir da parte inferior das costas (o que grandes cantores têm chamado de "cantar com as costas"). (p. 23)

Vários sistemas de respiração são utilizados pelos professores que se identificam com a escola alemã, como expansão dorsal abaixada, contração glúteo-pélvica, fixação baixa do diafragma, barriga distendida e distensão abdominal mais baixa. Abordamos apenas a expansão dorsal abaixada e a contração glúteo-pélvica, uma vez que se encontram correlacionados com a técnica respiratória defendida por B. Embora seus praticantes reconheçam que os pulmões, os músculos intercostais e o diafragma exerçam o papel principal no mecanismo da respiração, a fonte de controle muscular está muito abaixo no tronco. Por isso a técnica da contração glúteo-pélvica é usada como meio para alcançar o suporte respiratório (*Atemstütze*). Recomenda-se que a pélvis esteja inclinada levemente para frente juntamente com uma tensão glútea. O professor B explora a respiração com foco no baixo ventre, com o

³ Estes professores podem representar a escola de canto em Goiânia, pois de modo geral, são estes que formam os cantores e professores das demais instituições de ensino nesta cidade e por suas metodologias estarem entrelaçadas com a de seus antigos professores que foram os precursores do ensino do canto lírico goianiense.

alargamento da caixa torácica e ênfase na movimentação das costelas flutuantes e no controle do plexo solar⁴, somando-se à sensação mais baixa que vem dos músculos do oblíquo abdominal. Analisa que um dos grandes problemas para a respiração é o uso da pressão subglótica excessiva para produzir o som, que leva à tensão da glote. Por isso é melhor produzir o som pensando mais baixo e mais amplo, com a postura relaxada do tórax, mantendo o apoio através da contração glúteo-pélvica e da expansão dos músculos inferiores das costas.

Além de sua identificação com a escola germânica, B aponta Linklater como um de seus principais referenciais na atualidade, embora sua teoria se oponha a qualquer tipo de controle de ar. Segundo a autora, a eficiência do aparato vocal depende do alinhamento corporal. Desta forma, a energia física pode ser desenvolvida e as tensões desnecessárias são removidas, liberando o torso para o movimento da respiração. Para isso, é necessário remover todo hábito de controle muscular, pois o controle consciente da respiração restringe os reflexos naturais da musculatura, gerando tensão. O esforço envolvido em manter as costelas abertas tanto quanto possível, inevitavelmente cria tensão que resulta na retração da capacidade natural, portanto, qualquer forma voluntária de controle pode destruir a sensibilidade para alterar o estado interior. A respiração natural deve ser beneficiada através de uma diversidade de estímulos em direção à conscientização física. Conforme Linklater (1976, tradução nossa):

Eu tenho colocado forte ênfase sobre o relaxamento do domínio da respiração. Leva tanto tempo para esse relaxamento profundo tornar-se familiar e para a consciência orgânica desenvolver como resultado, que é prudente adiar o trabalho que aumenta a capacidade de respiração e fortalece a musculatura respiratória até que possa ser feito com o impulso de energia interna seja qual for a demanda. (p. 121)

O professor B comenta que levou muito tempo para entender no próprio corpo que apoio não é tensão. Passou por vários questionamentos sobre sua prática, tais como: “é pra baixo, pra cima, pra fora ou pra dentro”, até convencer-se de que apoio não é tensão, mas ação e energia, afirmando: “A ação do apoio respiratório deve ser o mais natural possível. A maneira como o corpo reage para o sopro é a maneira que eu vou fazer pra pensar no apoio⁵”.

Os professores A e C identificam-se com a escola italiana. Esta, por sua vez, possui grande uniformidade em relação ao manejo da respiração e se opõe ao sistema de abaixamento do esterno e da caixa torácica, bem como em fixar as costelas ou o diafragma. *Appoggio* (apoio) é o termo que resume o tipo de coordenação muscular no qual o sistema italiano de respiração está baseado. Abrange a respiração epigástrica-diafragmática-costo-esternal, abarcando um sistema total no canto, o qual inclui não somente fatores como suporte, mas também de ressonância. Os músculos e órgãos do tronco e pescoço estão inter-relacionados e o modo de funcionamento destes deve ser equilibrado, a fim de que suas funções não sejam violadas pela ação exagerada de qualquer um deles. A estabilidade muscular resulta do alinhamento postural da cabeça, pescoço, ombros, torso e pélvis. A postura nobre (inclui o levantamento do esterno) é a chave da coordenação da respiração italiana para o canto. O objetivo do apoio é o equilíbrio muscular. Para isso, durante o canto não pode haver pressão contra as vísceras

⁴ Agrupamento autônomo de células nervosas no corpo humano localizado atrás do estômago e embaixo do diafragma perto do tronco celíaco na cavidade abdominal.

⁵ Entrevista realizada em 19 de março de 2012. Goiânia. Gravação em vídeo.

nem para fora ou para dentro, nem empurrá-las para baixo ou contrair as nádegas, nem pélvis inclinada ou tensão nas pernas. Respiração e canto não se constituem ações opostas, sendo assim, o cantor é ensinado a não aglomerar o ar nos pulmões após a inalação, mas a satisfazê-los, segundo Miller (1977, tradução nossa):

Alguns cantores em escolas não-italianas erram em prender a respiração para controlar a respiração, durante o ato de cantar. Como crianças que pegam uma “respiração profunda” e “seguram” antes de submergir suas cabeças na água, estes cantores experimentam resistência muscular na entrada do ar, o que faz sentir como se fora o resultado da expansão do pulmão. A sensação de peito expandido não é evidência de aumento da capacidade pulmonar, mas de resistência muscular. (p. 44).

Embora Miller seja um referencial em comum dos professores, o professor A analisa que este autor exerceu bastante influência na sistematização de seu ensino e reconheceu em seus métodos muitos elementos que eram realizados através de sua prática. Miller avalia que a habilidade técnica no canto está relacionada com uma refinada coordenação do fluxo de ar e a fonação, a qual é determinada pela cooperação entre os músculos da laringe, a caixa torácica e a coordenação diafragmática abdominal, sem atividade exagerada em nenhuma dessas áreas. Sua concepção sobre apoio está relacionada com a da escola italiana, que consiste em combinar e equilibrar os músculos e órgãos do tronco e pescoço, controlando suas relações com os ressonadores supra-glóticos[□], sem sobrecarregar nenhuma de suas funções. De acordo com Miller (1996, tradução nossa):

O controle da respiração no canto diz respeito ao atraso tanto do colapso das costelas, como da reversão do diafragma à sua posição em forma de cúpula. Dito de outro modo, a musculatura da inspiração oferece continuada resistência ao mecanismo de colapso da respiração. (p. 278).

Os movimentos do esterno estão intimamente ligados à ação abdominal e devem ser considerados como uma unidade funcional agindo sinergicamente para esvaziar os pulmões. As divergências tendem às questões sobre as formas de realizar a resistência da musculatura, em que ora os mecanismos são imaginativamente combinados, ora trazem informações disjuntas da anatomia. A mecânica da respiração conecta-se também com o controle da fonação, observando que a unidade entre a pressão subglótica e a aproximação das pregas vocais não consiste num relacionamento estático ditado pela altura, energia e fonemas. Os estudos de Sears & Davis abordam os problemas envolvidos em combinar o controle da respiração e fonação (1968, p. 184 apud MILLER, 1996, tradução nossa):

...Assim, para uma constante pressão subglótica ser gerada em diferentes volumes pulmonares, estas forças passivas devem ser controladas por uma ativação gradativa apropriada dos músculos inspiratórios e expiratórios. A fim de alcançar a demanda por um fluxo de ar constante, o sistema nervoso central tem de levar em conta não somente a magnitude da carga fornecida pela fonação da laringe, mas também a mudança de valor da carga interna enquanto o volume do pulmão diminui. (p. 279).

Paralelamente às discussões de Miller, o professor A percebe duas práticas inadequadas de respiração comumente empregadas no canto: o ato de empurrar a barriga para fora ou puxá-la para dentro durante a expiração. Acreditam que ambas configuram uma ação contrária à natureza do corpo e que nenhuma delas proporciona a elasticidade necessária ao cantor. Também concomitante à vertente de

Linklater, o professor A busca promover uma ação natural dos músculos intercostais durante a saída do ar. Quando o aluno pensa em manipular os músculos, pode causar um “contra-efeito” e “acaba soltando o ar”, explica utilizando o conceito de musculatura alerta: “se o corpo precisa expirar, é preciso ajudá-lo a realizar essa ação na direção conduzida pelo mesmo⁶”. Quando não se tenciona a musculatura, esta se torna participante, pois o próprio corpo é capaz de dosar uma sonoridade desejada, agindo naturalmente quando a mente comunica uma intenção. Isto não significa que não se pode pedir ao aluno um determinado movimento para a inspiração ou uma abertura das costelas. São conceituações que devem ser empregadas com cuidado para que o aluno não construa hábitos perniciosos. A respiração deve ser vista de um modo mais natural, conforme a escola italiana. Não há excesso de pressão, mas um fluxo constante. Segundo o professor A, “É cantar realmente no fluxo do ar. Apoio é usar a coluna de ar necessária para fazer soar determinadas notas. É a sustentação particularizada de cada pessoa, das notas que o seu equipamento emite e que vai tornar aquela nota sensacional”. A fisiologia de cada um determinará como isso será feito, segundo o princípio básico de manter a musculatura alerta.

Passando à vertente do professor C, o processo da respiração é assim sintetizado:

Na expiração, a cinta abdominal e os intercostais internos são os responsáveis pelo que chamamos de apoio respiratório (aqui se incluiu o diafragma) e apoio do som. Os músculos abdominais, principalmente os oblíquos interno e externo e o transverso abdominal são os mais importantes na expiração, e atrasam a ação dos intercostais internos, que são responsáveis por abaixar as costelas⁷.

Este professor afirma que os estudos de Doscher trouxeram uma renovação à sua prática metodológica. Segundo esta autora, o controle, a independência e o equilíbrio entre os grupos musculares é uma necessidade fisiológica, pois o diafragma e os abdominais são antagonistas naturais, assim como os intercostais externos e internos. A musculatura abdominal segura as vísceras, que empurram o diafragma que se encontra abaixado, para que os órgãos inferiores possam retomar sua posição. Esta contração é um fator ativo sujeito ao controle voluntário do cantor. Os cantores treinados evidenciam uma coordenação do fluxo de ar, através da descida lenta do peito e a recessão da parede abdominal durante a expiração. O apoio ocorre quando as costelas são mantidas na posição de inspiração o máximo possível enquanto sucede a contração dos músculos abdominais e o relaxamento gradual do diafragma. Não há tensão indevida da glote e dos articuladores e o fator primordial para governar a pressão subglótica é a coordenação do esforço inspiratório com a interação diafragmática-abdominal. Os ajustes laríngeos que resultam das variações de altura e intensidade variam amplamente entre os indivíduos e entre as metodologias para o canto. Diferentes pessoas usam diferentes estratégias musculares e a pressão subglótica varia também de acordo com as categorias e tipos de vozes. O objetivo final é a coordenação apropriada entre expiração e fonação que possam prover um som firme, amplo suplemento de ar e o alívio de tensões desnecessárias e de obstrução da garganta. Segundo Doscher (1994, tradução nossa):

[...] Não existe uma fórmula definida para a respiração ideal que se ajustará a cada cantor [...] Quando um professor de canto tem um bom entendimento básico da fisiologia do aparelho respiratório, há uma percepção de que existem várias maneiras de realizar o seu objetivo. Se o equilíbrio antagonístico das musculaturas inspiratória e expiratória pode ser alcançado, um livre e constante fluxo de ar é o resultado benéfico. (p. 25).

6 Entrevista realizada em 16 de março de 2012. Goiânia. Gravação em vídeo.

7 Entrevista realizada em 26 de março de 2012. Goiânia.

Este professor aplica os conceitos no trabalho diário com o aluno. A partir da primeira aula pergunta ao aluno sobre o seu entendimento da realização do mecanismo vocal. De acordo com o que o aluno traz, insere mais informação ou esclarece algum equívoco, apesar de acreditar que os conceitos se solidificam com a experimentação direta do som por meio da realização de vocalizes e do repertório. Enfatiza a propriocepção do mecanismo vocal, reforçando aquilo que percebe ainda não assimilado na prática vocal. Insiste muito na questão técnica até que veja e ouça que o aluno amadureceu e se conscientizou desta. “Acredito que uma técnica bem embasada facilita muito o trabalho do canto, seja qual for o repertório”, afirma C. Reflete ainda que a articulação das metodologias deve considerar a subjetividade humana, através da qual, o contexto individual e social, as sensações, as experiências vividas, as intuições, entre outros, estão entrelaçados nas relações pedagógicas. Para o professor C, o aluno é visto como um todo, não apenas uma voz, concluindo:

Gosto da abordagem “wholística” (do inglês – todo) de W. Stephen Smith. A voz é o reflexo da personalidade da pessoa, e se o ser humano não está em equilíbrio físico-mental-emocional-espiritual, a voz refletirá de alguma forma o desequilíbrio. Por isso, gosto de conduzir o aluno para sua propriocepção de todos estes fatores, ou seja, um maior conhecimento e amadurecimento de si mesmo, para que isso o ajude no desenvolvimento de seu talento de forma mais consciente e realística.

Conclusão

Percebemos que o ensino do canto pressupõe o uso de variadas metodologias, que estão implícitas no percurso de formação de cada professor e em suas experiências profissionais. Os masterclasses assistidos, a leitura de livros, os métodos de seus antigos professores e a vivência adquirida pelo exercício da docência estão correlacionados às suas metodologias. Estas se encontram fundamentadas em estudos da fisiologia vocal, destacando-se as obras de Behlau e Bloch e dos autores Linklater, Miller e Doscher. Quanto à técnica da respiração, se identificam com as escolas italiana e alemã, não obstante, esta última se contraponha ao referencial teórico que vem sustentando a prática atual do professor que a defende. Embora cada docente possua uma metodologia própria ao desenvolver sua maneira de ensinar, de maneira geral, observa-se uma uniformidade da prática pedagógica goianiense quanto a concepção sobre a técnica da respiração para o canto lírico.

Referências Bibliográficas

- BEHLAU, Mara (organ.). *Voz: O livro do especialista*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- BLOCH, Pedro. *Estudos da voz*. Rio de Janeiro: Coleção Fala, 1958.
- COSTA, Edílson. *Voz e arte lírica*. São Paulo: Lovise, 2001.
- COSTA, Henrique O.; SILVA, Marta A. de Andrada. *Voz cantada*. Evolução, avaliação e terapia fonoaudióloga. São Paulo: Lovise, 1998.
- DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

- DOSCHER, Barbara M. *The functional unity of the singing*. Londres: The Scarecrow Press, 1994.
- FERREIRA, Leslie Picolotto et al. *Voz profissional*. O profissional da voz. São Paulo: Pró-Fono, 1995.
- LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. São Paulo: Tecnoprint S. A., 1984.
- LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*. New York: Drama Book Publishers, 1976.
- MILLER, Richard. *The structure of singing*. System and art in vocal technique. New York: Schirmer, 1996.
- _____, Richard. *National schools of singing*. English, French, German, and Italian techniques of singing Revisited. Boston: Scarecrow Press, 1997.
- SMITH, W. Stephen. *The naked voice*. A wholistic approach to singing. New York: Oxford University, 2007.
- OITICICA, Vanda. *O be-a-bá da técnica vocal*. Brasília: Ed. Musimed, 1992.

CHANSON DU PRINTEMPS OPUS 13, DE JOSÉ RAMOS DE LIMA: A DESCOBERTA DA PRIMEIRA OBRA PARA TROMPETE E PIANO NO BRASIL

Aurélio Nogueira de Sousa (Secretaria Estadual de Educação - Goiás)
aurelio_trumpete@hotmail.com

Resumo: o presente artigo é fruto de uma pesquisa acerca de obras para trompete escritas por compositores brasileiros. Pelo atual estado das pesquisas nessa área tudo leva a crer que *Chanson du printemps, opus 136* talvez seja a primeira obra composta para trompete e piano no Brasil.

Palavras-chave: Música Brasileira; Musicologia e trompete.

Abstract: this article is the result of a research on works for trumpet written by Brazilian composers. The current state of research in this area it seems that *Chanson du Printemps, opus 136* is perhaps the first work composed for trumpet and piano in Brazil.

Keywords: Brazilian Music; Musicology and Trumpet.

Introdução

Este artigo resultou de uma pesquisa acerca de obras para trompete escritas por compositores brasileiros. Depois de várias consultas em obras literárias, que incluem livros, periódicos, anais de congresso e outros, pelo atual estado das pesquisas nessa área tudo leva a crer que *Chanson du printemps, opus 136* talvez seja a primeira peça musical escrita para trompete e piano no Brasil. A obra foi encontrada no livro *Música em Minas Gerais*, organizado por Márcio Miranda Pontes (2002) cuja proposta de edição é trazer para o presente a música de compositores mineiros que eram tocadas nos salões e igrejas de Belo Horizonte, no início do século XX, e em Ouro Preto, nos séculos XVIII e XIX. *Música em Minas Gerais* reúne uma série de obras que incluem valsas, modinhas, polcas, hinos, ladainhas, motetos, fantasias e outros.

De acordo com Pontes, *Chanson du printemps, opus 136* é de autoria do compositor mineiro José Ramos de Lima, que a compôs no ano de 1897 na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Sobre o compositor sabe-se que

(...) nasceu em Itajubá, em 1866, tendo grande atuação musical na vida musical mineira como compositor, regente, cronista musical e professor de música. Foi funcionário da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (PONTES, 2002, p. 23).

Conforme o autógrafo de José Ramos de Lima, editado por Pontes, a obra trata-se de uma Fantasia para piston e piano, dedicada ao amigo Fellipe Varella. Fato que merece destaque nesse sentido é que, por meio da abreviatura tpt., nos aspectos de edição Pontes menciona trompete em vez de piston, nomenclatura utilizada pelo compositor. Isso tem a ver com o que dizem Binder; Castagna (2005):

Um problema comum para a arquivologia musical no Brasil é a nomenclatura dos instrumentos de metal, principalmente à medida que as fontes musicais avançam pela segunda metade do século XIX (p. 11).

Os autores mencionados acima chamam atenção para o equívoco de se considerar que em fontes musicais do século XIX piston e trompete sejam sinônimos. Segundo Binder e Castagna, o tubo do piston seria menor que o do trompete e predominantemente cônico e, no século XIX, seu bocal era similar ao usado nas trompas, em formato de funil, o que lhe dava um som mais redondo e aveludado. Ainda afirmam que na segunda metade do século XIX o piston e o trompete coexistiram, fato que se comprova, segundo os autores, nas partes instrumentais do hino *Maria, Mater gratiae*, composta em 1864 pelo músico mineiro Emilio Soares de Gouveia Horta Junior. Com base em Binder e Castagna percebe-se que parece haver uma diferença entre trompete e piston no século XIX. Nesse sentido, pode ser que a edição de Pontes refere-se a trompete uma vez que nas primeiras décadas do século XX o piston foi gradualmente caindo em desuso, sendo substituído pelo trompete moderno (BINDER; CASTAGNA, 2005, p. 16).

Chanson du Printemps Opus 36

No que se refere ao aspecto estrutural de *Chanson du printemps*, a obra foi composta como Fantasia, que segundo Bas (1947) é uma espécie de composição que não segue nenhuma das formas tradicionais, sendo elaborada pelo compositor com total liberdade. Esta liberdade, afirma Bas, não significa que a Fantasia se afaste por completo das leis gerais da forma. Nela aparecem temas principais e secundários, eventual retorno no transcurso da peça, delimitação de períodos distintos e eventual separação de partes e tempos. Além disso, quando comparada à outra forma mais concreta, principalmente a Fuga, a Fantasia tem com frequência um caráter de improvisação. (BAS, 1947, p.326).

O que diz Bas pode ser percebido em *Chanson du printemps* que está dividida em várias partes e tempos. Começa com um Andante, tema 1, na tonalidade de dó maior, em seguida modula para o homônimo menor, ao mesmo tempo que muda o tempo para Allegretto. Em seguida há um recitativo, separados por dois motivos distintos. Surge então o Lento, de apenas quatro compassos, seguido do Largo, tema 2. Após a aparição do segundo tema tem-se uma variação com elementos do tema 1 e do tema 2. Novamente vem o Largo, agora na tonalidade da subdominante, sustentados por um acorde de mediantes do novo tom. Depois disso vem um Larghetto, em compasso 3/4, seguido de um Vivo, no qual termina a obra.

A tessitura utilizada por José Ramos de Lima para compor a curva melódica apresentada pelo trompete abrange a extensão de três oitavas: do lá 2 ao si 4. A frase que encerra o primeiro tema no Andante termina com um trinado sem resolução sobre uma nota de cinco tempos que decresce do forte para o pianíssimo. Também no tema 1 nota-se a presença de passagens carregadas de cromatismos em movimento descendente, característica da música de Wagner já no final do Romantismo. Dos dois motivos do Recitativo o primeiro assemelha-se ao que se chama atualmente de *trumpet call* (chamada de trompete) lembra os motivos utilizados pelas trompas de caça e aos clarins das bandas militares. Já o segundo motivo, que começa na mesma nota, ré 4, caminha por movimento cromático descendente, seguido de um salto de sexta menor. A variação é por certo a parte que exige maior desenvoltura e habilidade do trompetista, uma vez que com certa velocidade, constui-se de uma série de notas cromáticas em saltos espaçados ao mesmo tempo que se mescla com elementos dos temas 1 e 2.

Considerações Finais

Da análise da obra em estudo percebe-se que, no que se refere à empregabilidade do trompete, o compositor conhecia bem as possibilidades técnicas do instrumento, não cometendo deslizes como, por exemplo, notas extremamente agudas ou graves assim como longas passagens que não permitam a respiração do instrumentista. Como a vida musical mineira no século XIX era bastante ativa, por certo os compositores tinham acesso aos tratados de instrumentação, como o de Hector Berlioz, por exemplo, editado em 1858, que faz um estudo minucioso acerca da empregabilidade dos instrumentos, dedicando dez páginas (142-152) acerca do uso do trompete e do piston. Da mesma forma, também poderiam ter acesso as obras dos grandes compositores, que empregavam este instrumento, o trompete, com bastante precisão.

Por outro lado, a descoberta de *Chanson du printemps* vem contribuir e muito para o repertório de música para trompete no Brasil, haja vista que poucos compositores escreverem ou escrevem para o instrumento. Como dito no início desse artigo, após uma varredura em obras literárias acervos e documentos pelo atual estado das pesquisas tudo leva a crer que *Chanson du printemps, opus 136* seja a primeira obra escrita para trompete e piano no Brasil. Contudo, quanto a saber se de fato e de direito tal obra seja a primeira composta para trompete e piano no Brasil só o avanço nas pesquisas nessa área dirá.

Referências Bibliográficas

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

BERLIOZ, Hector. *A treatise upon modern instrumentation and orchestration*. 2. ed. London: Novello Ewer, 1858.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. *Revista Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 11-20, 2005.

PONTES, Márcio Miranda. *Música em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Pontes, 2002.

GARTEN VON FREUDEN UND TRAUIGKEITEN DE SOFIA GUBAIDULINA: TÉCNICAS EXPANDIDAS PARA HARPA

Arícia Ferigato (EMAC/UFG)

ariciaferigato@yahoo.com.br

Paulo Guicheney (EMAC/UFG)

pauloguicheney@hotmail.com

Resumo: O objeto de estudo deste artigo é a escrita para harpa na obra *Garten von Freuden und Traurigkeiten* (para flauta, viola, harpa e narrador *ad lib.*) da compositora russa Sofia Gubaidulina. Foi realizado um mapeamento das técnicas expandidas utilizadas e uma detalhada descrição de cada uma delas com o intuito de sugerir caminhos ao harpista para a preparação da obra.

Palavras-chave: Técnicas expandidas; Harpa; *Garten von Freuden und Traurigkeiten*; Gubaidulina.

Abstract: This article describes the extended techniques for harp utilized in the work *Garten von Freuden und Traurigkeiten* (for flute, viola, harp and narrator *ad lib.*) by the Russian composer Sofia Gubaidulina. These techniques are fully discussed with the intention of suggesting ways for harpists to better perform the piece.

Keywords: Extended techniques; Harp; *Garten von Freuden und Traurigkeiten*; Gubaidulina.

Introdução

A obra *Garten von Freuden und Traurigkeiten*, para flauta, viola, harpa e narrador (*ad lib.*), de Sofia Gubaidulina foi composta em 1980 a pedido da harpista Irina Kotkina, e dedicada ao poeta alemão Francisco Tanzer. A criação da peça teve por inspiração dois textos literários: *Sayat-Nova* de Iv Oganov (escritor russo, estudioso de línguas antigas e especialista em literatura Sufi), e versos de um texto do próprio Tanzer (NEARY, 1999). Nas palavras de Gubaidulina (2012), “uma vívida cor oriental foi contraposta a uma típica consciência ocidental. Mas ambas as obras tem semelhanças internas significativas: contemplação e refinamento”.

É interessante notar que na dupla escolha de Gubaidulina por um autor do Oriente e um do Ocidente já se percebe em sua poética a junção (e a inevitável tensão) destes dois mundos. Segundo a compositora: “(...) apesar de (eu) ser fruto de uma mistura de culturas, sempre me olhei como uma compositora universalmente humana. Posso dizer que sou o lugar onde o Oriente encontra o Ocidente” (apud BUENO, 2010, p. 452).

Esta formação cultural privilegiada à qual a compositora russa teve acesso a levou a uma busca incessante por novos meios expressivos na escrita para instrumentos. E em seu percurso exploratório houve também lugar para uma nova escrita para a harpa.

O presente artigo busca elucidar as diferentes técnicas utilizadas na escrita para harpa de *Garten von Freuden und Traurigkeiten*. Para tanto, foi realizado um mapeamento e uma detalhada descrição dessas técnicas tendo como referencial teórico os escritos de Lucia Bova (2008) sobre técnicas expandidas para harpa. O principal objetivo deste texto é sugerir caminhos ao harpista para a preparação da obra.

1. Técnicas expandidas utilizadas

Gubaidulina utiliza três técnicas expandidas para harpa em *Garten von Freuden und Traurigkeiten*:

- Glissando fluido
- Surdina de papel
- Distorção com a chave de afinar

O “glissando fluido” aparece pela primeira vez já no início da peça. A “surdina de papel” é utilizada no número (de ensaio) 16. Por último, a “distorção com a chave de afinar” aparece apenas no número 25 da partitura.

1.1 Glissando fluido

O glissando fluido, chamado por Gubaidulina (1981) na partitura de *gliss. longitudinale* (e em nota de rodapé: *langes Glissando mit dem Schlüssel*) é, como a nota em alemão nos diz, um glissando produzido com a chave de afinar da harpa. O nome glissando fluido, por sua vez, teve origem na obra de Carlos Salzedo. Segundo Lucia Bova (2008, p. 491), Salzedo percebia nos *suoni fluidi* (sons fluidos) uma certa qualidade aquática, como se a harpa soasse embaixo da água; além disso, a autora menciona também a semelhança destes sons com os sons produzidos quando taças de cristal são tocadas com os dedos molhados de água.

Esta técnica foi usada por inúmeros compositores. Dentre vários exemplos, podemos citar: *Notturmo* (1968, para pequena orquestra com violoncelo solo) de Helmut Lachenmann e *And then I knew 'twas Wind* (1992, para flauta, viola e harpa) de Toru Takemitsu.

A técnica é conseguida da seguinte maneira: a mão esquerda toca a corda e a mão direita pressiona e desliza a chave de afinar da harpa nesta mesma corda. O glissando é produzido pelo soar dos harmônicos da corda. Ao contrário de um glissando comum, produzido com várias cordas, este acontece em apenas uma corda da harpa (daí a escolha de Gubaidulina pelo termo longitudinal).

Para realizar esta técnica o harpista deve usar uma chave de afinar revestida de madeira. A parte de metal da chave pressiona a corda e assim é produzido o glissando fluido. Não é possível usar uma chave de afinar emborrachada para a produção deste som. Ao contrário das chaves revestidas de madeira, as revestidas de borracha não têm uma parte de metal à mostra.

Gubaidulina não indica qual chave deve ser utilizada. À época da composição da obra as chaves mais utilizadas eram as revestidas de madeira, atualmente, as mais utilizadas são as revestidas de borracha. Caso o harpista não tenha este tipo de chave (revestida de madeira), ele pode utilizar uma baqueta de triângulo. Ou ainda, uma chave de fenda. O mais importante é que a superfície de metal do objeto utilizado seja totalmente lisa e cilíndrica, assim não haverá risco de que a corda seja danificada.

Para a realização de *Garten von Freuden und Traurigkeiten* o harpista deve segurar a chave de afinar com a mão direita introduzindo a haste de metal entre a corda Lá e a corda Sol, porém, pressionando a corda Lá. A mão esquerda será responsável por tocar a corda e deverá estar posicionada

abaixo da mão direita. Deste maneira, a mão direita terá mais espaço para fazer os movimentos ascendentes e descendentes ao longo da corda para produzir o glissando. É importante que a corda seja bem pressionada pela chave durante o deslizamento para evitar ruídos e vibrações indesejadas. As funções definidas aqui para a mão direita e a mão esquerda são uma sugestão, podendo ser invertidas se assim for mais natural para o músico.



Figura 1: Glissando fluido (utilizando uma chave de fenda).

A nota inicial desejada por Gubaidulina para o glissando fluido é o Lá 3. Entretanto, para que soe Lá 3, a corda Lá 4 deve ser tocada (com a mão esquerda) e a chave de afinar deve ser posicionada (com a mão direita) no primeiro harmônico superior. Desse modo, soará o Lá 3 desejado.

A duração do glissando fluido é curta, e em vários momentos da peça é necessário tocar a corda para cada movimento de glissando especificado na partitura; e claro, quanto mais forte a mão esquerda tocar, mais tempo o glissando durará. A partitura da compositora russa é minuciosa em suas indicações de dinâmica e percurso dos glissandi, assim, é importante o equilíbrio destes dados para conseguir o que Bova (2008, p. 191) chama de “um lamento doce e triste que suavemente acompanha os outros dois instrumentos”.

1.2 Surdina de papel

A harpa, mesmo quando utilizada com técnicas tradicionais, é um instrumento pródigo em possibilidades timbrísticas. No entanto, ainda assim é possível transformar radicalmente o seu som inserindo diferentes materiais entre suas cordas. Esta técnica assemelha-se à técnica de John Cage de “preparar” o piano.

Gubaidulina (1981) pede, em *Garten von Freuden und Traurigkeiten*, que a harpa seja “preparada” com tiras de papel. A indicação utilizada pela compositora é *con sord. di Carta* (e em nota de rodapé: *Papier zwischen den Saiten*), ou seja, “com surdina de papel” (ou ainda: “papel entre as

cordas”). Procedimento este já empregado por Carlos Salzedo, em sua *Sonata for Harp and Piano in one Movement*, em 1925; Giacomo Puccini também o utilizou em sua ópera *Turandot* (1926). Exemplos mais recentes incluem: *Momenti veloci* (1992) de Ada Gentile e *Fantasia per arpa* (1993) de Camillo Togni (BOVA, 2008).

Uma sugestão de papel a ser utilizado na obra de Gubaidulina é o sulfite (papel branco comum, geralmente encontrado no formato A4). Um papel mais fino pode escorregar pelas cordas durante a execução, e um mais grosso, além de mais difícil de ser colocado, abafará excessivamente as cordas tornando pouco audível a linha melódica que será tocada. Portanto, o papel sulfite é ideal para o resultado sonoro desejado pela compositora, por transformar o timbre sem que a definição e o volume das notas sejam perdidos.

As tiras de papel devem ser colocadas entre as cordas intercalando-as uma a uma em zigue-zague. É recomendável posicioná-las na diagonal, rentes à caixa harmônica da harpa, ou seja, acompanhando sua direção. Deste modo, durante a execução, elas não irão deslizar e sair do lugar em que foram colocadas em função da vibração das cordas. A primeira tira de papel deve ter por volta de 2,5 centímetros de largura e 17,5 centímetros de comprimento, e a segunda, 4,5 centímetros de largura e 19 centímetros de comprimento.



Figura 2: Surdina de papel.

Técnicas como esta da *sordina di carta* exigem tempo para preparar o instrumento, e isto deve ser levado em consideração principalmente quando esta preparação ocorre depois do início da música, já que não é possível preparar a harpa e tocá-la ao mesmo tempo. Na peça de Gubaidulina este tempo é suficiente para preparar o instrumento.

1.3 Distorção com a chave de afinar

Esta técnica é descrita por Bova (2008, p. 584) como: “após tocar uma corda ou um grupo de cordas (mas não mais do que quatro em um intervalo de quinta), estas são tocadas delicadamente com a chave de afinar”. Ainda de acordo com a autora, o compositor deve especificar qual tipo de chave deve ser utilizado e qual parte da chave deve ser encostada na corda (o metal, a madeira ou a borracha).

A distorção proporciona um bom resultado quando aplicada aos bordões da harpa (as cordas graves revestidas de metal), como o faz Gubaidulina. Na obra a técnica consiste em uma distorção do som de um pequeno cluster (Si, Dó e Ré bemol) tocado fortíssimo. A chave de afinar é encostada levemente nas cordas sem que a vibração seja completamente interrompida. De acordo com a partitura, a chave deve ser encostada de duas a três vezes nas cordas.

Caso o harpista não possua uma chave de afinar revestida de madeira, ele pode utilizar um outro objeto para obter o mesmo som. Importa apenas que este objeto seja feito de madeira e possa abarcar as três cordas indicadas. Objetos de metal criam uma ressonância muito interessante, porém, este não seria um timbre fiel às intenções da compositora.

Ainda que Gubaidulina não indique com precisão qual é o tipo de chave que deve ser utilizada, sabemos por dedução à qual ela se refere. É interessante notar como a chave de afinar se tornou uma extensão da harpa. Fato que pode ser observado na quantidade de compositores que a utilizaram com esse intuito: além da própria Gubaidulina, Lachenmann e Takemitsu (em obras já citadas), e também Alfred Schnittke (no Concerto Duplo para harpa, oboé e orquestra de cordas, composta em 1972), dentre outros.

Este é um momento bastante expressivo da peça, um pequeno solo (uma pequena *cadenza*) que requer precisão e delicadeza por parte do harpista.

Considerações Finais

É perceptível que a compositora dedicou-se cuidadosamente ao estudo das possibilidades idiomáticas da harpa pela maestria como escreve para o instrumento. Os recursos utilizados necessitam estudo prévio e planejamento. Para uma performance consistente se faz necessário um planejamento completo das ações durante a execução da peça, ou seja, uma coreografia paralela no que concerne à utilização de elementos exteriores à harpa, tais como as surdinas de papel e a chave de afinar do instrumento.

Ao utilizar materiais extras à harpa o harpista deve, em primeiro lugar, organizar o espaço a sua volta, ou seja, definir onde ficarão os objetos que ele empregará. Um lugar que ofereça acesso fácil e rápido será a melhor escolha. Assim que este lugar esteja definido é necessário mantê-lo para que as ações de pegar os objetos sejam incorporadas e tratadas com a mesma importância que os gestos naturais envolvidos na performance do instrumento.

Uma imagem que descreve bem essa situação é a de um percussionista em concerto. Imagine que, ao utilizar diferentes instrumentos (ou mesmo baquetas e acessórios) ele desenvolve uma coreografia precisa ao pegar e devolver estes objetos. Nenhuma de suas ações é despropositada ou exterior ao

contexto musical. E o resultado a ser obtido não é apenas sonoro, mas também visual. Este é um bom modelo para o harpista que pretende interpretar *Garten von Freuden und Traurigkeiten*.

Referências Bibliográficas

BOVA, Lucia. *L'arpa moderna: la scrittura e la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2008.

BUENO, Marco Aurélio S. *Círculos de Influência: a Música na União Soviética: da Revolução Bolchevique às Gerações Pós-Shostakóvitch*. São Paulo: Algor Editora, 2010.

GUBAIDULINA, Sofia. *Garten von Freuden und Traurigkeiten: für Flöte, Viola, Harfe und Sprecher (ad lib.)*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1981.

GUBAIDULINA, Sofia. *Programme note*. Disponível em: http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=24044#. Acesso em: 04/01/2012.

NEARY, Fay D. *Symbolic Structure in the Music of Gubaidulina*. Ohio: The Ohio State University, 1999.

“TEMPO MUSICAL E PERFORMANCE – UM DIÁLOGO ENTRE TEORIA E PRÁTICA NA INTERPRETAÇÃO”

João Miguel Bellard Freire (UNIRIO)
jmbfreire@yahoo.com

Resumo: A presente comunicação é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento que busca articular o tempo musical, como concepção teórica, à prática interpretativa. A concepção de tempo adotada não se restringe a aspectos como regularidade e métrica, abrangendo outras possibilidades de manifestação temporal na música, como linearidade e não-linearidade (KRAMER, 1988). Apresentamos, neste recorte, uma revisão de literatura sobre um dos aspectos pertinentes ao tempo musical e à interpretação musical – o silêncio. Os autores revisados, apesar das diferenças metodológicas, têm em comum uma abordagem qualitativa do tempo musical (e do silêncio), valorizando aspectos relacionados aos significados da experiência musical, atribuindo à escuta papel principal na constituição desses significados. O diálogo estabelecido entre a literatura consultada, as análises musicais já realizadas de algumas obras e a performance das mesmas tem se revelado significativo, podendo contribuir para construção de novos conhecimentos e de reflexões no campo da performance e da teoria, interligando teoria e prática na experiência musical e gerando subsídios para decisões relativas à interpretação musical.

Palavras-chave: Silêncio; Tempo musical; Teoria; Análise; Performance.

Abstract: This paper presents part of an ongoing doctoral research aiming at articulate musical time, as a concept, to the practice of performance. The temporal conception we are dealing with is not limited to regularity and metric, but includes, among other possibilities, linearity and non-linearity (KRAMER, 1988). We present here a literature review on one aspect of musical time and performance- silence. Despite the methodological differences among the authors reviewed, they share a qualitative view of musical time (and silence, as well) valuing aspects of significance in musical practice, with listening playing an essential role. The dialogue between the literature reviewed, the musical analysis done in some works as well as their performances has been significant, leading to new knowledge and reflections in the performance and theory fields, connecting theory and practice in music experience and helping in decision making in music interpretation.

Keywords: Silence; Musical time; Theory; Analysis; Performance.

Introdução

A presente comunicação é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento, intitulada “Tempo musical e performance – um diálogo entre teoria e prática na interpretação”, sob orientação da Dra. Carole Gubernikoff. A pesquisa tem como objetivo analisar aspectos da presença do tempo na música, segundo uma perspectiva qualitativa, abordando suas relações com a performance. No recorte que aqui apresentamos, são destacadas considerações sobre o silêncio em música.

O tempo musical é considerado, em linhas gerais, na literatura revisada, sob dois paradigmas: um quantitativo, enfatizando considerações mais generalizáveis, a partir de parâmetros passíveis de mensuração; outro qualitativo, partindo de uma abordagem que privilegia a experiência do fenômeno (a obra em questão), ressaltando a dimensão interpretativa dessa experiência.

Embora a separação nem sempre seja tão nítida entre essas abordagens, há freqüentemente predomínio de uma visão mais objetiva ou mais subjetiva das obras analisadas. Na literatura voltada para a análise musical, aparecem comumente análises baseadas em teorias que dão mais destaque aos aspectos mais objetivos, deixando de levar em conta a significação dos mesmos no contexto em questão. Acreditamos que esse tipo de abordagem deixa de explorar pontos muito importantes para a interpretação do tempo musical.

Textos importantes da literatura musical fazem análises aprofundadas do ritmo e da métrica, sem uma investigação mais ampla sobre o aspecto temporal da música, como fenômeno dado à experiência.

Apesar de menos presentes em quantidade, os estudos que tratam do tempo musical abrangendo aspectos mais subjetivos oferecem subsídios interessantes para o intérprete. Passaremos a fazer uma breve revisão dessas abordagens que, com diferentes intensidades, abrem mais espaço à concepção subjetivista do tempo musical.

1. Tempo e música, como experiência subjetiva

Messiaen considera que tempo e espaço são ligados intimamente e que sua percepção é importante para a formação do espírito humano. E acrescenta: “Para o músico e o ritmista, a percepção do tempo é a fonte de toda música e de todo ritmo.” (MESSIAEN, 1994, p.9) |O autor considera, ainda, que o silêncio é pouco conhecido pelos músicos: “O silêncio! Infelizmente é um elemento tão importante e tão desconhecido dos músicos!” (MESSIAEN, 1992, p.47)

Thomas Clifton, autor ligado à fenomenologia da música, apresenta uma definição que enfatiza o caráter subjetivo do tempo: “[...] tempo é entendido como sendo a experiência da consciência humana em contato com a mudança.” (CLIFTON, 1983, p.56) Valorizando a experiência temporal do ouvinte, Clifton discute as essências da música- para ele, uma dessas seria o tempo. Clifton toma como pressuposto que o tempo está na composição musical e é apreendido pela experiência, enfatizando o tempo como elemento intrínseco à música: “Há uma distinção entre o tempo que uma música leva e o tempo que essa peça apresenta ou evoca. É esse tipo de tempo, o tempo que está no mundo fenomenológico da música, que é o principal interesse aqui.” (ibidem, p.81)

Jonathan D. Kramer inicia seu livro *The time of Music* com aquilo que seria sua principal tese: “tempo em música pode ser muitas coisas diferentes.” (KRAMER, 1988, xiii). Ele também considera que muitos teóricos da música enfatizam as alturas, já que estas são mais claramente demarcáveis e quantificáveis e destaca que a maior parte dos trabalhos acerca do tempo musical lida com aspectos mais concretos e mensuráveis deste- o ritmo e a métrica. “Menos óbvios do que o ritmo e a métrica e mais difíceis de discutir são o movimento, continuidade, progressão, marcha (*pacing*), proporção, duração e andamento. Ainda assim, são esses os valores que precisam ser estudados se a força total do tempo musical deve ser entendida.” (ibidem, p.2)

Kramer utiliza os termos linear e não-linear para descrever dois ingredientes fundamentais do tempo musical. Eles seriam comparáveis aos termos *vir-a-ser* (*becoming*) e *ser* (*being*).

Para o autor, o tempo linear seria “[...] como um continuum temporal criado por uma sucessão de eventos na qual eventos anteriores implicam em eventos posteriores e esses são conseqüências dos anteriores.” (ibidem, p.20) O tempo não-linear “[...] é um continuum temporal que resulta de princípios que regem permanentemente uma seção ou peça.” (ibidem, p.20) A linearidade e a não-linearidade dependeriam, segundo Kramer, das expectativas do ouvinte. A linearidade estaria mais ligada à progressão da composição, ao passo que a não-linearidade estaria mais conectada a relações imutáveis de uma obra. O autor alerta que a não-linearidade não deve ser igualada à descontinuidade, já que esta pode violar tanto implicações lineares quanto não-lineares, independente de continuidade ou contigüidade.

Danielsen (2006) é outra autora que dá destaque ao tempo como experiência e retoma algumas das questões discutidas acima em sua pesquisa sobre os grooves de funk de James Brown e

Parliament. O groove e seu caráter circular, de retorno, faz com que o funk favoreça uma percepção de não-linearidade, semelhante à definição de Kramer. A ênfase no ritmo e numa concepção temporal não-linear traz à tona uma questão muito importante - o modo de escuta envolvido.

Danielsen afirma que o funk propicia uma experiência diferenciada na relação com a música - um estado de estar na música (*state of being in music*). Ela contrapõe dois tipos de escuta: um, mais comum, ligado a canções, com expectativa de uma relação clara de tensão e relaxamento; outro, ligado a músicas com ênfase no ritmo, e não na melodia, que permitiria uma integração com a música, dando a perceber um movimento que é vivido pelo ouvinte também.

O groove daria uma sensação de poder continuar indefinidamente; e o receptor, se estiver num modo de recepção aberto a isso, poderia experimentar essa sensação de integração com a música e com uma experiência de neutralização do tempo.

Clifton (1983) aponta a continuidade como uma conexão entre eventos passados, presentes e futuros. A continuidade não seria algo que passivamente recebemos como informação, mas como percepção. A interpretação fenomenológica da continuidade, segundo o autor, proporia uma relação recíproca entre a continuidade dos atos e a continuidade de um horizonte relevante.

Dahlhaus é outro autor que aborda o tempo musical com referencial teórico semelhante: “A percepção musical que vai além de dados acústicos isolados seria impensável, se não se preservasse o imediatamente passado - Husserl designava o ato de fixar como ‘retenção’ e o seu oposto complementar, a expectativa e antecipação do futuro, como ‘protenção’.” (DAHLHAUS, 2003, p.111) Sobre a retenção, o autor acrescenta: “Graças à ‘retenção’, surge, por assim dizer, um presente ampliado [...]” (ibidem, p.111-112)

Estabelece-se assim uma conexão entre passado, presente e futuro, que mantêm uma relação entre si. O tempo, abordado dessa maneira, sempre permitira uma atualização e a realização de novas possibilidades. Essa concepção temporal parece bastante significativa para uma discussão do tempo musical e das possibilidades de interpretação de uma obra.

2. Sobre tempo e silêncio

Sobre o silêncio, Messiaen (1994) afirma que este seria quase uma ordem rítmica negativa. Para o autor, haveria três tipos de silêncio no curso de uma obra musical: 1) silêncio de prolongamento- que seria o mais comum, representado por uma duração sonora seguida por uma duração silenciosa, com a sensação de continuidade do som no silêncio que o segue; 2) silêncio de preparação- seria uma sensação de espera motivada pelo contexto precedente- como na interrupção de uma melodia já escutada antes e que é rerepresentada e interrompida; 3) silêncio vazio- quando este não prepara, nem interrompe algo, não produz uma expectativa.

Clifton (1976) afirma que o silêncio não seria um nada. “O silêncio é experienciado tanto como significativo quanto como aderido à porção sonora do objeto musical. O silêncio é experimentado como substância ou atividade personificada.” (CLIFTON, 1976, p.163) Essa característica do silêncio teria uma implicação expressiva: “Isso sugere que o silêncio participa na apresentação do tempo, do espaço e do gesto musicais.” (ibidem, p.163)

Para Clifton, os silêncios musicais podem ser percebidos como principalmente temporais, espaciais ou gestuais, mas também como uma combinação desses elementos. Reconhecendo a artificialidade da classificação, Clifton considera menos importante impor categorias do que descrever essas iluminações. Como o silêncio não equivale ao nada, ele não seria autônomo, já que “a importância do silêncio é, assim, dependente do ambiente sonoro.” (ibidem, p.163) Clifton aponta uma relação dialética entre som e silêncio: o silêncio articulando o som, enquanto o som contribuiria para atribuir um caráter determinado ao silêncio.

Clifton apresenta suas considerações sobre os **silêncios temporais**, que seriam aqueles em que o silêncio funciona como uma parada ou cesura, cortando uma sucessão de eventos. Para o autor, este tipo de silêncio seria identificado como um **objeto plano** (*flat*), indicando “[...] a falta de um formato ou gesto significativo do silêncio” (ibidem, p.164); **indiferenciado** (*undifferentiated*), referindo-se “à ausência de pulso ou respiração dentro do silêncio”; com **contornos definidos** (*hard-edged*), descrevendo “[...] o contraste acentuado apresentado pela seqüência de som/ silêncio/ som que se segue”. (ibidem, p.164) Um tipo de silêncio dessa natureza pode promover o que Clifton chamou de experiência temporal de uma forma negativa: “[...] o pulso forte é tornado notável pela sua ausência, e nós, como participantes, somos lançados para fora da vida temporal do movimento e de volta a nós mesmos.” (ibidem, p.165) Clifton descreve uma mudança de consciência momentânea, que nos tiraria do tempo do movimento para o tempo de nosso corpo, pois a surpresa reforçaria a auto-consciência. Isso faria a distinção entre ausência e o nada, e o silêncio permitiria “[...] uma oportunidade momentânea de compreender o ritmo do movimento por outra perspectiva.” (ibidem, p. 165)

Clifton considera oportuno avaliar se o silêncio está aderido ao evento que ele sucede ou ao que o segue. Isso seria possível ao determinar se a experiência do silêncio é mais de surpresa ou antecipação. Além dessas possibilidades, Clifton aponta a possibilidade de silêncios indiferenciados, em que os limites desses não seriam tão claros, em um efeito de *sfumato*. Uma possibilidade, nesse caso, seria um efeito de suspensão da respiração mais do que da suspensão de um pulso.

Haveria, ainda, um tipo de silêncio que estaria aderido ao início de uma composição. Esse seria um silêncio de pura antecipação e se manifestaria principalmente em começos sincopados.

Os silêncios podem ser vistos como elemento espacial, “[...] é simplesmente considerar o mesmo fenômeno [temporal] por uma perspectiva diferente.” (ibidem, p.171) O que serviria de conexão entre tempo, som e silêncio seria a forma, pois “[...] o silêncio musical, como o espaço ‘vazio’ na escultura, tem muito a ver com a maneira pela qual uma peça de música é formada.” (ibidem, p.171)

Os silêncios no espaço do registro (*registral space*) podem, ainda segundo o mesmo autor, funcionar de três formas: valorizando a chegada de outra parte, ou de uma atividade diferente na mesma parte; enfatizando conexões de larga-escala (*long-span connections*); criando intervalos ou ausências no espaço de registro.

A valorização da chegada de outra parte, ou atividade diferente na mesma, pode ocorrer com a chegada a um registro não usado anteriormente e que depois não continua em uso. Aquilo que se segue à chegada, por não continuar no mesmo registro, gera um silêncio no espaço do registro, mesmo com sons continuando a soar em outra região. “Som e silêncio dessa forma colaboram com o som propiciando um local de habitação, enquanto o silêncio garante a disponibilidade para ocupação daquele lugar.” (ibidem, p.171) O silêncio, nesse caso, contribui para a formatação de elementos locais.

Ainda segundo ele, no que se refere às conexões de larga-escala, “[...] é interessante notar que o que faz essa noção relevante estruturalmente e auralmente é que certos registros não são ocupados todo o tempo.” (ibidem, p.173) Se fossem, segundo Clifton, não haveria distinção possível entre sons estruturalmente relevantes ou não. “Precisamos, então, considerar o papel formativo que o silêncio assume em isolar e definir registros estruturais.” (ibidem, p.173) Diferentemente do primeiro caso, o silêncio aqui contribui para a conexão de eventos não-consecutivos. Além disso, a função do primeiro caso seria mais afetiva, enquanto a desse segundo caso seria mais estrutural. O fato de lidar com maiores intervalos de tempo exigiria mais de nossa capacidade de experimentar prolongação e preparação. A valorização de determinado registro poderia ser facilitada pela orquestração.

Ao discutir a criação de intervalos em espaços dos registros, Clifton analisa como os silêncios podem contribuir para uma maior consciência do tempo musical. “Então é o próprio contraste de um tempo pulsado (*pulsed*) sendo esvaziado em um tempo sem pulsação que aumenta a consciência de uma unidade subjacente.” (ibidem, p.174) Segundo Clifton, o mesmo aumento na consciência pode se dar com a forma de manejar o espaço sonoro. O silêncio cria um intervalo, mas esse não seria sentido como um espaço vazio, mas como uma perda. Não haveria antecipação ou surpresa, mas uma “presença invisível”.

Para Clifton, o fim de uma obra seria uma experiência envolvendo uma duração que inclui a percepção e a retenção (memória de curta duração), “[...] ou em outras palavras, a experiência de perceber a música se movendo em direção ao seu fim enquanto mantemos na mente ‘a maneira como ela foi’.” (ibidem, p.175) O fim seria “uma situação desprovida de novas relações” (ibidem, p.176), ou seja, a peça não poderia continuar mais.

Os silêncios em movimento não teriam a tendência para a interrupção. Esses silêncios seriam sobrepajados pelo movimento melódico e seriam mais comumente presentes em músicas com caráter mais dançante. Clifton ressalta que, olhando uma partitura, esses silêncios seriam visualmente semelhantes aos que provocam interrupções. A solução seria uma só: ouvir para determinar. Uma possibilidade de movimento dos silêncios ocorreria na dimensão espacial de profundidade mais do que na verticalidade, provocando uma percepção de aproximação ou distanciamento em relação ao ouvinte.

Clifton procurou oferecer exemplos de interações variadas entre o silêncio e a tensão musical. As experiências de antecipação e surpresa estariam ligadas às experiências da tensão sendo mantida em nível contínuo ou aumentada. Além disso, o silêncio poderia servir como uma forma de retirar tensão.

Barenboim (2009) é outro autor que reflete sobre a importância do fenômeno físico que propicia a fruição de uma peça musical- o som, e também dá destaque ao silêncio como elemento expressivo e estrutural. O som, para ele, é o meio pelo qual o conteúdo da música é transmitido.

Barenboim afirma o caráter efêmero do som: “O som não permanece neste mundo; ele desaparece no silêncio.” (BAREMBOIM, 2009, p.13) Assim, o som não é considerado por ele como independente, “não existe por si mesmo” (ibidem, p.13), mas teria uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Desse modo, “[...] a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede.” (ibidem, p.13)

Ao comparar a relação entre esses e a relação entre um objeto e a lei da gravidade, Barenboim afirma que “[...] a menos que o som seja mantido, ele se transformará em silêncio.” (ibidem, p.13) Com isso, cada nota, independente da energia conferida a esta, é finita. E conclui: “[...] o desvanecimento do som por sua transformação em silêncio é a própria definição dos limites de tempo e espaço.” (ibidem, p.14) Barenboim acrescenta que manter o som, seria um ato de desafio contra a força do silêncio que procura limitar sua extensão.

Em seguida, são analisadas as possibilidades que surgem na criação do som- se a música, ao começar, interrompe o silêncio (uma mudança abrupta) ou se desenvolve a partir dele (uma alteração gradual). Para Barenboim, isso equivaleria à diferença filosófica entre ser e vir-a-ser. Haveria casos em que o início soa como se a música tivesse começado antes. Para que essa sensação ocorra, o pianista não deveria acentuar a primeira nota, pois quebraria o silêncio. Se o começo de uma música está relacionado ao silêncio precedente, do mesmo modo “o último som não é o final da música. [...] então a última nota deve estar ligada ao silêncio que a segue.” (ibidem, p.16) O último momento da expressão de uma música seria a relação entre o fim do som e o começo do silêncio que viria em seguida.

A entrada do silêncio poderia ser preparada de duas formas. Pode-se criar uma enorme tensão antes desse, com sua chegada ocorrendo após atingir-se o máximo de intensidade e volume. O outro modo seria uma aproximação gradual com a redução do volume de som até que “[...] o próximo passo possível seja apenas a ausência completa do som.” (ibidem, p.17) Com isso, “O silêncio, em outras palavras, pode ser mais alto que o máximo e mais suave que o mínimo.” (ibidem, p.17) Ao mesmo tempo, durante uma composição pode haver uma ausência absoluta do som, que seria como uma morte temporária, seguida da capacidade de renascer, recomeçar. Barenboim encerra sua discussão sobre o silêncio comentando que se o som tem um começo e um tempo de duração, então ele teria também um fim, seja se extinguindo ou dando lugar à próxima nota. Com isso, deveríamos prezar por uma expressão clara dos sons, sem, contudo, deixar que algum deles se sobreponha ao anterior, descaracterizando a frase de que fazem parte.

Danielsen também aborda o silêncio na música, destacando que, em música com groove, os espaços entre as notas também são bastante importantes. “É como se o silêncio criasse uma tensão que prende o groove: os espaços entre os sons criam o groove tanto quanto os próprios sons.” (DANIELSEN, 2006, p.54) Assim, não só a forma como o som começa, mas onde e como ele termina fariam parte do gesto. Chernoff (apud Danielsen) sugere uma forma diferente de pensar música, do ponto de vista da relação entre som e silêncio: “A música talvez seja mais bem considerada como um arranjo de espaços onde se pode adicionar um ritmo, mais do que como um padrão denso de som.” (ibidem, p.54) Danielsen contrapõe a esse pensamento a visão de que a relação recíproca entre figura e não-figura tornaria sem sentido privilegiar o som (o positivo) ou o silêncio (o negativo); “[...] a relação entre elas é mais bem vista como fundamentalmente complementar.” (ibidem, p.55)

Conclusões Parciais

A revisão do tempo musical e, em especial, do silêncio, segundo diversos autores, confrontada com obras que estão sendo interpretadas ao longo da pesquisa, permite esboçar algumas conclusões parciais:

1) A concepção subjetivista do tempo confere um papel mais ativo ao intérprete, concedendo-lhe mais espaço para interagir com a formatação da obra, na performance.

2) O entendimento do silêncio como elemento estrutural e expressivo confere novas possibilidades interpretativas, sobretudo ao enfatizar a relação dialética entre som e silêncio, ou seja, ao se conceber que eles contribuem mutuamente para a criação de significados.

Referências Bibliográficas

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.

_____. The poetics of musical silence. *The musical quarterly*. vol. LXII, n. 2, New York, 1976, p. 163-181.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, LDA., 2003.

DANIELSEN, Anne. *Presence and pleasure – the funk grooves of James Brown and Parliament*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.

FREIRE, João Miguel Bellard. *Tempo musical e performance – possibilidades para a interpretação musical*. 1º Simpósio Nacional de Musicologia da UFG e 3º Encontro de Musicologia Histórica da UFRJ Pirenópolis: 2011.

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa – novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GUBERNIKOFF, Carole. Musique et silence, un devenir différentiel et intensif. *Les cahiers du CIREM, juin-septembre-décembre*. Rouen: Université de Tours, 1994, p. 137-142.

KRAMER, Jonathan D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornitologie – tome 1*. Paris, Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TRANSCRIÇÃO DE *VILLANCICOS* PARA VIHUELA E CANTO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE INTABULAÇÕES E SUAS FONTES VOCAIS

Luciana Elisa Lozada Tenório (EMAC/UFG)

lucianalozada@msn.com

Eduardo Meirinhos (EMAC/UFG)

emeirinhos@gmail.com

Resumo: Este trabalho propõe um estudo de procedimentos de transcrição de *villancicos* do século XVI, através da análise comparativa entre as intabulações já realizadas para vihuela e canto e suas fontes vocais originais.

Palavras-chave: Musicologia e performance; Transcrição para notação atual; Tablatura; Intabulação; *Villancicos* do século XVI.

Transcription of *villancicos* for vihuela and voice: a comparative study of intabulations and their vocal sources

Abstract: This paper proposes a study of sixteenth-century *villancicos* transcription procedures, through the comparative analysis of intabulations already made for vihuela and voice and their original vocal sources.

Keywords: Musicology and performance; Transcription for actual notation; Tablature; Intabulation; Sixteenth-century *villancicos*.

Introdução

Constata-se a frequente necessidade por parte do intérprete em realizar suas próprias transcrições das tablaturas, devendo-se isto à preocupação com a acuidade das informações obtidas em transcrições já realizadas, como demonstra o trabalho de Souto (2010). À guisa de exemplo, cita-se o repertório para vihuela, da Espanha do século XVI, que foi transcrito para notação moderna por Emilio Pujol, pesquisador de suma importância pelo seu pioneirismo no que se refere a transcrições de música renascentista. Observa-se, no entanto, que ele incorreu em equívocos, como a utilização errônea de conceitos de afinação da vihuela, como afirma Arriaga (2003, p. 17-18), dificultando a execução de algumas peças em instrumentos dedilhados utilizados na atualidade. Observa-se, assim, que o performer que trabalha o repertório de *villancicos* para canto e vihuela se vê inclinado a realizar sua própria transcrição para notação moderna a partir da fonte original, ou seja, a tablatura¹.

De acordo com Griffiths (2003), quase sessenta por cento do repertório em tablatura para vihuela consiste em transcrições ou arranjos de obras polifônicas vocais, ou seja, ou seja, *intabulações*. A comparação entre as tablaturas para vihuela e voz e suas respectivas fontes vocais originais é de extrema valia para o intérprete que realiza a transcrição de uma intabulação de um *villancico*, uma vez que a notação em tablatura obscurece a estrutura polifônica da obra e apresenta imprecisões quanto à distribuição do texto em relação à melodia cantada, devido a limitações no sistema de impressão da época (GRIER, 1996). À luz destas informações, os principais objetivos deste trabalho incluem a discussão sobre uma metodologia de transcrição para notação referencial de *villancicos* transcritos para vihuela e canto, notados em tablatura, utilizando-se como referência as partituras vocais originais.

¹ A tablatura é um sistema de notação que representa o local exato onde o vihuelista deve tocar cada nota, assim como o ritmo que rege o ataque de cada uma. No caso do repertório tratado, a melodia do canto pode ser representada tanto na própria tablatura por meio de números notados em vermelho ou acompanhados de pequenos pontos a seu lado direito, quanto em notação em pentagrama, acima da tablatura. (ARRIAGA, p. 10; GOMES, p. 63-66)

Acrescenta-se ainda como objetivo, a demonstração de algumas influências nas escolhas técnicas e interpretativas do performer que este tipo de transcrição pode proporcionar. Para atingir estes objetivos foi realizada a transcrição de sete villancicos do século XVI, para canto e vihuela, encontrados nos livros de tablatura de Pisador (1552), Fuenllana (1554), Daza (1576), Valderrábano (1547) e Narváez (1538), que se correspondem com villancicos originalmente para vozes do *Cancionero de Upsala* (1556) e do livro *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco bozes* (1560), de Juan Vásquez.² A fundamentação teórica se baseia no trabalho de Griffiths (2003), que apresenta transcrições para notação referencial em partitura de villancicos e outras obras polifônicas, notadas em tablatura, a partir da comparação com as versões vocais originais. Utiliza-se também conceitos do trabalho de Souto (2010), que busca o resgate de elementos fornecidos pela tablatura na transcrição para notação referencial, assim como, os estudos de Arriaga (2003) e Wolff (1998; 2003). Estes últimos contêm considerações importantes sobre a interpretação da tablatura. Acrescenta-se, por fim, o trabalho de Gomes (2003), que realiza um estudo comparativo entre duas intabulações e suas fontes vocais originais, além de fornecer subsídios sobre a transcrição para alaúde, vihuela e violão.

1. Sobre a transcrição de intabulações

Ao se abordar uma peça notada em tablatura, observa-se que este tipo de notação apresenta algumas vantagens e desvantagens em relação à notação em partitura, utilizada atualmente. Souto (2010) e Wolff (2003) discutem este assunto e chegam à conclusão de que se por um lado a tablatura oferece indicações precisas sobre a técnica mecânica necessária para obter determinado resultado sonoro, a partitura prioriza o resultado sonoro em si, evidenciando a condução das vozes da polifonia. Estes autores concordam que na realização da transcrição de uma intabulação para notação em partitura, um estudo das fontes vocais originais se faz necessário para que se possa obter um resultado mais preciso. Wolff (1998, pp.43-44) define dois tipos de transcrições possíveis a partir de uma tablatura: 1. A *notação estrita*, que mantém os valores de tempo, exatamente iguais aos notados na tablatura, e 2. A *notação polifônica*, que altera as figuras rítmicas contidas na tablatura, de forma a representar o ritmo conforme a condução melódica das vozes do contraponto. A realização da transcrição estrita pode ser utilizada como ferramenta para facilitar o trabalho do transcritor no desenvolvimento de uma transcrição polifônica, principalmente quando o objeto de transcrição se trata de uma intabulação. A notação estrita proporciona o conhecimento das notas musicais da peça, ressalte-se, porém, que esta questão varia de acordo com a afinação que o transcritor utiliza como referência. Bermudo (1555), ao esclarecer os procedimentos de intabulação de uma peça vocal, afirma que havia duas maneiras de adaptação de alturas entre os dois meios. Em uma das formas, o vihuelista considerava a afinação da vihuela composta por alturas fixas e transpunha a obra vocal de forma em que esta se adequasse à afinação do instrumento. Na segunda

2 As intabulações analisadas incluem os villancicos *Si te vas a bañar Juanica* (PISADOR, 1552), *Serrana donde dormistis* (DAZA, 1576), *Teresica Hermana* (FUENLLANA, 1554) e quatro versões do villancico *Con que la lavare* (FUENLLANA, 1554; NARVAEZ, 1538; PISADOR, 1552; VALDERRÁBANO, 1547). As fontes vocais se encontram na compilação de villancicos conhecida como *Cancionero de Upsala* (1556), e na *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y cinco bozes*, de Juan Vasquez (1560). As versões vocais utilizadas na análise comparativa foram transcritas por Bal y Gay (1944) e Sohns (1998, 2002).

forma, a obra vocal não era transposta, mas a afinação da vihuela podia ser imaginada em diferentes alturas de forma a adaptar sua tessitura à da polifonia vocal, sendo que as sete afinações mais utilizadas organizavam-se a partir das notas mais graves Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi e Fá³. Bermudo recomenda que a afinação imaginada para a vihuela fosse indicada no início da tablatura, assim como podemos observar em indicações como: “*Es la clave de csolfaut la tercera en tercero traste*” ou “*En la quarta en tercero traste esta la clave de fefaut. En la segunda en primero traste esta la de cesolfaut*”, presentes em intabulações de vihuelistas da época. As indicações notadas pelos vihuelistas, citadas acima, apontam o local exato de cada nota como referência para que o instrumentista saiba qual afinação foi imaginada para se realizar a intabulação. Portanto, quando se referem à clave de *Fefaut* ou *Ffaut*, interpretamos como a nota Fá e ao se referirem à clave de *cesolfaut* ou *Csolfaut*, interpretamos como a nota Dó, seguidas de sua localização pela indicação da corda ou ordem e do traste correspondentes. A tabela da figura 1 registra as principais afinações utilizadas e suas notas mais graves, de acordo com Bermudo (1555, fol. XCII- fol. XCIII.).⁴

Afinação / <i>Vihuela de</i> :	Gamaut	Are	l _{mi}	Cfaut	Dsolre	Elami	Ffaut
Nota mais grave:	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá

Fig. 1: Nomenclatura das afinações descritas por Bermudo (1555, fol. XCII- fol. XCIII.) e suas respectivas notas mais graves.

Por meio das indicações o transcritor pode identificar a afinação empregada e utilizá-la como base para decifrar a tablatura, ou caso prefira, transcrevê-la tendo por base as afinações em Sol (comum à maioria das réplicas atuais de vihuelas e alaúdes) ou em Mi (afinação utilizada no violão). No que se refere a procedimentos para a comparação entre as fontes, observe-se duas possibilidades, a saber, a transposição da versão obtida da tablatura de acordo com as alturas equivalentes à versão vocal original, assim como o faz Sohns (1998), ou a transposição e adaptação da versão vocal fazendo com que esta fique equivalente à versão obtida através da tablatura, como o realiza Wolff (2003), Gomes (2003) e Griffiths (2003).

Após o estudo comparativo entre as fontes, a transcrição final pode ser realizada para alaúde ou vihuela, afinados em Sol, onde é apresentada a linha melódica do canto em uma pauta e seu texto correspondente, junto ao contraponto realizado pelo instrumento reduzido a duas pautas, acompanhado da tablatura. A transcrição para violão, afinado em Mi, se resume à notação da melodia a ser cantada em uma pauta, assim como a notação da polifonia a ser tocada no instrumento, em um pentagrama com clave de Sol. Neste aspecto, o trabalho de Griffiths (2003) se mostra significativo ao apresentar uma alternativa de transcrição diferenciada dirigida ao intérprete. O autor apresenta uma grade com todas as vozes da polifonia original que estão presentes na intabulação, escrevendo cada voz em pautas separadas, notando as alturas que serão tocadas no instrumento de acordo com a tablatura, assim como o texto respectivo de cada voz. Desta forma, o material se torna uma ferramenta de estudo para o intérprete, uma vez que este pode tocar cada voz separadamente, estudando suas inflexões melódicas e imitações, mantendo ainda um estreito relacionamento com o texto.

3 Considera-se que afinação da vihuela é regida pela seguinte relação intervalar a partir da sexta ordem (corda dupla): 4^a justa, 4^a justa, 3^a maior, 4^a justa, 4^a justa. (O’DETTE, 1994, p. 141 e 147)

4 As alturas propostas por cada afinação não se referem a alturas reais, mas sim a *alturas conceituais*, isto é, alturas imaginárias utilizadas em um mesmo instrumento. (ARRIAGA, 2003, p. 17-19)

2. Comparação entre intabulações e suas fontes vocais: elementos para a transcrição e interpretação das obras

Através da análise comparativa entre intabulações de villancicos e suas relativas fontes vocais originais, percebemos que há pontos em comum no que tange às contribuições que este tipo de análise pode oferecer à transcrição de uma intabulação e conseqüentemente ao intérprete que se depara com esta transcrição. Estas contribuições são listadas abaixo:

a) *Elucidação da polifonia*: Este é um dos principais e mais diretos elementos a ser observado, haja vista que a tablatura se limita a notar o intervalo de tempo entre uma nota e a nota seguinte, sem levar em consideração a que vozes do contraponto estas notas pertencem (WOLFF, 2003, p. 124). A figura 2 mostra a diferença entre uma transcrição estrita a partir dos valores notados em tablatura e uma transcrição polifônica, baseada na análise comparativa entre a intabulação e sua fonte vocal original:

Fig. 2: Trecho do villancico *Serrana donde dormistis*. Transcrição estrita a partir da intabulação de Esteban Daza (1576).

Transcrição polifônica realizada pela comparação da intabulação com o villancico a quatro vozes presente no Cancionero de Upsala (1556), edições de Bal y Gay (1944) e Sohns (2002). As transcrições estão notadas na altura original do villancico vocal.

b) *Disposição do Texto*: Um fator recorrente na tablatura é a disposição imprecisa do texto em relação à melodia do canto, sendo que a comparação da intabulação com a fonte vocal pode auxiliar a distribuir o texto de forma mais precisa em sua transcrição, como demonstra a figura 3. Além disso, a indicação da melodia na tablatura por meio de pequenos pontos do lado direito dos números pode dar margem a equívocos, isto pela falta de precisão ou clareza em alguns trechos. Portanto, as dúvidas a respeito da constituição da melodia também podem ser esclarecidas por meio da comparação com a versão para vozes. Note-se o signo típico de música vocal na tablatura de Daza, signo “.ii.” (figura 3), que indica a repetição do texto anterior (Sohns, 2002). A versão de melodia e texto transcrita no exemplo está de acordo com a edição para notação atual do villancico a quatro vozes, *Serrana donde dormistes*, de Sohns (2002), uma vez que a edição de Bal y Gay (1944) não apresenta esta repetição do texto. Visto o exposto, ressalta-se a importância em se trabalhar com diferentes edições da mesma obra, uma vez que elas contêm diferenças significativas.

Fig. 3: Trecho da intabulação do villancico *Serrana donde dormistes*, realizada pelo vihuelista Esteban Daza (1576) e a respectiva transcrição da melodia e texto cantados, de acordo com a comparação com o villancico a quatro vozes editado por Sohns (2002). A altura notada se apresenta equivalente à da versão vocal original.

c) *Diferenças entre os textos*: Podem ser encontradas diferenças ortográficas, entre palavras e mesmo entre versos presentes na intabulação e sua respectiva versão vocal. De acordo com Sohns, o transcritor ou intérprete pode fazer adaptações em sua transcrição de intabulações, incorporando elementos textuais que estão presentes na versão para vozes. Isto ocorre no villancico *Con que la lavare*, por exemplo. Sohns (1998, p. 31 e 49) explica que a forma geral de um villancico, desde o ponto de vista musical se resume a A-B-B-A. Tendo esta informação em mente, observa-se que no caso de *Con que la lavare*, a intabulação de Fuenllana (1554) apresenta o único e seguinte verso para a parte B, também chamada de *vuelta*: “Lavanse las casadas con agua de limones”; por outro lado a versão vocal original de Juan Vasquez (1560) apresenta dois versos distintos para realizar a repetição convencional da *vuelta*, sendo estes os seguintes: “Lavanse las galanas con agua de limones” e “Lavome yo cuytada con ansias y pasiones”. Sendo assim, Sohns (1998, p. 36 e 49) acredita que o transcritor ou o intérprete, podem ter a liberdade de repetir o verso que havia sido oferecido por Fuenllana (1554) ou incorporar o novo verso presente na versão vocal original de Juan Vasquez (1560).

d) *Digitação polifônica*: Acredita-se que o transcritor deve ter o cuidado de não anular as informações importantes oferecidas pela tablatura e confirmadas pela fonte vocal. Um exemplo deste caso ocorre no villancico *Teresica Hermana*: Na intabulação de Fuenllana (1554), percebemos que o vihuelista teve o cuidado de notar o uníssono que ocorre entre duas vozes em duas cordas diferentes, de forma a preservar a independência das vozes. Em notação referencial para violão, pode-se notar a digitação de mão esquerda por meio de números de 0 a 4 que indicam os dedos a serem utilizados (figura 4) ou se for necessário, pode-se notar também as cordas a serem utilizadas por meio de números de 1 a 6, contidos em um círculo. Em transcrições para alaúde ou vihuela, estas indicações não se fazem necessárias, uma vez que a tablatura é mantida juntamente com a notação em pauta, como se pode observar nas transcrições de Gomes (2003), por exemplo.

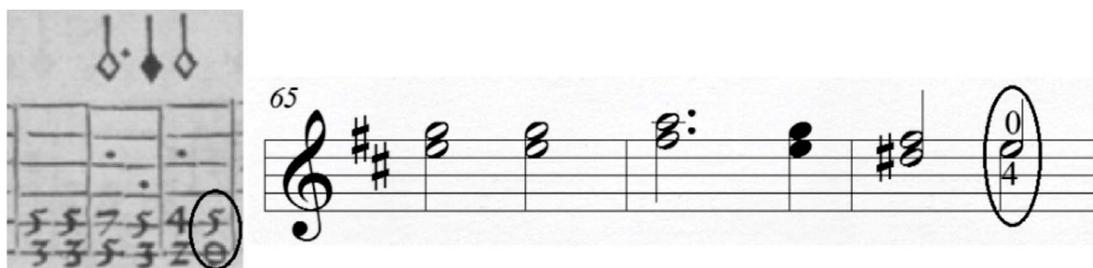


Fig. 4: Trecho do villancico *Teresica Hermana*. À esquerda a figura apresenta a intabulação de Fuenllana (1554) e à direita a transcrição para violão do mesmo trecho, preservando a indicação de unísono em duas cordas.

e) *Ornamentações e diferenças entre as versões*: Acredita-se ser de importância lembrar que as intabulações não são transcrições estritas e rigorosas das obras vocais, e por essa razão apresentam algumas modificações como adição, omissão, repetição de notas e ornamentações, principalmente em trechos cadenciais. Estas modificações podem ocorrer devido à adaptação do meio vocal ao meio instrumental, ou mesmo por critério e gosto do vihuelista, autor da intabulação.

Considerações finais

Por meio deste trabalho verifica-se que a análise comparativa entre intabulações de villancicos e suas respectivas fontes vocais atua como uma importante fonte de subsídios para a realização de transcrições e escolhas interpretativas. Aliando os aspectos técnicos, contidos na tablatura, à estrutura polifônica e à relação entre texto e música revelada pelos villancicos vocais, o intérprete ou transcritor pode ter uma visão mais apurada da obra bem como realizar uma transcrição e performance mais embasada e fidedigna às fontes primárias. Espera-se que este trabalho contribua para a reflexão sobre a importância da pesquisa musicológica como elemento estrutural constitutivo da performance musical da música para canto e vihuela.

Referências Bibliográficas

- _____. *Cancionero de Upsala (1556)*. Transcrição musical em notação moderna: Jesús Bal y Gay. El Colegio de Mexico, 1944.
- _____. *Villancicos de diversos autores (Cancionero de Upsala)* – Vol. 1, 2 e 3. Transcrição musical em notação moderna: Eduardo Sohns. Buenos Aires: Eduardo Sohns, 2002.
- ARRIAGA, Gerardo. *Libros de Música para Vihuela - 1536-1576*. CD-Rom 001. Espanha: Ópera tres e Musica Prima, 2003
- DAZA, Esteban. *Libro de música en cifras para vihuela intitulado “El Parnasso”*. Valladolid, 1576.
- FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Música para vihuela intitulado Orfénica Lira*. Sevilla, 1554.
- GOMES, Rosimary P. *Cancioneiros Portugueses do Século XVI: Discussão e Metodologia da Transcrição de Música Vocal para Instrumentos de Cordas Dedilhadas*. Dissertação (Mestrado em Música) – São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2003.

- GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*. Cambridge University Press, 1996.
- GRIFFITHS, John. *Tañer vihuela según Juan Bermudo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003. Disponível em <http://www.lavihuela.com/Vihuela/Vihuela_playing.html> Acesso em: 13/03/2012
- NARVAEZ, Luis de. *Los seys Libro del Delphin de música...* Valladolid, 1538.
- O'DETTE, Paul. Plucked Instruments. In: KITE-POWELL, Jeffery T. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994. Capítulo 13.
- PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela...* Salamanca, 1552
- SOUTO, Luciano H. A. *Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. Dissertação (Mestrado em Música) – São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2010.
- VALDERRÁBANO, Enriquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, 1547.
- WOLFF, Daniel. O uso da Música Polifônica Vocal Renascentista no Repertório do Alaúde e da Vihuela. *Em Pauta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 14, n. 22, p. 117-135, 2003.
- _____. *Transcribing for Guitar: A Comprehensive Method*. Tese de Doutorado (Musical Arts) – The Manhattan School of Music, 1998.

MULHERES MUSICISTAS E ESPAÇOS DE ATUAÇÃO PROFISSIONAL NO RIO DE JANEIRO (1890-1910)

Aline Santos da Paz de Souza (UFRJ)
aldapaz@hotmail.com

Vanda Bellard Freire (UFRJ)
vandafreire@yahoo.com.br

Resumo: A presente comunicação traz resultados parciais de pesquisa em andamento no Mestrado em Musicologia da UFRJ, tendo como objetivo identificar e interpretar a produção e atuação de mulheres musicistas profissionais em espaços públicos no Rio de Janeiro (final do século XIX e início do XX). Os procedimentos metodológicos envolvem princípios da pesquisa subjetivista (FREIRE, 2010) e da história da cultura (BURKE, 2005). Atualmente, procede-se ao levantamento de dados no Jornal do Brasil e à finalização da revisão bibliográfica.

Palavras-chave: mulheres musicistas, espaços públicos, história da cultura.

Women musicians and fields of professional activities in Rio de Janeiro (1890-1910)

Abstract: This communication gives partial results of an ongoing research in the Masters in Musicology Program at UFRJ, aiming to identify and interpret the production made by professional women musicians in public spaces in Rio de Janeiro, as well as their performances during the late nineteenth and early twentieth centuries. The methodological procedures involve principles of subjectivist research (Freire, 2010) and history of culture (Burke, 2005). Currently, we are collecting data from the Journal of Brazil newspaper and finishing a literature review.

Keywords: women musicians, public spaces, cultural history.

Introdução

A presente comunicação apresenta resultados parciais de projeto de pesquisa em andamento, referente a dissertação de mestrado na área de musicologia (Universidade Federal do Rio de Janeiro). O principal objetivo é investigar a atuação e a produção musical de mulheres em espaços públicos e profissionais do Rio de Janeiro (1890-1910). Para atingir esse objetivo, a pesquisa busca informações na literatura especializada e em periódicos, através de notícias e críticas em que elas sejam citadas como intérpretes ou compositoras. Buscam-se, assim, subsídios para uma aproximação interpretativa sobre a participação de mulheres no mundo profissional da música e sobre sua inserção na sociedade. A caracterização de aspectos da produção dessas mulheres também interessa à pesquisa, podendo contribuir para aprofundar a compreensão sobre a participação delas no cenário musical da época.

A literatura voltada para a história da música brasileira aponta Chiquinha Gonzaga como exemplo da atuação feminina nesse período, embora também registre que ela sofreu discriminação e preconceito pela sociedade de sua época. Nesse mesmo cenário, outras mulheres passaram por situações similares para conquistar espaço como musicistas, sob condições diferentes daquelas usufruídas por músicos homens. A presente pesquisa busca suprir, parcialmente, lacuna da historiografia sobre o tema em questão.

1. Procedimentos metodológicos e referencial teórico

A metodologia segue moldes subjetivistas ou da pesquisa qualitativa, interpretando as informações pelo enfoque da história da cultura (BURKE, 2005; FREIRE et al, 2010). As informações

estão sendo levantadas, inicialmente, na literatura especializada e no *Jornal do Brasil* (1890-1910). A escolha deste jornal deve-se à persistência de sua publicação no período abordado e às suas características de informação sobre assuntos de diversos setores de interesse da sociedade, permitindo uma percepção mais ampla sobre a inserção feminina.

Será posteriormente consultado um periódico dedicado à música ou editado por uma mulher (a ser escolhido), em busca de visões e informações diferenciadas, em relação ao *Jornal do Brasil*. Serão consultados os arquivos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da UFRJ, buscando levantar composições, fotos e documentos referentes às mulheres musicistas que atuaram no período focalizado, podendo revelar nomes não mencionados nos periódicos consultados. Recortes mais específicos sobre a abrangência do objeto de pesquisa ainda podem ser decididos no decorrer dos trabalhos.

Com base nas informações levantadas preliminarmente, estamos esboçando uma primeira visão interpretativa sobre a atuação de mulheres musicistas no final do século XIX e início do século XX, considerando que alguns dos espaços onde essas mulheres circulavam eram espaços que comportavam, dialeticamente, contradições e conflitos, articulando aspectos como “privado e público” (QUINTANEIRO, 1996). Entendemos, também, que a concepção de construção de “identidade cultural” (HALL, 2002; FREIRE, 2004, 2010), assim como outros aspectos relativos às interações sociais envolvidas, como as relações entre os sexos, poderão ser relevantes para as interpretações da pesquisa, contribuindo para o entendimento da atuação dessas mulheres:

Não basta constatar as diferenças. É imprescindível considerar como elas foram construídas social e culturalmente. Em particular, como se estabeleceram as relações de dominação entre os sexos e os conflitos que suscitam; a forma como elaboram os distintos papéis, as expectativas, a divisão social e sexual do trabalho; como foram projetadas as subjetividades pessoais e coletivas (MURARO & BOFF, 2002, p.17).

Buscando aproximação com a produção feminina do período focalizado, algumas partituras serão analisadas e gerará coletânea que virá anexa ao relatório da pesquisa. A análise das obras seguirá os princípios da fenomenologia aplicada à música (CLIFTON, 1986; FREIRE E CAVAZOTTI, 2007), buscando integrar diferentes elementos que expandam a compreensão sobre a atuação das mulheres musicistas e sua produção musical. A análise tomará como ponto de partida a escuta das obras e levará em conta letra e indicações cênicas, quando constarem das partituras, realizando leitura intertextual dessas obras.

2. Resultados preliminares

A revisão bibliográfica, em curso, revela que a participação profissional feminina está presente na história da música brasileira desde o período colonial, comportando atuações que provavelmente se situam entre o público e o privado. Algumas referências se situam entre o final do século XVIII e início do XIX, como é o caso da cantora negra Joaquina Lapinha, possivelmente filha de escravos, que atuou em ambientes musicais daquele período (LEEUWEN e HORA, 2008). Embora esta informação esteja fora do período abordado, ela contribui para inserir o tema da pesquisa em uma perspectiva histórica mais ampla.

Alguns nomes de mulheres que atuaram profissionalmente no mundo da música, no período focalizado, já foram levantados na revisão bibliográfica: Louise Leonardo, Amélia de Mesquita, Celeste Jaguaribe, Serafina Mourão Lima, Joana Leal de Barros, Leontina Torres, Ernestina Índia do Brasil, Camila Maria da Conceição, entre outras (BITTENCOURT, 1970; BARONCELLI, 1987; PORTELA, 2005; SAMPAIO, 2008; FREIRE E PORTELA, 2010). O catálogo elaborado por Portela (2005) e os trabalhos de Almeida (1998) e Freire;Portela (2010), entre outros, trazem contribuição importante para esse levantamento, pois apontam nomes e obras de mulheres musicistas presentes em diferentes espaços, como salões e teatros, devendo esses dados ser ampliados com a consulta aos arquivos mencionados anteriormente. Observamos, ainda, através da literatura, que o Instituto Nacional de Música tinha alunas inscritas, no período abordado pela pesquisa, cabendo esclarecer a condição social delas e os motivos que as levavam a se inscreverem no Instituto, já que a prática musical, com finalidades não necessariamente profissionais, era usual à época: “*No Brasil, a moça bem educada, de boa formação (uma moça muito ‘prendada’) é aquela que com um pouco de música e de francês, sabe dar um solo Inglês, sabe bordar, fazer crochê e conhece a difícil arte de descascar, com gosto uma laranja*” (Belman, 1825, apud. LEITE, 1993, p.71).

FRYDMAN (2008) e outros autores mencionam concursos e seções musicais em periódicos da época destinados somente a mulheres, o que sugere ser significativo o público feminino a que se destinavam. Leontina Torres, por exemplo, alcançou o terceiro lugar num concurso misto de composições feito pelo periódico Tagarella (Anno II, No. 73/ 16/07/1903 apud FRIDMAN, 2008, p.68). A pesquisa bibliográfica revela, ainda, uma demanda por material musical destinado ao público feminino, no século XIX, provavelmente, em consequência do número significativo de mulheres que se dedicavam ao aprendizado de música. Esse processo desencadeou a expansão de outro setor de atuação feminina, o do magistério, sobretudo o do ensino de piano, abrindo uma das portas de entrada para a profissionalização de mulheres musicistas, principalmente a partir de meados do século XIX. Observamos que o magistério era considerado atividade respeitável, contando com boa aceitação social, possivelmente pela identificação dos papéis de professora e de mãe (FREIRE, 2011) e que muitas professoras pertenciam a classes menos aquinhoadas, embora não pertencessem aos níveis sócio-econômicos mais baixos (JUSTI, 1996; FREIRE; PORTELA, 2010). Apesar da significativa atuação profissional de mulheres como professoras de música, essa atividade não será abordada pela pesquisa, embora contribua para o entendimento do todo.

Quanto ao levantamento através de periódicos, também em andamento, até o momento foram levantados dados no Jornal do Brasil (1890-1897). Nesse recorte de tempo, podemos observar que a atuação feminina era mais vasta nos espaços públicos do Rio de Janeiro do que habitualmente se imagina, embora com características diferentes e menos frequentes que a atuação masculina. Anúncios no Jornal do Brasil evidenciam que a participação feminina fazia parte do cotidiano dos espetáculos na cidade, principalmente como atrizes, sendo mais restrita a participação delas como musicistas. Um dos exemplos da presença de mulheres como atrizes é um anúncio de 11 de abril de 1891, convocando cento e vinte mulheres para atuarem como figurantes em um espetáculo. Embora o anúncio não se refira à atuação de mulheres como musicistas, permite uma ampliação da percepção sobre a inserção feminina no mundo teatral.

THEATRO APOLLO.

Companhia Guilherme da Silveira

HOJE, Sábado, 11 de Abril de 1891

22ª apresentação da revista fluminense, em 2 atos e 11 quadros, original do [...] escritor Arthur Azevedo, música instrumentada e ensaiada pelo maestro A. Lindner: A VIAGEM AO PARNASO. [...]

Em ensaio – O Reinado das Mulheres, versão de Souza Bastos. **Precisa-se de 120 mulheres, figurantes, para esta peça de grande espetáculo [grifo nosso].**

O espetáculo citado teve sua estréia prorrogada por algumas vezes. De acordo com comentários na seção “Salões e concertos” do Jornal do Brasil (1de maio de 1891), uma das causas dessas prorrogações era a conduta feminina, que dificultava a manutenção da ordem.

Desta vez não são, com certeza, os alçapões e tramóias que obrigaram o teatro Apollo a adiar a primeira récita do Reino das Mulheres. Foram as cento e oitenta, que o empresário tão imprudentemente meteu, de portas a dentro! [...]

Os burros dos bondes, que passam pela rua do Lavradio, espantam-se, com a **gralhada** que se faz nos ensaios [...] Também, quem é que lembra de meter todo aquele mulherio dentro de um palco, embora de ferro e delineado pelos engenheiros da casa Eiffel?

Todos os que têm família sabem o que é uma saída.

As senhoras levantam-se de madrugada, lavam-se, penteiam-se, calçam-se, com as dificuldades inerentes á introdução de um conteúdo maior do que o continente; arrocham espartilho, operação para que, quase sempre, é necessário o concurso da mucama e, ás vezes mesmo da cozinheira; então as saias, que têm sempre pouca ou muita goma; envergam a saia do vestido que infalivelmente está curta ou demais comprida; veste-se o corpinho, que nem sempre está em harmonia com os aperto do colete e põe-se o chapéu que, oh raiva! Não acerta com o penteado, que ficou alto ou que, por ter pluma azul, não acerta também com o vestido, que é verde lagarto! [...]

Ora imaginem que todas as atrizes todas as coristas e as cento e oitenta comparsas que vão figurar no Reino das Mulheres têm também que sair dos bastidores e, de mais a mais, ataviadas com trajes que não representam o seu cotidiano. As modistas entregam nos camarins, às magras, os vestidos que pertenciam á seção das gordas [...] [grifo nosso]

A visão preconceituosa sobre o comportamento feminino pode ser percebida nesse texto, no qual não parece haver intenção de desqualificar a mulher como profissional, mas de desqualificá-la como mulher, ressaltando aspectos como vaidade e futilidade.

Não tivemos evidências explícitas, até o momento, da condição social dessas mulheres atrizes, mas pelo que já foi levantado na literatura especializada, podemos supor que as mesmas não faziam parte das camadas sociais mais elevadas. Cabe indagar: que mulheres seriam estas que se propunham a sair de casa para trabalhar no teatro? De acordo com as citações abaixo (ABREU, 1989), podemos perceber que o trabalho feminino não era necessariamente bem visto pela sociedade, pois expunha a mulher aos “perigos” da rua e lhe conferia alguma independência, minando o poder do marido e desviando-a do papel de mãe.

A rua, no simbólico dos discursos juristas, estava cheia de tentações e de desvios. (p.47)

A mulher trabalhadora ameaçava, a nível simbólico, a família, porque se tornaria liberada do marido, e inviabilizaria a sua posse pelo homem. Assim, a mulher pobre que precisava trabalhar trazia de si mesma uma doença, por não se reduzir ao papel de mãe, fator fundamental, junto com o machismo, para a estabilidade conjugal. (p.79)

Em relação às mulheres vindas das camadas sociais mais abastadas, encontramos referências principalmente à participação no círculo social residencial, fugindo, portanto, ao foco da presente pesquisa. A atuação profissional de mulheres dessa condição social, em espaços públicos, parece mais rara. Até o momento, a atividade profissional mais visível através do jornal é a de professora de música, mas, conforme já mencionado, a presente pesquisa não se detém sobre essa atividade. Observamos, contudo, que a divulgação da atividade profissional de mulheres musicistas, como professoras, é bastante freqüente nos periódicos, como nos anúncios abaixo, publicado no Jornal do Brasil de 06/11/1892 (p. 3):

Professora de canto e piano
 Uma senhora, ex-discípula do conservatório de Paris e do falecido professor Briani, propõe-se a lecionar em casas de famílias e colégios. Informações em casa do Sr. Arthur Napoleão, rua do Ouvidor n. 89, e Buschmann & Guimarães, rua dos Ourives n. 52, onde poderão deixar carta fechada com as iniciais C. J.

Mais raros são os anúncios ou críticas de apresentações ou de espetáculos em que elas atuem como musicistas, mas podemos oferecer o exemplo a seguir, como ilustração:

[...] Permitam-me os excelentes artistas do Apollo que cedamos hoje o lugar de honra à estreada Lina Rubini, pela gentileza que é devida àqueles com quem pela primeira vez se travam relações. Notamos em seu ativo, bela presença, voz agradável e quanta é de mister para o gênero, fisionomia expressiva, boa pronúncia e outras muitas qualidades, que não podem deixar de ter brilhante realce, desde que ela se habitue com o público e consiga esquecer as comoções da estréia. [...] Em que novos termos fazer o elogio de Amelia Lopiccio [cantora] – uma das mais luminosas estrelas do palco fluminense – cujo número de sucessos se conta pelo número de papeis que lhe são atribuídos? [...] E mais Elisa de Castro, Olympia Amoedo, Adelaide Guerreiro, Barbosa, Campos, Pedro Nunez [...], que merecem especial menção. (Jornal do Brasil, 15/11/1897, p.2, Seção: Palcos e Salões)

Conclusões parciais

Observamos, através de levantamento preliminar na literatura especializada e no Jornal do Brasil, que, no Rio de Janeiro, no período abordado, a presença profissional de mulheres é mais ampla do que habitualmente se imagina. O levantamento de dados em fontes primárias sobre a inserção profissional delas como intérpretes e compositoras poderá revelar aspectos pouco evidenciados ou ausentes na historiografia sobre música brasileira. A interpretação desse material, sob a ótica da história da cultura, poderá suprir lacuna importante na historiografia sobre música no Brasil, em especial no que tange à atuação profissional feminina, relativamente subestimada nas pesquisas publicadas.

Ao buscar interpretar a presença das mulheres musicistas sob enfoque mais plural, que não as considere apenas como oprimidas por um sistema predominantemente patriarcal, a pesquisa poderá contribuir com novos entendimentos sobre a profissionalização da mulher como musicista e sobre sua produção musical, na transição do século XIX para o século XX.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Martha. *Meninas Perdidas: Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- ALMEIDA, Maria Luíza Lage. *Um Presente Para Imperatriz: O Álbum de Maria Cândida de Sepúlveda e Silva*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: a study in applied phenomenology*. New York: Yale University Press, 1983.
- DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.
- FREIRE, Vanda Bellard. “A História da Música em questão - uma reflexão metodológica”. In: *Fundamentos da educação musical*. Porto Alegre: UFRGS / ABEM, 1994.
- _____. *Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro - Final do Século XIX e Início do Século XX*. Latin American Music Review. Austin / Texas: v. 25, n. 1, p. 100-115, 2004.
- FREIRE, Vanda Bellard (Org.) ET alii. *Horizontes de Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2010.
- FREIRE, Vanda Bellard; Cavazotti, André. *Música e pesquisa – novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- FREIRE, Vanda Bellard; PORTELA, Ângela Celis. *Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas (Bogotá), v. 5 (2), 61-78, 2010.
- FRYDMAN, Cláudio. *Música em Revista – Rio de Janeiro, 1900-1920*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- JUSTI, Lilia do Amaral. *A prática da Música de Câmara com Piano no Rio de Janeiro (1850 – a 1925)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- LEEUVEN, A. van; HORA, E. Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008
- MURARO, Rose Marie & BOFF, Leonardo. *Feminino e Masculino: Uma Nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002.
- PORTELA, Angela Celis Henrique. *Mulheres pianista e compositoras nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro de 1870 a 1910*. Rio de Janeiro, 2005. 180 p. Dissertação (Mestrado em Música / Musicologia). Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Negras Líricas: Duas Intérpretes negras brasileiras na música de concerto*. Rio de Janeiro, Editora Sete Letras, 2008.

O MERCADO DE TRABALHO ABERTO AO MÚSICO BRASILEIRO PELA DIPLOMACIA CULTURAL

David de Figueiredo Correia Castelo (UFG)
davidcastelo@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo discute o mercado de trabalho aberto ao músico mediante o aprofundamento das ações no âmbito da diplomacia cultural empreendida pelo governo brasileiro. Por intermédio das referidas ações, o Itamaraty objetiva projetar a imagem do Brasil no exterior de maneira a associar a essa imagem valores diversos que são eficientemente transmitidos pelas linguagens artísticas. O artigo conclui que as referidas ações abrem possibilidades de inserção profissional para o músico brasileiro apto a apresentar trabalhos em níveis artísticos de alto padrão.

Palavras-chave: Mercado de trabalho para o músico; Diplomacia cultural; Marketing cultural; Música e sociedade

Abstract: This paper discusses work opportunities made available to musicians by the Brazilian Government policy's in the field of its cultural diplomacy. This policy is meant to help the ministry of foreign affairs to create a new image to Brazil abroad. The intention is to associate cultural values which can be more effectively communicated abroad by the arts. The article concludes that the policy in the field of cultural diplomacy creates work opportunities to Brazilian musicians who are able to perform within high standards.

Keywords: Work opportunities for musician; Cultural diplomacy. Cultural marketing; Music and society

As ações no âmbito da diplomacia cultural são implementadas pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores por intermédio do Programa de Difusão Cultural (PDC). É também de responsabilidade do Departamento Cultural negociar Acordos e Convenções multilaterais culturais, preparar a participação brasileira em Comissões Mistas, entre outras. No tocante à música, o Departamento Cultural apoia a difusão de música popular e erudita no exterior. A referida difusão é implementada mediante o patrocínio do Itamaraty a músicos e grupos musicais para a participação em concertos, shows e festivais. As Embaixadas do Brasil, em parceria com o Departamento Cultural, promovem eventos de música popular e erudita nos postos brasileiros no exterior. De acordo com o site do Itamaraty, são exemplos das ações supracitadas, no período de 2003 a 2010, os seguintes eventos:

- Ano do Brasil na França (2005): em estreita cooperação com o Comissariado do Ano do Brasil na França, com o Ministério da Cultura e com a Embaixada do Brasil na França, o Departamento Cultural foi ator-chave no planejamento e implementação de muitas atividades incluídas na *season* francesa, principalmente aquelas desenvolvidas no Espaço Brasil, no *Carreau du Temple*.
- Copa da Cultura (2006): desenvolvida em cooperação com o Ministério da Cultura. o Departamento Cultural auxiliou na coordenação e na execução de vários eventos, em especial dos programas de música e de encontros literários realizados na Embaixada do Brasil em Berlim.
- Ano Villa-Lobos (2009): mais de 60 eventos voltados para a divulgação da obra do maestro Heitor Villa-Lobos, nos quatro continentes.

Foram assinados, no período 2003-2008, aproximadamente 70 acordos, programas executivos e outros instrumentos de cooperação cultural, em especial com os países da América Latina e Caribe, África e Brics.

Houve colaboração ativa para a realização dos seguintes eventos:

- Cerimônia de promoção *post mortem* do Embaixador Vinicius de Moraes (Brasília, agosto de 2010); (...)

De 2003 a 2010, o Itamaraty promoveu a divulgação da imagem do Brasil, por meio de diversas iniciativas que podem ser agrupadas da seguinte forma:

- Publicações – realizadas em vários idiomas, as publicações tiveram como temas principais: música brasileira (popular e erudita), culinária, capoeira, festas populares, teatro, futebol, integração física da América do Sul, indústria no Brasil, biocombustíveis, ciência, tecnologia e inovação.
 - Programas de Rádio – apoio a programas de rádio sobre música e cultura brasileiras em quase todos os países onde o Brasil mantém missões diplomáticas.
- (ITAMARATY, 2012a, pp. 59-60)

O investimento realizado pelo Ministério das Relações Exteriores na promoção de eventos artísticos, a exemplo dos em música listados acima, está relacionado à estratégia de construção da imagem do país no cenário internacional. A discussão a respeito da imagem que o país necessita projetar no exterior advem da expansão de sua política externa e, por consequência, do novo posicionamento pretendido pelo Brasil e objetiva auxiliá-lo na consecução de seus objetivos diante da comunidade internacional. Nesse contexto, observa-se que o fator cultural pode desempenhar importante papel na construção da imagem do país e de aproximá-lo a outros Estados. Segundo o embaixador Edgard Telles Ribeiro (2011), tal fato deve-se à percepção de que a cultura “pode desempenhar um papel importante na superação de barreiras convencionais que separem povos; na promoção ou estímulo de mecanismos de compreensão mútua; na geração de familiaridade ou redução de áreas de desconfiança.”¹

A expansão da política externa brasileira, observada ao longo da última década, foi desencadeada pelo entendimento, por parte do governo, de haver a necessidade de reposicionamento do Brasil no plano internacional. Esse reposicionamento advém da multiplicidade de interesses do país em áreas diversas, a exemplo daquelas citadas no discurso da Presidente Dilma Rousseff, durante Compromisso Constitucional perante o Congresso Nacional: defesa do meio ambiente e crescimento sustentável; associação do desenvolvimento brasileiro ao desenvolvimento do continente sul-americano; aprofundamento do Mercosul e da Unasul; diversificação dos parceiros comerciais; combate ao terrorismo, ao crime organizado transnacional, à proliferação nuclear e não indiferença aos países detentores de grandes arsenais atômicos; reforma dos organismos de governança mundial, especialmente o Conselho de Segurança das Nações Unidas. Cabe ressaltar que os interesses do país no plano externo são geridos em função dos valores clássicos da tradição diplomática brasileira: promoção da paz, respeito ao princípio de não intervenção, defesa dos Direitos Humanos, fortalecimento do multilateralismo.

É importante observar, conforme afirma RIBEIRO (2011), que relações culturais não constituem fato novo no cenário internacional, uma vez que, ao longo da história, diversas culturas foram formadas por empréstimo a outras culturas. A novidade está na ampliação do ritmo de circulação de informações provocada pela revolução nos transportes e nas comunicações. Isso possibilitou a aproximação entre povos anteriormente separados por grandes distâncias geográficas e mediou o aprofundamento da circulação de ideias e de conhecimentos. Hodiernamente, a capacidade de organização das sociedades representa fator decisivo no aprofundamento das relações internacionais pela geração de crescente demanda por intercâmbio em diversas áreas, a exemplo da econômica e da cultural.

Diante desse cenário, RIBEIRO (2011) questiona em que medida as relações internacionais, e nessas incluídas as relações culturais, estejam “deixando de ser reguladas prioritariamente pelos Estados

1 RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. p. 24

para passar a pertencer aos indivíduos, às comunidades ou às entidades que a elas se dedicam?”². Em resposta à própria pergunta, o autor afirma que, independentemente do cenário, o Estado permanece a exercer a principal função no processo de aproximação a outros Estados. Cabe a ele assegurar e facilitar o fluxo de intercâmbios que os indivíduos espontaneamente criam entre si. “E, ao fazê-lo, cada vez mais os Estados vêm procurando tirar partido desses canais naturais de comunicação, para conferir uma dimensão cultural às relações diplomáticas que mantêm entre si.”³

Nesse ponto, cabe alertar para a distinção que RIBEIRO (2011) faz entre relação cultural internacional e diplomacia cultural. O embaixador afirma que as relações culturais internacionais objetivam promover maior compreensão e aproximação entre os povos e instituições com reciprocidade. Trata-se de um projeto concebido a longo prazo. Por seu turno, a diplomacia cultural constitui-se na utilização da relação cultural internacional para atingir-se objetivos nacionais cuja natureza não é somente cultural, mas também política, comercial ou econômica. O referido autor identifica, no escopo da diplomacia cultural, os seguintes temas:

- a) intercâmbio de pessoas;
- b) promoção da arte e dos artistas;
- c) ensino de língua, como veículo de valores;
- d) distribuição integrada de material de divulgação;
- e) apoio a projetos de cooperação intelectual;
- f) apoio a projetos de cooperação técnica;
- g) integração e mutualidade na programação. (p. 31)⁴

A posição oficial do governo brasileiro entende que o aprofundamento da compreensão e da aproximação entre países pode ser facilitado mediante a implementação de relações culturais. Por intermédio dessas relações, entende-se que é possível ser criado um ambiente favorável ao diálogo em áreas diversas, não somente a cultural. A imagem que o Brasil busca veicular para a comunidade internacional é a de um país constituído por uma sociedade multiétnica e tolerante. Para esse fim, a ação estatal objetiva apresentar, por um lado, os aspectos que tornam a cultura brasileira única e, por outro lado, os aspectos que a unem a outras culturas.

As relações culturais no campo internacional objetivam proporcionar maior compreensão e aproximação entre os povos. No campo da diplomacia, a cultura constitui uma maneira de criar um ambiente propício ao entendimento por meio do intercâmbio de ideias, experiências e patrimônios.

No caso do Brasil, busca-se promover a imagem de uma sociedade com diversidade de etnias, inclusiva, tolerante e em constante processo de renovação. Apresenta-se o que torna a cultura brasileira única, mas, ao mesmo tempo, revelam-se as afinidades que a une a outros povos. Esse processo de conhecimento mútuo estimula a compreensão da imagem do Brasil no exterior e gera familiaridade com a realidade do país. (ITAMARATY, 2012b)

Exemplo emblemático de investimento realizado no âmbito da diplomacia cultural foi o empreendido pelo governo brasileiro por ocasião da Europalia 2011 cujo país tema do festival foi o Brasil. A Europalia é realizada na Bélgica, bienalmente e sua programação se estende para a França, para

2 Idem.

3 Idem.

4 Idem. p. 31

a Alemanha, para a Holanda e para o Luxemburgo. Segundo o site do Ministério da Cultura, a Europalia configurou-se na principal ação do governo brasileiro para a promoção da cultura nacional no exterior, no ano de 2011. O investimento foi de cerca de trinta milhões de reais e, no que concerne à música, foram realizados 130 shows com 45 músicos ou grupos brasileiros. Diante do exposto, o músico brasileiro apto a apresentar trabalhos em níveis artísticos de alto padrão pode encontrar oportunidades no contexto da diplomacia cultural discutida acima.

Conclusão

A necessidade de reposicionamento do Brasil no cenário externo foi motivada pela expansão das relações internacionais do país ao longo da última década. Houve o entendimento, por parte do governo brasileiro, de que ações no âmbito da cultura podem auxiliar esse reposicionamento uma vez que exercem a função de facilitadores do diálogo e da aproximação entre Estados, bem como podem servir como ferramentas eficientes na projeção da imagem do país no exterior. Dentre as ações na diplomacia cultural destacam-se os projetos em música, erudita e popular. As Embaixadas do Brasil, em parceria com o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, são responsáveis pelo patrocínio de concertos, de shows e da participação de músicos brasileiros em festivais no exterior. Dessa maneira, o Itamaraty oferece ao músico brasileiro possuidor de um trabalho criativo e de alto nível técnico uma possibilidade de trabalho e projeção internacionais.

Referências Bibliográficas

ITAMARATY. *Balanco de Política Externa 2003/2010*: resumo executivo. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/temas/balanco-de-politica-externa-2003-2010/resumo-executivo/view>>. Acessado em: 15 abr 2012b.

ITAMARATY. *Cultura*. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/temas/difusao-cultural/cultura>>. Acessado em: 15 abr 2012a.

Ministério da Cultura. *Europalia 2011*. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/site/2011/09/30/festival-europalia-2>>. Acessado em: 15 abr 2012.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia Cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.