

VI Simpósio Internacional de Musicologia

Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

Musicologia e Diversidade / *Musicology and Diversity*

ANAIIS

ISSN 2236-3378



Goiânia, GO - 13 a 17 de Junho de 2016
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - Centro Cultural UFG

Goiânia, BRAZIL - June 13th to 17th, 2016
School of Music and Performing Arts of UFG - Cultural Center UFG

● Expediente	Convidados ●
● Apresentação	Conferencistas e Debatedores ●
● Sumário	Resumos das Palestras ●
● Programação Geral	Mesas Redondas: Resumos ●
● Programação das Comunicações	Mesas Redondas: Textos ●
● Programação Artística	Comunicações ●
● Apresentações Artísticas	Pôsters ●
● Links do Simpósio	Mini-Cursos ●

Informações: <http://www.musicologiaemac.org/>

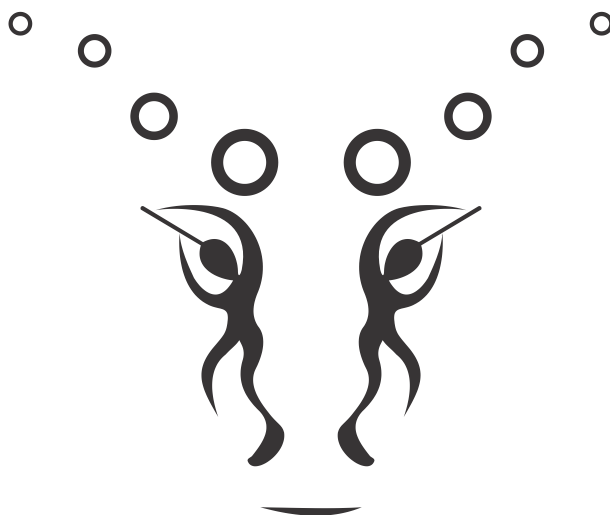
VI Simpósio Internacional de Musicologia

Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

Musicologia e Diversidade / *Musicology and Diversity*

ANNAIS

ISSN 2236-3378



Goiânia, GO - 13 a 17 de junho de 2016
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - Centro Cultural UFG

Goiânia, BRAZIL - June 13th to 17th, 2016
School of Music and Performing Arts of UFG - Cultural Center UFG

Realização / *Acomplishment*

Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina - LABMUS/EMAC-UFG
Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira/CESEM/FHSC/UNL

Informações: <http://www.musicologiaemac.org/>

Expediente

Coordenação Geral / General Coordination

- Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) - *Presidente*
- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG) - *Presidente*
- Dr. Alberto Pacheco (UFRJ/CESEM/Universidade Nova de Lisboa)
- Doutoranda Gyovana de Castro Carneiro (UFG)

Comissão Organizadora / Organizing Committee

- Prof. Ms. Othaniel Pereira de Alcântara Jr. (UFG) - *Coordenador*
- Doutoranda Andréa Luísa Teixeira (UFG/PUC/CESEM-UNL)
- Débora Moraes (UFG)
- Dra. Denise Zorzetti (UFG)
- Gisana Cristina Bueno (UFG)
- Ms. Leonardo Victor Carvalho (UFG)
- Dr. Luis Carlos Furtado (UFG)
- Dra. Marília Álvares (UFG)
- Dra. Marina Machado Gonçalves (IFG)
- Rodrigo Assis (UFG)
- Ms. Sergio Alencastro Veiga (UFG)
- Wesley Martins (UFG)

Comissão Científica / Scientific Commission

- Dra. Fernanda Albernaz do N. Guimarães (UFG) - *Coordenadora*
- Dra. Denise Zorzetti (UFG) - *Coordenadora*
- Dr. Alberto Pacheco (UFRJ/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa)
- Dra. Ana Guiomar Rego Souza (UFG)
- Dra. Ana Maria Liberal (CESEM-FCSH, UNL/ESMAE-IPP)
- Dr. André Henrique Guerra Cotta (UFF)
- Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)
- Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
- Dr. Carlos Elias Kater (USP)
- Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (UFG)
- Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM/Universidade Nova de Lisboa)
- Dr. Eduardo José Tavares Lopes (IA/DM - Universidade de Évora, Portugal)
- Dra. Fernanda Pereira Cunha (UFG)
- Dra. Kátia Rodrigues Paranhos (UFU)
- Dr. Luis Carlos Vasconcelos Furtado (UFG)

- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
- Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG)
- Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- Dra. Thereza Negrão (UnB)

Pareceristas / Referees

- Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
- Dr. Anderson Rocha (UFG)
- Dr. Antônio Marcos Cardoso (UFG)
- Dra. Cláudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
- Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
- Dra. Eliane Leão (UFG)
- Dr. Heron Vargas (UMESP)
- Dra. Nilceia Protásio Campos (UFG)
- Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva (UFG)
- Dra. Walênia Silva (UFMG)

Comissão Artística / Arts Commission

- Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG) - *Coordenadora*
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG) - *Coordenador*
- Dr. Ângelo Dias (UFG)
- Doutorando David Figueiredo Castelo (UFG)
- Jarbas Cavendish (UFG)
- Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)

Mediadores / Mediators

- Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- Dr. Anderson Rocha (UFG)
- Doutoranda Andréa Luísa Teixeira (UFG/PUC/CESEM-UNL)
- Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG)
- Doutoranda Gyovana de Castro Carneiro (UFG/ Universidade Nova de Lisboa)
- Ms. Othaniel de Alcântara Júnior (UFG)

Editores / Publishers

- Dra. Denise Zorzetti (UFG)
- Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG)

Apresentação

O VI Simpósio Internacional de Musicologia, realizado pela Escola de Música (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), em parceria com o Núcleo Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira CESEM/FHSC/UNL. Trata-se de um espaço de reflexão e discussão, inter e transdisciplinar, que tem como finalidades: proporcionar reflexões sobre os caminhos plurais da musicologia na contemporaneidade, ampliar o intercâmbio entre núcleos e centros de estudos; incentivar a produção científica e artística no que diz respeito ao campo musicológico; oportunizar a divulgação de pesquisas existentes na área da musicologia.

A realização deste Simpósio em tempos de crise econômica e política foi um desafio que resolvemos enfrentar, com a colaboração de muitos docentes, técnicos administrativos e monitores da Graduação e da Pós-Graduação, bem como de nossos parceiros do Núcleo Caravelas/CESEM/Universidade Nova de Lisboa. Entendemos que eventos como o VI Simpósio Internacional de Musicologia, atendem à caracterização positiva/produtiva de profissionais: geração de novos conhecimentos e novos produtos, promoção e elevação da produção científica, atualização bibliográfica na forma virtual, impressa, sonora e oral, relacionadas à pesquisa em musicologia. As ações propostas concorrem para a ampliação de possibilidades de ensino e pesquisa em musicologia, tanto em contexto nacional como internacional, visando interferir positivamente nesse campo de atuação; investem em novos objetos de estudo, abrindo o diálogo com áreas afins à musicologia, e são também uma sinalização de que objetivamos construir vínculos de trabalho pautados no respeito mútuo que possam gerar produtos que contribuam para a nossa afirmação enquanto sociedade de conhecimento.

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

A lista de agradecimentos é longa, mas queremos ressaltar o empenho da equipe envolvida na organização do evento, docentes, técnico-administrativos e monitores da EMAC/UFG, além de ressaltar o apoio da UFG (PROEC e PROAD), CAPES e FAPEG. Agradecemos também aos convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso chamamento.

Agradecemos, por fim, à querida Professora Vanda Freire, mentora e parceira na realização deste evento de 2011 a 2015. Nossa saudade, nosso reconhecimento e nossas homenagens! E ao CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira por nos apoiar atualmente nessa iniciativa.

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

BOM SIMPÓSIO A TODOS!

Ana Guiomar Rêgo Souza e Magda de Miranda Clímaco
(Presidentes)

Sumário

Expediente	3
Apresentação.....	4
Sumário	5
Programação Geral.....	11
Programação das Comunicações	17
Programação Artística	22
Apresentações Artísticas	24
Links do Simpósio.....	34
Convidados.....	35
Conferencistas e Debatedores.....	36
Resumos das Palestras	46
• Compor a várias vozes: aspectos da transtextualidade em Wagner e depois de Wagner 47 <i>Dr. Paulo Ferreira de Castro (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)</i> • Educação musical e musicologias: diálogos e interações na contemporaneidade 48 <i>Dr. Luiz Ricardo Silva Queiroz (UFPB / Presidente da ABEM)</i> • Por uma musicologia antropofágica e mestiça: historiografias, cânones e outras heranças malditas 49 <i>Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)</i>	
Mesas Redondas: Resumos	50
• Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil 51 <i>Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPEL)</i> • Berta Alves de Sousa (1906-1997), “uma batuta feminina” 52 <i>Dra. Ana Maria Liberal (CESEM-FCSH, UNL / ESMAE-IPP)</i> • Capas de disco como <i>locus</i> de mediação simbólica no consumo da canção: casos das gravadoras Philips e Continental nos anos 1970 53 <i>Dr. Herom Vargas (UMESP)</i>	

- Carlos Gomes e a musicologia no Brasil: novas perspectivas..... 54
Dra. Lenita Nogueira (UNICAMP)
- Carlos Gomes e nacionalismos 55
Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ / CESEM / Universidade Nova de Lisboa)
- De novo *Il Guarany*? Revisitando a recepção da ópera de Gomes na Península Ibérica 56
Dra. Luísa Cymbron (CESEM / FCSH / UNL)
- Diálogos entre literatura, história e sonoridades: construindo uma paisagem sonora possível de Villa Boa de Goyaz..... 57
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- Hildegard von Bingen: a voz e o silêncio 58
Dra. Silvia Berg (USP)
- Movimentos e impermanências para uma musicologia criativa, feminista e nômade 59
Dra. Isabel Nogueira (UFRGS)
- Música Instrumental no cenário brasiliense e momentos de construção simbólica da nação 60
Dra. Magda Clímaco (UFG)
- Reflexões acerca do diálogo entre musicologia e *performance* a partir de uma gravação de Ernesto Nazareth 61
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- Transmissão musical nos oitocentos – os caminhos da caxuxa (ou cachucha) entre Europa e Rio de Janeiro 62
Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
- Vozes dissonantes sob um regime de ordem unida: música popular e trabalho no “Estado Novo” 63
Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
- Leopoldo Miguez e o mundo da música carioca do final do século XIX: um mapa a partir do relatório sobre os conservatórios europeus 64
Dra. Mônica Vermes (UFES)

Mesas Redondas: Textos..... 65

- Reflexões acerca do diálogo entre musicologia e *performance* a partir de uma gravação de Ernesto Nazareth 66
Robervaldo Linhares Rosa
- Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial..... 73
Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
- Carlos Gomes e a musicologia no Brasil: novas perspectivas..... 88
Lenita W. M. Nogueira

Comunicações..... 100

- Acentuação intermediária do compasso: uma proposta de notação musical..... 101
Fabio Adour da Camara (UFRJ)
- A Flauta em Goiás: atores e ações..... 110
Luís Carlos Vasconcelos Furtado (EMAC / UFG)
- A música na capoeira 116
Micaelle Guimarães dos Santos (UFG)
Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)
- A música, os símbolos e os ritos: um olhar sobre a Folia de Reis de São José do Morumbi, GO..... 124
José Reinaldo Felipe Martins Filho (UFG / PUC-Goiás)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- A presença da harmonia quartal na obra Samba Urbano de Marco Pereira: a influência de Schoenberg, Debussy e Ravel 132
Julio Lemos (UFG)
- Análise dos elementos tímbricos de conexão e ruptura contidos na obra *Cinco Peças Orquestrais, Op. 10*, de Anton Webern..... 140
Lucas Fonseca Hipólito de Andrade (IFG)
Juliano Lima Lucas (IFG)
- A pesquisa em educação musical no século XX e XXI: temáticas, concepções, teorias e epistemologias..... 152
Eliton P. R. Pereira (IFG / Universidade de Santiago de Compostela - Espanha)
- A produção musicológica e o resgate do piano oitocentista: breve reflexão sobre a obra do compositor Carlos de Mesquita..... 159
Frederico Silva Santos (UEMG)
- A regização do órgão em *Duo Seraphim clamabant* de Monteverdi: restaurações e adaptação no processo de recriação da memória musical de tradição escrita..... 167
Fernando Lacerda Simões Duarte
- A repercussão da obra *Rock Around the Clock* interpretada por *Bill Haley and His Comets*..... 175
Rodrigo Candido Invernizzi (UFG)
Wolney Unes (UFG)
- As festas populares e a música em Pirenópolis/Goiás 181
Tereza Caroline Lôbo (Seduc / Goiás)
- As inversões de acordes e o violão de 6 cordas no Choro: análise da performance do acompanhamento na gravação de *Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha)* e *Vibrações (Jacob do bandolim)*..... 189
Lucas de Campos Ramos (UnB)

- As mulheres na composição musical e sua relação com o empoderamento feminino 197
Mayara Amaral (UFG)
Eduardo Meirinhos (UFG)
- Aspectos da presença do violino no Brasil pós-nacionalista: uma revisão bibliográfica.....204
Luciano Ferreira Pontes (UFG)
- Chegou a hora da fogueira. É noite de São João! Mas, o sanfoneiro só tocava isso?..... 212
Samuel Ribeiro Zaratim (UFG)
- *Ciranda das sete notas (fantasia para fagote e orquestra de cordas):*
 aspectos musicológicos para a performance..... 216
Felipe dos Santos Arruda (UFG)
Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (UFG)
- Inversão de causa e efeito – Uma análise da peça “*Salut für Caudwell*”
 do Helmut Lachenmann 223
Benedikt Mensing (UDESC)
Acacio Piedade (UDESC)
- “Eu vou voltar pro meu sertão”: a reinvenção do sertão na poética da
 Música Popular Brasileira (1960-1970) 232
André Rocha Leite Haudenschild (UFU)
- Iniciação Científica Jr. em Música no CAP-UERJ – resultados da pesquisa
 “Trajetórias Musicais” 243
João Miguel Bellard Freire (UERJ)
- Leo Brouwer e o idiomatismo violonístico: uma análise do *estudio sencillo nº1*.....249
Raphael de Almeida Paula (UFG)
Werner Aguiar (UFG)
- Lugares de memória e as recriações do cantochão: práticas musicais em
 cinco mosteiros beneditinos no Brasil nos dias atuais.....256
Fernando Lacerda Simões Duarte
- Mulheres em cena: dos papéis sociais às performances musicais.....265
Antonilde Rosa Pires (UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
- Música, interdisciplinaridade e os projetos de trabalho na perspectiva do
 pensamento complexo de Edgar Morin.....272
José Antônio Silva (EMAC / UFG - Bolsista CNPQ)
Nilcéia da Silveira Protásio Campos (UFG)
- Músicas nas folias de Santos Reis em Pirenópolis - Goiás 278
Aline Santana Lôbo (UEG / SEDUCE - Goiás)
- O compositor João Gomes de Araújo e sua relação com o Estado Brasileiro.....284
Rafael de Abreu Ribeiro (UnB)

• O Compositor na Pós-modernidade.....	290
<i>Luiz Eduardo Gonçalves (UFG)</i>	
<i>Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)</i>	
• O conteúdo informacional presente nos textos das capas dos LP's: os 20 anos da Hora da Criança (1963) e Hora de Cantar (1981).....	297
<i>Moisés Silva Mendes (UFBA)</i>	
• O controle das práticas musicais por meio de relatórios episcopais na primeira metade do século XX: um estudo a partir dos <i>Relationes</i> da Diocese de Goiás de 1914 e 1920.....	305
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
• O ensino dos instrumentos de sopro no Brasil e em Portugal na transição dos séculos XVIII para XIX.....	313
<i>Fernando José Silveira (UNIRIO)</i>	
• O Juiz e o Governador: paralelos entre texto, cena e música	321
<i>Saulo Germano Sales Dallago (UFG)</i>	
• Os espetáculos líricos e a construção do gosto musical das elites de São Luís da segunda metade do século XIX.....	328
<i>João Costa Gouveia Neto (UEMA)</i>	
• Os silêncios de John Cage	335
<i>Rodrigo Oliveira dos Santos (UFG)</i>	
<i>Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)</i>	
• O tango <i>A Brasileira</i> de Elpídio Pereira: ambientação e aspectos históricos para a construção da performance.....	342
<i>Ciro de Castro (UEMA)</i>	
• RISM no Brasil: adaptação do catálogo da série Música Instrumental do acervo Balthasar de Freitas às normas de catalogação propostas pelo <i>Répertoire Internationale des Sources Musicales</i>	349
<i>Hermano Ribeiro de Alarcão Netto (IFG)</i>	
<i>Penélope Alves Almeida (IFG)</i>	
• <i>Show Opinião</i> : arte, política e criação teatral no Brasil dos anos 1960	356
<i>Kátia Rodrigues Paranhos (Pesquisadora do CNPq e da Fapemig / UFU)</i>	
• <i>Tatá Engenho Novo</i> e o uso da metodologia <i>Third Stream</i> como ferramenta para aquisição de vocabulário rítmico	363
<i>Diones Correntino (UFG)</i>	
• Teatro e música na festa do divino Espírito Santo em Pirenópolis	372
<i>João Guilherme Curado (UEG / Campus Pirenópolis)</i>	
• Tradição, inovação e diversidade na baixaria do choro de Raphael Rabello e Rogério Caetano	379
<i>João Fernandes (UFG)</i>	
<i>Magda Clímaco (UFG)</i>	

Pôsters 388

- Análise comparativa de dois métodos de ensino coletivo e suas propostas para o trompete 389
Kaellen de Castro Pimenta (UFG)
Nilceia Protásio Campos (UFG)
- Bandas de música em Goiânia na perspectiva dos maestros: uma história a ser contada 393
Andressa Mendes dos Santos (UFG)
Nilceia Protásio Campos (UFG)
- O ensino do eufônio e sua inserção em uma banda marcial de Goiânia 397
Tarlley Rabelo de Cirqueira (UFG)
Nilceia Protásio Campos (UFG)

Mini-Cursos 401

- Canção luso-brasileira no século XIX: tipificação, edição e execução 402
Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ / CESEM / Universidade Nova de Lisboa)
- Heitor Villa-Lobos: Idiomatismo técnico-violonístico e aspectos composicionais 403
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)
- Henrique Oswald: história, análise, interpretação 403
Dr. José Eduardo Martins (USP)
- Música sacra brasileira até 1830 – análise e questões estilísticas 404
Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO / PPG Música UFG)
- Teoria, cognição, e prática de ritmo musical 404
Dr. Eduardo Lopes (IA / DM Universidade de Évora / PPG Música UFG)

Programação Geral

13 de Junho (segunda-feira) / June 13th (Monday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

16h00 Credenciamento / *Registration*

19h00 Cerimônia de Abertura / *Opening Ceremony*

Recital / *Recital*: Piano

Diones Correntino (UFG)

19h30 Conferência de Abertura / *Keynote Lecture*

Compor a várias vozes: aspectos da transtextualidade em Wagner e depois de Wagner

Composing for various voices: aspects of transtextuality in Wagner and after Wagner

Dr. Paulo Ferreira de Castro (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

14 de Junho (terça-feira) / June 14th (Tuesday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

09h00 Mesa Redonda 1 / *Roundtable 1*:

Música popular urbana no Brasil

Urban popular music in Brazil

Dr. Adalberto Paranhos (UFU)

Dr. Herom Vargas (UMESP)

Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Mediadora: Doutoranda Andrea Luiza Teixeira (UFG)

11h00 Lançamento do Livro: **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**

Autor: Adalberto Paranhos

11h30 Almoço / *Lunch*

14h30 Mesa Redonda 2 / *Roundtable 2*:

Trio romântico brasileiro: Nepomuceno, Oswald e Miguez

The Brazilian romantic trio: Nepomuceno, Oswald and Miguez

Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPel)

Dr. José Eduardo Martins (USP)

Dra. Mônica Vermes (UFES)

Mediador: Ms. Othaniel Alcântara Junior (UFG)

16h30 Café / *Coffee Break*

17h às 19h Minicursos / *Short Term Courses*

Teoria, cognição, e prática de ritmo musical

Theory, Cognition and practice of musical rhythm

Dr. Eduardo Lopes (IA/DM Universidade de Évora/PPG Música UFG)

Canção luso-brasileira no século XIX: tipificação, edição e execução

Luso-Brazilian music in the 19th century: classification, editing and execution

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/Universidade Nova de Lisboa)

Música sacra brasileira até 1830 - análise e questões estilísticas

Brazilian sacred music until 1830 - analysis and stylistic issues

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO/PPG Música UFG)

Heitor Villa-Lobos: idiomatismo técnico-violonístico e aspectos composicionais

Heitor Villa-Lobos and the guitar: idiomatic and compositional aspects

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

20h30 Recital / *Recital*: Piano Fernando Lopes-Graça (1906-1994)

Dr. José Eduardo Martins (USP)

Local: Centro Cultural UFG

15 de Junho (quarta-feira) / June 15th (Wednesday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

09h00 Mesa Redonda 3 / *Roundtable 3*:

Sons da Cidade: memórias, enredos, palcos, atores

Sounds of the city: memories, plots, scenes, actors

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)

Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Mediador: Dr. Anselmo Guerra (UFG)

11h30 Almoço / *Lunch*

13H30 Sessões Temáticas - Comunicações / *Presentations*

Musicologia histórica, novos objetos e trajetórias

Historical Musicology, new objects and trajectories

Musicologia e interfaces com a cena dramática

Musicology and its interfaces with the dramatic scene

Musicologia e criação musical: composição e performance

Musicology and music creation: composition and performance

Musicologia e interfaces com a Educação*Musicology and interfaces with Education***Diálogos: artes, cultura, história, sociedade***Dialog areas: arts, culture, history and society*

15h30

Mesa Redonda 4 / *Roundtable 4:***Mulheres na música: sons e silêncios***Women in music: sounds and silences*

Dra. Ana Maria Liberal (CESEM-FCSH, UNL/ESMAE-IPP)

Dra. Isabel Porto Nogueira (UFRG)

Dra. Silvia Berg (USP)

Mediador: Dr. Anderson Rocha (UFG)

17h00

Minicursos / *Short Term Courses***Henrique Oswald: história, análise, interpretação***Henrique Oswald: history, analysis, interpretation*

Dr. José Eduardo Martins (USP)

Teoria, cognição, e prática de ritmo musical*Theory, Cognition and practice of musical rhythm*

Dr. Eduardo Lopes (IA/DM Universidade de Évora/PPG Música UFG)

Música sacra brasileira até 1830 - análise e questões estilísticas*Brazilian sacred music until 1830 - analysis and stylistic issues*

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO/PPG Música UFG)

Heitor Villa-Lobos: idiomatismo técnico-violonístico e aspectos composicionais*Heitor Villa-Lobos and the guitar: idiomatic and compositional aspects*

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

20h30

Recital / *Recital*: Cravo, Flauta Doce, Canto

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ CESEM/Universidade Nova de Lisboa) - Canto

Doutorando David Figueiredo Castelo (UFG) - Flauta Doce

Dr. Mário Marques Trilha (UEA) - Cravo

Local: Centro Cultural UFG

16 de Junho (quinta-feira) / June 16th (thursday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

09h00 Palestra / *Lecture*:

Educação musical e musicologias: diálogos e interações na contemporaneidade

Musical education and musicologies: dialogues and interactions with contemporaneity

Dr. Luiz Ricardo Silva Queiroz (UFPB/Presidente da ABEM)

Debatedores: Dr. Eduardo Lopes (IA/DM - Universidade de Évora - Portugal)

Dra. Fernanda Albernaz Nascimento (UFG)

11h30 Almoço / *Lunch*

14H30 Conversas de Musicólogo / *Dialogues of Musicology*

Dr. Paulo Ferreira de Castro (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO/PPG Música - UFG)

Dra. Ana Maria Liberal (ESMAE/CESEM, FCSH-UNL)

Dra. Luisa Cymbron (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

Dr. Pablo Sotuyo (UFBA)

Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

Mediadora: Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

16h30 Café / *Coffee Break*

17H Às 19H Minicursos / *Short Term Courses*

Henrique Oswald: história, análise, interpretação

Henrique Oswald: history, analysis, interpretation

Dr. José Eduardo Martins (USP)

Teoria, cognição, e prática de ritmo musical

Theory, Cognition and practice of musical rhythm

Dr. Eduardo Lopes (IA/DM Universidade de Évora/PPG Música UFG)

Canção luso-brasileira no século XIX: tipificação, edição e execução

Luso-Brazilian music in the 19th century: classification, editing and execution

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/Universidade Nova de Lisboa)

Música sacra brasileira até 1830 - análise e questões estilísticas

Brazilian sacred music until 1830 - analysis and stylistic issues.

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO/PPG Música UFG)

Heitor Villa-Lobos: idiomatismo técnico-violonístico e aspectos composicionais

Heitor Villa-Lobos and the guitar: idiomatic and compositional aspects

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

20h30 Recital / Recital - Música Sacra / *Sacred Music*

Coro de Câmara e Orquestra Acadêmica Jean Douliez (EMAC/UFG)

Academic Chamber Choir and orchestra (EMAC/UFG)

Regente: Dr. Ângelo Dias (UFG) - Pianista: Sergio Paiva (UFG)

Local: Capela do Colégio Santa Clara

17 de Junho (sexta-feira) / June 17th (friday)

Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) / *School of Music and Scenic Arts (UFG)*

9h30 Mesa Redonda 5 / *Roundtable 5:*

Carlos Gomes na cena musicológica do século XXI

Carlos Gomes in the musicological scene of the 21st century

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/Universidade Nova de Lisboa)

Dra. Luisa Cymbron (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

Dra. Lenita Nogueira (UNICAMP)

Mediadora: Doutoranda Gyovana Carneiro (UFG)

11h30 Almoço / *Lunch*

13h30 Sessões Temáticas - Comunicações / *Presentations*

Musicologia histórica, novos objetos e trajetórias

Historical Musicology, new objects and trajectories

Musicologia e interfaces com a cena dramática

Musicology and its interfaces with the dramatic scene

Musicologia e criação musical: composição e performance

Musicology and music creation: composition and performance

Musicologia e interfaces com a Educação

Musicology and interfaces with Education

Diálogos: artes, cultura, história, sociedade

Dialog areas: arts, culture, history and society

15h30 Palestra / *Lecture*

Por uma musicologia antropofágica e mestiça: historiografias, cânones e outras heranças malditas

By an anthropophagic and mestizo musicology: historiographies, canons and other accursed inheritances

Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)

Debatedor: Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

16h30 Café / *Coffe Break*

17h00 Apresentação Musical / *Afternoon Concert*

Banda Marcial Ismael Silva de Jesus

Colégio Estadual de Tempo Integral Ismael Silva de Jesus

Regente: Aurélio Nogueira de Sousa

18h às 19h30 Minicursos / *Short Term Courses*

Henrique Oswald: história, análise, interpretação

Henrique Oswald: history, analysis, interpretation

Dr. José Eduardo Martins (USP)

Teoria, cognição, e prática de ritmo musical

Theory, Cognition and practice of musical rhythm

Dr. Eduardo Lopes (IA/DM Universidade de Évora/PPG Música UFG)

Canção luso-brasileira no século XIX: tipificação, edição e execução

Luso-Brazilian music in the 19th century: classification, editing and execution

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ/CESEM/Universidade Nova de Lisboa)

Música sacra brasileira até 1830 - análise e questões estilísticas

Brazilian sacred music until 1830 - analysis and stylistic issues.

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO/PPG Música UFG)

Heitor Villa-Lobos: idiomatismo técnico-violonístico e aspectos composicionais

Heitor Villa-Lobos and the guitar: idiomatic and compositional aspects

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

20h00 Banda Pequim em Cena / *Pequi Band Performance*

Regente: Jarbas Cavendish (UFG)

Local: Jardim Interno da EMAC/UFG

21h00 Jantar por Adesão / *Dinner (Optional)*

Hall do Teatro Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça - EMAC/UFG

Programação das Comunicações

Quarta-feira, 15 de junho de 2016

Coordenação: Luis Carlos Vasconcelos Furtado

MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS

RISM no Brasil: adaptação do catálogo da série Música Instrumental do acervo Balthasar de Freitas às normas de catalogação propostas pelo Répertoire Internationale des Sources Musicales

Hermano Ribeiro de Alarcão Netto (IFG)

Penélope Alves Almeida (IFG)

Os Espetáculos Líricos e a construção do gosto musical das elites de São Luís da segunda metade do Século XIX
João Costa Gouveia Neto (UEMA)

Tradição, inovação e diversidade na baixaria do choro de Raphael Rabello e Rogério Caetano

João Fernandes (UFG)

Magda Clímaco (UFG)

A Flauta em Goiás: atores e ações

Luis Carlos Vasconcelos Furtado (UFG)

O compositor João Gomes de Araújo e sua relação com o Estado Brasileiro

Rafael de Abreu Ribeiro (UnB)

Quarta-feira, 15 de junho de 2016

Coordenação: Diones Correntino

MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL

MULHERES EM CENA: dos papéis sociais às performances musicais

Antonilde Rosa Pires (UFG)

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Inversão de causa e efeito – Uma análise da peça “Salut für Caudwell” do Helmut Lachenmann

Benedikt Mensing (UDESC)

Acacio Piedade (UDESC)

O tango A Brasileira de Elpídio Pereira: ambientação e aspectos históricos para a construção da performance

Ciro de Castro (UEMA)

Tatá Engenho Novo e o uso da metodologia Third Stream como ferramenta para aquisição de vocabulário rítmico
Diones Correntino (UFG)

Acentuação Intermediária do Compasso: uma Proposta de Notação Musical
Fabio Adour da Camara (UFRJ)

Quarta-feira, 15 de junho de 2016

Coordenação: *Silvana Rodrigues de Andrade*

MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL

Aspectos da presença do Violino no Brasil Pós-Nacionalista: uma revisão bibliográfica
Luciano Ferreira Pontes (UFG)

As mulheres na Composição Musical e sua Relação com o Empoderamento Feminino
Mayara Amaral (UFG)
Eduardo Meirinhos (UFG)

O Compositor na Pós-modernidade
Luiz Eduardo Gonçalves (UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Os Silêncios de John Cage
Rodrigo Oliveira dos Santos (UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Leo Brouwer e o Idiomatismo Violonístico: uma análise do Estudio Sencillo N°1
Raphael de Almeida Paula (UFG)
Werner Aguiar (UFG)

Quarta-feira, 15 de junho de 2016

Coordenação: *Othaniel Pereira de Alcântara Júnior*

DIÁLOGOS: ARTES, CULTURA, HISTÓRIA, SOCIEDADE

Músicas nas Folias de Santos Reis em Pirenópolis - Goiás
Aline Santana Lôbo (UEG)

“Eu vou voltar pro meu sertão”: a reinvenção do sertão na poética da Música Popular Brasileira (1960-1970)
André Rocha Leite Haudenschild (UFU)

Lugares de memória e as recriações do cantochão: práticas musicais em cinco mosteiros beneditinos no Brasil nos dias atuais
Fernando Lacerda Simões Duarte

O controle das práticas musicais por meio de relatórios episcopais na primeira metade do século XX: um estudo a partir dos Relationes da Diocese de Goiás de 1914 e 1920

Fernando Lacerda Simões Duarte

Teatro e Música na Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis

João Guilherme Curado

Sexta-feira, 17 de junho de 2016

Coordenação: *Silvana Rodrigues de Andrade*

MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS

O conteúdo informacional presente nos textos das capas dos LP's Os 20 anos da Hora da Criança (1963) e Hora de Cantar (1981)

Moisés Silva Mendes

A Repercussão da Obra Rock Around the Clock interpretada por Bill Haley and His Comets

Rodrigo Candido Invernizzi

Wolney Unes

MUSICOLOGIA E INTERFACES COM A CENA DRAMÁTICA

O Juiz e o Governador: paralelos entre texto, cena e música

Saulo Germano Sales Dallago

Sexta-feira, 17 de junho de 2016

Coordenação: *Amanda Kelly Dias Pereira*

MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL

Ciranda das Sete Notas (Fantasia para Fagote e Orquestra de Cordas): Aspectos Musicológicos para a Performance

Felipe dos Santos Arruda

Carlos Henrique C. R. Costa

A regulação do órgão em Duo Seraphim clamabant de Monteverdi: restaurações e adaptação no processo de recriação da memória musical de tradição escrita

Fernando Lacerda Simões Duarte

A presença da harmonia quartal na obra Samba Urbano de Marco Pereira: a influência de Schoenberg, Debussy e Ravel

Julio Lemos

As inversões de acordes e o violão de 6 cordas no Choro: análise da performance do acompanhamento na gravação de Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha) e Vibrações (Jacob do bandolim)

Lucas de Campos Ramos

Análise dos elementos tímbricos de conexão e ruptura contidos na obra Cinco Peças Orquestrais, Op. 10, de Anton Webern

Lucas Fonseca Hipólito de Andrade

Juliano Lima Lucas

Sexta-feira, 17 de junho de 2016

Coordenação: *Fernanda Albernaz do Nascimento*

MUSICOLOGIA E INTERFACES COM A EDUCAÇÃO

A pesquisa em Educação Musical no século XX e XXI: Temáticas, Concepções, Teorias e Epistemologias

Eliton P. R. Pereira

Música, interdisciplinaridade e os projetos de trabalho na perspectiva do pensamento complexo de Edgar Morin

José Antônio Silva

Nilcéia da Silveira Protásio Campos

O ensino dos instrumentos de Sopro no Brasil e em Portugal na transição dos séculos XVIII para XIX
Fernando José Silveira

A Produção Musicológica e o resgate do Piano Oitocentista: breve reflexão sobre a obra do compositor Carlos de Mesquita

Frederico Silva Santos

Iniciação Científica Jr. em Música no CAP-UERJ- resultados da pesquisa “Trajetórias Musicais”

João Miguel Bellard Freire

Sexta-feira, 17 de junho de 2016

Coordenação: *Claudia Regina de Oliveira Zanini*

DIÁLOGOS: ARTES, CULTURA, HISTÓRIA, SOCIEDADE

Show Opinião: arte, política e criação teatral no Brasil dos anos 1960

Kátia Rodrigues Paranhos

A Música na Capoeira

Micaelle Guimaraes dos Santos

Claudia Regina de Oliveira Zanini

A Música, os Símbolos e os Ritos: um Olhar sobre a Folia de Reis de São José do Morumbi, GO

José Reinaldo Felipe Martins Filho

Ana Guiomar Rêgo Souza

Chegou a hora da fogueira. É noite de São João! Mas, o sanfoneiro só tocava isso?

Samuel Ribeiro Zaratim

As festas populares e a Música em Pirenópolis/Goiás

Tereza Caroline Lobo

Programação Artística

13 de Junho (segunda-feira) / June 13th (Monday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

19h Cerimônia de Abertura / *Opening Ceremony*

Recital / *Recital*: **Piano - Diones Correntino (UFG)**

14 de Junho (terça-feira) / June 14th (Tuesday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

20h30 Recital / *Recital*: **Piano - Fernando Lopes-Graça (1906-1994)**
Dr. José Eduardo Martins (USP)
Local: Centro Cultural UFG

15 de Junho (quarta-feira) / June 15th (Wednesday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

20h30 Recital / *Recital*: **Cravo, Flauta Doce, Canto**
Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ CESEM/Universidade Nova de Lisboa) - Canto
Doutorando David Figueiredo Castelo (UFG) - Flauta Doce
Dr. Mário Marques Trilha (UEM) - Cravo
Local: Centro Cultural UFG

16 de Junho (quinta-feira) / June 16th (Thursday)

Centro Cultural UFG / *Cultural Center UFG*

20h30 Recital / *Recital* - **Música Sacra / Sacred Music**

Coro de Câmara da EMAC-UFG / Chamber Choir of EMAC-UFG
Regente: Dr. Ângelo Dias (UFG)
Local: Capela do Colégio Santa Clara

17 de Junho (sexta-feira) / June 17th (friday)

Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) / *School of Music and Performing Arts (UFG)*

17h00 **Banda Marcial Ismael Silva de Jesus**
Colégio Estadual de Tempo Integral Ismael Silva de Jesus
Regente: Aurélio Nogueira de Sousa

20h00 *Apresentação Musical / Afternoon Concert*

Banda Pequi em Cena / Pequi Band Performance
Regente: Jarbas Cavendish (UFG)
Local: Jardim Interno da EMAC/UFG

Apresentações Artísticas

13 de junho, 19h00 – Centro Cultural UFG

CERIMÔNIA DE ABERTURA

CONFERÊNCIA

Compor a Várias Vozes: Aspectos da Transtextualidade em Wagner e depois de Wagner

Dr. Paulo Ferreira de Castro (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

RECITAL DE PIANO

Diones Correntino



DIONES CORRENTINO - É músico pianista, compositor e arranjador. Sua expressão artística é elogiada e destacada pela versatilidade e habilidade em atuar em diferentes territórios, seja na música instrumental brasileira, jazz ou na música clássica ocidental. Apresentou seus trabalhos em importantes festivais e teatros como a série instrumental Guiomar Novaes, promovida pela Sala Cecília Meireles, Goyaz Festival, e o Festival de Música Brasileira da North Texas University. Formou-se como bacharel em piano clássico na Escola de Música e Artes Cênicas-UFG, sob orientação do pianista/professor Luiz Medalha. Paralelamente ao estudo formal de música e piano, participou de cursos de músicos compositores, arranjadores e improvisadores como André Mehmari, André Marques, Laércio de Freitas, Nelson Ayres,

Leandro Braga, Itiberê Zwarg, Gilson Peranzetta, Cláudio Dauelsberg, Paulo Braga, além de aulas sobre jazz e improvisação contemporânea com Hankus Netsky no New England Conservatory. Atualmente é professor assistente da Escola de Música e Artes Cênicas-UFG, onde atua como pesquisador, instrumentista e arranjador em projetos de pesquisa e extensão da EMAC. Sua mais recente produção, Som Mestiço-Diones Correntino Quarteto, é um trabalho de composições e arranjos que visitam os mundos da música popular, música clássica e o jazz. O trabalho teve a participação especial do saxofonista Mauro Senise e recebeu destaque entre os 30 melhores CDs independentes do ano de 2015, no gênero música instrumental, segundo o crítico musical Carlos Calado, autor do blog Música de Alma Negra e jornalista do jornal Folha de São Paulo.

Passarim

Tom Jobim (1927-1994)

Alma Brasileira

Villa-Lobos (1887-1959)

Pianeiros

Diones Correntino (1982)

Baião de Lacan

Guinga (1950)

23 de julho de 1996

Hermeto Pascoal (1936)

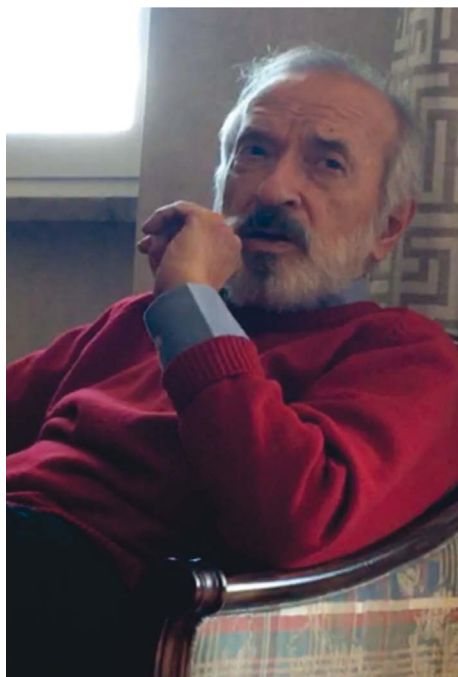
Joca Ramiro

Diones Correntino (1982)

14 de junho, 20h30 – Centro Cultural UFG

RECITAL “FERNANDO LOPES-GRAÇA”

José Eduardo Martins, piano (USP)



JOSÉ EDUARDO MARTINS - Nasceu em 1938 na cidade de São Paulo, onde começou seus estudos com o professor russo José Kliass. Mais tarde, trabalhou durante alguns anos em Paris, com Marguerite Long, Jean Doyen e matérias teóricas com Louis Saguer. Martins tem 22 CDs gravados no Exterior e lançados pelos selos Labor (U.S.A.), Portugaler e PortugalSom/Numérica (Portugal) e principalmente De Rode Pomp (Bélgica). Seis deles são dedicados à música portuguesa. Gravou em primeira audição mundial diversas obras fundamentais de Fernando Lopes-Graça, entre as quais *Canto de Amor e de Morte*, as nove *Músicas Fúnebres*, *Viagens na Minha Terra* e *Música de Piano para Crianças*. Martins foi o redescobridor da obra do compositor romântico brasileiro Henrique Oswald, tendo gravado na Bélgica três CDs com obras para piano solo e camerísticas, assim como editado partituras do compositor. É autor de vários livros publicados no Brasil e no Exterior, salientando entre os últimos “Impressões sobre a Música Portuguesa” (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011) e “Série Témoignages n° 4 - le pianiste brésilien José Eduardo Martins” (Université Paris-Sorbonne, 2012).

Professor titular aposentado da Universidade de São Paulo, *Doctor Honoris Causa* pela Universidade Estatal Constantin Brancusi da Romênia, Acadêmico Honorário da Academia Brasileira de Música. Recebeu em Bruxelas a Ordem do Rio Branco do Governo do Brasil. É Officier de la Couronne da Bélgica, condecoração outorgada pelo Rei Alberto II. Em maio último, juntamente com o musicólogo e autor português Mário Vieira de Carvalho e a pianista Olga Prats, tornou-se sócio honorário da Associação Lopes-Graça.

PROGRAMA

Iª PARTE

Extraído dos “Três Epitáfios” (1930)

Epitáfio para o autor

Extraídas das Nove “Músicas Fúnebres” (1981-1991)

Morto, José Gomes Ferreira, vais ao nosso lado

Deploração na morte trágica de Samora Machel

“Canto de Amor e de Morte” (original para piano - 1961)

IIª PARTE

Extraídas de “Música de Piano para as Crianças” (1968-1976)

Canção da Serra da Estrela

Canção Alentejana

Canto dos Batedores de Água

Canção Beirã

“Viagens na Minha Terra” (1953-1954)

- 1 - Procissão de penitência em S. Gens de Calvos
- 2 - Na romaria do Senhor da Serra de Semide
- 3 - Noutros tempos, a Figueira da Foz dançava o lundum
- 4 - Um Natal no Ribatejo
- 5 - Em Alcobaça, dançando um velho fandango
- 6 - Em Ourique do Alentejo, durante o S. João
- 7 - Acampando no Marão
- 8 - Em S. Miguel d’Acha, durante as trovoadas, mulheres e homens cantam o Bendito
- 9 - Em terras do Douro
- 10 - Nas faldas da Serra da Estrela
- 11 - Em Silves já não há moiras encantadas
- 12 - Cantando os Reis em Resende
- 13 - Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca
- 14 - Na Citânia de Briteiros
- 15 - Em Monsanto da Beira, apanhando a margaça
- 16 - Na ria de Aveiro
- 17 - Em Setúbal, comendo a bela laranja
- 18 - Em Vinhais, escutando um velho romance
- 19 - Os adufes troam na romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo

15 de junho, 20h30 - Centro Cultural UFG

Alberto Pacheco, canto (UFRJ)

David Castelo, flauta doce (UFG)

Mário Trilha, cravo (UEM)



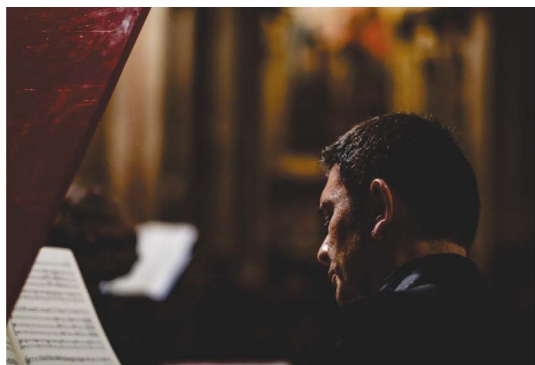
ALBERTO PACHECO - É Professor Adjunto de Canto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo chefe do Departamento Vocal. É Doutor e Mestre em música pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). É autor de dois livros: *O Canto Antigo Italiano* e *Castrati e outros virtuosos*, ambos publicados pela editora Annablume. Entre 2007 e 2013, realizou seu pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, CESEM, como bolsista da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia de

Portugal). No CESEM, ele é um dos membros fundadores do *Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, de cujo *Newsletter* é editor. Além dos livros já citados, Pacheco é autor de vários artigos já publicados, ou em vias de publicação, em revistas científicas, livros e coleções de ensaios. Para além disso, várias edições críticas do repertório vocal Luso-Brasileiro, preparadas por ele, estão em fase final de revisão e publicação. Pacheco também é coordenador/editor do Dicionário Biográfico Caravelas: http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html. É membro fundador da *Academia dos Renascidos*, grupo musical que tem por objetivo executar o repertório vocal luso-brasileiro. Em 2012, Pacheco foi convidado a colaborar com a gravação do CD *18th century Portuguese Love Songs* do grupo inglês L'Avventura London, pelo selo Hyperion, atuando como um especialista em pronúncia e prosódia do Português Cantado. No início de 2013, foi o responsável pelo curso de Canto do *Atelier du Séminaire 'Rythmes Brésiliens'*, realizado pelo GRMB-OMF da universidade Paris-Sorbonne. Em 2015, atuou como Pesquisador Residente (PNAP-R) da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

DAVID CASTELO - Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutorando pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), David Castelo graduou-se em flauta doce pela Faculdade Santa Marcelina (SP), na classe da prof. Isa Poncet. No período de 1998 a 2003, estudou no Conservatório Real de Haia (Holanda), orientado por Reine-Marie Verhagen e Peter van Heyghen. Nesta instituição obteve o “*The Post-Graduate Certificate for Advanced Studies*”; o “*The First Phase Diploma*” e o “*The Seconde Phase Diploma*” (*Master's of Music - Soloist Diploma*), sendo essa última a mais alta titulação em performance dada a um instrumentista na Europa. Tem atuado no Brasil, Holanda e Estados Unidos, destacando-se os seguintes eventos: *Festival Internacional Bach de Rotterdam*, Orquestra Barroca do Conservatório Real de Haia (solista, 1999); *Festival Internacional Bach de Amsterdam*, Orquestra Collegium Musicum (solista, 2001); *Concerto Barroco*, Orquestra Sinfônica Nacional (solista, Niterói-RJ, 2003); *Festival Internacional de Música de São Caetano do Sul* (professor, 2000, 2001, 2004 e 2005); *Festival de Música de Londrina* (professor, 2007); Projeto “Os Jesuítas e sua Música para Catequese” (Diretor Musical, Fortaleza-Ce, 2008 a 2010); Curso Internacional de Música de Brasília (professor, 2009 e 2012); Latin American Music Center (Indiana Univer-



sity-EUA, Concertista e palestrante, 2012 e 2013); Early Music Department (Royal Conservatory The Hague - Holanda) - Palestrante, 2013; Colóquio de Música Antiga da UFG (Coordenador, 2009, 2013 e 2015); I Mostra Internacional de Flauta Doce AULUS - Palestrante, Florianópolis (SC), 2013; I Seminário de Flauta doce da UFRJ - Palestrante e concertista, 2015.



MÁRIO TRILHA - Em 1995 obteve o Diploma em Música (Piano) na Universidade de Música do Rio de Janeiro, tendo realizado paralelamente estudos de análise e regência coral na Pro-Arte (Rio de Janeiro) sob orientação de Carlos Alberto Figueiredo. Em 1999 conclui o Mestrado em *performance* de Cravo (*Künstlerisches Aufbaustudium*), orientado por Christine Daxelhofer na *Hochschule für Musik Karlsruhe* (Alemanha), tendo trabalhado na mesma instituição como cravista acompanhador do *Oper Studio* e regência coral e orquestral com o maestro Zsolty Nagy. Entre 1998 e 2000

frequentou o curso superior de Cravo dirigido por Olivier Baumont no *Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison* (Paris) tendo obtido, com a qualificação máxima, o diploma superior (*Medaille d'Or à l'Unanimité*). Em 2000 frequentou a classe de música antiga (clavicórdio) no *Conservatoire Municipal de la Ville de Paris "Claude Debussy"* sob orientação de Ilton Wjuniski. Em 2003 finalizou os seus estudos de cravo e baixo-contínuo sob orientação de Jörg-Andreas Bötticher, clavicórdio Jean-Claude Zehnder e regência com Hans Martin Linde na *Schola Cantorum Basiliensis*, Escola Superior de Música Antiga de Basileia, Suíça. Em 2004 concluiu o curso de pós-graduação Teoria da Música Antiga sob orientação do Prof. Doutor Dominique Muller e do Prof. Markus Jans na *Schola Cantorum Basiliensis*, tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. Em 2004 foi finalista no concurso "Promusicis" realizado no Carnegie Hall em Nova York, Estados Unidos. Tem realizado vários recitais a solo e com diversas orquestras e ensembles no Brasil, Portugal, Alemanha, França, Espanha, Suíça, Irlanda, Escócia e Estados Unidos da América. É Doutor em Música pela Universidade de Aveiro, membro do Núcleo Luso-Brasileiro de Estudos da História da Música Caravelas. Foi Investigador Integrado Pós-Doutoramento do CESEM-Universidade Nova de Lisboa com o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. Foi diretor artístico do ciclo Música no Museu realizado no Museu de Aveiro, Portugal. Gravou, pela casa Numérica, um CD dedicado a música do tempo de D João VI com a soprano Alcobia, com o Ensemble Joanna Musica, outro CD, com a música oitocentista dedicada a Princesa Santa Joana, e com a Orquestra barroca do Amazonas os CDs "Dei Due Mundi", "Ópera no Brasil Colonial" e "Drama: Galant Arias and Concertos of the Luso-Brazilian Eighteenth Century". É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, UEA, e cravista da Orquestra Barroca do Amazonas.

PROGRAMA

François Couperin (1683-1733)

Allemande e 8 préludios do L'Art de toucher le clavecin (Paris 1716)

Marcos Portugal (1762-1830)

Minuetto do Sr Marcos (P-Ln MM 4494)

Sonatta do Sr Marcos Antonio Portugal (P-Ln Coleção Gehrard Doderer)

José Maurício (1752-1815)

Que fiz eu a Natureza? (Jornal de Modinhas, Lisboa. 1793)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Beijo a mão que me condena

José Antônio R. de Almeida Prado (1943-2010)

A Noite, poesia de Cecília Meireles (1901-1964) (Campinas 1994)

Edino Krieger (1928)

Momentos para Cravo

I Elementos II Fragmentos (de Seresta) III Segmentos (de arpejos, sinos, pássaros e ventos)

IV Movimentos (de tempos e contratempos)

(Karlsruhe 2002)

Edmundo Villani-Côrtes (1930)

Cinco Miniaturas Brasileiras (1978) Prelúdio-Toada-Choro-Cantiga de Ninar-Baião

Georg Friederich Handel (1685-1759)

Sonata em lá menor para flauta doce e baixo contínuo HWV 362: *Larghetto, Allegro, Adagio, Allegro*.
(Amsterdam 1730)

Georg Phillip Telemann (1681-1767)

Cantata para o quarto Domingo após a festa dos Reis Magos

Hemmet den Eifer, verbannet die Rache (TWV 1: 730) (*Harmonischer Gottes-Dienst* 1725-26)

16 de junho, 20h30 – Capela do Colégio Santa Clara

**Coro de Câmara e Camerata Jean Douliez
da Escola de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Goiás**

“Este concerto é uma singela homenagem à Congregação das Franciscanas da Ação Pastoral e ao Colégio Santa Clara, por elas mantido, pela grande contribuição espiritual, cultural e educacional oferecida ao povo goiano em mais de 90 anos de trabalho.”

CORO DE CÂMARA

Sopranos: Fernanda Felipe; Adriana Maeda; Kellen Aguiar; Renata Rodrigues; Vivian de Castro.
Altos: Germano Lopes; Laura Cintra; Natália Afonso; Thaís Meister; Tiago Martins; Valéria Vieira.
Tenor: Alexandre Vaz; André Reis; Eduardo Machado; Jonatas Ramos; Luiz Fernando Carvalho; Pedro Oliveira.
Baixo: Edson Kriger; Jackson Guedes; Jean de Lima; João Pedro Coelho; Vitor Monte

CAMERATA JEAN DOULIEZ

Coordenação: Prof. David Gardner

Monitora: Ana Cláudia Assis Nunes

Regência: Germano Lopes e Valéria Vieira (Mestrandos da EMAC/UFG)

Correpetição e acompanhamentos: Sérgio de Paiva

Direção e regência: Angelo Dias

Violino I: Eliézer Santos (**spalla**); Gustavo Rodrigues Lima; Isaac Gonçalves; Marcos Vinícius Gomes;

Violino II: Carlos Magno; Cleone Goulart; Ícaro Guimarães; Ruth Oliveira.

Viola: Luciano Pontes.

Violoncelo: Ana Cláudia de A. Nunes; Felipe Tavares Marques; Letícia Ramos.

Contrabaixo: Victor Luiz Santos

Flauta: Sarah Orioli

Clarineta: Sarah Christie; Rachel Oliveira.

Trombone: Dierik Fernando; Pedro Henrique Ribeiro.

PROGRAMA

MÚSICA DO PERÍODO COLONIAL BRASILEIRO

- José Joaquim E. Lobo de Mesquita (1746-1805) – **Memento mei Deus**

Flautas: Sarah Orioli; José Vinícius Oliveira

Cello: Ana Claudia Nunes

Regente: Valéria Vieira

- Manoel Dias de Oliveira (1734/35-1813) – **Miserere mei Deus**
Alto: Tiago Martins
Trombone: Pedro Henrique Ribeiro
Cello: Ana Cláudia Nunes
Regente: Valéria Vieira
- Manoel Dias de Oliveira – **Kyrie (Missa de Oitavo Tom)**
Violinos: Katlen Santana; Jônatas Ramos
Cello: Ana Cláudia Nunes
Regente: Germano Lopes
- Johann Diebold (1842-1929) – **Agnus Dei (Missa Ave Verum, Op. 16)***
** Esta obra é a primeira do Acervo FAP a receber uma execução moderna.*
Regente: Germano Lopes
- José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) – **Abertura em Ré**
- Luís Álvares Pinto (1719-1789) – **Te Deum (c. 1769)** (Edição e orquestração: Angelo Dias)

I - Te Dominum

II - Tibi omnes angeli

III - Sanctus

IV - Te gloriosus

V - Te martyrum

VI - Patrem immensae majestatis

VII - Sanctum quoque

VIII - Tu Patris sempiternus

IX - Tu devicto

X - Judex crederis/Te ergo quaesumus

XI - Salvum fac populum

XII - Per singulos dies

XIII - Dignare Dominum

XIV - Fiat misericordia tua

XV - In te Domine speravi (fuga)

Cantochão: Pedro Oliveira, tenor

Solistas: Fernanda Felipe e Vivian de Castro, sopranos

Natália Afonso, mezzo-soprano

Alexandre Vaz, tenor

João Pedro Lopes e Vitor Monte, baixos

17 de junho, 17h00 – Jardim Interno da EMAC/UFG

**BANDA MARCIAL ISMAEL SILVA DE JESUS
COLÉGIO ESTADUAL ISMAEL SILVA DE JESUS
SEDUCE-GO
CENTRO DE ESTUDO E PESQUISA CIRANDA DA ARTE
GOVERNO DE GOIÁS**

Regente: Aurélio Nogueira de Sousa

HINO NACIONAL BRASILEIRO

Música: Francisco Manuel da Silva
Poema: Joaquim Osorio Duque Estrada
Arr: Erivelto Fraga

CARRUAGEM DE FOGO

Música de Vangelis, tema do filme “*Chariots of Fire*”
Arr: Marlos Gade

TEMA DA VITORIA

Arr: Marlos Gade

MARCHA OLYMPICA

Marcelo Eterno Alves (Método Tocar Junto)

A HORA É AGORA

Jorge e Matheus
Arr: Marlos Gade

NONA SINFÔNIA

L. Van Bethoven
Arr: Marlos Gade

NEW STAR

Magno Alves

NATIVOS

Jamberê

LAMUR CRUNCH TIME

James Swearingen
Arr: Paulo Rodrigues

Trombone Baixo: Pedro Henrique de Sousa

Trombones: Luan Faria/Wellinton de Sousa/Reginaldo Feitosa Jr/Danyllo Silva/Andressa de Araujo/João Victor Santos/Luan Faria/Lucas da Cruz/Joyce Freitas/Leandra de Jesus/Hyago Silva/Miriam Kássia Correa/Joilson Alves Jr/Uilson Chagas/Leonardo Olliveira/Hyago Alves/Bruna da Silva/Markos de Moraes/Gabriellu Cristiny Santos/Cécilia Martins

Flugelhorn: Aurélio Pinhaga/Rodrigo dos Santos/Julia Rezende/Karen Gomes

Cornet: Lucas Eduardo Moreira

Euphonium: Uandeson Kaique Santos/Allef Douglas de Sousa/Victor da Silva/Jessica Freitas/Josiane Sodrê/Guilherme Augusto z Silva

Trompete: Lucas Calixto/Gabriela da Silva/Gabriela Bruna dos Reis/Guilherme de Oliveira/Carlos Henrique Silva/Helienay Aparecida Parreira/Eduardo Dias/Yatalo Gabriel Diniz/Lucas Jesus/Warley Patrick de Sousa/Vinicius Barreto/Oseias Silverio Jr/João Victor Santos/Eduardo Oliveira/Rhayan Wictor Damasceno/Weyder dos Santos/Alberto Ferreira/Yhildglan Silva/Diogo dos Santos/Junior Cesar Ribeiro Filho/Karyne Cristina Reis/Francielly Mariana Silva/João Augusto Carodoso/Rodrigo Perreira/Deocleciano Sodrê

Percussão: Eliel da Costa/Gabriel Rocha/Lais Rocha/Douglas Machado/Pablo Henrique Coelho/Luiz Felipe da Silva/Allysson Leonardo Sousa/Mateus de Lima/Davi Costa/João Victor Santos/Mateus Pinhaga/Estefânia Sodrê/Raysa da Silva/Lucas Nunes/Rodrigo Vieira/Jhuan Carlos Campos/Gustavo Araújo/Gabriel Martins/Eduardo Cintra/Nara Rúbia Damasceno

Tuba: Leonardo da Silva/Brendo de Sousa/Luiz Carlos Leal/Mateus Queiroz/Guilherme

Trompa: Adão Costa Junior/Maycon Douglas Abreu/Karollayne da Silva/Daniele de Jesus

Linha de Frente: Larissa Dias/Eryka Cristina Muniz/Maria Eduarda de Jesus/Rayssa Karolaine Araujo/Myllena Vitoria Rosa/Julia Rezende/Karyane Cristina Reis/Geovanna Mendes/Alex Lopes/Ana Vitoria dos Santos/Laiza de Jesus/Lonce Leon/Isabella de Souza/Bruna Caroliny de Farias/Ana Clara Dias/Ana Clara da Silva/Giovana da Silva/Lara Eduarda Silva/Kamila Costa/Sthefany Santos/Sthefane Grabryele dos Santos/Sabrina Silva/Raaby da Silva/Jhully Vitória Gonsalves/Anna Paula Oliveira/Ludmila Cristina da Rocha/Andressa de Araújo/Angela da Costa/Taynara Silva/Larissa Luciana da Silva Ana Beatriz Santos/Kamila Costa/Pamella Vitoria da Silva/Esmeralda da Silva/Kamilly Vitoria Silva/Nathalia Martins/Maria Clara Macedo/Leticia Ingrid Santos/Maria Luiza Vieira/Maria Andrieli Monteiro/Isabhella Regyna Ferreira/Ludmilla de Sousa/Raiany Souza/Ranielle Bueno

17 de junho, 20h00 – Jardim Interno da EMAC/UFG

Banda Pequii

Regência: Jarbas Cavendish

Links do Simpósio

- 13/06** Conferência de Abertura - VI Simpósio Internacional de Musicologia
Link: <https://youtu.be/NRPstREvOE4>
- 13/06** Concerto de Abertura - VI Simpósio Internacional de Musicologia
Link: <https://youtu.be/MbjhnqJWMP4>
- 14/06** MESA REDONDA 2: Trio romântico brasileiro: Nepomuceno, Oswald e Miguez
Link: <https://youtu.be/WjUavLLCQvs>
- 14/06** MESA REDONDA 1: Música popular urbana no Brasil
Link: <https://youtu.be/j1qnSPmlpu4>
- 14/06** RECITAL - Piano: Fernando Lopes-Graça (1906-1994)
Link: <https://youtu.be/R9UaC3WI8WM>
- 15/06** RECITAL - Cravo, Flauta Doce, Canto
Link: <https://youtu.be/9O3eRT3xYf4>
- 15/06** MESA REDONDA 4: Mulheres na música: sons e silêncios
Link: https://youtu.be/o2hPeV_srY4
- 15/06** MESA REDONDA 3: Sons da Cidade: memórias, enredos, palcos, atores
Link: <https://youtu.be/ThPZpCep4vA>
- 16/06** PALESTRA: Educação musical e musicologias
Link: <https://youtu.be/hrTsW2WuhUg>
- 16/06** Recital - Música Sacra
Link: https://youtu.be/T-6ey7a_iV8
- 16/06** Conversas de musicólogo - VI Simpósio Internacional de Musicologia
Link: <https://youtu.be/-5KWvTkM8rs>
- 17/06** PALESTRA: Por uma musicologia antropofágica e mestiça
Link: <https://youtu.be/P7GtyFOevPQ>
- 17/06** MESA REDONDA 5: Carlos Gomes na cena musicológica do século XXI
Link: <https://youtu.be/tMvc93M9xVU>
- 17/06** Banda Pequi em Cena
Link: <https://youtu.be/CJgyaLbuk28>

Convidados

Conferencistas e Debatedores

Dr. Adalberto Paranhos (UFU)

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ)

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Dra. Ana Maria Liberal (CESEM-FCSH, UNL / ESMAE-IPP)

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

Dr. Eduardo Lopes (IA/DM - Universidade de Évora - Portugal)

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

Dra. Fernanda Albernaz Nascimento (UFG)

Dr. Herom Vargas Silva (UMESP)

Dra. Isabel Porto Nogueira (UFRG)

Dr. José Eduardo Martins (USP)

Dra. Lenita Nogueira (UNICAMP)

Dra. Luisa Cymbron (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPel)

Dr. Luiz Ricardo S Queiroz (UFPB/Presidente da ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical)

Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Dr. Mário Marques Trilha (UEA)

Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)

Dra. Mônica Vermes (UFES)

Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)

Dr. Paulo Ferreira de Castro (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Dra. Silvia Berg (USP)

Conferencistas e Debatedores



ADALBERTO PARANHOS

Professor do Instituto de Ciências Sociais, dos Programas de Pós-graduação em História e em Ciências Sociais e do curso de graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor visitante da Universidade de Lisboa. Mestre em Ciência Política (Unicamp), doutor em História Social (PUC-SP), com pós-doutorado em Música (Unicamp). Pesquisador do CNPq. Ex-vice-presidente e ex-presidente da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music). Editor de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Autor, entre outros livros, de *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil* (2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007) e *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”* (São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015). Assessor da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo), participa de conselhos editoriais e consultivos de 14 publicações e editoras acadêmicas. Publicou artigos em revistas especializadas e capítulos de livros no Brasil, Chile, Cuba, Estados Unidos, Inglaterra e Portugal. akparanhos@uol.com.br

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

É Professor Adjunto de Canto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo chefe do Departamento Vocal. Ele é Doutor e Mestre em música pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). É autor de dois livros: *O Canto Antigo Italiano* e *Castrati e outros virtuosos*, ambos publicados pela editora Annablume. Entre 2007 e 2013, realizou seu pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, CESEM, como bolsista da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal). No CESEM, ele é um dos membros fundadores do *Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, de cujo *Newsletter* é editor. Além dos livros já citados, Pacheco é autor de vários artigos já publicados, ou em vias de publicação, em revistas científicas, livros e coleções de ensaios. Para além disso, várias edições críticas do repertório vocal Luso-Brasileiro, preparadas por ele, estão em fase final de revisão e publicação. Pacheco também é coordenador/editor do Dicionário Biográfico Caravelas: http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html. É membro fundador da *Academia dos Renascidos*, grupo musical que tem por objetivo executar o repertório vocal luso-brasileiro. Em 2012, Pacheco foi convidado a colaborar com a gravação do CD *18th century Portuguese Love Songs* do grupo inglês L'Avventura London, pelo selo Hyperion, atuando como um especialista em pronúncia e prosódia do Português Cantado. No início de 2013, foi o responsável pelo curso de Canto do *Atelier du Séminaire 'Rythmes Brésiliens'*, realizado pelo GRMB-OMF da universidade Paris-Sorbonne. Em 2015, atuou como Pesquisador Residente (PNAP-R) da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.





ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA

Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Mestra em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharel em Piano pela UFG. Professora associada da UFG, lotada na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). Leciona na Graduação, no Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Música e no curso de Especialização em Artes Intermediáticas da EMAC/UFG. Foi coordenadora do curso de Licenciatura em Música por cinco anos, coordenadora do Curso de Especialização em Ensino da Música e Processos Interdisciplinares em Artes. É atualmente Diretora da EMAC/UFG. Coordena o “Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho”. Foi colaboradora externa do CEMEM/UFRJ - Centro de Estudos em Musicologia e Educação Musical

da UFRJ. Integra a Comissão Científica do NÚCLEO CARAVELAS - Centro de Pesquisas em História da Música Luso-Brasileira/ CESEM/Universidade Nova de Lisboa e o Corpo Editorial da REVISTA UFG. Atua como orientadora no Programa de Pós-graduação em Música da EMAC/UFG e como coorientadora convidada no Programa de Pós-graduação do Departamento de Música da Universidade de Évora (Mestrado e Doutorado). Preside o Simpósio Internacional de Musicologia e o Festival Internacional de Música da EMAC/UFG. Atua como pesquisadora nas linhas “Música, História, Cultura e Sociedade” e “Identidades, Representações e Processos Interdisciplinares”, tendo organizado livros, publicado capítulos de livros, revistas científicas e anais, tanto na área de Música como na área de História Cultural. Integra o “Núcleo de Pesquisas e Produção Cênico Musical” da EMAC/UFG, produzindo óperas e musicais resultantes de pesquisas históricas e musicológicas.

ANA MARIA LIBERAL

Ana Maria Liberal é doutorada em História da Música, com distinção e louvor, pela Universidade de Santiago de Compostela, com a tese de doutoramento intitulada “A vida musical no Porto na segunda metade do século XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)”. É licenciada em Engenharia Civil e diplomada com o Curso Superior de Piano. Lecciona na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE) do Instituto Politécnico do Porto e é investigadora associada do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa. É, ainda, membro do grupo de investigação “Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais”, sediado na



Universidade Federal de Pelotas (UPel). Efectuou a revisão musical das partituras *Gradual* de Eurico Tomás de Lima (2006) e *Para os pequenos violoncelistas* (2004) editadas pelo CESC - Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho. É autora do livro *Club Portuense. Catálogo do Espólio Musical* (Porto: Club Portuense, 2007) eco-autora, com Rui Pereira e Sérgio C. Andrade, dos três volumes de *Casas da Música no Porto: para a história da cidade* (Porto: Fundação Casa da Música em 2009-2011). Em 2014, com Rui Pereira, contribuiu com o artigo ‘Liszt in the Case: The Repertoire of Virtuosi Visiting Porto in the Late 19th Century’ para o livro «*En pèlerinage avec Liszt*»: *Virtuosos, Repertoire and Performing Venues in the 19th-Century Europe*, editado por Fulvia Morabito e publicado pela Brepols. Ana Maria Liberal colabora regularmente com a Fundação Casa da Música na realização de palestras pré-concerto e concertos comentados, bem como na redacção de programas de sala. Desde Setembro de 2008, assina a rubrica “Estórias do Porto Musical” na revista *O Tripeiro*. Os seus interesses enquanto musicóloga privilegiam a historiografia musical portuguesa, em especial as relações musicais entre Portugal, a Europa e o Brasil nos sécs. XIX e primeira metade do séc. XX.



CARLOS ALBERTO PACHECO

Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Goiás. É Doutor em Música também pela UNIRIO, com a Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Participou de vários projetos editoriais brasileiros de relevo, com destaque para Acervo e Difusão de Partituras, onde atuou como coordenador editorial. É autor do livro *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX* – teorias e práticas e do Catálogo de *Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira* – obras dos séculos XVIII e XIX. Realizou, no segundo semestre de 2014, pesquisa pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa, com orientação de David Cranmer, com bolsa da CAPES com a pesquisa Edição crítica dos *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez (1711-1778). Estudou Regência Coral com Frans Moonen, no Conservatório Real de Haia, Holanda. É regente fundador do Coro de Câmara Pro-Arte, conjunto que vem dirigindo há 40 anos, e atuou como regente convidado da Camerata Antiqua de Curitiba e do coro da OSESP, de São Paulo.

EDUARDO LOPES

Efetuiu estudos de bateria jazz e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição com a mais alta distinção (Summa Cum Laude). É Doutorado em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido), tendo feito Pós-doutoramento no Instituto Superior Técnico (Lisboa), investigando a problemática da formalização do ritmo musical. Recebeu o título de Agregado em Música e Musicologia pela Universidade de Évora. Ao longo da sua carreira recebeu vários prêmios e bolsas de estudo nacionais e internacionais. Atua regularmente com as mais variadas formações musicais portuguesas e estrangeiras, bem como tem participações em vários CDs, alguns dos quais em seu nome. Atuou na Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Escócia, Brasil, Japão e EUA. É autor de vários artigos e textos científico-pedagógicos sobre a problemática da interpretação musical, teoria da música e ritmo, jazz e ensino de música. Lecionou na Universidade de Southampton e na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Leciona no Departamento de Música da Universidade de Évora, onde atualmente é o diretor do departamento de música.



EDUARDO MEIRINHOS

É violonista clássico com performances que se estendem por diversos países da América do Sul, da Europa e Estados Unidos. Recebeu inúmeras premiações em concursos, incluindo VI Premio Eldorado de Música (São Paulo, 1991), I Concurso de Violão de Araçatuba (Araçatuba, 1990), IV Concurso de Música Erudita Brasileira (São Paulo, 1978), Concurso de composição Troféu Bach (1981, 82, 83) etc. Formou-se na Alemanha na *Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover* em 1989. Concluiu seu mestrado em musicologia pelo Departamento de Música da USP (Universidade São Paulo) em 1997 e em 2002 obteve o título de doutor em música-performance (DM - *Doctor of Music*) na Florida, EUA, na *School of Music da Florida State University*. Eduardo é professor efetivo de violão na *Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, UFG*, onde leciona Violão, Música de Câmara e Literatura Violonística, além de fazer parte do programa de pós-graduação da escola, onde atua como orientador e professor de disciplinas. Eduardo foi diretor da Escola no período de 2007 a 2010. Atuou em 2013 como Diretor Técnico da Orquestra e Coro Sinfônicos, Banda de Música e Banda Marcial do município de Goiânia. Dentre suas iniciativas inclui-se

a 1ª performance mundial da peça *Lisistrati* do compositor grego *Nikos Platirrachos*, 1ª performance mundial de *Laudate Dominae*, *Toada Triste*, *Um tranquilo Entardecer* e *Cantiga de Ninar* do compositor brasileiro *Siegfried Schmidt* e 1ª performance nacional de *Variations sur un Theme de Django Reinhardt* do compositor cubano *Leo Brouwer*. Em 1997 gravou o CD *Radamés Gnattali, Sonatas e Sonatinas*. Em 2007 lançou o CD solo *Eduardo Meirinhos em Recital*. Em 2015 lançou o CD solo *Sonatas por Eduardo Meirinhos*.



FERNANDA ALBERNAZ NASCIMENTO

Doutorado em Ciências Sociais - Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica pela Universidade de São Paulo; Graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Goiás, Graduação em Bacharelado em Piano pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é professora associado da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: percepção musical, currículo, cultura, artes integradas, educação transdisciplinar e formação de professores. É professora permanente do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

da UFG, atuando nas linhas de pesquisa Música, Educação e Saúde e Música, Cultura e Sociedade. É Líder do Diretório de Pesquisa - CNPq - Arte, Educação, Cultura.

HEROM VARGAS SILVA

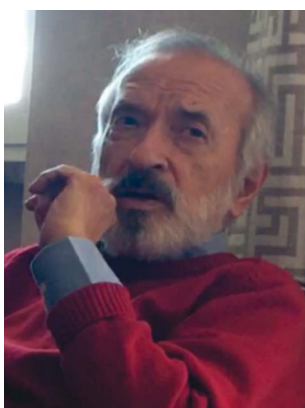
Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1987), mestrado (1994) e doutorado (2003) em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e pós-doutorado em Comunicação pela ECA-USP (2015). Foi vice-presidente da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL) entre 2014 e 2016. É autor do livro “Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi” (Ateliê Editorial, 2007), co-organizador de “Mutações da Cultura Midiática” (Paulinas, 2009), co-organizador de “Linguagens na mídia: transposição e hibridização como procedimentos de inovação” (EdiPUC-RS, 2013) e co-organizador de “De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina – apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones” (Mérida/ México, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán 2015). Tem artigos em diversas revistas acadêmicas e pesquisas envolvendo os seguintes temas: música popular, música e comunicação, linguagens midiáticas e memória nas mídias.



ISABEL PORTO NOGUEIRA

Musicóloga, performer e compositora, doutora em musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001) e Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil (1993). Professora do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora e orientadora dos cursos de graduação, Mestrado e Doutorado em Música (UFRGS), e Mestrado e Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (Universidade Federal de Pelotas. Foi professora da Universidade Federal de Pelotas de 1997 à 2013. Membro do Grupo de Pesquisa em Criação Sonora (UFRGS), Grupo de Estudos em Música e Mídia (MUSIMID/SP), Grupo

de Pesquisa em Práticas Interpretativas (UFRGS) e SARDS - Sonic Arts & Decolonial Studies (Universidade da Costa Rica). Coordena o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música (UFRGS). Escreveu livros e artigos sobre musicologia e sobre música e gênero, especialmente um livro lançado no Brasil em 2013 sobre o tema (publicado pela ANPPOM), que traz pesquisas importantes realizadas neste país, assim como pesquisas realizadas na Costa Rica, Portugal e Espanha, disponível no link: <http://www.anppom.com.br/publicacoes/selo-pmb>. Lançou os trabalhos fonográficos *Vestígios Violeta* (2014), e *Impermanente movimento* (2016), com Luciano Zanatta, pelo Netlabel Plataforma Records. Prepara para 2016 o lançamento de *Voicing*, com seus trabalhos de criação, e *Lusque Fusque*, com Luciano Zanatta, pelo selo italiano Electronic Girls. Desenvolve projetos de pesquisa sobre Música e Gênero, Performance e Criação Musical, Participa do *Coletivo Medula de Experimentos Sonoros* e tem o duo *Strana Lektiri*, com a artista sonora Leandra Lambert (RJ).



JOSÉ EDUARDO MARTINS

Nasceu em 1938 na cidade de São Paulo, onde começou seus estudos com o professor russo José Kliass. Mais tarde, trabalhou durante alguns anos em Paris, com Marguerite Long, Jean Doyen e matérias teóricas com Louis Sager. Martins tem 22 CDs gravados no Exterior e lançados pelos selos Labor (U.S.A.), Portugal e PortugalSom/Numérica (Portugal) e principalmente De Rode Pomp (Bélgica). Seis deles são dedicados à música portuguesa. Gravou em primeira audição mundial diversas obras fundamentais de Fernando Lopes-Graça, entre as quais *Canto de Amor e de Morte*, as nove *Músicas Fúnebres*, *Viagens na Minha Terra* e *Música de Piano para Crianças*. Martins foi o redescobridor da obra do compositor romântico brasileiro Henrique Oswald, tendo gravado na Bélgica três CDs com obras para piano solo e camerísticas, assim como editado partituras do compositor. É autor de vários livros publicados no Brasil e no Exterior, salientando entre os últimos “Impressões sobre a Música Portuguesa” (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011) e “Série Témoignages n° 4 - le pianiste brésilien José Eduardo Martins” (Université Paris-Sorbonne, 2012). Professor titular aposentado da Universidade de São Paulo, *Doctor Honoris Causa* pela Universidade Estatal Constantin Brancusi da Romênia, Acadêmico Honorário da Academia Brasileira de Música. Recebeu em Bruxelas a Ordem do Rio Branco do Governo do Brasil. É Officier de la Couronne da Bélgica, condecoração outorgada pelo Rei Alberto II. Em maio último, juntamente com o musicólogo e autor português Mário Vieira de Carvalho e a pianista Olga Prats, tornou-se sócio honorário da Associação Lopes-Graça.

LENITA NOGUEIRA

Lenita Waldige Mendes Nogueira é bacharel em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Ciências Sociais pela UNICAMP. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, onde leciona as disciplinas História da Música e História da Música Brasileira, além de atuar na Pós-Graduação. O foco principal de suas pesquisas é a música brasileira, em especial dos séculos XVIII e XIX. Publicou os livros *A Lanterna Mágica e o Burrico de Pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes*; *Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes*; *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais* e *Música em Campinas nos últimos anos do Império*, além de ter colaborado em várias publicações nacionais e estrangeiras. Coordenou o projeto *Restauração da ópera Joanna de Flandres de Carlos Gomes*, financiado pela FAPESP, que resultou na partitura completa desta ópera em quatro atos composta em 1863 e até então inédita, bem como na sua redução para canto e piano. Desde 2003 escreve as notas de programa



para os concertos oficiais da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, atuando também como curadora do Museu Carlos Gomes na mesma cidade. Entre seus trabalhos mais significativos estão a pesquisa da vida e obra de compositores como Carlos Gomes (Campinas, 1836-Belém, 1896), Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908) e Jesuíno do Monte Carmelo (Santos, 1764-Itu, 1819), entre outros.



LUISA CYMBRON

É doutorada em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa em cujo Departamento de Ciências Musicais também lecciona. É autora, em colaboração com Manuel Carlos de Brito, de *História da Música Portuguesa* (Lisboa: Universidade Aberta, 1992), da colectânea de ensaios *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX* (Lisboa: Colibri, 2012). É, desde 2013, editora para as resenhas da *Revista Portuguesa de Musicologia*. Tem também publicado em revistas nacionais e internacionais bem como integrado as equipas de vários projectos de investigação.

LUIZ GUILHERME GOLDBERG

Possui graduação em Canto e Instrumentos - Bacharelado em Piano pela Universidade Federal de Pelotas (1986), Mestrado em Música, com ênfase em Práticas Interpretativas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000), onde também concluiu seu Doutorado em Música - Musicologia (2007). A tese aí desenvolvida (Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil) foi distinguida com menção honrosa no Prêmio Capes de Teses 2008. Possui pós-doutorado na linha de Musicologia Histórica junto ao CESEM, FCSH, na Universidade de Lisboa, onde desenvolveu a pesquisa à procura de Artêmis, que trata do psicodrama lírico Artêmis, de Alberto Nepomuceno. Atualmente é professor associado no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, aonde desenvolve pesquisas sobre o crítico Oscar Guanabara, o barítono Ernesto de Marco, entre outros projetos.



LUIZ RICARDO SILVA QUEIROZ

Doutor em Música (área de Etnomusicologia) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Música (área de Educação Musical) pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM) do Rio de Janeiro e Graduado em Educação Artística, Habilitação em Música, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Foi Professor do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, de Montes Claros, de 1995 a 2002 e Professor Adjunto da Unimontes de 1998 a 2004. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Educação Musical e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nessa Universidade, foi Coordenador do Curso de Licenciatura em Música (2006-2009), Chefe do Departamento de Educação Musical (2004-2005) e atualmente é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado e Doutorado). Tem atuado como membro das Comissões Assessoras, do INEP/MEC, da Prova Nacional para Ingresso na Carreira Docente e do Enade (Exame Nacional de Desempenho de Estudantes). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e autor de diversos artigos na Área de música, sobretudo nos campos da Etnomusicologia e da Educação Musical, publicados em livros, revistas especializadas e anais de congressos nacionais e internacionais. Como violonista, foi integrante do Grupo instrumental Marina Silva e do Grupo

Instrumental Trem Brasil e, atualmente, tem atuado como solista em diversas cidades do país. É o atual Presidente da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) - Gestão 2013-2015.



MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO

Doutora em História Cultural (2008) pela Universidade de Brasília (UnB); Mestre em Música (1998) pela Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente é professora e orientadora de pesquisas na Graduação e na Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Como pesquisadora integra o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeo de Pina: preservação e difusão de documentos escritos e audiovisuais, vinculado ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Música da EMAC/UFG. É membro da Comissão de Pesquisa dessa mesma instituição. Integra ainda o Grupo de Pesquisa “Arte, Educação, Cultura” vinculado ao CNPq e o Caravelas - Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa. Orientando trabalhos de pesquisa na pós-graduação atua nas seguintes linhas: “Música Cultura e Sociedade”; “Musicologia: Identidades, Representações e Processos Inter/ transdisciplinares”; “Músicas Brasileiras e Processos Identitários”. Tem publicado em revistas científicas e em anais tanto na área de música quanto na área de História Cultural. Desde 2011 integra a comissão que preside o Simpósio Internacional de Musicologia promovido anualmente na cidade de Pirenópolis/GO pela Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria até 2015 com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, a partir de 2016, com o Caravelas - Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa. Foi membro do Conselho Deliberativo da Fundação Nacional de Apoio à Pesquisa (FUNAPE) no período 2009/2012.

MÁRIO MARQUES TRILHA

Em 1995 obteve o Diploma em Música (Piano) na Universidade de Música do Rio de Janeiro, tendo realizado paralelamente estudos de análise e regência coral na Pro-Arte (Rio de Janeiro) sob orientação de Carlos Alberto Figueiredo. Em 1999 conclui o Mestrado em *performance* de Cravo (*Künstlerisches Aufbaustudium*), orientado por Christine Daxelhofer na *Hochschule für Musik Karlsruhe* (Alemanha), tendo trabalhado na mesma instituição como cravista acompanhador do *Oper Studio* e regência coral e orquestral com o maestro Zsolty Nagy. Entre 1998 e 2000 frequentou o curso superior de Cravo dirigido por Olivier Baumont no *Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison* (Paris, França) tendo obtido, com a qualificação máxima, o diploma superior (*Medaille d'Or à l'Unanimité*). Em 2000 frequentou a classe de música antiga (clavicórdio) no *Conservatoire Municipal de la Ville de Paris Claude Debussy* sob orientação de Ilton Wjuniski. Em 2003 finalizou os seus estudos de cravo e baixo-contínuo sob orientação de Jörg-Andreas Bötticher, clavicórdio Jean-Claude Zehnder e regência com Hans Martin Linde na *Schola Cantorum Basiliensis*, Escola Superior de Música Antiga de Basileia, Suíça. Em Fevereiro de 2004 concluiu o curso de pós-graduação Teoria da Música Antiga sob orientação do Prof. Doutor Dominique Muller e do Prof. Markus Jans na *Schola Cantorum Basiliensis*, tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. Participou em vários cursos de interpretação de cravo e baixo-contínuo com Gustav Leonhardt, Pierre Hantai, Kenneth Gilbert, Jacques Ogg, Jesper Christensen, Olivier Baumont, Jan Willem Jansen, Nicolau de Figueiredo, Andrea Marcon e Johann Sonnleitner, entre outros. Em Outubro de 2004 foi finalista no concurso “Promusicis” realizado no Carnegie Hall em Nova York, Estados Unidos. Tem realizado vários recitais a solo e com diversas orquestras e ensembles no Brasil, Portugal, Alemanha, França,



Espanha, Suíça, Irlanda, Escócia e Estados Unidos da América. É Doutor em Música pela Universidade de Aveiro. Membro do Núcleo Luso-Brasileiro de Estudos da História da Música Caravelas. Foi Investigador Integrado Pós-Doutoramento do CESEM-Universidade Nova de Lisboa com o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. Foi diretor artístico do ciclo Música no Museu realizado no Museu de Aveiro, Portugal. Gravou, pela casa Númerica, um CD dedicado a música do tempo de D João VI com a soprano Isabel Alcobia, com o Ensemble Joanna Musica, outro CD, com a música oitocentista dedicada a Princesa Santa Joana, e com a Orquestra barroca do Amazonas os CDs “Dei Due Mundi”, “Ópera no Brasil Colonial” e “Drama: Galant Arias and Concertos of the Luso-Brazilian Eighteenth Century”. É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, UEA, e cravista da Orquestra Barroca do Amazonas.



MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

Tem Diploma em Piano - Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário (1975), Master Of Fine Arts - University of Florida (1978) e PhD em Musicology - Cornell University (1991). Atualmente é Docente Permanente do PPGM-UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do CNPq (1C); editora-chefe do ARJ-Art Research Journal (2012-2016); secretária da ANPPOM (2015-2017) e coordenadora de Artes (2012-) da FAPERJ. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, pela perspectiva da Musicologia. Projeto atual investiga práticas musicais ligadas ao entretenimento,

à luz da consulta de periódicos oitocentistas da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

MÔNICA VERMES

É musicóloga e professora associada na Universidade Federal do Espírito Santo, onde lidera o NELM - Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora do MusiMid - Grupo de Pesquisa em Música e Mídia, doNOMOS - Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) e do Grupo de Pesquisa História e Música (Unesp). Concluiu recentemente um estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp, onde desenvolveu o projeto *A Música nos Teatros Cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais (1890-1920)*, que contou com financiamento do CNPq. Participa regularmente de congressos e outros encontros acadêmicos no Brasil e no exterior.



PABLO SOTUYO BLANCO

Docente e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, onde também obteve seu doutorado em 2003, o Dr. Sotuyo Blanco pesquisa a música no contexto brasileiro a partir da sua tripla formação de compositor, músico (piano e trompa) e musicólogo. É um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIIM-Brasil, do qual ele é atualmente o presidente), coordenador para a região nordeste do grupo de trabalho RISM-Brasil, atuando ainda como membro *pro tempore* da Diretoria da filial brasileira da Associação internacional de Arquivos, Centros de Documentação e

Bibliotecas de Música (IAML-Brasil) recentemente estabelecida. Além de coordenar o Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA, preside a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos,

Sonoros e Musicais (CTDAIS) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música, iconografia e documentação musical e relativa à música no Brasil e no exterior.



PAULO FERREIRA DE CASTRO

Estudou Piano, Canto e Composição no Conservatório de Música do Porto (Portugal), tendo obtido a Licenciatura em Musicologia na Universidade de Estrasburgo (França) com uma tese sobre Debussy. Especializou-se depois na área da Dramaturgia Musical, obtendo o grau de Master of Arts pela Universidade de Leeds (Grã-Bretanha), em Estudos de Ópera, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 2007 obteve o seu Doutoramento pela Universidade de Londres (Royal Holloway College), com uma tese sobre música e linguagem baseada na filosofia de Wittgenstein. Tem concentrado o essencial da sua actividade nos campos da investigação e da docência, principalmente no âmbito do

Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, sendo autor de numerosos estudos musicológicos, e co-autor de uma síntese da *História da Música Portuguesa* distinguida com o Prémio de Investigação e Ensaísmo Musical do Conselho Português da Música. Foi colaborador do jornal *Expresso* como crítico musical, e tem participado em múltiplas iniciativas de divulgação musical, colóquios e encontros científicos em Portugal, Brasil e vários países europeus, frequentemente na qualidade de conferencista convidado. Foi nomeado em 1992 Director Artístico do Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa), cargo que desempenhou até ao ano 2000, e que acumulou com o de Director da mesma instituição a partir de 1998. Nessa qualidade, foi responsável por mais de 60 produções operáticas, de Monteverdi a Ligeti, para além de inúmeros concertos e recitais, gerindo paralelamente a programação da Orquestra Sinfónica Portuguesa. Como encenador, assinou vários espectáculos no TNSC. Em 1998, fundou o Festival Internacional de Músicas Contemporâneas de Lisboa, “Música em Novembro”. Paulo Ferreira de Castro foi ainda Presidente da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música entre 2010 e 2013. É membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa e dirigiu o projecto de edição de música portuguesa (PortugalSom) no âmbito da Direcção-Geral das Artes (Ministério da Cultura de Portugal). Actualmente, desenvolve projectos de investigação em torno das temáticas da significação musical e das filosofias da modernidade.

ROBERVALDO LINHARES ROSA

Pianista e musicólogo, PRÊMIO FUNARTE DE PRODUÇÃO CRÍTICA EM MÚSICA - Brasil (2013), 1º PRÊMIO CONCURSO NACIONAL DE PIANO ART-LIVRE - São Paulo (2002) e 1º PRÊMIO CONCURSO NACIONAL DE PIANO DO INSTITUTO BRASIL-ESTADOS-UNIDOS - Rio de Janeiro (1997). Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Música, instrumento Piano, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professor nesta instituição desde 2009, tendo sido coordenador do curso de Licenciatura em Música (2012-2015), e desenvolve pesquisas que procuram conciliar a



prática musicológica com a prática interpretativa. Além de atuar na graduação, também desenvolve atividades no curso de Especialização Arte/Educação Intermediática Digital (EMAC/UFG) e no Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Música - Mestrado, nas linhas de pesquisa: Música, Cultura e Sociedade e *Performance Musical - Piano* (EMAC/UFG). Grande intérprete e divulgador do repertório dos séculos XX e XXI, sobretudo da obra de Seymour Bernstein, Almeida Prado e Estêrcio Marquez Cunha. Robervaldo Linhares é constantemente requisitado pela nova geração de compositores para *performances* de obras em estreias mundiais.

Tem apresentado recitais em diversas cidades do Brasil e do exterior. Destaca-se sua atividade camerística, no Duo Limiares, com a flautista Sara Lima, cujo CD “Flauta e piano na belle époque brasileira” será lançado no segundo semestre de 2016. Publicou “Poemas de Amor e Variações” (Ponto e Traço, 2004). Participou do CD “O som de Almeida Prado” (Unirio, 1999). Em 2014 publicou “Como é bom poder tocar um instrumento: planeiros na cena urbana brasileira” (Cânone Editorial), livro contemplado com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013.



SILVIA BERG

Natural de São Paulo, formou-se em Composição pela Universidade de São Paulo, radican-do-se em Copenhague de 1985 a 2008, logo após o término de uma bolsa de estudos da Capes e auxílio do Grupo Ultraz que permitiu seus estudos na Noruega. Atuou como regente na Dinamarca, à frente do tradicional Københavns Kammerkor, fundado e regido por compositores, fundou e regu o grupo vocal AmaCantus, com o qual realizou inúmeras primeiras audições na Dinamarca incluindo obras de Gilberto Mendes, e o grupo voltado à difusão da música contemporânea Ensemble Øresund. Como compositora participou de inúmeros festivais dedicados à música contemporânea na Europa e América Latina. Participou como única compositora brasileira convidada dos projetos de encomendas de obras Rumor de Páramo e Canto de la Monarca, que resultaram nas produções de CDs Solo Rumores e Canto de la Monarca da pianista américo-mexicana Ana Cervantes, que tem recebido elogiosas críticas internacionais. É docente do Departamento de Música da FFCLRP - USP e coordenadora do LAPECIPEM, atuando interdisciplinarmente nas áreas de composição, performance e educação.

Resumos das Palestras

COMPOR A VÁRIAS VOZES: ASPECTOS DA TRANSTEXTUALIDADE EM WAGNER E DEPOIS DE WAGNER

Dr. Paulo Ferreira de Castro (CESEM/FHCS/Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: Segundo Julia Kristeva, “todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Baseando-se em parte no pensamento de Kristeva (ele próprio derivado da noção de dialogismo em Bakhtin), Gérard Genette elaborou uma série de instrumentos conceptuais em torno daquilo a que chamou transtextualidade: a rede de relações, tanto explícitas como implícitas, que existem entre um texto e outros textos, ou outras produções culturais. Dado que nenhuma produção cultural pode ser entendida isoladamente, a relevância da noção de transtextualidade para os estudos musicais surge mais do que nunca como uma evidência. A figura de Richard Wagner, em particular, continua a ocupar um lugar de relevo numa pluralidade de narrativas historico-musicais, sobressaindo pela riqueza e complexidade das relações que se estabelecem entre sua obra e as mais diversas manifestações musicais e artísticas tanto no domínio “erudito” como no da cultura popular, até aos dias de hoje. Por essa razão, a obra de Wagner constitui sem dúvida um objecto de estudo privilegiado do ponto de vista transtextual. Nesta conferência, o destaque vai para *Tristão e Isolda* enquanto ponto de partida para a exploração de uma série de interrelações textuais, no intuito de evidenciar os modos como a “absorção e transformação” de influências diversas (Berlioz, Chopin, Liszt...) na obra wagneriana, bem como a própria apropriação de Wagner por diferentes compositores, desenham um campo de figuras “energéticas” (atração/repulsa, fluxo, ímpeto, suspensão, saturação, clímax, sublimação...), entendidas simultaneamente como processos formais-composicionais e esquemas simbólico-temporais, cuja dimensão assumidamente erótica muito contribuiu para o fascínio exercido por *Tristão* junto de Debussy e Messiaen, Mahler e Hans Werner Henze, Freitas Branco e Alberto Nepomuceno, entre outros – para não falar do universo do cinema e do vídeo, de Hitchcock e Jean Negulesco a Bill Viola e Lars von Trier.

Composing polyphonically: aspects of transtextuality in Wagner and after Wagner

Abstract: According to Julia Kristeva, “every text is the absorption and transformation of another text”. Basing himself in part on Kristeva’s thought (itself derived from Bakhtin’s notion of dialogism), Gérard Genette developed a range of conceptual tools around what he termed transtextuality: the network of relations, both explicit or implicit, between a text and other texts, or other cultural productions. Since no cultural production can be understood in isolation, the relevance of the notion of transtextuality for musical studies seems more than ever obvious. The figure of Richard Wagner, in particular, retains a prominent position in a plurality of music-historical narratives, marked by the richness and complexity of the relations between his work and many musical and artistic manifestations in the domain of “art music” as well as in popular culture, up to the present day. For this reason, Wagner’s work makes without a doubt a privileged object of study from the point of view of transtextuality. In this lecture, my focus will be on *Tristan and Isolde* as a starting point for the exploration of a number of textual interrelations, in order to show the ways in which the “absorption and transformation” of various influences (Berlioz, Chopin, Liszt...) on Wagner’s work, as well as the appropriation of Wagner by different composers in turn, outline a field of “energetic” figures (attraction/rejection, flux, impetus, suspension, saturation, climax, sublimation...), understood both as compositional-formal processes and as temporal-symbolic schemes, whose openly erotic dimension was, to a considerable extent, part of the fascination exerted by *Tristan* on Debussy and Messiaen, Mahler and Hans Werner Henze, Freitas Branco and Alberto Nepomuceno, among others – to say nothing of the world of cinema and video, from Hitchcock and Jean Negulesco to Bill Viola and Lars von Trier.

EDUCAÇÃO MUSICAL E MUSICOLOGIAS: DIÁLOGOS E INTERAÇÕES NA CONTEMPORANEIDADE

Dr. Luiz Ricardo Silva Queiroz (UFPB / Presidente da ABEM)

Resumo: A palestra tem como objetivo discutir inter-relações da educação musical com vertentes do complexo campo das musicologias, dando ênfase analítica a dimensões científicas e pedagógicas que caracterizam a área na contemporaneidade. As discussões e reflexões propostas têm como base perspectivas epistêmicas e metodológicas da literatura atual, principalmente no âmbito da educação musical e da etnomusicologia, e experiências empíricas consolidadas nesses dois campos de conhecimento musical. As análises realizadas evidenciam que a produção do conhecimento musical em suas dimensões históricas, etnográficas, estéticas, entre outras, produzido a partir de estudos musicológicos tem interagido de forma significativa com proposições didáticas e abordagens investigativas da educação musical. Nessa perspectiva, tal área têm se caracterizado na contemporaneidade como um campo transdisciplinar e em constante diálogo com os saberes produzidos em diversas outras áreas de pesquisa e estudo da música.

Music Education e musicologies: interactions in contemporary

Abstract: The lecture aims to discuss relationships between music education and aspects of the complex field of musicologies, with analytical emphasis in scientific and educational dimensions that characterize the area nowadays. The discussions presents are based on epistemological and methodological perspectives of the current literature, especially in the context of music education and ethnomusicology. The reflections are also based in empirical experiences in these two fields of musical knowledge. The analyzes show that the production of musical knowledge in their historical, ethnographical, aesthetic dimensions, among others, produced from musicological studies have significantly interacted with didactic proposals and investigative approaches to music education. In this sense, music education in the contemporaneity is a transdisciplinary field in constant dialogue with the knowledge produced in several other areas of research and study of music.

POR UMA MUSICOLOGIA ANTROPOFÁGICA E MESTIÇA: HISTORIOGRAFIAS, CÂNONES E OUTRAS HERANÇAS MALDITAS

Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)

Resumo: Na última década da Musicologia no Brasil, temos testemunhado uma série de avanços, estagnações e retrocessos de diversa índole que merecem uma discussão crítica profunda. Diversos textos abordando temas tais como historiografia(s) e cânone(s), capitais simbólicos e poder, musicologia(s), documentação musical, positivismo, criticismo, hermenêutica e relativismo cultural, dentre outros assuntos importantes ao fazer da nossa comunidade musicológica (junto aos estudos de gênero, da performance, organologia, iconografia, etc.) parecem veladamente refletir relações de força e fragilidade do nosso campo acadêmico, fazendo parte do que demos em chamar, nossa herança maldita, que oportunamente discutiremos. Nesse contexto, chamou-nos à atenção as ações musicológicas (ou a ela relativas) a esses tópicos vinculadas, suas bases ideológicas e políticas, junto às perspectivas que, delas decorrentes, para dentro ou fora das fronteiras sócio-políticas do Brasil, se abrem (ou fecham) ao acadêmico que de tais assuntos se ocupa ou com eles se envolve em maior ou menor grau. Enquanto louvamos os avanços, propomos analisar cuidadosamente as estagnações e os retrocessos a fim de tentar dinamizar, resolver e superar, na medida das necessidades e possibilidades, tais situações. Ainda, para além da discussão acima referida, esta conferência propõe uma discussão mais ampla, no intuito de entendermos (e assumirmos) que, a nossa identidade acadêmica no cenário latino-americano (e internacional) pode ser possível através daquele que foi o primeiro processo reconhecido como *Brasilico*: a antropofagia e suas consequências socioculturais, humanísticas e artísticas: a nossa condição de mestiços. Condição comum a praticamente toda América Latina e, através da qual, a ela o Brasil se vincula.

By an anthropophagic and mestizo musicology: historiographies, canons and other accursed inheritances

Abstract: During the last decade of Musicology in Brazil, we have witnessed a number of advances, stagnation and setbacks of various kinds that deserve a thorough critical discussion. Several texts covering topics such as historiography and Canon, symbolic capital and power, musicology, musical documentation, positivism, criticism, hermeneutics and cultural relativism, among other important issues to our musicological community (along with studies on gender, performance, organology, iconography, etc.) seem to covertly reflect power relations and fragility of our academic field, part of what we call our cursed legacy, which we will discuss in due course. In this context, caught our attention the musicological actions (or relating thereto) to those related topics, its ideological and political basis, with the prospects that resulting from them into or out of the socio-political borders of Brazil, open (or close) to the academic that such matters is concerned or they involve a greater or lesser degree. While praising the progress, we propose to carefully consider the stagnation and setbacks in order to try to streamline, solve and overcome to the extent of the needs and possibilities, such situations. Still, departing from the discussion above, this conference proposes a broader discussion in order to understand (and assume) that our academic identity in the Latin American scene (as well as in an wider international one) may be possible through that which was the first process recognized as *Brasilico*: anthropophagy and their socio-cultural, humanistic and artistic consequences: our condition of *mestizos*. Common condition to virtually all of Latin America, through which Brazil is linked to.

Mesas Redondas: Resumos

ALBERTO NEPOMUCENO E O MODERNISMO MUSICAL NO BRASIL

Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPEL)

Resumo: A necessidade da investigação dos elos de Alberto Nepomuceno com o Modernismo Musical mostrou-se inevitável após um estudo aprofundado de seu repertório. Se, de um lado, é considerado romântico, pré-nacionalista, até passadista, de outro, não haveria espaço para obras como o ciclo *Le Miracle de la Semence*, em parceria com José de Freitas Valle, ou mesmo a anterior *Artémis*, com libreto de Coelho Netto. Assim, torna-se primordial que nossos conceitos sejam ampliados e revistos.

Alberto Nepomuceno and musical modernism in Brazil

Abstract: The need for research of Alberto Nepomuceno links with Modernism Musical proved inevitable after a thorough study of his repertoire. If on the one hand, he is considered romantic, pre-nationalist or backward-looking, this means no place for such works as *Le Miracle de la Semence*, in partnership with José de Freitas Valle, or the previous *Artemis*, with libretto by Coelho Netto. Thus, it becomes paramount that our concepts are expanded and revised.

BERTA ALVES DE SOUSA (1906-1997), “UMA BATUTA FEMININA”

Dra. Ana Maria Liberal (CESEM-FCSH, UNL / ESMAE-IPP)

Resumo: Em outubro de 1936, a imprensa do Porto dava grande destaque a duas irmãs, Leonor e Berta Alves de Sousa, que regressavam de um período de formação musical na Suécia e na Alemanha, respectivamente. Leonor, violinista, esteve em Estocolmo a ter aulas com Carl Garaguly; Berta frequentou um curso de direcção de orquestra com o conceituado maestro austríaco Clemens Krauss, no Instituto Alemão de Músicos Estrangeiros, em Berlim. Dois meses mais tarde, a 6 de dezembro, Berta Alves de Sousa apresentava-se, pela primeira vez, ao público do Porto como maestrina, dando início a uma breve mas intensa carreira que a levou a reger a Orquestra do Sindicato dos Músicos, a Orquestra Ligeira da Emissora Nacional e a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. Paralelamente à direcção de orquestra, Berta Alves de Sousa foi também compositora, pianista e crítica musical. Tendo por base o seu espólio documental, depositado no Conservatório de Música do Porto, um conjunto de cartas dirigidas ao maestro e compositor Frederico de Freitas que se encontram na Biblioteca Geral da Universidade de Aveiro, e as notícias publicadas na imprensa da época, a presente comunicação propõe-se dar a conhecer a faceta de maestrina de Berta Alves de Sousa, analisando de forma especial a recepção do público e da crítica ao facto de, pela primeira vez em Portugal, uma mulher ocupar um lugar tradicionalmente destinado aos homens.

Berta Alves de Sousa (1906-1997), “a female baton”

Abstract: In October 1936, Oporto press highlighted the arrival in town of the sisters Leonor and Berta Alves de Sousa, after spending three months abroad, in Sweden and Germany, respectively, studying music. Leonor, violinist, was in Stockholm working with Carl Garaguly and Berta was in Berlim, at the German Institute for Foreign Musicians, studying orchestral conducting with Clements Kraus. Two months later, on December 6, Berta Alves de Sousa made her Oporto debut as a conductor, giving birth to a brief but intense career that led her to conduct the Orchestra of the Musicians Union, the National Radio Light Orchestra and the Oporto Music Conservatory Symphony Orchestra. Berta Alves de Sousa was also a composer, pianist and music critic. Based on her personal collection, held at the Oporto Music Conservatory, on a bunch of letters written to the composer and conductor Frederico de Freitas, held at Aveiro University Library, and on the local press reports, the present paper aims to shed light on Berta Alves de Sousa’s conducting career, addressing issues related with the difficulties of being a female conductor in a particular masculine world.

CAPAS DE DISCO COMO *LOCUS* DE MEDIAÇÃO SIMBÓLICA NO CONSUMO DA CANÇÃO: CASOS DAS GRAVADORAS PHILIPS E CONTINENTAL NOS ANOS 1970

Dr. Herom Vargas (UMESP)

Resumo: O ponto de partida é a ideia de que capa de disco não é uma simples embalagem para acondicionar uma mercadoria. Se o disco é um produto cultural ao qual determinados valores simbólicos são atribuídos, a capa pode representar visualmente para o ouvinte-consumidor alguns desses valores para criar novas relações de consumo. No caso de artistas da MPB com perfis criativos e experimentais nos anos 1970, em especial das gravadoras Philips e Continental, algumas de suas capas procuravam traduzir para o campo visual seus projetos estéticos. Ganham destaque as relações entre a linguagem poético-musical da canção e o *design* do álbum, permeadas por determinados elementos que compunham o contexto político (ditadura) e cultural (experimentalismo, protesto, contracultura). As capas revelam também as lutas simbólicas na concorrência dentro do mercado fonográfico. Mais que uma embalagem comercial, a capa de disco tem de ser considerada como elemento de mediação estética, de gosto e de consumo da canção nas mídias. Os artistas citados serão Caetano Veloso, Gal Costa, Walter Franco, Tom Zé, Secos e Molhados e Novos Baianos.

*Album covers as locus of symbolic mediation in the consumption of the song:
cases of Philips and Continental labels in the 1970s*

Abstract: The starting point is the idea that album cover is not a simple package to wrap commodity. If the record is a cultural product in which certain symbolic values are assigned, the album cover can visually represent for the listener-consumer some of these values to create new consumer relations. In the case of MPB artists with creative and experimental profiles in the 1970s, particularly in Philips and Continental labels, some of their album covers seek to translate to the visual field their aesthetic projects. Gain highlighted the relations between the song poetic-musical language and album design, permeated by certain elements that set the political (dictatorship) and cultural (experimentalism, protest, counterculture) context. The album covers also reveal the symbolic struggles in competition within the music industry. More than a commercial package, the album cover has to be considered as an element of aesthetic mediation, taste and consumption of media song. The artists mentioned will be Caetano Veloso, Gal Costa, Walter Franco, Tom Zé, Secos e Molhados e Novos Baianos.

CARLOS GOMES E A MUSICOLOGIA NO BRASIL: NOVAS PERSPECTIVAS

Dra. Lenita Nogueira (UNICAMP)

Resumo: Os primeiros estudos sobre de Carlos Gomes foram publicados na Revista Brasileira de Música, edição de 1936, quando se comemorava 100 anos do seu nascimento. Ali foram apresentados vários textos inéditos sobre o compositor, englobando um amplo espectro que vai de desde relações pessoais passando por estudos documentais até análise de todas as suas óperas. Após essa edição, pouco se publicou que envolvesse pesquisas inovadoras e de teor musicológico. Alguns livros que vieram na sequência se dedicaram mais a compilar o que já existia e não têm propriamente a música de Gomes como objeto, mas sim aspectos de sua vida, por vezes de forma laudatória. Em que pese o valor destes últimos na preservação de aspectos históricos da vida e obra de Gomes, lembrando que algumas delas ainda são referência para pesquisas atuais, não se configuram estudos musicológicos no sentido que atualmente se dá ao termo. Na década de 1970 foi iniciada a publicação dos *Carteggi Italiani*, por Gaspare Nello Vetro, que se revelaram como documentos da maior importância e têm sido inclusive, apoio de muitos trabalhos acadêmicos mais recentes e dando fundamentação a vários estudos. Entretanto, dentro da academia brasileira, a obra de Gomes iria de fato se desenvolver no século XXI, quando passa a ser objetos de mestrados e doutorados, explorando esse viés sob vários aspectos. Nesta mesa redonda apresentaremos alguns trabalhos realizados nas últimas décadas dentro de universidades e outras instâncias acadêmicas que propõem estudos aprofundados da obra gomesiana, algumas visando a pesquisa musicológica sobre o contexto de produção destas obras, outras explorando a obras no campo da análise e outras mais, a disponibilização da obra do compositor através de edições críticas.

Carlos Gomes and musicology in Brazil: new perspectives

Abstract: The first studies on Carlos Gomes were published in a special number of the *Revista Brasileira de Música* issued in 1936 to celebrate the 100 years of his birth. The number included several unpublished studies on the composer, encompassing a broad spectrum ranging from Gomes' personal relationships and documental studies through analysis of all his operas. After this special number, little has been published involving innovative facts and in deep musicological research. Some books that followed were mostly devoted to gather already existing information and not exactly having Gomes' music as focus, but aspects of his life, sometimes in a laudatory manner. Despite the value of the latter in preserving historical aspects of Gomes' life and works and remembering that some of them are still references to current research, these books cannot be taken as musicological studies in the full concept of the word. In the 1970s appears the *Carteggi Italiani*, by Gaspare Nello Vetro, which has proved to be of great importance as documental material that has been supporting many recent scholarly works. However, within the Brazilian academy, studies on the works of Gomes really start to develop in the twenty-first century, when it becomes the subject of master's dissertations and doctoral thesis, exploring this theme in many ways. In this round table we will present some studies produced in the last decades in universities and other academic institutions that offer an in-depth sight on Gomes' work, some of them aiming to a musicological view on the production of these works, other exploring them by musical analysis and other more, making available some of the composer's works through critical editions.

CARLOS GOMES E NACIONALISMOS

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ / CESEM / Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: Antônio Carlos Gomes foi certamente o mais bem-sucedido compositor de óperas brasileiro. Como não podia deixar de ser, graças a esse sucesso, ele acabou por se tornar um dos “heróis nacionais” de um Brasil que tentava se definir ou inventar como nação após sua independência de Portugal – temos aqui em conta o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson. Se os nacionalistas do século XIX festejaram Carlos Gomes, aqueles do século seguinte, influenciados pelo pensamento de Mário de Andrade, acusaram sua música de internacional, ou pouco representativa da brasilidade. Independente destes juízos de valor, a música do compositor esteve profundamente relacionada com ações e debates nacionalistas. Basta lembrarmos que sua primeira ópera séria, *A Noite do castelo*, tem libreto em português e foi um dos espetáculos da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (IAMON), instituição com intenções nacionalistas evidentes. Nesta comunicação, buscaremos apontar alguns exemplos de como a obra de Carlos Gomes dialoga com ideais nacionalistas diversos: sua relação com a IAMON, seus hinos, e a tradução para português de *Il Guarany* em finais da década de 1930.

Carlos Gomes and nationalisms

Abstract: Antonio Carlos Gomes was certainly the most successful opera Brazilian composer. As it could not be, thanks to this success, he ended up becoming one of the “national heroes” of a Brazil that tried to define or invent itself as a nation after the independence from Portugal - I have here in mind the concept of “imagined communities” of Benedict Anderson. If the nationalists of the nineteenth century celebrated Carlos Gomes, those of the next century, influenced by the thought of Mario de Andrade, accused his music of international, or unrepresentative of Brazilianness. Regardless of these value judgments, his music was deeply related to nationalist actions and debates. It is enough to remember that his first *opera seria*, *A Noite do castelo*, has a Portuguese libretto and was one of the productions of the Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (IAMON), an institution with clear nationalist intentions. In this communication, I point out some examples of how the work of Carlos Gomes dialogues with various nationalist ideals: its relationship with IAMON, their hymns, and the Portuguese translation of *Il Guarany* in the late 1930s.

DE NOVO *IL GUARANY*? REVISITANDO A RECEPÇÃO DA ÓPERA DE GOMES NA PENÍNSULA IBÉRICA

Dra. Luísa Cymbron (CESEM / FCSH / UNL)

Resumo: *Il guarany* foi não só o grande sucesso da carreira de Carlos Gomes como, de todas as suas óperas, aquela que tem sido alvo de maior atenção, dado o seu estatuto de obra fundacional. Na sequência das celebrações do centenário da morte do compositor, surgiu um conjunto de novos estudos, entre os quais os trabalhos de Alberto Rizzutti (1997), Jean Andrews (2000), Maria Alice Volpe (2001 e 2002), Cristina Magaldi (2004), Xavier da Silva (2007), Durval Cesetti (2010) ou Olga Freitas Silva (2011). Tudo isso é suficiente para, perante uma nova comunicação, suscitar a pergunta: “De novo *Il Guarany*?” No entanto, alguns aspectos têm sido menos explorados, em particular o problema da recepção europeia. A exceção é Geraldo Mártires Coelho (1996) que analisou aprofundadamente a estreia de *Il guarany* em Lisboa, em 1880, sobretudo numa perspectiva de história da cultura. Esta abordagem pode porém ser complementada com uma leitura mais musicológica. Além da existência de uma relação complexa entre Portugal e Brasil (que inclui, entre outros aspectos, o problema da afirmação dos compositores nacionais), há que pensar também a recepção de *Il guarany* no contexto dos teatros de matriz italiana, a crescente afirmação de um *canon* de repertório no qual o *grand-opéra* tinha grande peso e a emergência de Wagner, ou ainda a importância dos cantores, os desafios das novas concepções de ilusão cénica, etc. Deste modo, e tendo a ópera sido apresentada em Madrid poucos meses depois de em Lisboa, faz sentido olhar em simultâneo para a sua recepção nestas duas cidades. É partindo do estudo dos jornais de Lisboa e Madrid, mas também de iconografia, partituras da ópera existentes em bibliotecas portuguesas e arranjos e fantasias para piano sobre *Il guarany*, que esta comunicação pretende revisitar a recepção da obra nas duas capitais da Península Ibérica.

“Again Il Guarany? Revisiting Gomes’s opera reception in the Iberian Peninsula”

Abstract: *Il Guarany* was not only the great success of Carlos Gomes’s career but the one of his operas that has been given more attention, considering its status of foundational work. Following the celebrations of the composer’s death centenary a set of new studies came out, among them those of Alberto Rizzutti (1997), Jean Andrews (2000), Maria Alice Volpe (2001 and 2002), Cristina Magaldi (2004), Xavier da Silva (2007), Durval Cesetti (2010) and Olga Freitas Silva (2011). All this is enough to, in front of a new paper, raise the question: “Again *Il Guarany*?” However, some aspects have been less explored, particularly the problem of the European reception. The exception is Geraldo Martires Coelho (1996) who thoroughly analyzed the premiere of *Il Guarany* in Lisbon in 1880, especially in a perspective of cultural history. This approach may however be complemented with a more musicological reading. In addition to the existence of a complex relationship between Portugal and Brazil (which includes, among other things, the problem of the affirmation of national composers), we must also consider the reception of *Il Guarany* in the context of Italian theaters, the growing affirmation of a canon of repertoire in which the *grand-opéra* had great weight and the emergence of Wagner, or the role played by the singers, the challenges of new ideals of scenic illusion, etc.. As the opera was also presented in Madrid a few months after Lisbon, it makes also sense to look simultaneously for the reception in these two cities. Starting from the study of newspapers published in Lisbon and Madrid, but also of iconography, scores and fantasies for piano on themes of *Il Guarany*, this paper intends to revisit the reception of the work in the two capitals of the Iberian Peninsula.

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA, HISTÓRIA E SONORIDADES: CONSTRUINDO UMA PAISAGEM SONORA POSSÍVEL DE VILLA BOA DE GOYAZ

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Resumo: Essa palestra resulta de pesquisa que integrou minha tese de doutorado “Paixões em Cena: a Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX)”, posteriormente desenvolvida e publicada na Revista ARTCultura (2015, vol.17, n.30). Trata-se de uma história da antiga Villa Boa Goyaz, capital goiana de 1726 até 1937, construída pela via das socialidades e identidades, apreendida e revelada pelos sons que ali se fizeram, se ouviram ou se imaginaram. Um fluxo não linear de eventos que articula mitos de origem, memórias e vestígios do passado que remontam ao século XVIII e avançam para o século dezanove e século vinte. Nesta palestra apresentarei a base teórico-metodológica que deu sustentação ao uso da literatura como suporte para a história, bem como ao uso de sonoridades extraídas de poesias, contos, crônicas, dentre outros, para estabelecer uma paisagem que é, simultaneamente, uma narrativa sonora, cultural e social.

Dialogues between literature, history and sonority: building a possible soundscape of Villa Boa de Goyaz

Abstract: This lecture is the result of a research that has integrated my PhD thesis “Passion in Scene: The Holy Week in Goiás City (19th century)”, developed afterwards and published in the ARTCultura magazine (2015, vol. 17, n.30). It consists of a story of the former Villa Boa Goyaz, Goiás State’s capital from 1726 to 1937, built by social tendencies and identities, comprehended and unveiled by sounds once made, listened or imaged there. A non-linear flow of events mixing myths of origin, memories and vestiges of the past dating back to the eighteenth and advances in the nineteenth and twentieth centuries. In this lecture I presented a theoretical and methodological foundation that has sustained the use of literature as a support for history, as well as the use of sounds taken from poetry, tales and chronicles among others to establish a landscape that is simultaneously sonorous, cultural and social.

HILDEGARD VON BINGEN: A VOZ E O SILÊNCIO

Dra. Silvia Berg (USP)

Resumo: Há pouco mais de três décadas somente alguns medievalistas conheciam o nome de Hildegard von Bingen (1098-1179), uma das mulheres mais fascinantes da Idade Média, abadessa e predicante, mística e profetisa, musicista e poetiza, atuante em um círculo de influência significativa, e não menos, porta-voz de uma visão holística que abrange todas as áreas em que atuou, incluindo também a saúde e a medicina. Hildegard foi a primeira musicista (independentemente de gênero) a sistematizar sua obra: 77 composições para uso litúrgico com poemas de própria autoria contando com antífonas, hinos, sequências e responsórios, todas compostas com sua técnica inconfundível: grande extensão de tessitura, melodias melismáticas que fazem uso de unidades melódicas recorrentes e diretas relações entre texto e música, raras ocorrências composicionais nesse período. Esta comunicação tem como objetivo mostrar a relevância e a atualidade de sua obra, apresentar algumas de suas técnicas de composição contrapostas à sua autodenominação como sendo uma *femina indocta*, contextualizando sua produção musical em um mundo medieval turbulento devastado pelas guerras e instabilidade marcado pela limitação social e proibições impostas a mulheres.

Hildegard von Bingen: the voice and the silence

Abstract: No more than three decades ago, only a few medievalists knew the name of Hildegard von Bingen (1098-1179), one of the most fascinating women of the Middle Ages, abbess and preacher, mystic and prophet, musician and poet, Hildegard was an active voice in a significant circle of influence and not least, a spokesman for a holistic approach that covers all areas, also including health and medicine. Hildegard was the first musician (regardless of gender) to systematize the own musical production: 77 compositions for liturgical propose, using poems by herself, including antiphons, hymns, sequences, and responsories, all composed with a distinctive technique as large expanse of melodic range, melismatic melodies making use of recurring melodic units in a direct relationship between poem and music, a rare compositional occurrences in this period. This communication aims to discuss a relevant and up to date issue regarding Hildegard's compositions, presenting some of her compositional techniques opposing it to her self-designation as being a *femina indocta*, contextualizing her musical production in a turbulent medieval world ravaged by wars and instability, marked by social limitation and restrictions imposed upon a woman.

MOVIMENTOS E IMPERMANÊNCIAS PARA UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA, FEMINISTA E NÔMADE

Dra. Isabel Nogueira (UFRGS)

Resumo: A partir das reflexões sobre gênero através de documentos iconográficos e musicológicos, este trabalho busca trazer um olhar crítico sobre a produção de conhecimento em música. Analisando imagens de mulheres, com foco principalmente na música de concerto, tem revelado um grande número de musicistas invisibilizadas nas narrativas históricas, apontando para a concepção de uma história hegemônica e centrada em personagens masculinos, brancos, europeus e norte-americanos. Esta discussão insere-se no marco das reflexões feministas e queer pós-coloniais, que consideram gênero, raça e etnia como marcadores sociais. Relacionando conhecimento situado, lugar de fala e lugar de escuta, o trabalho busca discutir os entrelaçamentos entre musicologia, criação sonora e performance a partir do conceito de identidades nômades; relacionando voz, escuta, seus loops de sentido e transformações.

Movements and impermanences: a reflection towards a creative, feminist and post colonial musicology

Abstract: From reflections on gender through iconographic and musicological documents, this study aims to bring a critical look at the production of knowledge in music. Analyzing images of women, focusing mainly on concert music, it has revealed a large number of musicians who are invisibilized in historical narratives, pointing to the concept of a hegemonic history centered on male, white, European and North American characters. The discussion here is part of the framework of feminist and queer postcolonial reflections that consider gender, race and ethnicity as social markers. Relating situated knowledge, speaking place and listening place, the work aims to discuss the entanglements among musicology, sound creation and performance from the concept of nomad identities; linking voice, listening, loops of meaning and their transformations.

MÚSICA INSTRUMENTAL NO CENÁRIO BRASILIENSE E MOMENTOS DE CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA NAÇÃO

Dra. Magda Clímaco (UFG)

Resumo: O objeto desse trabalho é a Música Instrumental desenvolvida em Brasília nas três últimas décadas, observada na sua interação com a cidade modernista, com uma tradição musical carioca – o choro – e com processos de construção simbólica da nação. Tem como ponto de partida dois momentos de ressignificação do choro na capital brasileira (CLÍMACO, 2008). Um primeiro momento – décadas de 1960/1970 – em que o choro se revelou como um elemento importante de reconstrução de identidades na nova capital; e um segundo momento, década de 1990 ao Tempo Presente, que interagiu com o investimento do Clube do Choro local em projetos culturais que possibilitaram o diálogo do gênero com uma diversidade musical acentuada, propiciando o surgimento de uma música instrumental peculiar. Nesse processo de hibridação cultural, o choro entrou como um gênero significativo, ligado à memória do povo brasileiro, a duas capitais brasileiras que investiram muito na construção de um país desenvolvido, tendo em vista se constituírem em cidades “modernas”, profundamente implicadas com uma visão racionalista e funcional: o Rio de Janeiro do início do século XX e Brasília. A fundamentação no representacional (CHARTIER, 2002), na construção simbólica da nação fundamentada num sistema de representações (HALL, 2014) e os estudos das representações ligadas ao Rio de Janeiro e à capital do país que, num processo metonímico é capaz de representá-lo (PESAVENTO, 2002), junto à pesquisa de campo e à análise de entrevistas realizadas com elementos envolvidos com o complexo do choro em Brasília, que se referiram sempre a esse gênero e à música instrumental mencionada como “a genuína música brasileira”, possibilitou identificar nesse contexto circunstâncias de construção simbólica da nação. Circunstâncias em que, num processo metonímico, através da prática da música instrumental híbrida que floresce nesse cenário, emerge o desejo do povo brasileiro de continuar buscando “atrelar o país ao trem da história” no âmbito global, de revelar agora um país moderno onde o local e a tradição estabelecem estreito diálogo com a diversidade acentuada que caracteriza a pós-modernidade (HARVEY, 2008). Um sistema de representações aí se apresenta, portanto.

Instrumental music in Brasília and moments of symbolic construction of the nation

Abstract: The object of this work is the Instrumental Music developed in Brasilia in the last three decades, observed in its interaction with the modernist city, with a carioca musical tradition - choro – and symbolic process of development of a national sentiment. The starting point of this research was the two moments of choro re-signification in the Brazilian capital (CLIMACO, 2008). Firstly – decades of 1960 and 1970 – where the choro was revealed as an important element of identity reconstruction in new capital; secondly, from the 90s to the Present Time, which interacted with the investment of the local Choro’s Club in cultural projects that enabled the genre to dialogue with a wide musical diversity, leading to the emergence of a peculiar instrumental music. In this cultural hybridization process, the choro emerged as a significant genre, linked to the memory of Brasilia people, as well with two Brazilian capitals that invested heavily in building a developed country, aiming to form themselves into “modern” cities, deeply involved with a rational and functional perspective: the 20th century’s Rio de Janeiro and Brasília. The investment in the representational (CHARTIER, 2002), in the symbolic development of a national sentiment based on a system of representations (Hall, 2014), in the studies of representations linked to Rio de Janeiro and the capital of the country, that through a metonymic process is capable of represent it (PESAVENTO, 2002), combined with the field research and analysis of interviews with elements involved with choro’s complex in Brasilia, that always related this genre and the instrumental music cited as “genuine Brazilian music,” enabled to identify, in that context, circumstances of symbolic construction of the nation. Circumstances in which, in a metonymic process, through the practice of hybrid instrumental music that arises in this scenario, emerges the desire of the Brazilian people to continue seeking “to link the country to the history train” on the global stage, the desire to reveal, now, a modern country where the locality and the tradition establish close dialogue with the noticeable diversity that the postmodernity features (HARVEY, 2008). Therefore, a system of representations appears in this context.

REFLEXÕES ACERCA DO DIÁLOGO ENTRE MUSICOLOGIA E *PERFORMANCE* A PARTIR DE UMA GRAVAÇÃO DE ERNESTO NAZARETH

Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Resumo: Mesmo que áreas intersolidárias à Musicologia, como a História Cultural, por exemplo, tenham se atentado à necessidade de abertura para a diversidade de novos objetos, principalmente com o advento da *crise dos paradigmas* ocorrida na segunda metade do século XX, persiste ainda naquela a presunção de que o documento escrito, a partitura, seja o elemento fundamental e ensejador de reflexões musicológicas. A partitura é um dos documentos, dentre a pluralidade deles, que podem estar à disposição do musicólogo em suas pesquisas. Esta conferência tem como fundamento pensar a *performance* e, em especial, aquelas que resultaram em produtos fonográficos, como fonte documental para a pesquisa musicológica. Para tanto, parte-se da gravação para piano solo de *Apanhei-te, cavaquinho*, que Ernesto Nazareth (1863-1934) conferiu à sua célebre polca em 1930. Além de compositor, Nazareth é compreendido como a “quintessência da arte pianeira” e, por isso mesmo, apreender sua atividade laboral é vital para que percursos e trajetórias da música e história brasileiras sejam iluminados (ROSA, 2014). A partir da compreensão de que significados são construídos através da *performance* musical (COOK, 2007), e de que a gravação é “o único modo fidedigno no qual nós poderíamos possivelmente saber como uma música soou há um século atrás” (COOK, 2007), chega-se ao âmago da questão que concerne à ideia de que a música surge a partir da *performance*, e dela depende (RINK, 2012). Por isso mesmo a abordagem ora proposta transborda à noção de interdisciplinaridade e ajusta-se, portanto, à de interterritorialidade (BARBOSA, 2008). Ademais, como reativar os sons da cidade, suas memórias e seus enredos, seus palcos e atores, se não pela escolha deliberada da música em seu ponto de partida que nada mais é que a própria *performance*?

Reflections on dialogue between musicology and Performance from a recording by Ernesto Nazareth

Abstract: Even if intersolidary disciplines to Musicology area, such as Cultural History, for example, have to attempt the need for openness to the diversity of new objects, especially with the advent of the paradigm crisis in the second half of the twentieth century, there is still that the presumption that the written, the score, is the key element of musicological reflections. The score is one of the documents in the plurality of them which may be available to the musicologists in their researches. This conference is based in the performance and in particular those that resulted in phonographic products, as a documentary source for musicological research. Therefore, it starts recording for solo piano *Apanhei-te, cavaquinho*, who Ernesto Nazareth (1863-1934) gave to his famous polka in 1930. In addition to composer, Nazareth is understood as the “quintessence of pianista art” and, therefore, seize your work activity is vital for paths and trajectories music and Brazilian history are illuminated (ROSA, 2014). From the realization that meanings are constructed through musical performance (COOK, 2007), and the recording is “the only reliable way in which we could possibly know how a music sounded a century ago” (COOK, 2007), you reach the heart of the matter with respect to the idea that music arises from the performance, and depends on it (RINK, 2012). Therefore, the approach proposed here overflows the notion of interdisciplinarity and fits therefore to the interterritoriality (BARBOSA, 2008). Moreover, how to reactivate the sounds of the city, their memories and their plots, their stage and actors, if not the deliberate choice of music on your starting point is nothing more than the performance itself?

TRANSMISSÃO MUSICAL NOS OITOCENTOS – OS CAMINHOS DA CAXUXA (OU CACHUCHA) ENTRE EUROPA E RIO DE JANEIRO

Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)

Resumo: O Rio de Janeiro, após a chegada da Família Real e da Corte Portuguesa em janeiro de 1808, se tornou rapidamente uma cidade cosmopolita e de movimento intenso. A consulta a anúncios de espetáculos teatrais, notícias particulares, vendas e leilões, além de descrições da vida social nos folhetins de rodapé d’*O Diário do Rio de Janeiro* (DRJ) permite imaginar a paisagem sonora da época. Nas ruas o burburinho dos pregões e cantos de trabalho dos escravos de ganho, bem como o ocasional som das músicas de barbeiros e folias. Em certos endereços do centro do Rio, a exposição de novidades “fantásticas”, entre elas brinquedos óticos, teatrinhos mecânicos, caixas de música, assim como realejos. No DRJ, há registro de melodias de sucesso, como o “Lundu de Marruá” e “Maria Caxuxa” [cachucha] gravadas em cilindros de realejos sendo repetidamente tocadas nas ruas do Rio de Janeiro. Especificamente, a melodia da Maria Caxuxa, que acabou encontrando abrigo no trecho inicial do famoso lundu, “Lá no Largo da Sé” (1837–1838) de Inácio Cândido da Silva (1800-1838) e Manuel de Araújo Porto Alegre (1806–1879). Nesta comunicação traçamos a recepção da Maria Caxuxa, em versões com letra portuguesa e espanhola, bem como nas versões instrumentais, coreografadas para ser uma dança “engraçada” (com graça, graciosa). Há indícios de transmissão escrita no caso da melodia, que se conserva a mesma em praticamente todos os exemplos examinados. Mas, há também indícios de transmissão oral, em relação ao trecho da música escolhido para colocar letra. E, sobretudo, indícios de transmissão aural, muito antes da invenção da “máquina falante” (fonógrafo e gramofone) no final do século.

*Musical transmission in early 19th century – the caxuxa (cachucha)
transatlantic crossings between Europe and Rio de Janeiro*

Abstract: Rio de Janeiro, after the arrival of the Royal Family and the Portuguese Court in January 1808, quickly became a cosmopolitan city of intense movement. The consultation of the 19th century newspaper, *Diário do Rio de Janeiro* (DRJ) theatrical shows ads, private news, sales and auctions, as well as descriptions of social life in the periodical Feuilleton allows for imagining the soundscape of the time. In the DRJ, there are news mentioning hit tunes like “Lundu of Marruá” and “Maria Caxuxa” [cachucha] recorded in barrel organs cylinders being repeatedly played on the streets of Rio de Janeiro. The communication will discuss some evidence of the aural transmission of mechanically reproduced music decades before the invention of the phonograph in 1877 and its commercial exhibition in 1892 by Frederick Figner. Specifically, the melody of the caxuxa/cachucha that found its way into the composition of the famous lundu “Lá no Largo da Sé” (There in the Cathedral Square) (1837-1838) by Inácio Cândido da Silva (1800-1838) and Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879).

VOZES DISSONANTES SOB UM REGIME DE ORDEM UNIDA: MÚSICA POPULAR E TRABALHO NO “ESTADO NOVO”

Dr. Adalberto Paranhos (UFU)

Resumo: O cerco do silêncio que a ditadura do “Estado Novo” montou em torno das práticas e discursos que pudessem destoar das normas então instituídas levou muita gente, por muito tempo, a acreditar no triunfo de um pretenso “coro da unanimidade nacional”. Trafegando na contramão dessa visão, que estende seu alcance aos domínios da música popular, nesta palestra procurarei levantar uma parte do véu que encobre manifestações que desafinam o “coro dos contentes” durante o regime estado-novista. Seu foco são as vozes destoantes do samba produzido à época, apesar da férrea censura dos organismos oficiais (particularmente do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda).

Dissonant voices under a regime of order-unity: popular music and work in the “Estado Novo”

Abstract: The fence of silence that the dictatorship of the “New State” set up around the practices and speeches which could be unsynchronized with the set rules of that period led many people, for a long time, to believe in the victory of a pretended “choir of national unanimity”. Contradicting such point of view, which extends its reach to the domains of popular music, I will try to lift a part of the veil that hides manifestations which are out of tune with the “content choir”. Its focus are the dissonant voices of the samba produced at the time, in spite of the strong censorship of the official organizations (particularly of the DIP, a media department).

LEOPOLDO MIGUEZ E O MUNDO DA MÚSICA CARIOCA DO FINAL DO SÉCULO XIX: UM MAPA A PARTIR DO RELATÓRIO SOBRE OS CONSERVATÓRIOS EUROPEUS

Dra. Mônica Vermes (UFES)

Resumo: Leopoldo Miguez (1850-1902) - compositor, violinista, regente, administrador – foi uma das figuras centrais da vida musical carioca na transição da Monarquia para a República. Como primeiro diretor do Instituto Nacional de Música dedicou-se à adequação do antigo conservatório às novas necessidades de ensino e, como desdobramento, de criação e performance musicais da nova realidade do país. Talvez o documento mais relevante dessa atividade seja o relatório *Organização dos conservatórios na Europa*, apresentado ao governo federal e publicado em 1897. Esse relatório é resultado da observação *in loco* do funcionamento de vários conservatórios europeus e sua comparação com o Instituto Nacional de Música, resultando em uma série de diretrizes para melhoramento do Instituto, mas o que se lê ali vai muito além de um documento administrativo, ele nos permite vislumbrar a situação da música no Rio a partir do filtro do projeto de Miguez. Este trabalho propõe uma análise pormenorizada do relatório, colocando-o em diálogo com o cenário musical carioca da época e com as outras atividades de Miguez.

*Leopoldo Miguez and Rio de Janeiro's music world at the end of the 19th-century:
a map drawn from the report on European conservatories*

Abstract: Leopoldo Miguez (1850-1902) - composer, violinist, conductor, administrator - was one of the main agents in Rio de Janeiro's musical life during the transition from monarchy to republic. First director of the National Institute of Music, he devoted himself to adjusting the old conservatory to the educational needs of the new reality of the country, and, as a development of this, also to the perceived needs concerning musical creation and performance. Perhaps the most important document of this activity is the report entitled *Organização dos conservatórios na Europa* [Organization of conservatories in Europe], presented to the federal government and published in 1897. This report is the result of on-site observation of the activities of various European conservatories and their comparison with the National Institute of Music, resulting in a series of guidelines for improvement of the Institute. But this report goes far beyond an administrative document, it allows us to glimpse the music situation in Rio de Janeiro filtered through Miguez's project. This paper proposes a detailed analysis of the report, placing it in the context of Rio's music scene of the time and the other activities performed by Miguez.

Mesas Redondas: Textos

REFLEXÕES ACERCA DO DIÁLOGO ENTRE MUSICOLOGIA E *PERFORMANCE* A PARTIR DE UMA GRAVAÇÃO DE ERNESTO NAZARETH

Robervaldo Linhares Rosa¹

Começarei com uma afirmação bastante óbvia. Muito embora seja preciso salientar que perceber aquilo que é óbvio nem sempre é uma tarefa simples. Se assim não fora, tantos sábios não teriam chamado a atenção para este aspecto. À guisa de exemplo, como esquecer do límpido ensinamento do mestre da Galileia que fez o seguinte apelo: “quem tem ouvidos para ouvir, ouça”.²

O ponto inicial da música – enquanto experiência sonora – acontece exatamente na *performance*. É na dimensão dos sons absorvidos pela escuta, cujo ato não pode prescindir da *performance*, que significados adormecidos no silêncio da escritura podem vir à tona. Com isso, acabo de dizer a clara evidência a que temia: a música é uma arte performática.

Quando falamos em experiência musical pensamos em sons que fluem no tempo e não em signos decalcados no papel, a partitura, pois, compreende-se que ela é um esboço de instruções para a interpretação, configurando-se, dessa forma, conforme Lester, em uma mapa, uma receita (LESTER, 1995, p. 199).

Com o advento da possibilidade do som ser estocado em um suporte, para usar uma feliz expressão de Schafer (2001), tem-se uma forma inédita do ouvinte se relacionar com a música, visto que a própria forma de escuta foi modificada.

Nicholas Cook (2007), um dos musicólogos da atualidade mais interessados na *performance* enquanto área fundamental para se pensar a própria musicologia, cujas pesquisas levaram-no a fundar o *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), deixa claro que

é um fato estatístico simples que, para a maioria das pessoas em todas as partes do mundo, música significa *performance*, seja ao vivo ou gravada, e não partituras. A partir desta afirmação, e o fato de que gravações são os principais documentos da música como *performance*, poderia ser considerado um fato estranho que haja um tal desequilíbrio no treinamento para a pesquisa musicológica no estudo crítico de fontes entre aquele fundamentado em partituras e aquele fundamentado em gravações. (p. 7).

Da afirmação de Cook podemos apreender dois aspectos significativos. O primeiro deles é que, de forma geral, música é entendida como *performance*, ao vivo ou gravada, e não como partitura, e o segundo, extremamente importante para a reflexão aqui proposta, é que as pesquisas musicológicas ainda tem a partitura como a sua principal fonte.

Com a *crise dos paradigmas* ocorrida na segunda metade do século XX, a área da História fez uma profunda revisão quanto ao campo documental à disposição do historiador. Nesse bojo, as Ciências Humanas e a Música são levadas, também, a realizar uma autoanálise quanto ao uso de documentos.

¹ Professor de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Pianista. Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

² Evangelho de São Mateus 13:9.

E é assim que novos objetos são abordados, tendo como resultados pesquisas relacionadas às questões laborais, às de gênero, ao do cotidiano, ao uso de imagens, dentre muitas outras. Todavia, mesmo com todas essas mudanças, a partitura, no campo musicológico, ainda é vista como o documento primordial e fundador das análises. Dessa forma, não seria exagero falarmos na *tiranía da partitura*.

Vale a pena retroceder um pouco para que percebamos as interpelações que a musicologia, enquanto campo do conhecimento, sofreu em seu momento inicial. A musicologia, conforme Cook (2007)

[...] pode ser vista como um subproduto do nacionalismo europeu do século XIX. Isso simplesmente não é dizer que foi motivado pelo projeto grandioso de reconstruir, ou inventar, as origens nacionais como suporte a uma identidade nacional: é dizer que a musicologia foi em grande parte modelada a partir dos valores e práticas da disciplina então dominante nas ciências humanas, a filologia. Daí a tradicional ênfase musicológica sobre a edição, como um processo de remoção das incrustações de uma interpretação posterior com o fim de se chegar novamente ao original; daí também a ênfase nas obras musicais, em vez dos padrões de uso social pelos quais estas adquirem significado. (p. 11).

Este raciocínio escancara a falsa ideia, muito embora bastante aceita e ainda pouco questionada, de que a música seja na sua essência uma forma de escrita (COOK, 2007, p. 11). E, ainda mais, esclarece que “considerar obras musicais como textos que podem ser ‘reproduzidos’ através da *performance* (...) é em efeito considerar a música como um ramo da literatura”, conforme arguta reflexão de COOK (2007, p. 11).

Ora, a partir do pressuposto de que, atualmente, os musicólogos têm à sua disposição um vasto campo documental formado por gravações, que nada mais são do que *performances* cristalizadas em um suporte, aponto, ainda na esteira de Cook, três aspectos que se relacionam e que, de certa forma, se retroalimentam.

O primeiro diz respeito ao fato de que, por meio de gravações, podemos saber, de forma fidedigna, como a música soou há um século atrás, por exemplo.

O segundo nos mostra que gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras o são. E, por isso mesmo, “(...) habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje” (COOK, 2007, p. 10).

E, por fim, o terceiro aspecto alude ao fato de que mesmo com toda a abertura para novos objetos que a área da musicologia sofreu nos anos noventa do século passado, vindo, com isso, a abarcar em seu bojo, por exemplo, questões relacionadas ao significado social, ao gênero, à ideologia e à aceitação da importância da música popular, ainda são tímidas as pesquisas musicológicas que têm a *performance* como fonte geradora de problematizações, reflexões e respectivos resultados. Cook (2007) entende que “(...) os ‘Novos’ musicólogos responsáveis pela abertura da disciplina fizeram menos do que se poderia esperar para colocar a *performance*, e, como textos primários da *performance*, as gravações, no coração da disciplina” (p. 12).

Rink (2012), por sua vez, ao tocar no âmago da questão relativa ao diálogo entre musicologia e *performance*, chama a atenção para dois pontos de vistas relevantes ao pesquisador interessado nesse diálogo.

O primeiro deles, relacionado às representações forjadoras de práticas entre os musicólogos e, por isso mesmo, tanto poderosa quanto prejudicial, aponta, conforme RINK (2012) que

[...] existe há muito tempo na musicologia uma suposição implícita, segundo a qual os acadêmicos ocupariam um patamar superior em termos de conhecimento, e que os intérpretes que não buscam assimilar avidamente os resultados dessas pesquisas em suas performances correriam o risco de se entregar a um fazer musical superficial e desprovido de sentido, que serviria apenas a eles enquanto indivíduos, ao invés de atender a um ideal mais elevado. Tal ponto de vista é insustentável e deve ser abandonado de uma vez por todas. (p. 40).

O segundo ponto de vista configura-se como um cabedal de informações relevantes ao musicólogo que lida com *performance*. Rink (2012) observa:

musicólogos que trabalham com *performance* precisam reconhecer os múltiplos fatores que estão por trás de uma determinada interpretação e que lhe atribuem forma. Eles devem resistir à tentação de impor que este fato analítico ou aquele achado histórico deve necessariamente dominar ou até influenciar a leitura de um intérprete acerca da música em questão. Requer-se compreensão e respeito diante da amplitude e complexidade da concepção musical do intérprete, além da percepção de que a *performance* não é algo que diz respeito a verdades eternas: os intérpretes podem muito bem desejar refletir os frutos de suas próprias investigações musicológicas em suas performances, mas não como uma questão de prioridade absoluta. (p. 40-41).

Muito mais que campos do conhecimento bem definidos em escaninhos supostamente confortáveis, a musicologia e a *performance* se apresentam como territórios que podem ser visitados, mapeados, compreendidos sem a ideia implícita da divisão em disciplinas. Por isso mesmo, transborda aqui a noção de interdisciplinaridade que, por sua vez, cede lugar a outra, por esta dar conta da diversidade. Assim, conforme Barbosa (2010), encontro na interterritorialidade do conhecimento o aporte teórico mais adequado para pensar o diálogo aqui proposto, visto que “a síntese cultural é mais ampla e mais abarcadora quando mapeamos territórios, desobedecendo a limites sem nem mesmo ter de restabelecê-los depois” (p. 27).

Em sintonia com o raciocínio desenvolvido, utilizo como fonte para a reflexão a gravação para piano solo de *Apanhei-te, cavaquinho!* que Ernesto Nazareth (1863-1934) conferiu à sua célebre polca em 1930.

Se nos dias de hoje a figura de Nazareth está muito mais relacionada à sua atividade de compositor, inclusive a daquele que fixou o tango brasileiro como protótipo do choro, não podemos subestimar a sua intensa atividade de instrumentista, de pianista, o maior deles que, por isso mesmo, foi entendido por Rosa (2014) como “a quintessência da arte pianística” (p. 83).

Desde a sua primeira apresentação pública em concerto beneficente no Clube Mozart, em 1880, o piano foi sempre o seu instrumento. Nazareth teve uma relação quase simbiótica com o piano, assim como tivera o compositor polonês Frédéric Chopin que, a propósito, conforme Máximo, era o compositor venerado por quase todos os pianistas. Nazareth utilizou desse instrumento símbolo de *status* e amado pela elite para ganhar a vida, em uma relação direta e, no mais das vezes, impiedosa pela sobrevivência.

Ele não foi o pianista de concerto, tampouco o compositor que aprimorou seus estudos na Europa, fato comum a tantos de seus contemporâneos, como as pianistas Guiomar Novaes, Antonieta

Rudge, Magdalena Tagliaferro, por exemplo, e os compositores Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Leopoldo Miguez.

Contrariamente, Nazareth era o músico que se alugava para tocar em bailes domésticos, salas de cinema, casas de música. A despeito da quantidade de espaços de trabalho em que atuava, convém apontar que o célebre autor de *Odeon* ainda precisava dar aulas de piano para que seu orçamento fosse reforçado. Assim, durante sua vida, tocou em clubes de sociedade de sua época, como o já citado clube Mozart, mas também, o do Rio Comprido, do Engenho Velho, o Riachuelense do Engenho Novo, o Rossini, o São Cristóvão, dentre muitos outros.

Apresentou-se em bailes particulares e, literalmente, era ele quem animava a festa. Trabalhou em diversas casas de música, espaços ricos de socialidade, na função de pianista demonstrador, como, por exemplo, nas casas Vieira Machado, Mozart, Manoel Antônio Guimarães e Carlos Gomes, que mais tarde se tornaria a Carlos Wehrs. A propósito, os pianistas demonstradores, conforme ROSA (2014),

(...) atuavam nas próprias lojas como demonstradores das músicas, executando as partituras escolhidas pela clientela. Se as peças agradassem o freguês, ele as levaria; se não, escolheria outras até que, muito possivelmente, a compra fosse concretizada. (p. 89).

E, por fim, atuou como músico de cinema, interpretando a trilha sonora para a película de filme mudo, como também na sala de espera do cinema. Assim trabalhou nos cinemas Olímpia e Odeon, onde se encontrava a “fina elite em furor”, para usar a provocativa expressão de Sinhô, outro célebre pianista, que na década de 1920 foi aclamado como o rei do samba.

Em 1930, Nazareth, a convite de Eduardo Souto, que era diretor da Odeon-Parlophon, gravou quatro peças de sua autoria, os tangos brasileiros *Nenê*, *Favorito*, *Escovado* e a polca *Apanhei-te, cavaquinho!*. Uma pergunta parece pairar: por que um músico tão habilidoso como Ernesto Nazareth gravou apenas quatro peças para piano solo. FRANCESCHI (2002), comentando acerca das primeiras gravações realizadas no Brasil e, também, de seus intérpretes, entende que

as restrições impostas ao registro sonoro pelo processo mecânico tornavam o piano um instrumento inadequado para a limitada faixa de registro de frequência da gravação em disco. Resulta daí a preferência pelos grupos de sopro e cordas que rapidamente se profissionalizaram para atender à demanda, cada vez maior, das casas gravadoras. Durante a primeira e segunda décadas do século XX, podem ser lembrados vários desses grupos atuando, com grande assiduidade, no estúdio da Casa Edison e em outras casas de gravadoras: O Grupo Chiquinha Gonzaga, o Grupo Quincas Laranjeira, O Grupo da Cidade Nova, o Grupo do Honório, o Grupo Lulu o Cavaquinho, o grupo Luiz de Souza, o Grupo O Passos no Choro, o Grupo do Malaquias e daí para frente, muitos outros. (p. 148).

O percurso da polca em solo brasileiro está umbilicalmente ligado à demanda da elite do segundo reinado por entretenimento, em especial, pela dança de salão. Foi assim que quadrilhas, mazurcas, *shottisches*, *habaneras*, valsas e, sobretudo, polcas, muitas polcas, foram dançadas à exaustão. Não por acaso, de acordo com MACHADO (2007), “(...) a polca chegou por aqui e se expandiu como uma febre, dando nome, aliás, à febre reumática que assolou a cidade do Rio de Janeiro em 1846 (‘febre polca’)” (p. 18).

Originária da Bohêmia e “estruturada em compasso binário e andamento *allegro*, a polca apresenta melodia de caráter saltitante e rítmica organizada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo” (ROSA, p. 69). Acontece que os músicos brasileiros ao interpretarem a polca, assim como as demais danças de origem europeia que aqui aportaram, geralmente tocada por flauta, cavaquinho e violão, o famoso terno do choro, deram-lhe um inédito caráter, repleto de vivacidade rítmico-humorística, que se configurou como um verdadeiro sotaque.

É bem verdade que quando Nazareth compôs a polca *Apanhei-te, cavaquinho*, em 1914, o gênero já havia passado por sensíveis transformações, pois, conforme lição de FARACO (2009), que constrói seu raciocínio à luz de Bakhtin, “o gênero não deve ser abstraído da esfera que o cria e o usa; isto é, abstraído da atividade, de suas coordenadas de tempo-espço, das relações entre os interlocutores” (p. 130). Dessa forma, são evitadas abordagens em que o gênero é associado a “(...) um conjunto de regras musicais pré-estabelecidas, pensado, portanto, em termos taxionômicos, à maneira de uma fôrma (...)” (ROSA, 2014, p. 66).

Uma quantidade significativa de fatores ligados à *performance* de Nazareth que, por si só, são importantes para se apontar aspectos estilísticos de sua interpretação, como por exemplo, a adição de notas musicais que não se encontram na partitura e a liberdade rítmica principalmente em inícios e fins de seções, para citar apenas alguns deles, já comprovam que a gravação não se trata de uma reprodução *ipsis literis* da partitura, mas sim de uma criação a partir da partitura.

Mas, muito possivelmente, a forma como Nazareth compreende o ritmo seja o aspecto mais evidente e, por isso mesmo, mais chame a atenção do ouvinte. O compositor francês Darius Milhaud (1891-1974), que chegara ao Brasil em 1917 acompanhando o escritor e poeta Paul Claudel (1868-1955), ao ouvir Nazareth tocar no cinema ficou intrigado com a maneira que ele tocava sua música e, depois de muito esforço, pôde constatar a consciência de uma rítmica tipicamente brasileira a que chamou de *petit rien*. Conforme palavras de Milhaud (1998)

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e de tangos; esforcei-me por tocá-los com suas sínkopas, que passavam de uma mão para outra. Meus esforços foram recompensados, e pude, enfim, exprimir e analisar esse pequeno nada, tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazaré, tocava piano na entrada de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira. (p. 516).

Muito embora Milhaud se refira às sínkopas, que na música europeia são desvios à organização métrica, o que se percebe a partir da gravação de *Apanhei-te, cavaquinho!*, de forma muito objetiva e eloquente, é a referência a uma tradição musical distinta da europeia, ou seja, a *performance* de Nazareth revela que sua interpretação está organizada ritmicamente de forma contramétrica. Quantos às noções *cometricidade* e *contrametricidade*, cunhados por Kolinsk, ROSA (2014) salienta que

essas noções projetam a existência de dois modelos rítmicos que remontam a tradições musicais diferentes: o modelo rítmico que se caracteriza pela adição de tempos, da tradição africana, e o que se efetiva pela divisão dos tempos, da tradição europeia. Se é uma característica da música europeia, em que a cometricidade é a regra, a recorrência regular

de tempos fortes e fracos organizados em compassos, não há nada mais estranho à música africana, que tem a contrametricidade como padrão, do que isso. (p. 64).

ANDRADE (1963) captou a padronização da síncope tão presente nas músicas para danças do século XIX e a denominou como “síncope característica” ou “entidade rítmica absoluta.

SANDRONI (2001) ao discutir a questão da imparidade rítmica, a relaciona ao paradigma do *tresillo*, cuja característica fundamental

é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicólcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico). (p. 30).

Acontece que aqui temos um disparate: a música era tocada de forma contramétrica, mas a escrita era organizada de forma métrica, visto que os músicos e compositores utilizavam os procedimentos teóricos da música europeia. Por esse motivo, ANDRADE (1963) chegou a afirmar que “tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico” (p. 37).

Por isso que é fundamental conhecer a música pela *performance*, resistindo, conforme RINK (2012) “àquela duradoura noção de obra musical que ignora o fato de que a música surge a partir da *performance*, e dela depende” (p. 36).

Muito embora Nazareth tenha fixado seu pensamento em partituras, não se pode negligenciar o fato de que sua música está imersa no universo popular, numa transposição da música dos chorões, à base de flauta, cavaquinho e violão, que no mais das vezes era interpretada nas ruas, em serenatas, por exemplo, para o universo doméstico, tendo o piano como o instrumento por excelência. ITIBERÊ (1946) transcreve que o próprio Nazareth afirmou que “(...) ouvia muito as polcas e os lundus de Viriato, Callado, Paulino Sacramento e sentiu desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundus” (p. 310).

Ora, o que Nazareth efetivamente fez foi transpor para o universo duro da escrita a fluidez de práticas musicais apropriadas de forma intuitiva, marcadas pela oralidade. Nesse caso, negligenciar a *performance* equivale a comprometer o processo de análise pois, conforme ULHÔA (1997), “o que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente” (p. 81). Significados emergem na *performance* e permanecem, no mais das vezes, inacessíveis, na partitura.

À guisa de encerramento, dada à relevância, retomo o apelo aos músicos brasileiros feito por Darius Milhaud em 1920, portanto há quase um século, mas que ainda parece tão atual:

Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a preciosidade da Arte Brasileira. **Nazareth e Tupinambá dominam a música de seu país como essas duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro) dominam os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul.** (grifo nosso).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- BARBOSA, Ana Mae. Da interdisciplinaridade à interterritorialidade: caminhos ainda incertos. *Revista Paidéia*, Belo Horizonte, ano 7, n. 9, p. 11-29, 2010.
- COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. (Trad. CASTRO, Beatriz Magalhães). *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 7-32, 2007.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- ITIBERÊ, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946.
- LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (Ed.). *The practice of performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MÁXIMO, João (contracapa do LP) In: SVERNER, Clara. *Clara Sverner interpreta Eduardo Souto*. LP. Emi-Odeon, 1982.
- MILHAUD, Darius apud MARCONDES, Marcos A. (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. (Trad. Pedro Sperandio). *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 32-60, 2012.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas pra ouvir e pensar a música brasileira popular. In: *Revista Debates*, nº 1, Cadernos de Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1997.

MOVIMENTOS E IMPERMANÊNCIAS: REFLEXÕES PARA UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA, FEMINISTA E DECOLONIAL¹

Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Resumo: A partir das reflexões sobre gênero através de documentos iconográficos e musicológicos, este trabalho busca trazer um olhar crítico sobre a produção de conhecimento em música. A análise de imagens de mulheres, com foco principalmente na música de concerto, tem revelado um grande número de musicistas invisibilizadas nas narrativas históricas, apontando para a concepção de uma história hegemônica e centrada em personagens masculinos, brancos, europeus e norte-americanos. Esta discussão insere-se no marco das reflexões feministas e queer pós-coloniais, que consideram gênero, raça e etnia como marcadores sociais da diferença. Relacionando conhecimento situado, lugar de fala e lugar de escuta, o trabalho busca discutir os entrelaçamentos entre musicologia, criação sonora e performance a partir do conceito de identidades nômades; relacionando voz, escuta, seus loops de sentido e transformações.

Movements and impermanences: a reflection towards a creative, feminist and post-colonial musicology.

Abstract: From reflections on gender through iconographic and musicological documents, this study aims to bring a critical look at the production of knowledge in music. Analyzing images of women, focusing mainly on concert music, it has revealed a large number of musicians who are invisibilized in historical narratives, pointing to the concept of a hegemonic history centered on male, white, European and North American characters. The discussion here is part of the framework of feminist and queer postcolonial reflections that consider gender, race and ethnicity as social markers. Relating situated knowledge, speaking place and listening place, the work aims to discuss the entanglements among musicology, sound creation and performance from the concept of nomad identities; linking voice, listening, loops of meaning and their transformations.

INTRODUÇÃO

Voz, espaço, silêncio, escuta.
Presença, mesmo no vazio.
Ressonâncias que invadem,
Povoam de desejos inconfessos o nem pensado.
Gritam, ecoando em seus corpos e em corpos alheios.

Pensar sobre a ausência das mulheres no mundo musical, seja na instância que for, é um silêncio que reverbera, que grita e deixa perceber as normalizações e elementos pré-concebidos que atuam sob uma aura de suposta neutralidade.

Mas se o campo musical é ao mesmo tempo visto e entendido como normal ou normalizado como pertencente a um território masculino por excelência, ele também é cheio de mulheres, cuja atuação se caracteriza pela ausência de protagonismos, por vontade ou pressão, e cuja existência é atravessada por significações nem sempre inclusivas, mas que não são únicas e muito menos lineares, tanto nas trajetórias individuais como coletivas.

Em outros momentos e outros textos utilizei a ideia de mosaico ou reflexos múltiplos para estes espelhamentos onde o fazer musical feminino se reflete e se articula.

O que evoco são imagens multifacetadas e em transformação, drusas e alquimistas: vozes múltiplas, híbridas e mestiças.

¹ Este trabalho foi apresentado como conferência no VI Simpósio Internacional de Musicologia de Juiz de Fora, em junho de 2016.

Hoje, aqui, faço um exercício de articulação da palavra sonoramente habitada para pontuar e fazer contrapontos com os conteúdos teórico-reflexivos que trago. bell hooks e Gloria Anzaldua pontuam como um dos elementos das epistemologias feministas o conceito da mistura e exploração das possibilidades da escrita, utilizando poesia, relatos pessoais, escrita livre e conteúdo reflexivo de forma combinada, pontuando a escrita como uma escolha criativa.

Busco trazer uma fala reflexiva, ancorada nas considerações musicológicas, mas busco uma fala que seja também poética e criativa, uma fala-performance que é som no ato mesmo de existir, gerado a partir de uma escuta, de um lugar de fala, da condução de um espaço a partir de meu conhecimento situado.

Meu lugar de fala é de uma mulher branca, de classe média, do sul do Brasil, que teve seu primeiro contato com o ensino formal de música através do piano e começou a escrever contos e poesias desde os oito anos de idade. Durante os vários anos de estudo de piano, em meio a concertos e concursos, me deparei com a fala das minhas professoras observando que meu desejo de conhecer mais sobre compositores e obras, saber seu contexto, motivações e ausências, não eram preocupações para uma pianista.

Procurei então o doutorado em musicologia, onde, segundo me disseram, era um lugar mais adequado para quem se preocupava em formular perguntas sobre as questões que me interessavam. No entanto, descobri, ao experienciar novamente de lugares e olhares torcidos, que musicologia não era um lugar onde se pudesse fazer música: isso era para os que não tinham todo o seu tempo ocupado formulando perguntas (não pretendo tecer considerações generalizantes sobre as relações performance-musicologia, trago minhas experiências, que justamente por ser parte de minhas vivências, possam talvez contribuir com outras pessoas).

Fui percebendo, nestas segmentações naturalizadas dos lugares e campos do fazer musical, que a conquista deste lugar híbrido que eu desejava podia ser qualquer coisa, menos simples. Antes ainda, desejei tocar música popular ao piano, e ouvi que este tipo de música estragava a mão. Quis cantar, e ouvi da professora que não tinha voz. Parece bem triste, e na época foi. Além de desestimulante e limitador.

Mas decidi que cantaria em corais e participaria de grupos de música renascentista e medieval. Experimentei um fazer musical vocal em grupo, e somente depois de vários anos me permiti cantar sozinha, e escolhi cantar música popular: aprendendo novamente com a experiência do canto, da vivência em grupo, do uso de microfones em shows da gravação e mixagem em estúdio. Neste entretanto, tive dois filhos, me fiz professora, atuei durante quinze anos na Universidade Federal de Pelotas, dentre estes dez anos como diretora do Conservatório de Música desta instituição, mas já falarei disto logo adiante.

Me permito e busco esta costura memorial entre os fragmentos poéticos e antes das reflexões teóricas justamente com base na consideração de Margareth Rago segundo a qual as epistemologias feministas pretendem não apenas a inclusão das relações de gênero na leitura das sociedades, mas o questionamento do próprio processo de produção de conhecimento, construído a partir de relações de poder, privilegiando os processos racionais em detrimento da subjetividade, considerando alguns protagonistas, ambientes e documentos como mais válidos do que outros.

O entendimento dos estudos de gênero como uma lente para ver o mundo e não apenas como temas a serem resgatados, passa pela inclusão de novas formas de produção de conhecimento a partir da compreensão dos lugares de fala, entendendo o conhecimento teórico como profundamente ligado à prática, e bell hooks destaca a reciprocidade deste processo, onde teoria e prática capacitam-se uma à outra.

Neste sentido, tenho buscado desenvolver um texto híbrido, que traga nele mesmo o mosaico de representações que alimentam minha trajetória, suas idas e vindas, seus caminhos nem sempre lineares, e com eles as redes, os acolhimentos e as trocas.

Movimentos e impermanências nas costuras desta busca pelos lugares de fala.

OUTRAS COSTURAS

Partindo para uma conversa mais direta sobre o que me traz aqui hoje, observo que este trabalho que apresento vem das conversas, entrelaçamentos e reflexões que venho desenvolvendo desde 1998, quando comecei a trabalhar com o material do acervo do Conservatório de Música de Pelotas para construir minha tese de doutorado em musicologia.

Teorias e estranhamentos – Estudos de gênero a partir de documentos musicológicos.

Minha atividade de pesquisa iniciou-se com o acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, abordando documentos não convencionais e desenvolvendo trabalhos que não usavam partituras como sua fonte principal.

Buscando reconhecer as características do acervo e trabalhar a partir do que ele me proporcionava, foquei meus estudos em programas de concerto, livros de matrículas de alunos, álbuns de recortes de jornal sobre concertos e eventos e fotografias de alunos, professores e intérpretes que estiveram realizando concertos nesta escola.

A atuação híbrida de escola de música e sala de concertos configurou a trajetória desta instituição, assim como suas escolhas memoriais.

Compreendi então que a documentação ali presente era a que havia sido considerada como importante para a memória desta instituição pelas pessoas – funcionários e professores - que conservaram e organizaram o acervo antes de mim. Entendi este acervo como fruto do que as pessoas que fizeram a instituição quiseram que fosse mantido ali, a forma como desejaram que a instituição fosse lida e percebida. Se não haviam apenas partituras, não seria apenas partituras o objeto do meu estudo, meu foco seriam as fotografias, os programas de concerto, os livros de matrículas, os recortes de jornal: pensei que perceber o delineamento do acervo a partir das características e dados dos documentos ali presentes seriam meu ponto de partida.

Cabe referir que antes de organizar o que em 2001 chamei de Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Pelotas, projeto que montei junto com o professor Marcelo Cazarré para organizar esta documentação, o material estava, como me disse um dia a funcionária, acondicionada em sacos pretos na prateleira de baixo do armário da limpeza: “pode ir lá, professora, de repente tem alguma coisa que possa ser interessante no meio daquele monte de papel velho”, disse dona Marli.

Interessante que sim, daquele monte de papel velho saíram não apenas os estudos sobre as matriculas de alunos e alunas, os estudos sobre programas de concerto de pianistas e os estudos iconográficos sobre fotografias de intérpretes, mas também o planejamento de um Curso de Bacharelado em Ciências Musicais, junto com o colega Guilherme Goldberg, que se encontra hoje também neste congresso.

Hoje o Centro de Documentação se chama Laboratório de Ciências Musicais e funciona junto ao curso de mesmo nome, configurando-se como lugar de trabalho, aprendizado, pesquisa e prática para alunos, professores, pesquisadores e comunidade.

Em se tratando dos estudos musicológicos, o levantamento que realizei sobre as matriculas de alunos e alunas do Conservatório de Música de Pelotas no período de 1918 à 1968 me levou a perceber a enorme presença de alunas, principalmente nos cursos de piano e canto, fazendo com que a presença feminina fosse um contingente significativo na escola.

A prática do piano e do canto inseria-se muito bem na concepção positivista onde a mulher era vista como a primeira formadora dos filhos, responsável por sua base moral, e a música era considerada uma das qualidades essenciais da boa educação feminina.

Desta forma, as mulheres buscavam educação musical por meio de professores particulares mesmo antes da criação do Conservatório de Música da cidade de Pelotas, processo que aconteceu também em diversas outras cidades brasileiras, onde esta prática significava, entre outras coisas, a possibilidade de equiparação a padrões europeus de civilidade e boa educação.

No entanto, a prática musical era considerada adequada para a formação da mulher se fosse desenvolvida dentro do ambiente doméstico, e vinculada a um repertório considerado de rápida assimilação e dificuldade técnica mediana, englobando transcrições de árias de opera, operetas, zarzuelas, canções e diversos gêneros da música de salão.

A prática musical feminina poderia sair do ambiente doméstico e frequentar saraus familiares ou artísticos, fazendo com que a atuação musical das mulheres consideradas de boa família fosse marcada por seu caráter diletante e não profissional, conforme atestam os jornais do final do século XIX sobre a atividade musical, por exemplo, das baronesas pelotenses.

Com o começo da atividade do Conservatório de Música de Pelotas, em 1918, o ambiente musical da cidade diversifica-se de variadas formas, com a atuação de Antônio Leal de Sá Pereira como primeiro professor de piano e diretor artístico da escola, e com Andino Abreu como primeiro professor de canto.

Dois homens que antecedem uma linhagem onde irão destacar-se muitas mulheres atuando como professoras e também como diretoras, configurando um lugar de trabalho e, ao mesmo tempo, lugar de protagonismo.

Da mesma forma que em outras escolas de música do Brasil, estas mulheres marcam o imaginário de gerações de alunos e se perpetuam como a representação das “donas” fulanas ou “donas” beltranas, professoras formadoras de linhagens de alunos que as entrevistas e relatos pessoais revelam como extremamente importantes na formação do imaginário e da cultura musical do país.

Se as partituras são consideradas como documentos importantes para a musicologia, estes relatos memoriais são importantes para se traçar uma dimensão cotidiana da música, para a

constituição de imaginários e formas de representação, demarcando lugares outros onde a música se constrói e se estrutura em práticas de significado e redes de associações.

Fecho parêntesis, retorno ao caminho pelo qual andávamos.

Observando os programas de concerto que Sá Pereira e Andino Abreu organizam com suas alunas (uma vez que o número de estudantes era prioritariamente do sexo feminino) e os artigos que Sá Pereira publicou nos jornais da cidade de Pelotas; verifiquei uma importante modificação no repertório interpretado na escola, destacando a presença de obras de Villa Lobos antes da Semana de Arte Moderna de 1922, e de Debussy ainda em 1919.

Achei interessante observar que Sá Pereira costumava colocar, além da data de nascimento e morte dos compositores ao lado de seus nomes – prática ainda não corriqueira no período, a vinculação estética dos compositores (não por acaso todos homens, por isto faço a referência desta forma), e ao referir-se à Villa Lobos coloca, ao lado de seu nome: compositor ultra-moderno brasileiro, destacando o caráter inovador com que o compositor era considerado à época.

Sobre os artigos que Sá Pereira escreve nos jornais da cidade de Pelotas, muitos deles trazem temas que serão posteriormente abordados na Revista Ariel de Cultura Musical, da qual foi diretor em seu primeiro ano, considerada como um dos porta-vozes da Semana de Arte Moderna de 1922.

Assuntos como a necessidade da formação integral e humanística do músico, a importância da subvenção de eventos musicais pelos poderes públicos, a dificuldade em organizar concertos musicais, a ausência de público nas salas de concerto, são todos temas que continuam em pauta nos dias atuais (Nogueira, 2007).

Desta forma, a criação do Conservatório de Música de Pelotas trouxe para a cidade de Pelotas, da mesma forma que diversos outros conservatórios brasileiros o fizeram para suas respectivas cidades; a renovação de repertório e, a possibilidade de profissionalização para as mulheres, proporcionando também a vivência de concertos e o contato com artistas nacionais e internacionais. Se a prática amadorística estava ligada a um repertório de salão, a prática profissional dos concertos está ligada a este repertório de concerto, em uma primeira abordagem da questão.

Destes artistas que estiveram realizando concertos pelo sul do Brasil, realizei estudos envolvendo as fotografias enviadas para divulgação dos concertos, os programas dos eventos e as críticas posteriores, mapeando os movimentos, redes e entrecruzamentos ao redor do evento concerto.

Em trabalhos anteriores, realizei estudos sistemáticos analisando conjuntos de fotografias de intérpretes realizadas no período 1920-1950, em conjunto com os colegas Fabio Vergara Cerqueira e Francisca Michelin, observando continuidades e descontinuidades.

Nestas imagens, produzidas nos lugares de origem destes músicos e musicistas e enviadas para divulgação dos concertos, para publicação nos jornais da cidade e impressão nas capas dos programas, algumas possibilidades de análise se delineiam.

Nas imagens de mulheres, observamos uma ênfase no rosto, ainda que o olhar esteja dirigido ao longe, por cima do ombro, e não voltado diretamente para a câmera. Não existem sorrisos, na maioria dos retratos, e o corpo encontra-se coberto. Pode-se inferir uma atitude contemplativa e distante do mundo cotidiano. Nas imagens masculinas, existe uma ênfase nas mãos e a presença do instrumento na imagem, demonstrando uma possível apropriação do trabalho e sua transformação

pelo uso das mãos, ao mesmo tempo em que estas podem ser vistas como diretamente ligadas ao domínio instrumental.

Ainda que existam ênfases recorrentes nas imagens de mulheres, observamos diferenças no que tange à atividade desenvolvida, marcadamente as compositoras apresentam um olhar mais diretamente voltado para a lente do fotógrafo, e, portanto, para o espectador, denotando um maior elemento de presença na imagem.

Estes elementos encontram eco nas considerações que Lucy Green apresenta sobre os significados do fazer musical feminino. Embora deva ser considerada de forma problematizada e agregando elementos, se faz pertinente como uma lente possível para análise.

Green (2001) destaca que existem distintos níveis de aceitação social para a prática musical feminina, segundo sua proximidade ou não com um suposto conceito de feminilidade. Segundo a autora, as mulheres que cantam ou ensinam seriam afirmadoras deste conceito de feminilidade, por envolver cuidado e sentido formador, relacionados à um prolongamento da ideia de maternagem e ao mesmo tempo supostamente distantes do desenvolvimento de um trabalho intelectual autônomo. Segundo a autora, a mulher cantora estaria associada no imaginário social à um distanciamento das capacidades intelectuais, pela ênfase na exposição do corpo. As mulheres instrumentistas seriam parcialmente transgressoras deste ideal convencionado de feminilidade, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras estariam mais distantes deste conceito, pelo desenvolvimento de um trabalho intelectualizado (Green, 2001, p. 24).

Susan Mc Clary comenta ainda que uma mulher no palco será vista como mercadoria sexual independente de sua aparência ou seriedade, apontando para a estreita ligação no âmbito do imaginário social entre a prostituição e a vida artística (McClary 2002, p. 151).

Assim, instala-se um jogo dual, onde estas concepções sobre a mulher artista serão confirmadas, negadas, questionadas, estremecidas, de forma velada ou desvelada, parcial ou totalmente e irá adquirir contornos diferentes segundo o mundo musical a que se pretenda o pertencimento.

Ao mesmo tempo em que observo estas representações diversas, e sua atualidade, como elementos de consideração social ainda hoje utilizados, percebo a invisibilidade dos intérpretes cujas fotografias analisei.

Totalmente ausentes na literatura musicológica, os intérpretes estão, no entanto, absolutamente presentes na expectativa e na experiência das pessoas que assistem aos concertos, na memória dos que conservaram o programa (que será considerado ainda mais valioso se nele constar um autógrafo), nas placas comemorativas presentes nos teatros e nas salas de concerto.

Dicotomias da presença e da ausência – mecanismos de contar a história.

NOVOS DOCUMENTOS, EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS

Ao abordar os estudos de gênero a partir da minha prática em musicologia, apresentou-se um certo estranhamento com a palavra feminismo, não apenas para mim, mas para interlocutores e interlocutoras, em diversos âmbitos, desde colegas até instâncias diversas de avaliação de projetos, dentro e fora da instituição.

Utilizar a palavra feminismo, diferente de feminino, causava um estranhamento e um incômodo mais do que profundo: visceral, ancestral, não consciente, inexplicável. Praticamente uma repulsa. A história de enfrentamentos que o movimento propôs, em suas diversas fases e de diversas formas, e mesmo a disseminação hoje do pensamento, acusado de leviano, extremista, irreal, envolve e lida com passionalidades, de forma mais efetiva que outros posicionamentos de reflexão teórica.

O feminismo tem “causado no rolê”: acadêmico, cotidiano, epistemológico, institucional, e isto me parece, no mínimo, interessante.

Observando e percebendo isto, busquei refletir sobre meu próprio processo, meus estranhamentos e construções, notando a ressonância desta percepção em outras trajetórias e estruturas.

Ao mesmo tempo em que esta observação me fez refletir, me lembrava de uma forma quase subconsciente, da expressão de Gabriela Leite, “se a gente não pega as palavras pelo chifre, a gente não muda nada.”

Assumir a palavra – não desprovida do seu causar, e de seu próprio (e complexo) rolê.

No entanto, a evidência da palavra feminismo, ou mesmo das epistemologias feministas, sim, causa um estranhamento visível, manifesto, não apenas em homens, mas nas próprias mulheres. Observei, senti, percebi isto, e pude ler também no relato de Pirkko Moisala sobre a compositora finlandesa Saariaho, onde está expressa o desejo da neutralidade, como tantas criadoras, performers, pesquisadoras:

“A explicação mais plausível, contudo, é que a negação do gênero como um fator de influência em seu trabalho de composição tenha sido, e possivelmente ainda é, uma estratégia utilizada para sobreviver na cultura dominada por homens da música de arte finlandesa. Afirmar-se uma feminista poderia ter sido o último prego no caixão profissional de alguém. Como Citron (1993, p. 67) reivindica, ainda não existe uma tradição feminina completamente formada na música de arte; assim, como uma mulher poderia identificar-se com confiança como uma compositora mulher? À luz da minha pesquisa, parece que apresentar-se como diferente das outras mulheres compositoras e enfatizar uma individualidade (neutra) é, para uma mulher compositora, uma estratégia mais eficaz para alcançar reconhecimento como compositora do que usar (ou querer usar) mulheres compositoras como modelos a seguir – ou, possivelmente, esse é o caso apenas na Finlândia, onde mulheres compositoras ainda hoje são raridade.” (Moisala, 2015)

Confrontar-se então com o desejo da neutralidade, do reconhecimento e pertencimento ao círculo predominantemente masculino e hegemônico da música; embora seja um desejo legítimo, tende a ser apenas uma das saídas possíveis, mas não resolve o problema.

A neutralidade se coloca como estratégia para sair da condição de gênero, estratégia para lidar com um mundo onde sim, os sujeitos reconhecidos são homens, brancos e heterossexuais.

E é possível observar isto nas salas de aula de música, nas estantes de orquestra, no número de professoras e alunas nos cursos de música, nas obras programadas para concertos, nos programas das bienais, nos congressos, nas associações.

LUGARES DE FALA E LUGARES DE ESCUTA: REPRESENTAÇÃO E PROTAGONISMO ATRAVÉS DE GRUPOS, REDES, PROJETOS E PROCESSOS

Antes de mais nada, devo dizer que entendo que as construções dos objetos de estudo de cada pessoa, a forma com que escolhe abordá-lo e o consequente pensamento crítico associado, não são neutros; portanto estão sempre imbricados com o lugar de fala do sujeito-pesquisador ou pesquisadora, ancorados em seu conhecimento situado.

Aliando-me à perspectiva colocada pelas epistemologias feministas, parto da perspectiva de que não existe neutralidade possível.

Tampouco a desejaria.

No entanto, as relações entre teoria e prática de pesquisa precisam encontrar eco e ressonância com os procedimentos diários elencados, tratados, escolhidos pelo pesquisador ou pesquisadora em sua rotina acadêmica, muito além dos seus temas de pesquisa.

O que quero dizer é que um pensamento que trate de musicologia de gênero, por exemplo, não me parece coerente se está baseado na prática acadêmica de um pesquisador ou pesquisadora que opera com princípios verticalizados, hierarquizados, autoritários, que ratificam e não questionam as estruturas de poder dominantes.

Posso pensar aqui nas formas como estas estruturas de poder se perpetuam no meio acadêmico, e não seria um exercício de pensamento vago ou infundado.

A forma como se escolhem e estruturam desde distribuição de disciplinas, estruturas de organização de concurso docente para ingresso ou para progressão, construção das hierarquias e relações subservientes dentro dos grupos de pesquisa, distribuição de vagas docentes e discentes entre homens e mulheres, brancos e negros não resiste a uma observação superficial para que possam ser observados os princípios de desigualdade e a por vezes ausência de critérios definidos para além de pessoalidades com os quais são decididos.

Por vezes o critério de tradição e continuidade são observados, por outras o critério da renovação e necessidade da mudança, sem que se possa deixar de pensar que a manutenção das estruturas de poder é mais importante que o discurso por trás dos roteiros.

Interessante seria uma etnografia destes processos, mas este não é o tema deste trabalho.

O que me motiva para construir esta reflexão é o pensamento sobre a necessária união entre teoria e prática docente, investigativa e artística a partir das epistemologias feministas da diferença; na articulação de formas e políticas que favoreçam a instalação, o estabelecimento e a cotidianização destas possibilidades de pensamento.

Sei, no entanto, que o momento político em que vivemos não é o mais propício para isto, o que faz ainda mais urgente este pensamento, em minha opinião.

Busquei estruturar meu pensamento a partir de algumas categorias, teorias e formas de representação, das quais comentei um pouco; e logo sobre vozes e espaços; dos quais vou falar a seguir.

Sobre isto, minha ideia foi mapear alguns espaços que possibilitam hoje a expressão e experimentação por parte de mulheres, seja com enfoques sobre pesquisa, identidade artística ou tecnologia.

Algumas iniciativas têm acontecido, e vou mapear apenas algumas, que são significativas para mim porque buscam desenvolver o conceito de rede, onde o contato e a ajuda mútua para projetos individuais ou coletivos se tornam catalisadores de ideias, iniciativas e transformações. Este é um trabalho inicial sobre o reconhecimento destas redes, não tenho a pretensão de ser exaustiva, mas pretendo sim continuar a trabalhar sobre este tema.

Série Pesquisa em Música no Brasil Vol.3: Estudos de Gênero, Corpo e Música – abordagens metodológicas (<http://www.anppom.com.br/publicacoes/selo-pmb#public>)

Destaco como uma das primeiras iniciativas o livro sobre Estudos de gênero, corpo e música, organizado por mim e por Susan Campos e publicado pela ANPPOM dentro da Série Pesquisa em Música no Brasil, em 2013.

O livro foi proposto por Susan Campos Fonseca e por mim para a editora da ANPPOM, acolhida pelo então editor, Rogerio Budasz, e finalizada logo por Adriana Lopes Moreira, editora na gestão da ANPPOM eleita durante o processo de realização do livro.

O livro foi dedicado à memória de Maria Ignez Cruz Mello, pianista, compositora, antropóloga e etnomusicóloga, que foi professora da UDESC e pioneira nos estudos de música e gênero no Brasil.

Participaram do livro Susan Campos Fonseca, Teresa Cascudo e Miguel Angel Aguilar Rancel, Maria Palácios, Talitha Couto Moreira, Catarina Domenici, Laila Rosa e Grupo Feminaria Musical, Fabiane Luckow, Isabel Nogueira, Francisca Michelin e Fabio Vergara Cerqueira, Rafael Noletto, Vanda Freire e Angela Portela, Monica Vermes, Marcia Taborda, Vania Muller, Rodrigo Cantos Savelli Gomes. Nos anexos, três traduções de Carlos Palombini: uma republicação do verbete Musica lesbica e guei, de Philip Brett e Elizabeth Wood anteriormente publicado pela Revista Eletrônica de Musicologia, uma entrevista com Elizabeth Wood e o prefácio de Wayne Koestenbaum para *Queering the pitch*, de Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary Thomas.

Revista Vortex, 2015 (<http://www.revistavortex.com/>)

A Revista Vórtex, editada por Felipe de Almeida Ribeiro e Fábio Scarduelli, no volume 3 número 2 de dezembro de 2015, dedicou-se a música e gênero, com artigos de Laila Rosa e Isabel Nogueira, Tania Neiva e Thiago Cabral e de Jorge Vergara, e a tradução de Camila Zerbinatti para o artigo de Pirkko Moisala sobre a compositora finlandesa Kaija Saariaho.

A edição contou ainda com um dossiê sobre som e violência organizado por Laize Guazina e um dossiê sobre o trabalho de compositoras, organizado por Valeria Bonafé, incluindo Lilian Campesato, Flora Holderbaum, Fernanda Navarro, Julia Teles, Thais Montanari, Michelle Agnes e Cristina Dignart. Interessante observar que a revista incluiu partituras e áudios das obras das compositoras, representando uma importante fonte de informação e reflexão.

Rede Sonora, 2015 (<http://www.sonora.me/>)

A rede Sonora foi criada em 2015 por uma iniciativa coletiva de mulheres criadoras, compositoras e intérpretes preocupadas com os espaços e a visibilidade das mulheres nas diversas cenas musicais. O grupo tem uma lista de e-mails, bastante ativa em termos de trocas de informações

e procedimentos, tanto teóricos quanto cotidianos, e realiza reuniões semanais, transmitidas via youtube e hangouts, onde todos os participantes da rede podem interagir e participar. Fazem parte da rede Antonilde Rosa, Gyovana Carneiro, Silvia Berg e Monica Vermes, aqui presentes (das pessoas que conheço aqui!), entre outros vários e várias participantes. O site do grupo diz o seguinte, em um texto construído coletivamente:

Sonora é palavra do gênero feminino. Surge de uma necessidade de visibilidade e diálogo sobre o trabalho artístico das mulheres. Como rede colaborativa, reúne artistas e pesquisadorxsinteressadxs em manifestações feministas no contexto das artes. Propõe a criação e ocupação de espaços, a realização de pesquisas e debates, e está envolvida em atividades musicais de diversas vertentes. Atualmente, Sonora realiza três atividades regulares: um grupo de estudos com discussões de textos e sessões de escuta; a série vozes, que recebe mulheres artistas para falarem sobre seus próprios trabalhos; e a série visões que recebe pesquisadorxs que atuam na áreas de gênero e feminismos. Sonora é atravessada por incertezas, indefinições, reticências, aberturas, afetividades, sensibilidades, ruídos.

Está em fase de gestão o Encontro Sonora, para o final de 2016, reunindo as mulheres participantes da rede e pessoas interessadas em mesas redonda, debates, concertos, workshops e apresentações de trabalhos.

A Sonora tem se constituído uma rede instigante e ativa, onde cada pessoa que participa pode adicionar membros que considere que tenham interesse em música e gênero, e dali tem brotado projetos, discussões, idéias, trocas de informação e colaborações.

Destas colaborações, nasceu uma colaboração minha com Flora Holderbaum, um poema sonoro que foi publicado na Revista Linda de Cultura Eletroacustica.

Revista Linda (<http://linda.nmelindo.com/>)

O editorial da edição de maio, assinado por Flora Holderbaum e Alessa Camarinha, diz o seguinte: “nossa revista *linda* continua a pedir passagem e abrir caminho em meio a tanto ruído digital. Essa edição da revista vem cavando seu espaço em tua escuta. Nesta *linda* tem espaço pra todos os espaços.”

Inicialmente criada com intenção de ser um editorial do Núcleo Nova Musica Eletroacustica (NME), a Linda desenvolveu-se de forma autônoma e colaborativa a partir de 2014, semanalmente. A revista tem relação com a cultura eletroacústica, na acepção que os colunistas assim quiserem.

Na Linda, a preocupação com a invisibilidade das mulheres apareceu, talvez de forma mais marcada, com o artigo de Julia Telles, perguntando onde estavam as mulheres compositoras.

Logo, para mim foi importante o desenvolvimento do som-texto que desenvolvi com Flora Holderbaum, como uma colaboração sonoro-poético-reflexiva sobre a Rede Sonora.

A música que fiz para esta reflexão, junto com Luciano Zanatta, fez parte do projeto fonográfico *Impermanente movimento*, a partir do qual está sendo realizado um estudo coreográfico coordenado por Marília Velardi e grupo ECOAR, da EACH/USP (disponível em: <https://archive.org/details/PLATARECS168>).

A última edição da Linda, publicada anteontem, contou com um texto de Eliana Monteiro da Silva, falando de sua experiência, da rede Sonora e da compositora Clara Schumann.

A edição anterior trouxe um texto da Marcela Lucatelli falando sobre um projeto, que apresento a seguir, chamado Dissonantes.

Projeto Dissonantes (<https://www.facebook.com/Dissonantes-912499242153149/?fref=ts>)

Dissonantes é uma série de apresentações de música experimental organizada por Renata Roman e Natacha Maurer. Segundo as autoras, o projeto surge, em dezembro de 2015, como resposta à pergunta “onde estão as mulheres na cena experimental?”, provocada pela reduzida presença feminina nos concertos e apresentações de música pelos quais passaram, seja apresentando-se, produzindo ou ainda enquanto público. Visando modificar esse contexto e ampliar a participação das mulheres nessa cena, a série pretende criar um espaço de visibilidade e troca com apresentações de mulheres e/ou grupos compostos por pelo menos 50% de mulheres. Com periodicidade mensal e realizada em espaços diferentes, conta com duas apresentações por edição.

Todos estes projetos criam espaços, simbólica e praticamente, para o desenvolvimento de protagonismos femininos, para o questionamento dos lugares tradicionais vinculados à música de concerto, contemplando outros repertórios e práticas.

Por certo, muitos caminhos ainda estão por trilhar, estes projetos não são os únicos - as mulheres que os protagonizam desenvolvem diversos outros – e não se pretendem fechados: seus delineamentos estão em processo.

No entanto, consigo perceber nestas iniciativas a presença da vinculação entre teoria e prática, a busca da horizontalidade e da circularidade dos processos, a formação de redes de troca e apoio mútuo, um constante discutir e repensar práticas e procedimentos, espaços de protagonismo para a prática e para a escuta musical, a criação e a escrita reflexiva.

PERFORMANCE, CRIAÇÃO SONORA, MUSICOLOGIA E MICROPOLÍTICAS: VOZES ENTRELAÇANDO ESPAÇOS

Procurei aqui pensar a reflexão musicológica como historiamento dos processos, pensar a forma como as representações se articularam e se articulam para buscar entender como se construíram os lugares de fala de hoje.

A partir da compreensão da construção histórica dos lugares de fala, entendo que eles se constituem também como lugares de escuta, demarcando lugares éticos e políticos a partir dos quais os significados são atribuídos, modificados, tensionados, gerando as identidades nômades com que se configuram não as coisas em si, mas a forma como as percebo.

Por isto o feminismo, juntamente com raça e etnia – alguns dos marcadores sociais da diferença –, emergem como importantes, como evidências da importância de considerar-se os conhecimentos como situados, como marcadores políticos, primeiros demarcadores destes lugares de fala e de escuta, dando significado às noções de pertencimento, representação e autoridade.

Intrinsecamente, as mulheres sabem, mesmo que a linguagem seja não dita, não expressa, não verbalizada, quais seus lugares aceitáveis de pertencimento, e quais os processos a enfrentar caso queiram- e querem, em muitos casos! – perpassar, ultrapassar, protagonizar.

Processos permeados de dor, conflitos e enfrentamentos, mas também de coragem e rompimentos, ainda hoje: contínua e diariamente.

Um dos elementos desejados, a possibilidade da neutralidade, configura-se como um elemento transitório, uma possibilidade talvez real se a mulher estiver em posição, idade ou já reconhecimento suficiente para que a sua sexualidade não se interponha à sua capacidade intelectual.

Ainda, o desejo do “direito à mediocridade”, como menciona Cecília Piñero Gil, posto que para que uma mulher esteja em lugares de protagonismo, se exige que ela seja muito melhor do que um homem, que para o mesmo posto bastaria ser mediano. Meritocracia que disfarça a consideração de exigir-se excelência de uma mulher para que ela possa estar ocupando o lugar que poderia ser de um homem.

De outra forma, os marcadores de gênero, raça e etnia configuram um primeiro delimitador de qual lugar de fala está associado a qual indivíduo, mesmo antes de que este demonstra o que deseja, e com isto fechando alguns caminhos e delimitando outros, considerados aceitáveis, dignos de ser trilhados.

Neste sentido, a possibilidade da experimentação, entrelaçamento, do jogo entre lugares políticos ou estéticos, configura-se como o que se quer alcançar: criar lugares e espaços nos quais a mulher possa se sentir acolhida e livre para experimentar, provar, exercer e desenvolver suas capacidades e possibilidades criativas.

Penso aqui as epistemologias feministas e as filosofias da diferença como possibilitadores de um conceito híbrido de pesquisa em musicologia, ligado ao questionamento destas estruturas de representatividade de poder, oferecendo outras fontes para a pesquisa e possibilitando a criação de espaços e lugares de existência e resistência que possibilitem a acolhida dos processos investigativos, criativos e de criação de potências para mulheres.

Diariamente, nos espaços cotidianos, nas formas de produzir um pensamento de ensino, pesquisa e produção de conhecimentos não hierarquizados, circulares, compartilhados, construídos em conjunto entre os participantes, que modifique todos os envolvidos na mesma dança.

A dança, para mim, expressa, ao lado das idéias de jogo, rede e colcha de retalhos, a forma como os pensamentos se entrelaçam e buscam formas de expressão neste necessário e urgente diálogo entre teoria e prática.

Espaços de voz e escuta a partir de entrelaçados com as diferenças, entendendo o pensamento sobre música e gênero como muito além de uma mera inclusão das mulheres em discursos que sejam produzidos e recontados da mesma forma hegemônica que gerou o discurso que invisibiliza estas mesmas mulheres.

Gerar mecanismos para a criação de lugares onde seja possível o acolhimento das diferenças, e com isto dando lugar à criação de novos modelos – de vivências musicais, de concertos, de espaços de aprendizado e lugares de protagonismo, onde meninas em formação possam também enxergar-se: este é o elemento chave com o qual busco nortear minha reflexão.

Da mesma forma, reflito e observo as questões apontadas por Laila Rosa sobre a “economia das citações”, a possibilidade de referir em nossos trabalhos autoras mulheres (cis e trans), além de pensadores e pensadoras que trabalham a partir de nossos lugares: bairro – cidade – Brasil - América

Latina. E neste texto, não por acaso, priorizo referir os trabalhos desenvolvidos hoje e em rede, no contexto do Brasil.

Por todas estas reflexões, voz e espaço emergem como categorias importantes em meus processos reflexivos e artísticos: voz como símbolo de protagonismo ao mesmo tempo em que voz-som, voz-sentido e voz transformada (em suas diversas possibilidades), e espaço abrangendo tanto os aspectos simbólicos – como lugar de fala – como práticos, a partir de gravações de campo.

Seja em meu grupo de pesquisa, com minhas alunas e alunos, na rede Sonora, na Revista Linda, no Coletivo Medula, no duo Strana Lektiri ou em meu trabalho solo, o que desejo é buscar trazer minhas reflexões musicais e musicológicas para o hoje, entender como se estruturaram alguns processos históricos no sentido de contribuir para o desenvolvimento de espaços de acolhimento que identifico como importantes e necessários.

É isto o que desejei partilhar hoje aqui.

Busquei exercitar aqui também uma escrita situada, híbrida, entrelaçada com meu cotidiano, demarcando possibilidades de costuras não lineares, que são exatamente a forma como tenho construído meu conhecimento.

Da prática do piano e da musicologia – que me levaram a pensar na ideia da existência de uma cultura pianística da música de concerto demarcada pela invisibilização da mulher e pela hierarquização de alguns repertórios e práticas em detrimento de outras, compreendi que a reflexão sobre a escolha do que estudar e de que forma abordá-lo é crucial para o desenvolvimento das identidades artísticas.

O questionamento de quem quero ser como artista e que artista meus alunos e minhas alunas querem ser me leva a pensar nas formas com que posso auxiliar no desenvolvimento destes processos. Partir da escuta e do acolhimento, passando pelo questionamento. Entender que eles e elas não serão os mesmos artistas que eu, nem todos o mesmo, por isto me parece essencial considerar a partir de que lugar eles falam e que voz desejam ter.

Todos estes caminhos me levaram ao desejo de manifestar-me através da criação sonora, e destas experimentações

Motivada por estas impermanências e caminhos percorridos, chamei de *Impermanente movimento* meu primeiro trabalho de criação sonora – envolvendo voz e gravações, desenvolvido em parceria com Luciano Zanatta, e que dentro de pouco tempo ganhará vida em dança – prática e simbolicamente – pelo grupo ECOAR, da Universidade de São Paulo, sob coordenação de Marília Velardi.

E são estas múltiplas vozes e diálogos que configuram os entrelaçamentos do *Voicing* que dá nome a meu terceiro disco.

Costuras híbridas de significados, de um caminho não linear, com certeza, mas que é o que me faz estar hoje aqui.

Encerro esta fala com o texto de *Al final, el comienzo*, do meu disco *Voicing*, que será lançado no próximo dia 20 de junho pelo selo Seminal Records (<https://seminalrecords.bandcamp.com/album/voicing>).

Agradeço a atenção.

Ida
Venida
Drama, sangre
suelta ya
vete y no vuelve
siempre ya no hay que decir
sigue tu caminho y aqui voy,
el tempo es mio
(*Al final, el comienzo* – música de Voicing, Isabel Nogueira)

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia. *Revista Estudos Feministas*. Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. Florianópolis, Vol. 13(3), Set-dez., p. 704-719, 2005.
- _____. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.” *Revista Estudos Feminista*, Florianópolis, Vol.8 (1), p. 229-236, 2000.
- CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn – a manifesto*. Ghent: Orpheus Institute, 2009.
- CURIEL, Ochy. Hacia La construcción de un feminismo descolonizado. MIÑOSO, Yuderlys Espinosa (org.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas Del feminismo latinoamericano*. Vol I. Buenos Aires: En La Frontera, 2010. Pp. 69-78.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (5), p. 7-41, 1995. Disponível em: <http://periodicos.bc.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acessado em 02/07/2008.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática libertadora*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- LÓPEZ-CANO, Rúben e OPAZO, Ursula San Cristóbal. *Investigación artística em música: problemas, métodos, experiencias e modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Barcelona, Dezembro de 2014.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MOISALA, Pirkko. A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade. Tradução de: Camila Durães Zerbinatti. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p. 1-24
- NOGUEIRA, Isabel. A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto. ROCHA, Luzia (ed). *Iconografia Musical - Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Lisboa: CESEM/Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- NOGUEIRA, Isabel. *Iconografia musical em performance ou: será que as formigas veem o céu de outra cor?*. Conferência apresentada no 3º Congresso Brasileiro de Iconografia musical - Iconografia, música e cultura: relações e trânsitos. Salvador, 2015a.

NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). Estudos. de gênero, corpo e música. *Série Pesquisa em Música no Brasil*. 1ª ed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

CARLOS GOMES E A MUSICOLOGIA NO BRASIL: NOVAS PERSPECTIVAS

Lenita W. M. Nogueira

Resumo: Os primeiros estudos mais aprofundados sobre Carlos Gomes (1836-1896) foram publicados em 1936 na Revista Brasileira de Música, edição em homenagem ao centenário de nascimento do compositor. Nesta publicação foram apresentados vários textos inéditos, englobando um amplo espectro que vai de desde relações pessoais, passando por estudos documentais até a análise de suas óperas. Alguns livros que vieram na sequência se dedicaram a compilar e organizar dados que estavam esparsos e, em sua maioria, não trabalharam a música de Gomes, mas aspectos da vida do compositor, por vezes de forma laudatória. Em que pese o seu valor na preservação de aspectos históricos da atividade de Gomes, não se configuram estudos musicológicos no sentido que atualmente se dá ao termo, embora algumas destas publicações ainda sejam referência para pesquisas atuais. Na década de 1970 foi iniciada por Gaspare Nello Vetro a publicação dos *Carteggi Italiani*, uma compilação das cartas de Gomes produzidas na Itália, que tem dado fundamentação a vários estudos. Dentro da academia brasileira, a obra de Gomes iria se tornar objeto efetivo de pesquisa somente no século XXI, quando passa a ser objeto de mestrados e doutorados, sendo estudada sob vários aspectos. Serão apresentados a seguir alguns trabalhos realizados nas últimas décadas dentro de programas de Pós-graduação e outras instâncias acadêmicas brasileiras, que propõem estudos aprofundados da obra gomesiana, algumas visando a pesquisa musicológica sobre o contexto de produção destas obras, outras explorando o campo da análise e outras ainda, a disponibilização da obra do compositor através de edições críticas.

Carlos Gomes and musicology in Brazil: New perspectives

Abstract: The first studies on Carlos Gomes were published in a special number of the *Revista Brasileira de Música* issued in 1936 to celebrate the 100 years of his birth. The number included several unpublished studies on the composer, encompassing a broad spectrum ranging from Gomes' personal relationships and documental studies through analysis of all his operas. After this special number, little has been published involving innovative facts and in deep musicological research. Some books that followed were mostly devoted to gather already existing information and not exactly having Gomes' music as focus, but aspects of his life, sometimes in a laudatory manner. Despite the value of the latter in preserving historical aspects of Gomes' life and works and remembering that some of them are still references to current research, these books cannot be taken as musicological studies in the full concept of the word. In the 1970s appears the *Carteggi Italiani*, by Gaspare Nello Vetro, which has proved to be of great importance as documental material that has been supporting many recent scholarly works. However, within the Brazilian academy, studies on the works of Gomes start to develop in the twenty-first century, when it becomes the subject of master's dissertations and doctoral thesis, exploring this theme in many ways. In this round table, we will present some studies produced in the last decades in universities and other academic institutions that offer an in-depth sight on Gomes' work, some of them aiming to a musicological view on the production of these works, other exploring them by musical analysis and other more, making available some of the composer's works through critical editions.

INTRODUÇÃO

Os primeiros estudos mais aprofundados sobre Carlos Gomes (Campinas, 1836-Belém, 1896) foram publicados pela *Revista Brasileira de Música* em 1936, em uma edição dedicada ao centenário de Gomes. Em um alentado volume de 480 páginas, faz um apanhado geral da vida e da obra do compositor, apresentando artigos e depoimentos que abordam a produção gomesiana sob diversos ângulos. A Revista é dividida em cinco partes:

Recordações pessoais;
O Homem e sua Arte;
As óperas;
Epistolário e
Contribuições várias

Neste conjunto aparecem alguns documentos até então inéditos, em especial na parte relativa à correspondência ativa de Gomes, bem como análises detalhadas de suas óperas e algumas declarações pessoais que revelam o contexto em que viveu e produziu.

Após esta edição, que veio à luz há mais de 80 anos, surgiram outras publicações, algumas bastante relevantes frente ao desconhecimento sobre Carlos Gomes. Apesar de seus méritos, estes textos não poderiam ser classificados como pesquisas musicológicas, já que tinham por objetivo a preservação e divulgação de dados sobre o compositor campineiro. Entretanto, é preciso levar em consideração que a musicologia, enquanto disciplina acadêmica baseada em um arcabouço teórico, é recente entre nós, fato que de modo algum invalida as pesquisas realizadas anteriormente. Ao contrário, pesquisadores ainda se valem de algumas destas publicações, que têm o mérito de haver preservado dados da maior importância e que poderiam ter se perdido se não tivessem sido registrados a tempo.

Extrapolando o universo brasileiro, ainda na década de 1970, foi iniciada a publicação dos *Carteggi Italiani*, uma iniciativa de Gaspare Nello Vetro, então bibliotecário do Conservatório Arrigo Boito, sediado na cidade italiana de Parma. Vetro realizou extensas pesquisas em seu país a procura de correspondências de Gomes, que seriam publicadas com apoio do governo brasileiro através do Centro Cultural Ítalo-brasileiro de Milão. Se a publicação destas cartas, que não são poucas, não são o que se poderia considerar um estudo musicológico, elas se revelaram documentos da maior importância, que têm fornecido apoio e fundamentação a pesquisas recentes.

Apesar do caráter estritamente documental da publicação, ao primeiro volume foram anexados textos de dois musicólogos italianos de reconhecimento no mundo acadêmico. O primeiro deles é *Formazione e affermazione di Gomes nel panorama dell'opera italiana: Appunti e considerazioni*, de Marcelo Conati, que tece considerações sobre a importância de Gomes para a música lírica italiana a partir de 1870 (ano de estreia de *Il Guarany*). O segundo texto é *Gomes a Milano* de Giampiero Tintori, que estuda a trajetória de Carlos Gomes em Milão. Este livro foi traduzido para o português em 1982.

Houve uma continuação desta publicação e o segundo volume veio à luz em 1998 pela Editora Thesaurus. Em 2002 foi publicado o terceiro volume das cartas, no qual também há dois ensaios: um do próprio Vetro intitulado *Francesco Giganti: un poeta di Carlos Gomes*, e *La verdianità nelle ouvertures di Gomes*, assinado pela pesquisadora brasileira Carla Bromberg.

Assim, temos à disposição praticamente toda a correspondência ativa de Gomes na Itália, revelando diversos aspectos de sua vida pessoal e profissional, com destaque para suas relações as editoras Lucca e Ricordi, que publicaram suas obras, com regentes, cantores e empresários. Embora apresente apenas alguns comentários breves sobre cartas específicas, os elementos que esta documentação oferece ao pesquisador têm se revelado fundamentais para a exploração de aspectos históricos muito relevantes e por vezes fundamentais para a pesquisa acadêmica.

OS PRIMEIROS TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE CARLOS GOMES

Uma das primeiras pesquisas realizadas dentro da academia tratando da obra de Gomes foi minha dissertação de mestrado, *Maneco Música: pai e mestre de Carlos Gomes*, de 1992, defendida

na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Embora este trabalho tenha como foco o pai de Carlos Gomes, Manuel José Gomes (Santana de Parnaíba, 1792-Campinas, 1868), mestre-de-capela em Campinas por mais de 50 anos, este trabalho apresenta aspectos da formação musical de Carlos Gomes, a única que recebeu até sua ida para o Rio de Janeiro em 1859, já então com 23 anos. (NOGUEIRA, 1997).

Um dos fatores que impulsionou as pesquisas sobre Carlos Gomes foi a catalogação e a organização do acervo do Museu Carlos Gomes em Campinas a partir da década de 1990. Em 1997 publicamos o livro *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*, que tem sido até hoje apoio para diversos estudos da musicologia gomesiana. A partir desta publicação o arquivo do Museu Carlos Gomes passou a receber pesquisadores em busca de informações sobre a obra de Carlos Gomes, bem como da de seu pai, o já referido Maneco Músico, e de seu irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908), cuja produção, principalmente a do primeiro, tem estreita relação com o trabalho desenvolvido posteriormente por Carlos Gomes. Foi nesta relação com o pai mestre-de-capela que Carlos Gomes teve sua formação inicial. Trabalhou com ele até sua ida para o Rio de Janeiro em 1859, auxiliando nos serviços musicais na igreja e fora dela.

Neste sentido, gostaríamos de destacar a tese de doutorado de Vivian Lis Nogueira Ferreira Dias, *Um resgate do patrimônio musical paulista: transcrições musicológicas e considerações analíticas de três missas de Manoel Jose Gomes, mestre-de-capela em Campinas* (DIAS, 2011), defendida na Unicamp sob minha orientação. Neste trabalho a pesquisadora escolheu no acervo do Museu Carlos Gomes três missas de autoria atribuída a Manuel José Gomes, fazendo um estudo analítico sobre elas, com elaboração de aparato crítico e edição das partituras. No que se refere à Carlos Gomes, trata-se de um universo bastante importante, no qual foi formado e iniciou suas primeiras composições.

Ainda no que se refere a Manuel, diversos pesquisadores realizaram transcrições com o objetivo de executarem suas composições, em geral para coro e pequena orquestra. O mesmo se pode dizer de Sant'Anna Gomes, que já foi, inclusive, objeto de uma dissertação de mestrado de Alexandre José de Abreu na Unicamp, sob orientação do professor Edmundo Hora.

Abaixo serão apresentados trabalhos acadêmicos mais recentes, cujo objeto central é Carlos Gomes.

TESES DE DOUTORADO

Apresentaremos aqui, em ordem cronológica, cinco pesquisas de doutorado defendidas no século XXI que abordam a obra de Carlos Gomes, cada uma delas focada em um aspecto específico. Em ordem cronológica, o primeiro trabalho a destacar é a tese de doutorado de Marcos Fernandes Pupo Nogueira, *Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas obras (1861-1891)* (NOGUEIRA, 2004), defendida no Departamento de História da Universidade de São Paulo, sob orientação de Arnaldo Daraya Contier. Neste trabalho Pupo Nogueira faz um estudo aprofundado dos trechos puramente instrumentais nas oito óperas de Carlos Gomes, prelúdios e sinfonias, a fim de compreender o pensamento do compositor no que se refere à instrumentação e

orquestração. Abaixo o resumo da tese, que foi publicada em forma de livro pela Editora da Unesp em 2006 com o título *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*.

A presente pesquisa concentra-se no território puramente instrumental das formas sinfônicas de Carlos Gomes, compostas para suas oito óperas. Do ponto de vista quantitativo e qualitativo, trata-se de um conjunto de prelúdios e sinfonias que representa o primeiro corpo de repertório sinfônico de concerto da história da música brasileira. A análise do material temático de cada uma das onze peças sinfônicas, inseridas nas óperas de Gomes, tem o objetivo de desvelar o pensamento sinfônico do compositor e, ao mesmo tempo, questionar os rótulos que frequentemente lhe são aplicados, ora como seguidor de Verdi, ora de Wagner, algumas vezes como herói nacional por ter vencido em Milão, outras desqualificado como paradigma para as gerações de compositores brasileiros que o sucederam. Parte-se do pressuposto de que Gomes, nas formas sinfônicas de suas óperas, seguiu um caminho estético próprio e seu estilo, bastante pessoal, mostrou-se receptivo a diálogos ecléticos com a tradição sinfônica europeia, que no seu caso específico inclui, além da música lírica italiana do século XIX, a ópera francesa dos séculos XVIII e XIX, o drama musical wagneriano e principalmente o sinfonismo de inspiração clássica, também encontrado nas produções da chamada “música absoluta” das últimas décadas do século XIX. Com relação às obras analisadas neste trabalho, o discurso de Carlos Gomes se revela essencialmente sinfônico, tanto pela forte unidade motívica dos materiais temáticos empregados quanto pela variedade das texturas orquestrais presentes na arquitetura composicional. Carlos Gomes compreendeu melhor, ou mais cedo do que seus contemporâneos italianos, o fato de que a composição sinfônica não se sustenta contando apenas com a mera vocalidade exterior das melodias – em geral estáticas e completas em si mesmas –, mas exige um tipo de organização temática mais dinâmica e íntegra, na qual os temas se formam a partir de pequenos fragmentos de contornos tão incisivos que produzem unidade temática, variedade, contraste e transformações motívicas. (NOGUEIRA, 2004)

Marcos da Cunha Lopes Virmond defendeu sua tese de doutorado *Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes* no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, sob minha orientação. Este trabalho é dividido em duas partes, sendo que na primeira o autor realizou extenso estudo sobre período em que Gomes produziu na Itália, como uma época de transição para o verismo e a participação de Gomes neste processo. Na segunda parte se dedica à reconstituição minuciosa da partitura de *Condor*, a ópera menos estudada da produção gomesiana. Para a realização deste trabalho quase hercúleo foram compulsadas inúmeras fontes no Brasil e na Itália, onde a ópera foi publicada. O resumo da tese segue abaixo:

Condor, estreada em 1891 no Teatro alla Scala de Milão, foi a última ópera escrita por Antônio Carlos Gomes. O estudo dos documentos textuais indica que o processo composicional envolveu a elaboração de um rascunho para canto e piano, a orquestração, uma extensa revisão final e a inclusão de um balé um ano após a estreia. A análise do rascunho, documento inicial da criação, revela alternativas composicionais que foram descartadas pelo autor se comparadas com o resultado definitivo tomado da edição para canto e piano de 1891. Usando-se esses documentos textuais, acrescidos do manuscrito autógrafo e da cópia profissional, foi possível reconstituir várias dessas alternativas ao longo do primeiro ato, analisa-las e discutir as possíveis razões para a conduta do compositor. Analisou-se também os aspectos de exotismo e orientalismo inerentes ao libreto abordados musicalmente por Gomes. Como resultado, verifica-se que Gomes construiu *Condor* ao longo de quatro fases: elaboração do rascunho, orquestração, uma revisão e introdução do Balé. As modificações promovidas indicam necessidade de condensação do discurso musical, reorganização do discurso harmônico e otimização do discurso dramático em paralelo ao discurso musical. A abordagem musical do orientalismo em *Condor* é refinada e sutil, quase imperceptível, mas com suficiente densidade para criar uma cor local efetiva. Revela-se, assim um compositor

cioso da qualidade de seu produto final e com expressiva competência técnica enquanto operista, atento ao ambiente cultural de sua época, criativo, inovador e com importante contribuição para a evolução do melodrama italiano em seu período de transição até o surgimento da *giovane scuola*. (VIRMOND, 2007)

O terceiro trabalho de doutorado sobre Gomes foi realizado por Lutero Rodrigues e se chama *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade* (RODRIGUES, 2009). Foi defendido na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da profa. Dra. Flávia Toni. Sua abordagem é bastante específica e até então inédita, explorando a relação dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, em especial Mário de Andrade, com a obra de Carlos Gomes, conforme explicitado no resumo abaixo:

Inicialmente, a seguinte tese foi baseada em uma revisão bibliográfica de tudo o que se havia escrito sobre Carlos Gomes, segundo as bibliografias da música brasileira realizadas por Luiz Heitor Correia de Azevedo e Vicente Salles, a segunda restrita à bibliografia do compositor - até a época da Semana de Arte Moderna. Tivemos o objetivo de avaliar o que se conhecia, nesta época, sobre Carlos Gomes, para então estudar o efeito que a Semana e o Modernismo exerceram sobre sua imagem, privilegiando sempre a ótica de Mario de Andrade. Por fim, foram estudadas as consequências do mesmo efeito sobre a bibliografia musical subsequente, visando rever alguns conceitos e preconceitos - arraigados em nossa cultura - que foram prejudiciais ao compositor. (RODRIGUES, 2009)

Este trabalho foi publicado pela Editora da Unesp com o título *Carlos Gomes: um tema em questão* (RODRIGUES, 2012)

Outro pesquisador a estudar Carlos Gomes em nível de doutorado foi José Maurício Valle Brandão, que trabalhou com uma composição específica, a *Sonata para Cordas em Ré*, conhecida como *Burraco de Pau*. Sua tese, *Tempo e espaço da sonata para cordas “Burraco de Pau” de Carlos Gomes: uma análise técnico-interpretativa em música sinfônico-camerista brasileira no século XIX*, teve orientação de Erick Magalhães Vasconcelos e foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em 2009. Seu resumo traz as seguintes informações:

A presente pesquisa aborda aquela que julgamos ser uma das peças mais singulares da produção de Antonio Carlos Gomes: a Sonata para Cordas “O Burraco de Pau”. Não pela sua grandiosidade ou pela utilização de procedimentos inovadores, tal singularidade se justifica no fato de ser esta sua última peça composta integralmente, a única de suas peças composta apenas para conjunto de cordas, além de sua versatilidade de execução por grupos de disposição e tamanhos distintos. Pretendemos, pois, tomando por base o estudo desta obra, situar estético-estilisticamente o compositor Carlos Gomes, ele também um nome singular na história da música, ainda que não lhe seja referendada tal importância: a de ser o primeiro compositor não europeu a obter reconhecimento em palcos da Europa, e de ter suas peças incluídas no repertório operístico corrente de sua época. Metodologicamente, o presente estudo é composto de uma revisão histórica da música brasileira, com vistas a determinar os ascendentes de seu estilo; uma reflexão acerca do que se pode denominar nacional em música; uma avaliação histórica de Carlos Gomes, sua obra e seu estilo; e a análise histórica e estrutural da Sonata para cordas, além das conclusões acerca da estética gomesiana. À guisa de complementação, estão anexas uma edição moderna da partitura da Sonata para cordas, efetuada a partir dos manuscritos, e um catálogo das obras de Carlos Gomes. Como estudo de caso, o principal objetivo deste trabalho foi o de aferir resultados que possibilitassem a melhor interpretação dos conteúdos objetivos e subjetivos da peça abordada, e consequentemente de toda a obra de Carlos Gomes e de seu estilo. (BRANDÃO, 2009)

O último trabalho de doutorado que gostaria de comentar é o de Paulo Adriano Ronqui, que se concentra em um aspecto instrumental, a utilização de trompete e cornet em partes exclusivamente instrumentais das óperas de Gomes. Trata-se de *O naipe de trompetes e cornets nas sinfonias e prelúdios das óperas de Carlos Gomes* (RONQUI, 2010) defendida no Departamento de Música do IA/Unicamp sob a orientação de Roberto Cesar Pires. Eis o resumo:

Ciente da necessidade e importância de trabalhos direcionados ao estudo do naipe de trompete em obras sinfônicas brasileiras, esta pesquisa se propôs a investigar a constituição do naipe de trompete e cornet nos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes. Com esse objetivo, estudou-se a contribuição instrumental de Carlos Gomes para a música brasileira e italiana no século XIX, além da evolução na construção dos trompetes de válvula na Europa e o uso precoce desses instrumentos por Gomes no Brasil. Por meio dessa investigação, comprovou-se a originalidade no emprego de diferentes conotações de naipe de trompete e cornet realizada em ambos os países pelo compositor campineiro. O trabalho de performance da pesquisa, deu-se através da reedição das partituras do naipe de trompete e cornet das obras estudadas, a partir dos manuscritos autógrafos. Completada a edição, selecionaram-se os trechos musicais mais relevantes para o naipe, às quais se propuseram sugestões interpretativas. Após esse trabalho, os excertos escolhidos foram gravados, a fim de oferecer referencial auditivo. (Ronqui, 2010)

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

Como veremos pelos itens destacados abaixo, as pesquisas acadêmicas relativas à Carlos Gomes se concentram mais em teses de doutorado, e no caso de mestrados, destacamos duas.

A primeira delas, *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional*, foi realizada por Olga Sofia Freitas Silva na Universidade Federal do Paraná em 2011, sob orientação de Maurício Dottori. Trabalha com um recorte bastante específico, o estudo do contexto de produção da ópera *Il Guarany*, que a autora enquadra dentro do âmbito de uma ópera nacional. Abaixo o resumo da dissertação:

Il Guarany, ópera escrita por Antônio Carlos Gomes, foi o primeiro drama lírico brasileiro a atingir reconhecimento internacional, e um dos poucos a permanecer no repertório operístico atual. Tanto a ópera quanto a própria imagem do compositor estão atreladas às representações de uma determinada geração de intelectuais românticos brasileiros (1850-60) sobre o que era a arte nacional, a ópera nacional, e qual a sua importância para o progresso da sociedade. Ao seguir a trajetória desta ópera, tomando-a como obra de arte nacional, esta pesquisa se centra em cinco pontos de referência: as representações de civilidade e progresso na burguesia carioca do segundo império, envolvendo a música, a ópera e o próprio Carlos Gomes, que estreou sua carreira de operista na Ópera Nacional; o período de transição do melodrama italiano em meados do século XIX, grandemente influenciado pelo formato da grand opéra francesa, período em que Gomes fez os seus estudos em Milão; a influência da dramaturgia hugoliana na ópera do século XIX, e o contexto do indianismo enquanto primeiro discurso nacionalista romântica, contexto que deu origem ao romance *O Guarani*, adaptado como libreto da ópera de Gomes; considerações sobre o aspecto formal da ópera *Il Guarany*; a recepção da ópera em Milão e no Rio de Janeiro. Por fim, a pesquisa considera o papel da ópera nas discussões sobre a nacionalidade na arte e na ópera, no pensamento nacionalista e romântico de 1850-60, notando o anacronismo ideológico da bibliografia tradicional. (SILVA, 2011)

Já o trabalho de Isaac William Kerr, *Instrumentação e Orquestração em Antonio Carlos Gomes: Um estudo em seus Prelúdios e Aberturas*, defendido em agosto de 2016 no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, explora a questão da orquestração utilizada por Gomes em trechos instrumentais. Sob orientação da autora e de Marcos Virmond, o autor resume o seu trabalho:

Trata de um estudo sobre o referencial estilístico de Carlos Gomes a partir das influências recebidas pela escola e contexto italianos somados às suas inclinações de compositor orquestral. A pesquisa procura revelar algumas particularidades da orquestra de Gomes, como a maneira que faz uso de determinados grupos orquestrais, termos inusitados utilizados em seu efetivo orquestral (cimbasso, bombardone e rollo) e o resultado de sua concepção de artista lírico aplicado à orquestra de teatro.

Ainda no que se refere a mestrado, temos alguns trabalhos acadêmicos baseados em Gomes, mas com enfoque em outras áreas do conhecimento, ou seja, não são estudos propriamente musicológicos. Nesta linha citaremos três dissertações: a de Denise Scandarolli, *Opera e representação histórica em Carlos Gomes*, apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, de Ricardo Pistori, *A influência da literatura brasileira na ópera lírica italiana: Il Guarany, de Antônio Carlos Gomes*, defendida junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e *Do Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação* de José Eduardo Xavier da Silva.

ARTIGOS

No que se refere a artigos apresentados em eventos científicos e/ou publicados em revistas, já podemos contar com um número significativo de trabalhos sobre Gomes. Como exemplo, em linha contínua, temos encontrados trabalhos sobre o compositor em diversos congressos como os da ANPPOM, entre outros, artigos publicados em revistas especializadas como *Per Musi* e *Opus*, além de muitas publicações em anais de eventos, inclusive no exterior. Estes artigos têm contribuído sobremaneira para as pesquisas sobre Gomes, por abordarem aspectos bastante diversos, alguns deles fruto de pesquisas acadêmicas em andamento, outros trazendo à luz pontos ainda inexplorados da obra gomesiana.

OUTRAS PESQUISAS – TRANSCRIÇÕES MUSICOLÓGICAS

Em outro âmbito, destacamos as diversas transcrições musicológicas que vêm sendo realizadas sobre a obra de Gomes, tanto no que se refere às suas óperas, como a peças de menor extensão, vocais, instrumentais e para coro e orquestra, tornando disponíveis para pesquisadores e músicos uma grande parcela da sua produção musical.

A proposta é discorrer sobre os estudos musicológicos realizados no século XXI, deixamos apenas como citação as transcrições do maestro Luiz Aguiar realizadas a partir da década de 1980 e as partituras de *Il Guarany* e *Lo Schiavo* realizadas pelo maestro Roberto Duarte.

Desde o ano 2000 houve um incremento nos estudos gomesianos no que se refere especificamente ao trabalho com suas partituras, alguns deles resultando em apresentações e concertos. Uma delas, à qual já nos referimos, resultou da tese de doutorado de Marcos Virmond, *Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes*. Um dos resultados deste trabalho foi a partitura completa de *Condor* para solistas, coro e orquestra. Esta ópera, composta em 1890 e foi a última de Gomes no gênero, o trabalho seguinte *Colombo*, é um Poema vocal-sinfônico. Na época em que foi realizada a transcrição, não havia nenhum trabalho específico sobre esta ópera, poucas vezes encenada no Brasil.

Ainda no campo da ópera, foi realizada, sob minha coordenação e com apoio da Fapesp, a transcrição musicológica da ópera *Joanna de Flandres*, que resultou na montagem da partitura completa para solistas, coro e orquestra, bem como a redução para canto e piano desta ópera até então inédita. Este trabalho foi realizado em 2002 e em 2013 houve uma montagem da ópera com a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas sob a regência de Victor Hugo Toro.

Esta foi a segunda ópera de Gomes no Rio de Janeiro e estreou em 1863 no Teatro Lírico Provisório. Paralelamente a este trabalho de reconstrução da ópera a partir dos manuscritos originais, que estão separados em duas partes, o primeiro ato no Museu Histórico Nacional e os outros três na Biblioteca Arthur Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, realizamos extensas pesquisas sobre o contexto da produção desta ópera, que revelaram mais agudamente o que já era conhecido parcialmente, a enorme confusão que se instalou na cena lírica carioca naquele período em que declinava o ideário que havia criado a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 1857 como tentativa de criar uma ópera de caráter brasileiro. Na época de *Joanna de Flandres*, o movimento havia se transformado em Academia da Ópera Nacional e Italiana, com prevalência desta última. O estudo daquele contexto se revelou bastante esclarecedor das condições para a produção musical no Rio de Janeiro em meados do século XIX.

No ano seguinte ao nosso trabalho de transcrição musicológica da ópera *Joanna de Flandres*, veio à luz outro trabalho realizado sobre a mesma ópera, uma iniciativa de Fábio Oliveira e Achille Picchi, que resultou na publicação da partitura em versão para canto e piano.

Outra peça de Gomes que teve um trabalho neste sentido foi o hino *Progresso*. A composição de 1885, quando Gomes já vivia há muito tempo na Itália, foi escrita expressamente para a inauguração da Exposição Industrial que ocorreu em Campinas naquele ano. Esta partitura foi trabalhada em 2006, quando a composição foi confirmada como o hino oficial da cidade. Naquela ocasião fizemos o trabalho de revisão musicológica da parte para coro e orquestra, e foram feitos arranjos simplificados para uso da população, já que se trata de uma peça de caráter operístico e tem trechos que apresentam dificuldades para sua interpretação por amadores.

Gomes recebeu o convite para escrever um hino para ser executado na inauguração da 1ª. Exposição Regional de Campinas, município que vivenciava grande crescimento devido às extensas plantações de café e desejava exibir seus progressos no setor agrícola e industrial. Em carta enviada ao organizador do evento, Torlogo Dauntre, em 24 de março de 1885, Gomes dizia estar honrado com o convite para escrever “algumas notas de música” para a inauguração da Exposição e informava que havia concluído a peça, uma partitura para grande orquestra, coro, banda e fanfarra. A peça havia sido entregue à Casa Editora Ricordi em Milão para que dela fosse extraída uma cópia, que seria enviada

ao Brasil logo depois do original¹. Embora tenha intitulado a peça como “Coro Triunfal Ao Povo Campineiro”, ela ficou conhecida como “Progresso”, primeira palavra entoada pelo coro².

Outra transcrição que realizamos foi do chamado *Kyrie da Missa Perdida*. Este título é com certeza posterior à composição e foi apostado pela filha caçula do compositor, Ítala Gomes Vaz de Carvalho (1878-1948), no manuscrito autógrafo que se encontra no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro.

Este *Kyrie* foi composto por Gomes em 1865, quando já residia em Milão Cronologicamente está situado antes da composição das revistas *Se Sa Minga* e *Nella Luna* e de *Il Guarany* e se trata, possivelmente, de uma peça para seus exames de composição no Conservatório de Milão ou da peça de grande porte que havia se comprometido a escrever quando deixou o Brasil. Se Gomes completou esse trabalho ou se ficou restrito a este trecho, não temos elementos para afirmar nada. De concreto somente esta informação de Ítala de que se trata de uma “Missa Perdida”. Embora o título escrito por Gomes, “Messa a 4 voci com cori de A. Carlos Gomes / Milano 1865”, indica que o pretendia compor uma missa completa, não apenas o *Kyrie* isoladamente,

O manuscrito desta peça é escrito para quatro solistas (soli), coro e órgão (organo) provavelmente uma redução de parte orquestral, já que muitos trechos da partitura indicam escritas instrumentais (NOGUEIRA, 2010)

Um trabalho recente de transcrição musicológica é *Credo*, localizada há poucos anos no acervo do Museu Carlos Gomes e trabalhada pela autora. As partes (não há partitura) não trazem nenhum título que não seja *Credo*, o que nos faria supor uma peça autônoma, que Gomes teria escrito para algum evento em sua cidade natal. Mas na parte de oficleide, uma cópia de Sant’Anna Gomes, há a indicação “Credo de San Sebastian”. Isso levanta a possibilidade de se trata de um trecho até então desconhecido da *Missa de São Sebastião*, composta entre 1857 e 1859, da qual já eram conhecidos o *Kyrie* e o *Gloria*, que, inclusive, foram gravados em CD pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas em CD de 2005.

Embora não se possa assegurar com absoluta certeza, este *Credo*, que na verdade é composto pelas partes *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, seria a continuação daquela missa. A transcrição musicológica deste conjunto para coro e orquestra foi entregue em 2013 para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

Outro musicólogo que vem desenvolvendo pesquisas a partir da obra de Gomes é Marcos Virmond, o qual já foi referido anteriormente por sua tese de doutorado *Construindo a ópera Condor: O pensamento composicional de Antonio Carlos Gomes*, na qual realizou uma edição definitiva da partitura desta ópera a partir da comparação entre diversas versões de Gomes que foram localizadas por ele. Outros trabalhos de recuperação realizados por este pesquisador incluem *La tempesta*, um exercício de orquestração que Gomes realizou em seus estudos no Conservatório de Milão em janeiro de 1866, a transcrição da partitura de orquestra do *Hino para o Centenário da Independência dos Estados Unidos (Saudação do Brasil)* de 1876 e um trabalho da maior importância ainda inédito, que é a transcrição da partitura da revista musical *Se sa minga* que Gomes compôs em Milão e foi seu primeiro sucesso antes da estreia de *Il Guarany*.

¹ Provavelmente partes de coro impressas que existem no Museu Carlos Gomes fazem parte desse lote; partes orquestrais impressas não foram localizadas.

² Em 1994 essa peça foi oficializada como Hino da Cidade de Campinas.

Antes de seu doutorado, Virmond já havia publicado o livro *Antonio Carlos Gomes – Condor* em 2003 pela Editora da Universidade do Sagrado Coração de Bauru, SP. Neste livro ele aborda de maneira menos aprofundada alguns temas que desenvolveria em seu doutorado sobre esta obra (VIRMOND, 2003)

Mais uma publicação de grande porte é o livro *Minhas pobres canções* (TANK, 2006), que, embora não seja baseado em pesquisa realizada no século XXI, tem na sua publicação o mérito de cobrir praticamente toda a sua produção vocal de Carlos Gomes fora do campo da ópera, tornando disponível partituras de todas as 41 canções de Gomes conhecidas até o momento. Cada uma delas é comentada no que diz respeito a estilo, interpretação e afins por Niza de Castro Tank e a revisão musical é de Achille Picchi. Reforçando a importância da publicação, foram agregados dois CDs com o repertório interpretado por diversos intérpretes, sem transposições, ou seja, a tonalidade das partituras respeita sempre o pensamento original do compositor³.

Outro estudioso de Carlos Gomes é Marcus Góes, que em 1996, ano do sesquicentenário do compositor, lançou o livro *A força indômita*, uma biografia de Carlos Gomes (GÓES, 1996) e em 2008 apresentou *Carlos Gomes – Documentos comentados*, no qual faz uma leitura de diversos documentos sobre o compositor, inclusive alguns inéditos e localizados por ele na Itália. (GÓES, 2008).

O último livro a comentar é *A lanterna mágica e o burrico de pau: Memórias e histórias de Carlos Gomes*, publicado por mim em 2011. No que diz respeito à musicologia, pode-se dizer que se trata de um livro híbrido, já que foi rigorosamente baseado em pesquisas acadêmicas e todos os fatos narrados ali são fundamentados em documentação sobre o compositor, seja em suas cartas, imprensa, documentos oficiais, etc. O que talvez o diferencie de um documento musicológico é que, embora se trate de uma biografia, o livro é escrito em primeira pessoa, o próprio Gomes conta a sua história. Quase todas as suas palavras foram retiradas de sua farta correspondência, tentando configurar um estudo de contexto, mas do seu ponto de vista, o que talvez seja o diferencial e que faz do livro uma espécie de romance histórico. A intenção foi escrever um texto de fácil leitura que, embora baseado em estudos musicológicos, ao utilizar fatos e falas reais, possa ser entendido por um público bastante amplo, não necessariamente estudiosos de música.

Foram apresentados acima alguns exemplos de trabalhos de maior porte sobre Carlos Gomes, sem a pretensão de esgotar o assunto, mas indicar os rumos que vêm sendo seguidos nas pesquisas relativas ao compositor no cenário brasileiro. Além dos descritos aqui, são conhecidos alguns trabalhos realizados no exterior, mas de acordo com a proposta desta mesa redonda, o foco desta discussão já extensa concentrou-se no universo brasileiro.

COMENTARIOS FINAIS

A trajetória de Gomes no século XIX vai do sucesso e reconhecimento completo a um ocaso doloroso. Esgotada sua relevância, tanto no Brasil como no cenário internacional, foi sua pessoa que atraiu o interesse das autoridades, não sua música. De fato, ao longo do século XX,

³ Os mesmos autores já haviam realizado obra semelhante em 1986 com o nome *Canções de Carlos Gomes*, editada pela Funarte.

salvo ocasionais exceções, o Gomes herói do panteão nacional ao lado de figuras ilustres era o que interessava. Sua obra foi relegada a um irresponsável esquecimento, tanto na performance como no estudo acadêmico. Neste sentido, o volume publicado em 1936, referido anteriormente, foi da maior importância no sentido de alertar para o esquecimento em que se encontrava a figura de Carlos Gomes.

Assim, ao longo do século XX Gomes surge em algumas datas comemorativas até que em 1996 é realizada pela Funarte, em acordo com a Casa Ricordi, a reimpressão de suas operas pertencentes ao catalogo daquela editora. Tal gesto contribuiu sobremaneira para reacender o interesse de Gomes, pois a disponibilização das partituras despertou o interesse de cantores, produtores e regentes. No final do século XX houve um progressivo interesse internacional pelas obras de Gomes, marcadas pela encenação de *Il Guarany* em Bonn e Washington, do *Colombo* em Catania, do *Salvator Rosa* em Dorset, na Inglaterra, em Martina Franca, na Itália, em Bruxelas e na Alemanha e, por iniciativa brasileira, as encenações de *Il Guarany*, *Fosca* e *Maria Tudor* em Sofia, na Bulgária. Outras óperas foram e estão sendo apresentadas, e neste ano de 2016, em que Gomes é lembrado pelos 180 anos de nascimento e 120 de morte, tivemos a encenação de *Lo Schiavo* no Rio de Janeiro e de *Fosca* em São Paulo.

Da mesma forma, no século XXI a academia passa a se interessar por Gomes. Não se trata de mais de tentar engrandecer a figura mítica do herói nacional que conquistou a Europa, mas sim de explorar sua criação musical em outro patamar, contextualizar e analisar sua participação na evolução do melodrama italiano na segunda metade do século XIX ou seu ambíguo papel na construção do nacionalismo musical no Brasil, entre outros tantos ângulos possíveis. Esta nova vertente parece firmar-se inequivocamente e a academia, ao eleger Gomes como objeto privilegiado de pesquisa, cumpre seu papel institucional ao explorar, discutir, tornar público e demonstrar quem foi este relevante brasileiro que, por uma sólida produção musical, salienta-se como o mais importante compositor das Américas durante o século XIX.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, J. M. V. *Tempo e espaço da Sonata para Cordas “Burrico de Pau” de Carlos Gomes: uma análise técnico-interpretativa em música sinfônico-camerista brasileira no século XIX*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. Tese de doutorado. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9079>.

DIAS, V. L. N. F. *Um resgate do patrimônio musical paulista: transcrições musicológicas e considerações analíticas de três missas de Manoel Jose Gomes, mestre-de-capela em Campinas*. Campinas: Unicamp, 2010. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000442922&opt=4>.

GÓES, M. *Carlos Gomes – Documentos comentados*. São Paulo: Algor, 2008.

GÓES, M. *A força Indômita*. Belém: SECULT, 1996.

NOGUEIRA, L. W. M. *Maneco Músico: pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

- NOGUEIRA, L. W. M. *Música em Campinas nos últimos anos do império*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- NOGUEIRA, L. W. M. *A lanterna Mágica e o burrico de pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes*. Campinas: Arte Escrita, 2011.
- NOGUEIRA, L. W. M. *A missa perdida de Carlos Gomes*. In Anais do XX Congresso da Anppom. Florianópolis, 2010.
- NOGUEIRA, L. W. M. Progresso: O Hino Oficial da Cidade de Campinas. In *Revista Sarao*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 2006.
- NOGUEIRA, M. F. P. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- PISTORI, Ricardo. *A influência da literatura brasileira na ópera lírica italiana: II Guarany, de Antônio Carlos Gomes*. São Paulo: FFLECH/USP. 2013. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428999>.
- RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes: Um tema em questão*. São Paulo: Editora da Unesp. 2011.
- REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. Edição comemorativa do centenário de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1936.
- RONQUI, P. A. *O naipe de trompetes e cornets nas sinfonias e prelúdios das óperas de Carlos Gomes*. Campinas: Unicamp, 2010. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000775642>.
- SCANDAROLI, D. *Opera e representação histórica em Carlos Gomes*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2010. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000775642>.
- SILVA, O. S. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/browse?value=Silva%2C+Olga+Sofia+Freitas&type=author>.
- TANK, N. C. *Minhas pobres canções*. Revisão de Achille Picchi. São Paulo: Algor, 2006.
- VETRO, G. N. (org.). *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti commentati*. Milão: Nuove Edizioni, s.d.
- VETRO, G. N. O (org.). *Antonio Carlos Gomes – Carteggi italiani* v. 2. Brasília: Thesaurus, 1998. Tradução de Luiz Aguiar.
- VETRO, G. N. (org.). *Antonio Carlos Gomes – Carteggi Italiani* v. 3. Parma: Edição do autor, 2002.
- VIRMOND, M. C. L. *Condor de Antonio Carlos Gomes: uma análise de sua história e música*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003.
- VIRMOND, M. C. L. *Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Carlos Gomes*. Campinas: IA/Unicamp. 2011. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls0004299451>.

Comunicações

ACENTUAÇÃO INTERMEDIÁRIA DO COMPASSO: UMA PROPOSTA DE NOTAÇÃO MUSICAL

Fabio Adour da Camara (UFRJ)
fabioadour@yahoo.com.br

Resumo: A notação musical, no que concerne ao sistema de indicação das durações, se encontra num estágio que permite a indicação de uma grande variedade de detalhes. Não obstante existirem muitas publicações que discutem ritmo e métrica com profundidade, alguns conceitos ainda são negligenciados ou abordados de modo vago. É o caso do nível da estrutura métrica que se localiza entre o compasso e o pulso, que estou chamando provisoriamente de acentuação intermediária do compasso. Nesse artigo procuro demonstrar que o código musical vigente, a partitura, não possui recursos precisos para a notação desse tipo de acento e proponho uma revisão no formato de indicação da organização interna das fórmulas de compasso.

Palavras-chave: Ritmo; Métrica; Acento Métrico; Notação Musical.

Measure intermediate accent: a suggested musical notation

Abstract: The musical notation, with respect to the indication system of the durations, is at a stage that enables the display of an extensive variety of details. There are many publications that discuss rhythm and meter in depth, but some concepts are still neglected or addressed vaguely. This is the case of the level of metrical structure that is located between the bar and the pulse, which I am calling provisionally as measure intermediate accent. In this article I try to show that the current musical code, the score, does not have accurate resources for the notation of this type of accent and propose a revision in the display format of the internal organization of time signatures.

Keywords: Rhythm; Meter; Metrical Accent; Musical Notation.

INTRODUÇÃO

Apresentei, no 14º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (2016), a comunicação *Análise Motivico-Fraseológica e Modelagem Sistêmica*¹, onde desenvolvo uma reavaliação dos conceitos de motivo e frase, aspectos que são geralmente investigados nos estudos que costumamos subsumir sob a expressão “fraseologia musical”. Nesse trabalho propus o alinhamento conceitual entre as noções de motivo e compasso, o que revela a crença que tenho na existência de uma fundamental congruência entre métrica e forma. Tal ideia já havia sido lançada por diversos autores, mas extraí minha fundamentação principalmente do livro *Tratado de la Forma Musical*, de Giulio Bas² (1947). Realizo, com muita frequência, análises que enriquecem essa investigação e, ao mesmo tempo, leciono Percepção Musical na Escola de Música da UFRJ. Por meio dessas duas constantes atividades, percebi que muitos exemplos da literatura musical possuem indicações de fórmula de compasso que não representam acuradamente o fenômeno sonoro. Wallace Berry é explícito nesse sentido: “É fundamental [compreender] que a métrica com frequência é independente da barra de compasso indicada” (1987, p. 324, tradução minha³). Além disso, não obstante a notação musical se encontrar num avançado estágio em termos de indicação das durações, comecei a intuir que o padrão de fórmula de compasso vigente é insuficiente para a notação de diversas sutilezas métricas.

¹ Comunicação transformada em artigo, porém ainda não publicado.

² Giulio Bas, italiano, teve seu nome grafado como “Julio Bas” na edição da Ricordi Americana, Buenos Aires.

³ “It is fundamental that meter is often independent of the notated bar-line”

A partir de uma situação de sala de aula, onde avaliávamos um exemplo do universo do Rock, uma profunda discussão se processou, revelando a ausência tanto de uma conceituação como de uma indicação gráfica para o que venho chamando provisoriamente de “acentuação intermediária do compasso”. Esse artigo propõe mostrar um pouco do problema surgido em aula – e da solução que desenvolvi em resposta –, bem como serve para registrar uma série de exemplos interessantes sobre métrica musical, alimentando o levantamento que faço continuamente para o projeto de pesquisa *Banco de Dados para Percepção Musical*, que coordeno na UFRJ.

A SITUAÇÃO PROBLEMA

É interessante frisar que aqui observaremos a formação de um conceito diretamente em sala de aula, um âmbito que na área de educação é comumente denominado como domínio microgenético⁴ (Adour, 2014, p. 93)⁵. Numa aula de Percepção Musical, propus o reconhecimento da métrica de um trecho de uma música do grupo de rock Canadense Rush⁶, chamada *Jacob's Ladder*, lançada no álbum *Permanent Waves* (RUSH, 1980). O trecho, que vai de 2'30" a 2'40" da gravação original, é uma passagem que, não obstante a ausência de melodia, claramente delineia uma frase musical de 4 compassos. Como discuti na comunicação mencionada na Introdução, a frase de 4 compassos é considerada um arquétipo da fraseologia, citado por diversos autores – Berry (1966, p. 15), Caplin (1998, p. 9) – e defendido por Bas (1947) em grande parte de seu tratado. Não obstante Bas e mencionar possibilidades sistemáticas de ampliação desse número de compassos (para 5, 6, 7, 8 ou 9 compassos), entendo – e isso foi perceptivamente confirmado pela turma na ocasião – que tal trecho é claramente construído com 4 unidades motívicas. A ideia básica desse *riff*⁷ é uma harmonia construída com *power chords*⁸ de guitarra, bastante comuns no Rock. O primeiro compasso desse segmento, Exemplo 1, delineia o modo Si Frígio – com o típico 2º grau abaixado, dó natural – e apresenta um 5/4 com uma acentuação de 3 + 2 pulsos:

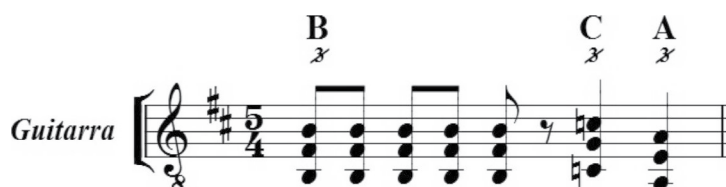
⁴ Em contraponto ao domínio microgenético, existe ainda a possibilidade de formação de conceitos nos domínios sociocultural (essencialmente a evolução histórica de um conceito) e ontogenético (a formação de conceitos pelos indivíduos envolvidos num processo de ensino-aprendizagem). Essas noções são claramente ancoradas nos estudos desenvolvidos por Vygotsky.

⁵ Versão publicada da tese de mesmo nome, defendida em 2008, na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁶ Importante conjunto musical canadense, geralmente vinculado aos rótulos de Hard Rock e/ou Rock Progressivo, que já conta com mais de 40 anos de estrada e álbuns vendidos em todo o mundo. Se destaca pelo virtuosismo de seus três músicos: Geddy Lee (voz, baixo e teclados), Alex Lifeson (guitarras), ambos nascidos em 1953, e Neil Peart (bateria), nascido em 1952.

⁷ *Riff* é um termo comumente empregado pelos músicos populares, que designa de modo vago uma espécie de ostinato. O caráter de ostinato do segmento aqui se confirma pelas repetições subsequentes: essa frase é reapresentada, com uma série de sutis variações, mais cinco vezes. Sua estrutura métrica – que é o cerne da discussão – não sofre nenhuma modificação nessas variantes.

⁸ *Power chords* são bíades de 1ª e 5ª justas – ou seja, tríades sem terça –, geralmente com o acréscimo de mais uma 8ª justa. Recebem essa alcunha, que remete à “força”, devido ao poderoso som que adquirem quando executados numa guitarra com o efeito eletrônico de distorção.



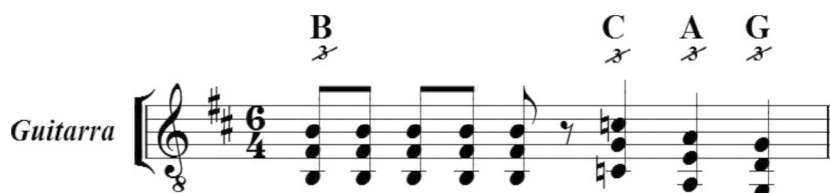
Exemplo 1: Compasso 1 do trecho que acontece entre 2'30" e 2'40" da gravação original da canção *Jacob's Ladder*, do grupo de rock canadense Rush. Fonte: Transcrição do autor do artigo a partir da gravação (RUSH, 1980).

Nos compassos 3 e 4 da frase, Exemplo 2, essa ideia é transposta⁹ para fã#:



Exemplo 2: Compassos 3 e 4 do trecho que acontece entre 2'30" e 2'40" da gravação original da canção *Jacob's Ladder*, do grupo de rock canadense Rush. Fonte: Transcrição do autor do artigo a partir da gravação (RUSH, 1980).

É no compasso 2, Exemplo 3, que nosso problema se revela. Ele se constitui basicamente do primeiro compasso com o acréscimo de um *power chord* em G, que conecta o A ao F# do início do 3º compasso:



Exemplo 3: Compasso 2 do trecho que acontece entre 2'30" e 2'40" da gravação original da canção *Jacob's Ladder*, do grupo de rock canadense Rush (transcrição do autor do artigo). Fonte: Transcrição do autor do artigo a partir da gravação (RUSH, 1980).

Aqui podemos ver que o primeiro compasso foi aumentado em uma semínima: o 3+2 do 5/4 se transforma num 3+3 no 6/4. A grande maioria das publicações sobre Teoria Musical, entretanto, define que compassos nessas condições são considerados como compostos. Se for esse o caso, estaríamos diante de pulsos de mínima pontuada. Mas a semelhança do segundo com o primeiro compasso, pela qual se ouve a simples adição de uma figura rítmica, nos alerta que não deixamos de perceber as semínimas como pulsos. A textura de toda a frase é uniforme, não havendo, portanto, a sensação de mudança do pulso de semínima para mínima pontuada. O problema poderia ser resolvido com a transformação do 6/4 em dois compassos de 3/4, nos quais o pulso de semínima se manteria. Mas se formos rigorosos em termos de fraseologia, temos que admitir que continuamos a sentir o 6/4 apenas como uma extensão do 5/4 e, conseqüentemente, a sentir a frase completa como quatro unidades motívicadas: apenas o segundo compasso é ligeiramente maior que os outros.

Em resumo, estamos diante de um 6/4, que se divide em 3+3, mas não é percebido como um binário composto, mas sim como um compasso simples de 6 pulsos, com acentuação intermediária do tipo 3+3. É esse tipo de acentuação que, não obstante ser revelado em certas publicações – por

⁹ A quinta justa, dó#, do *power chord* em fã#, cancela a pureza do modo frígio dos dois primeiros compassos.

exemplo, na análise do tema principal, em 4/4, do 4º movimento da *Sinfonia nº 9* de Beethoven proposta Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 125) –, não recebe nenhuma indicação gráfica apropriada¹⁰. A colocação do “3+3” após o 6/4 – “6/4 (3+3)” – não é suficiente, pois todo compasso binário composto – seja um 6/8, um 6/4, um 6/16, etc. – é internamente 3+3. A diferença está no fato de que o 3+3 nos compostos se refere a dois grupos de três subdivisões e o mesmo 3+3 na música do Rush se refere a dois grupos de três pulsos.

OUTROS EXEMPLOS E AS INDICAÇÕES DE MÉTRICA NAS PUBLICAÇÕES

Mesmo nas publicações mais recentes de música contemporânea, onde se vê uma grande preocupação de orientar os interpretes quanto às divisões internas dos compassos, há o emprego indiscriminado dessas indicações para agrupamentos de pulsos e agrupamentos de subdivisões. Na seguinte passagem, Exemplo 4, da ópera *The Lighthouse*, de Peter Maxwell Davies, observa-se o uso das fórmulas 5/8 (3+2) e 5/16 (2+3). Uma investigação atenta da partitura revela que o 3+2 do 5/8 se refere aos agrupamentos de três e dois pulsos de colcheia, enquanto que o 2+3 do 5/16 se refere aos agrupamentos de duas e três subdivisões (semicolcheias). Enfim, essas expressões matemáticas são usadas para separar coisas diferentes: grupos de pulsos e grupos de subdivisões.

Exemplo 4: Trecho da Parte II da ópera *Lighthouse* (1980), do compositor inglês Peter Maxwell Davies (1934-2016).

Fonte: MAXWELL DAVIES, 1986.

¹⁰ É importante comentar que, apesar de Lerdahl e Jackendoff não proporem explicitamente uma terminologia para esse nível métrico e nem sugerirem uma indicação dessa acentuação nas fórmulas de compasso, foi o sistema gráfico que eles empregam – pelo qual a estrutura métrica é revelada por meio de várias linhas pontilhadas, de maneira que os pontos de alinham em relações proporcionais de duas ou três unidades –, em conjunto com o fato de eu ter estudado com profundidade o trabalho deles, que me permitiu, durante um contexto mesmo de ensino-aprendizagem (domínio microgenético), atentar para a existência e importância desse nível da estrutura métrica.

Para ilustrar com ainda mais precisão a discussão iniciada com a canção do Rush, cito dois ricos exemplos do universo jazzístico: a famosa *Take Five*, de Paul Desmond (1924-1977), lançada no importante álbum *Time Out* (1959), do pianista Dave Brubeck (1920-2012); e o 2º movimento, *Mexicaine*, do *Concerto para Violão e Jazz Piano Trio* (publicado em 1978 e gravado posteriormente), de Claude Bolling (nascido em 1930). Na *Take Five*, Exemplo 5, independente da questão do *swing*¹¹, é bastante clara a organização dos cinco pulsos em dois grupos, 3+2, apesar de não haver indicação.



Exemplo 5: Compassos iniciais da melodia do tema de Jazz *Take Five*, de Paul Desmond, do álbum *Time Out*, de The Dave Brubeck Quartet. Fonte: BRUBECK, 1962.

Na *Mexicaine* de Bolling, Exemplo 6, a métrica 5/8 também é apresentada sem a indicação da clara organização em 2+3:



Exemplo 6: Compassos iniciais da melodia do 2º movimento, *Mexicaine*, do *Concerto para Violão e Jazz Piano Trio*, de Claude Bolling. Fonte: BOLLING, 1978.

Se lermos esse exemplo, sem perder de vista o andamento indicado no início da partitura, podemos senti-lo como uma espécie de valsa cortada, ou seja, o iminente ternário da valsa fica com a metade de seu 3º pulso elidido. Se unirmos a última colcheia de cada compasso ao segundo pulso, conclui-se que a música alterna um tempo binário e um ternário – estrutura explicitada na parte de piano –, enfim, um compasso misto: 5/8 (2+3).

Aqui evidencia-se um problema semelhante ao instaurado pelo exemplo da canção do Rush. Compreendemos a *Take Five* como um caso de compasso simples (aceitando a escrita em *swing*), com os pulsos arranjados em dois grupos, de 3 e de 2 pulsos, gerando a fórmula 5/4 (3+2). Já a música de Bolling se configura como um compasso misto de dois pulsos, um binário e um ternário, gerando a fórmula 5/8 (2+3). Apesar da essencial diferença desses dois exemplos – um que agrupa pulsos e outro que agrupa subdivisões –, percebe-se que essas indicações não são fundamentalmente diversas. O fato de que as publicações empregam diferentes denominadores nas frações – 4 (semínima) em Desmond e 8 (colcheia) em Bolling – é irrelevante: qualquer compositor,

¹¹ *Swing* é um termo muito utilizado no âmbito do Jazz, que encerra amplos significados e questões – que não pretendo aqui discutir –, mas que frequentemente é empregado para designar a tradição de escrita pela qual em resumo há a equiparação de duas colcheias ao ritmo de semínima e colcheia em quáiltera de 3.

teórico ou intérprete experiente sabe que, em última análise, a figura escolhida numa representação métrica, não obstante certas tendências históricas e estilísticas em termos de andamento, não significa muita coisa. O problema se encontra no fato de que ambos os exemplos possuem justamente o mesmo numerador, 5, e nada nos informa de que o primeiro é um caso de compasso simples e o segundo de compasso misto. O acréscimo das indicações 3+2 e 2+3 é de pouca valia quanto a esse aspecto, pois não torna mais explícita a distinção que estou propondo.

Essa é, na verdade, uma antiga questão do código musical, que remonta ao tempo, século XVII, em que se estabeleceu a prática de notar compassos compostos pelas subdivisões, o que resulta na não explicitação do número de pulsos no numerador das fórmulas de compasso. Mas por qual razão essa tendência prevaleceu? Como podemos indicar, por exemplo, um binário composto – digamos, um 6/8 – como um verdadeiro binário, de modo que sua fórmula apresente o “2” no numerador? Para tanto, temos que dividir por 3 ambos os termos da fração: , o que resulta em . Apesar da estranheza do resultado, ele revela algo que podemos intuir. Num caso mais simples, como o 2/4, o número 4 representa a quantidade de semínimas que cabem numa semibreve: de fato, a semínima é 1/4 da semibreve. O 2,666..., do mesmo modo, representa com exatidão o número de vezes que uma semínima pontuada precisa ser repetida para somar uma semibreve: 2 semínimas pontuadas (uma mínima pontuada) mais dois terços dela mesma (0,666... é 2/3), o que dá duas colcheias, já que ela encerra três colcheias.

Qualquer outro compasso composto que imaginemos irá engendrar fórmulas igualmente canhestras. Isso explica em parte a não adoção desse modo de notar a métrica; o outro fator é que foi durante o mesmo século XVII que os matemáticos desenvolveram a noção de casas decimais, separadas do número inteiro pelo ponto; ou seja, os músicos do período já haviam precisado solucionar o problema do compasso composto antes de uma grafia como “2.666...” ser amplamente aceita. Tal número era simplesmente representado como 8/3. Se retomamos a indicação , podemos substituir o 2,666 por 8/3, , e resolver a fração, $= 2 \bullet = 6/8$, o que nos traz tautologicamente de volta ao clássico 6/8.

CONCLUSÕES E UMA PROPOSTA PARA A NOTAÇÃO DE MÉTRICA:

Com essas considerações, compreendemos as razões fundamentais pelas quais foram eleitas como normativas as fórmulas de compasso composto baseadas no número de subdivisões do pulso. É essencial ressaltar que os compassos mistos igualmente necessitam lançar mão do mesmo recurso, pois, para serem mistos, precisam conter pelo menos um pulso ternário.

Ainda continuamos, contudo, com o problema da diferenciação das diversas espécies de métrica. Como podemos deixar claro que o 6/4 da *Jacob's Ladder*, do Rush, não é composto? Como podemos diferenciar os dois compassos com numerador “5” dos temas de Desmond e Bolling, já que um é do tipo simples e o outro misto?

Observando diversas publicações de música contemporânea, acabei me deparando com a grafia alternativa que a editora *Boosey & Hawkes* emprega na representação da organização interna dos compassos: a separação dos números por pontos (Exemplo 7).

Exemplo 7: Madeiras de um trecho do 3º movimento da *Sinfonia n° 4* (1989), do compositor inglês Peter Maxwell Davies (1934-2016). Fonte: MAXWELL DAVIES, 1992.

Ainda não há a distinção que proponho: escolhi outra obra do mesmo compositor – Peter Maxwell Davies – para mostrar que, da mesma maneira que em sua ópera *The Lighthouse* (ver Exemplo 4), aqui novamente há o emprego indiscriminado do mesmo tipo de notação para coisas diferentes. O 7/8 do Exemplo 7, que aparece sob dois formatos – 2.2.3 e 3.2.2 –, é um caso de compasso misto e essas separações por pontos se referem a grupos de subdivisões; já o 5/4 da mesma passagem é um compasso simples e o padrão 2.3 se refere ao agrupamento de pulsos. A utilização dos pontos aqui em nada difere da utilização do “+” na ópera mencionada: é, portanto, apenas uma opção editorial.

Ao travar contato com esses dois recursos gráficos – separação dos números por meio de pontos e do símbolo “+” –, pensei na possibilidade de utilizá-los diferencialmente, que é o que, enfim, aqui proponho. Tendo já aplicado essa ideia em diversas turmas de percepção que ministrei, percebi que inúmeras sutilezas em termos de organização métrica podem ser indicadas se usarmos o “+” para uma coisa e os pontos para outra, o que auxilia bastante na compreensão, pelos alunos, de conceitos relativamente avançados sobre o tema. Assim, lanço a proposta de utilizarmos o “+” para a separação de grupos de pulsos e os pontos para separar grupos de subdivisões. Com essa explícita distinção, podemos agora evitar a ambiguidade métrica dos temas de Desmond e Bolling: *Take Five* possui o compasso simples 5/4 (3+2) e *Mexicaine* possui o compasso misto 5/8 (2.3).

Já o trecho citado da *Jacob's Ladder* pode ser representado como 6/4 (3+3). O “+”, que separa grupos de pulsos, será geralmente empregado nos compassos mais longos, que possuem 4 ou mais tempos¹². Não se deve confundir, contudo, compassos longos com fórmulas que recebem numeradores de maior valor. Os temas *Blue Rondo a La Turk*, de Dave Brubeck, e *Hispanic Dance (with a Blue Touch)*, de Claude Bolling¹³, são exemplos de quaternários mistos, ou seja, contêm menos pulsos que a passagem em questão da canção do Rush. Como são mistos e, como tais, necessitam que

¹² Compassos ternários poderiam ter uma acentuação interna de 2+1 ou 1+2, contudo entendo que esses valores unitários não são nada mais que a acentuação natural que toda estrutura ternária obrigatoriamente encerra.

¹³ Músicas encontradas nas primeiras faixas dos mesmos álbuns – *Time Out* (BRUBECK, 1997) e a gravação completa do Concerto de Bolling (BOLLING; LAGOYA, 2003) – que contêm as composições anteriormente citadas de Desmond e Bolling. Ambos os álbuns apresentam diversos outros significativos exemplos de compasso misto.

seja informada a quantidade total de subdivisões, adquirem numeradores maiores que o “6” da música do trio canadense. Na notação que proponho, a fórmula da *Blue Rondo a La Turk* seria 9/8 (2.2.2.3)¹⁴ e a da *Hispanic Dance* seria 10/8 (3.3.2.2)¹⁵.

Revisemos agora as peças de Peter Maxwell Davies: no trecho da *The Lighthouse* teríamos que modificar apenas o 5/16, que passaria de 5/16 (2+3), como aparece no Exemplo 4, para 5/16 (2.3); já na passagem da /, teríamos que modificar o 5/4 final, que passaria de 5/4 (2.3), como indicado no Exemplo 7, para 5/4 (2+3). É importante ressaltar que esse tipo de notação serve para resolver ambiguidades e assim promover maior conscientização quanto às sutilezas da construção métrica. Notações tradicionais, como 4/4 ou mesmo os compostos, se utilizadas de modo igualmente tradicional, não precisam adquirir nenhum detalhamento quanto à sua organização interna. O 6/4 do Rush foi revisado justamente por não ser um composto tradicional. O “3+3” que agora acrescento serve para mostrar a acentuação intermediária desse compasso, com o “+” separando dois grupos de pulsos e não dois pulsos ternários, como aconteceria num composto.

Como consideração final, há a possibilidade de, nos compassos mais longos, utilizar ambas as notações – “+” e pontos – de modo conjugado, o que permite ser ainda mais explícito com relação à organização interna dos compassos. Assim, um 6/4 composto é um mero 3.3, um binário, enquanto que os seis pulsos da *Jacob’s Ladder*, que antes notei como 6/4 (3+3), podem ser ainda mais especificados: 6/4 (2.2.2+2.2.2). Isso será particularmente útil quando se pretende conferir maior precisão à indicação da estrutura de compassos compostos longos. Um 18/8, por exemplo, que congrega seis pulsos ternários, 3.3.3.3.3.3, geralmente adquire uma acentuação interna, como 3+3 ou 2+2+2. Tais situações podem ser escritas de modo mais simplificado, 18/8 (3+3) e 18/8 (2+2+2), ou pormenorizadamente, 18/8 (3.3.3+3.3.3) e 18/8 (3.3+3.3+3.3). Esse é, de certo modo, o caso da *Take Five*. Não obstante a notação com *swing*, pode-se claramente sentir a subdivisão ternária dos pulsos na gravação original, principalmente quando nos detemos na audição do prato de condução da bateria¹⁶. Ouvindo-a desse modo, teríamos um compasso composto de cinco tempos, um 15/8, com a já conhecida acentuação interna de 3 e 2 pulsos. Podemos indicá-lo com a fórmula 15/8 (3+2) ou, mais detalhadamente, com a fórmula 15/8 (3.3.3+3.3).

Transitamos do Rock ao Jazz, passando pela música contemporânea. Alguns exemplos musicais desses gêneros – e a investigação deve se estender a outros! – adquiriram maior clareza com relação às suas estruturas métricas. Uma simples proposta gráfica abriu portas para a compreensão de complexos conceitos sobre Ritmo. Acredito que as possibilidades que daí decorrem, em termos de educação, composição e pesquisa musicais, são múltiplas.

¹⁴ Com essa música notamos quão importante é a explicitação da divisão interna do compasso, pois não se trata de um 9/8 composto. Na partitura da *Blue Rondo a La Turk* é indicado 9/8(2+2+2+3), mas aqui estou justamente sugerindo a substituição dos símbolos “+” por pontos.

¹⁵ Na partitura dessa *Hispanic Dance* não há a explicitação dessa disposição, mas ela fica clara por meio da união e separação dos colchetes. É interessante notar que ambos os exemplos são em acelerados andamentos: colcheia em 376 na música de Brubeck, e colcheia em 460 na peça de Bolling. Não são, portanto, compassos de 9 e 10 pulsos respectivamente, mas compassos quaternários mistos que diferem na distribuição interna de seus pulsos binários e ternários

¹⁶ Em contraste, a flexibilidade rítmica dos solos de sax de Paul Desmond nos desencoraja a negligenciar a escrita com *swing*, pois nem sempre ouvimos, em sua interpretação, essa subdivisão ternária do pulso.

REFERÊNCIAS

Livros:

ADOUR, Fabio. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

BERRY, Wallace. *Form in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966. 472p.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987. 447p.

CAPLIN, William. *Classical Form*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 307p.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1983. 368p.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982. 95p.

STEIN, Leon. *Structure and Style: the study and analysis of musical forms*. Evanston: Summy-Birchard Company, 1962. 266p.

Partituras publicadas:

BOLLING, Claude. *Concerto for Classic Guitar and Jazz Piano*. Grade de piano e violão, partes de baixo e bateria. USA: Silhouette Music Corp., 1978.

BRUBECK, Dave. *The Dave Brubeck Quartet: Time Out & Time Further Out*. Piano e cifras. San Francisco: Charles Hansen Publication, 1962.

MAXWELL DAVIES, Peter. *The Lighthouse: A chamber opera in a prologue and one act*. Ópera completa. London: Chester Music, 1986.

MAXWELL DAVIES, Peter. *Symphony 4*. Grade completa. London: Boosey & Hawkes, 1992.

Gravações em mídias sonoras:

BOLLING, Claude; LAGOYA, Alexandre. *Concerto for Classical Guitar and Jazz Piano Trio*. CD 3448960244428. Fremeaux & Assoc, França, 2003.

BRUBECK, Dave. *Time Out: The Dave Brubeck Quartet*. CD 074646512227. Columbia, EUA, 1997.

RUSH. *Permanent Waves*. VINIL 9111 065. Mercury, EUA, 1980.

A FLAUTA EM GOIÁS: ATORES E AÇÕES

Luís Carlos Vasconcelos Furtado (EMAC / UFG)
luiscarlosfurtado@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende apresentar algumas informações preliminares de uma pesquisa em andamento que trata sobre a história da flauta e dos flautistas no estado de Goiás, tendo por referência quatro livros dedicados à história da música goiana dos seguintes autores: Basileu Toledo França, Belkiss Spencieri Cardoso de Mendonça, Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, Paulo Nunes Batista e Jarbas de Oliveira. Neles foi possível identificar aspectos importantes do mundo da flauta em nosso estado, nos séculos XIX e XX, que suscitaram questionamentos sobre os aspectos socioculturais de seus tempos.

Palavras-chave: Flauta; Música; História; Trabalho.

The Flute in Goiás: actors and actions

Abstract: This article will present some preliminary information from an ongoing research about the history of flute and flute players in the State of Goiás, with four reference books devoted to the history of music of the following authors: Basileu Toledo França, Belkiss Spencieri Cardoso de Mendonça, Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, Paulo Nunes Batista e Jarbas de Oliveira. Them it was possible to identify important aspects of the world of the flute in our State, in the 19th and 20th centuries, which have raised questions about the socio-cultural aspects of their times.

Keywords: Flute; Music; History; Work.

INTRODUÇÃO

O Brasil sempre foi um celeiro de músicos que se dedicaram à flauta transversal como instrumentistas, compositores, professores e pesquisadores. Ainda sabemos pouco sobre eles, porém importantes passos foram dados para que essa realidade se modificasse e, hoje, no país, existem trabalhos que tratam sobre suas trajetórias de vida e suas atividades laborais, bem como de pesquisas relacionadas à interpretação musical, à prática e à pedagogia da flauta transversal.

Em Goiás, a situação não difere muito do restante do país. Há vários trabalhos em andamento e outros já desenvolvidos sobre o mundo da flauta, porém, são pesquisas ainda incipientes, constatando que pouco conhecemos sobre esses temas em nosso estado.

Tal constatação gerou o interesse em identificar quem são os músicos envolvidos com a flauta transversal e sua história em Goiás, onde viveram, que obras interpretavam, que obras compunham, em que ambientes se apresentavam, quais instrumentos possuíam, como eram as atividades musicais como trabalho, entre outras questões.

Neste texto pretende-se apresentar algumas informações preliminares de uma pesquisa em andamento que trata sobre a história da flauta e dos flautistas goianos (ou que aqui se estabeleceram ou passaram), contidas nos livros de Basileu Toledo França, Belkiss Spencieri Cardoso de Mendonça, Braz Wilson Pompeu de Pina Filho e Paulo Nunes Batista e Jarbas de Oliveira, que contam sobre a história da música do estado de Goiás.

É disso que tratar-se-á agora.

O QUE TRAZEM OS LIVROS PESQUISADOS

Ao lançar um rápido olhar aos livros dos autores citados, que trazem informações sobre a história da música no estado de Goiás, depara-se com nomes de pessoas que se dedicaram à flauta transversal nas cidades de Pirenópolis, Goiás, Jataí, Anápolis e Goiânia, nos séculos XIX e XX.

São músicos muitas vezes desconhecidos daqueles que vivem da música, inclusive pelos estudantes e profissionais do mundo da flauta. Os autores citam, entre outros, os nomes dos flautistas Francisco Martins de Araújo, Benedito José de Araújo, Donizetti Martins de Araújo, Antônio da Costa Nascimento (mais conhecido como Tonico do Padre), Braz Wilson Pompeu de Pina, Nestor Garcia de Assis, Octacílio Ferreira, Sisenando Jayme e Álvaro da Flauta.

Mesmo que em número menor, mas curiosa e felizmente, também encontramos nesses livros referências às mulheres flautistas. Basileu França nos revela os nomes de Joana Carneiro (Joaninha) e Heronides Toledo (Nidinha) que integravam um grupo de serestas na cidade de Jataí nos anos 1920 (1962, p. 45). Da mesma forma Mendonça (1981), traz à luz os nomes de Francisca Philemon Mascarenhas, na cidade de Goiás (p. 354) e, em Corumbá de Goiás, de Felismina Pereira Leal, esta, citada pela autora, como flautista e professora de música (p. 382). Por sua vez, em seu livro, Pina Filho traz uma foto em que aparecem duas flautistas da Orquestra Sinfônica Feminina, em Goiânia, nos anos 1960 (2002, p. 183). Em outro momento, o autor insere a imagem de um programa de concerto, no qual constam os nomes de Acy Taveira e Maria Augusta Callado como integrantes do naipe de flautas desse mesmo conjunto (*idem*, p. 257). Esse livro traz ainda o nome de Odette Ernest Dias (*ibidem*, p. 188), flautista francesa radicada no Brasil, professora da Universidade de Brasília, que se deslocava a Goiânia para tocar e acompanhar alunos de piano do Instituto de Artes¹, hoje Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, nos anos 1970.

Os livros tomados como referência revelam a participação de flautistas em grupos de serenatas e serestas, em recitais, rodas de choro, orquestras e bandas de música.

As apresentações aconteciam em locais variados como coretos de praças, circos, touradas, cinemas, residências, salões de clubes, teatros, quartéis da polícia e ou do exército, mas também pelas ruas das cidades em serenatas, em festejos populares, nas procissões ou mesmo em momentos de pesar.

Nesses espaços os flautistas interpretavam obras como valsas, mazurcas, dobrados, maxixes, polcas, mas, também, se lançavam em obras específicas do mundo da flauta, muitas delas de grandes dificuldades técnicas e de interpretação. Mendonça (1981, pp. 64-78) cita obras de compositores europeus, como Ernesto Koehler (1849-1907), e de brasileiros, como o fluminense Patápio Silva (1880-1907). Também encontram-se compositores goianos como Major Silvino Odorico de Siqueira (1856-1935) e Tonico do Padre (1837-1903), mencionados por Talone (2015, pp. 23-41)².

¹ Em entrevista realizada pelo autor em 28 de fevereiro de 2012, no Rio de Janeiro.

² Pyero Talone, ao analisar a Novena de São Sebastião e São Bento, de Major Silvino Odorico de Siqueira (1856-1935), cita que “as madeiras nesta obra são de primordial importância, pois suas melodias permeiam toda a extensão da obra, em andamento andante, ora movendo-se homofonicamente, ora em contraponto. Em grande parte desta peça em Sol maior, a primeira flauta permanece na região aguda, a mais difícil de todas as regiões da flauta, chegando a alcançar, no compasso 27, a nota Si 6” (2015, pp. 22-23), o que demonstra que os músicos em questão tinham conhecimento e técnica

Além da exigência do repertório, o que por si só nos faz imaginar que esses músicos se importavam com a qualidade do repertório a ser apresentado, nota-se que os músicos se preocupavam com o desenvolvimento de seus conhecimentos e de suas habilidades técnicas, procurando se especializar até mesmo fora do estado de Goiás. Belkiss Spencieri de Mendonça cita que um violinista de Pirenópolis teve aulas no Rio de Janeiro, no início do século XX (1981, p. 158). Basileu França relata outro fato curioso, que é o caso de Plínio Soares de Camargo (1893-1972), que estudou medicina em Montpellier, na França, local onde, durante sua permanência, “frequentou o Conservatório de Música daquela cidade histórica, estudando flauta e ampliando seus conhecimentos musicais, que tinham sido iniciados em Goiás” (1962, p. 82).

Como citamos acima, parte das informações tratadas nos livros remetem ao século XIX, período em que a flauta transversal passava por modificações significativas na Europa, sobretudo pelos trabalhos do alemão Theobald Boehm. Flautista, ourives e construtor de flautas, Boehm desenvolvia suas pesquisas na construção de flautas visando, entre outros fatores, a busca e a escolha de materiais diferentes dos empregados até então. As flautas, antes de madeira, passaram, pouco a pouco, a ser fabricadas de metal, sobretudo a prata. No entanto, esses instrumentos não foram prontamente aceitos pelos flautistas. A bibliografia pertinente demonstra que as flautas antigas e os instrumentos que traziam inovações conviveram lado a lado por um grande período de tempo, e a aceitação definitiva das novas tecnologias propostas por Boehm só ocorreria no século XX.

Sobre esse fato, o livro de Belkiss Spencieri de Mendonça traz uma foto da Orquestra do Cinema Ideal, em Goiás, em 1927, que é muito representativa (1981, p. 71). Nela, é possível ver flautistas portando três instrumentos diferentes: um de madeira, outro de metal, e um terceiro que parte era feita de metal e parte de madeira. Também é possível identificar que duas dessas flautas apresentavam mecanismos de chaves modernos, que remetem aos modelos das flautas de Boehm, enquanto uma terceira possuía mecanismo com menor número de chaves. Outras fotos significativas, agora de um passado mais recente, tiradas entre os anos 1960 e 1980, estão no livro de Pina Filho e mostram flautistas utilizando somente instrumentos de metal (2002, pp. 183-188).

Porém, essas fotos provocam novas inquietações em relação a esses instrumentos, uma vez que não identificam onde foram fabricados, quem eram seus fabricantes e como foram adquiridos. São questões pertinentes, pois, mesmo que as cidades analisadas por esses autores tenham tido intensa atividade musical, adquirir um instrumento musical, muitos deles fabricados fora do Brasil, não deveria ser uma tarefa fácil, afinal estamos tratando de cidades no interior do estado de Goiás, distantes dos grandes centros urbanos brasileiros e de difícil acesso.

Os autores trazem outras importantes informações sobre a música como atividade laboral, das quais pode-se ressaltar o fato de muitos desses músicos serem multi-instrumentistas, ter ofícios diversos e ou sobre a condição de ser músico em Goiás.

Diferente dos dias atuais, em que os músicos a cada dia se especializam em um único instrumento, no passado tocar mais de um instrumento era um fato corriqueiro e facilmente encontrado na historiografia musical. No período Barroco, por exemplo, era comum que flautistas e oboístas fossem a mesma pessoa nos conjuntos musicais.

para interpretar obras de grande exigência técnica.

Sobre esse fato chama a atenção, nos livros pesquisados, a quantidade de músicos que executavam mais de um instrumento. É certo que tocar vários instrumentos de uma mesma família, como por exemplo, a flauta e o flautim, é mais usual e menos prejudicial ao bom desenvolvimento técnico do instrumentista, sobretudo de embocadura, no caso dos instrumentos de sopro. Porém, em muitos casos, observa-se que os músicos tocavam instrumentos bem distintos, como flauta e requinta. Isso nos faz indagar sobre a provável inexistência de músicos que pudessem integrar os diferentes naipes de instrumentos dos conjuntos musicais existentes, o que, de certa forma, poderia dificultar que os compositores ampliassem suas propostas musicais.

Chama ainda a atenção de que a música não era necessariamente a única e ou a principal atividade laboral. Em muitos casos vemos que os músicos tinham ofícios diversos, alguns até considerados mais nobres do que os ofícios musicais, mesmo em uma sociedade que reconhecia a importância da música no dia a dia das cidades. Nossos autores citam inúmeras atividades concomitantes à função de músico, como por exemplo, professor de música, mas também professor de latim e de desenho, marceneiro, mecânico, pintor, delegado, coletor, tesoureiro, juiz, promotor, escrivão, médico, etc.

Os autores também não deixam claro se os músicos no estado de Goiás viviam exclusivamente da música, apesar das intensas e variadas atividades. É bem provável que a música, como trabalho e renda, não fosse suficiente para a manutenção das necessidades básicas desses músicos e que ter outras atividades, que não só as musicais, poderia ser uma maneira de conciliar trabalho e prazer.

É comum ouvir que vida de músico não é fácil. Além das dificuldades inerentes à atividade, especialmente de renda e trabalho, a atividade musical sempre foi cercada de estereótipos. No estado de Goiás, a situação do músico não deve ter sido muito diferente, fato que pode ser verificado no relato de Basileu França:

(...) a verdade é que o prestígio individual do músico sempre foi muito relativo e temporário, quase todo em função das épocas de festa. Quer religiosas, quer políticas. O lugar, profundamente influenciado pelo campo e austeridade dos vaqueiros que o criaram, observava no geral a arte dos sons – a primeira que tivemos – como ocupação de bebedores ou homens sem coragem para o trabalho da gleba. Por isso, casar com músico não era coisa de se desejar às filhas como ideal de vida. A condição desse artista, sob certos aspectos, era semelhante à que desfrutavam os seus antepassados na Idade Média na Europa. Incultos. Pobres. Boêmios. As exceções, que servem para confirmar a regra, podem ser contadas nos dedos (FRANÇA, 1962, p. 25).

O relato acima traz à luz a representação do músico de um passado não tão distante. Vivendo em um estado, em que a economia sempre foi muito estruturada na agricultura e na pecuária, mas também da exploração de minérios, a função do músico, apesar de sua importância, voltava-se, sobretudo, para o entretenimento e as celebrações religiosas.

Não se pode precisar quando ocorreu a efetiva profissionalização do músico no estado de Goiás. Entretanto, pode-se imaginar que este fato tenha ocorrido na segunda metade do século XX, principalmente após a transferência da capital para a cidade de Goiânia e pelas inúmeras ações realizadas para criar, estabelecer e fortalecer as instituições ligadas à música, tais como a criação do Conservatório Goiano de Música e da Orquestra Sinfônica de Goiás.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os autores relacionados neste texto, ao lançarem os olhos sobre a música e aos músicos do passado em nosso estado, apresentam importantes informações sobre a atividade musical em Goiás, mas também demonstram preocupação quanto ao pouco que se conhece sobre o assunto.

Belkiss Carneiro de Mendonça cita, com tristeza, “quanto a despreocupação com o registro para o futuro prejudicou a memória musical de Goiás” e alerta sobre a necessidade de coletar informações para se construir a memória musical e estudar o papel da música em Goiás (1981, p. 7).

Por sua vez, Paulo Nunes Batista e Jarbas de Oliveira demonstram preocupação ao perguntarem o que compunham os compositores e o que tocavam os músicos, além da música sagrada das igrejas, em Anápolis, cidade localizada no Estado de Goiás (1993, p. 6).

Braz Pompeu de Pina Filho, ao escrever uma coletânea de informações sobre a memória musical de Goiânia, cita, na epígrafe de seu livro, que buscava “fiar o novelo, a ser tecido história” (2002, p. 5).

Modestamente, Basileu França diz que “deseja apenas estudar o papel da música popular em uma comunidade urbana de Goiás” (1962, p. 13). Felizmente o autor vai além ao dizer que olhar para esses músicos é fazer com que mereçam ser “colocados em nível de grande respeito e consideração da nossa gente” (*idem*, p. 62).

Ora, essas constatações por si já seriam suficientes para demonstrar a importância das informações (e a falta delas) sobre a atividade musical no estado de Goiás, nos séculos XIX e XX. Elas também permitem verificar que, se pouco sabemos sobre a música em Goiás, desconhecemos mais ainda sobre o mundo da flauta em nosso estado. Chamam a atenção de que é preciso lançar o olhar não apenas aos músicos de um passado longínquo, mas também de um tempo mais recente, quando foram estabelecidas ações para a criação de cursos voltados para a formação e profissionalização desses músicos. É preciso questionar também sobre os locais e as condições de trabalho musical existentes em nosso estado, tanto na capital Goiânia, como nas cidades do interior do estado de Goiás.

Olhar para o passado desses músicos e suas relações socioculturais com seus tempos é uma maneira de tentar compreender os caminhos percorridos pelos flautistas goianos ou por aqueles que aqui passaram e ou se estabeleceram em nosso estado, e tentar compreender o processo de construção de uma história da flauta em Goiás.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Paulo Nunes; OLIVEIRA, Jarbas de. *Anápolis em tempo de música*. Anápolis: Gráfica e Editora Glória, 1993. Projeto “História de Ouro”. 362 p.

FRANÇA, Basileu Toledo. *Música e Maestros*. Goiânia: Associação Brasileira de Escritores Secção Goiás, 1962. 127 p.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. *A música em Goiás*. Goiânia: UFG, 1981. 385 p.

OLIVEIRA, Maurício. *Patápio Silva, o sopro da arte*. A incrível trajetória do flautista que se tornou um mito da música brasileira. Florianópolis: Insular, 2012. 192 p.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. *A Memória Musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002. 318 p.

TALONE, Pyero Raphael Jaime de Melo. *Antônio da Costa Nascimento e a flauta em Pirenópolis no século XIX: um enfoque na atuação*. Goiânia: Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Música, 2015. 57 p.

A MÚSICA NA CAPOEIRA

Micaelle Guimarães dos Santos (UFG)
mtmichaelleguimaraes@gmail.com

Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
anagsou@gmail.com

Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Resumo: A partir de reflexões sobre a temática Música, Cultura e Sociedade, encontramos a capoeira, cuja prática traz a simultaneidade e complementariedade entre música, corpo, movimento e cultura, como um fenômeno a ser estudado. O presente artigo trata-se de uma revisão bibliográfica sobre a capoeira, considerando sua importância não só como prática esportiva, mas principalmente como uma manifestação cultural que envolve uma produção corpo-sonoro-musical.

Palavras-chave: Capoeira; Música; Estilo.

Music in capoeira

Abstract: From reflections on the theme Music, Culture and Society, we find capoeira, whose practice brings simultaneity and complementarity between music, body movement and culture as a phenomenon to be studied. This article it is a literature review about capoeira, considering its importance not only as a sports practice, but mainly as a cultural event involving a body - sound - music production.

Keywords: Capoeira; Music; Style.

A escolha da capoeira como tema aconteceu por se tratar do único esporte que utiliza a música, instrumentos musicais, e a dança em sua prática bem mais conhecida como “capoeira arte”. É uma arte polissêmica que utiliza os movimentos como forma de expressão alcançando uma satisfação interna para o praticante (SILVA, 2008). Na visão de Freire (1994) a arte é sobretudo criação, a constituição do novo, e isso não pode ser apreendida por outra ótica determinista. Essa arte se faz presente através dos elementos musicais, como o ritmo, o canto, a expressão corporal, além da criatividade dos movimentos (RIBEIRO, 1992).

Assim como o carnaval, o samba e o futebol, a Capoeira também faz parte desse conjunto representacional da identidade cultural brasileira (OLIVEIRA, 2009). Em Salvador/BA, em meados da década de 70, a cultura folclórica impulsionou diretamente a cultura da capoeira. Os símbolos da religiosidade afro-brasileira através das encenações, danças e ritmos do candomblé geraram mudanças diante das gestualidades corporais de jogo (CASTRO JUNIOR, 2010).

Considera-se a capoeira como luta, dança, jogo, defesa pessoal, folclore, arte, educação, história, profissão, diversão e terapia, além de ser a única luta que tem acompanhamento musical (BRITO, 1997). A sua origem veio das senzalas, onde os negros praticavam a luta que até então era proibida na época, mas o verdadeiro objetivo da capoeira não consiste em machucar ou até mesmo atingir o parceiro de ginga, e sim, criar sempre novos jogos corporais acompanhados pelos instrumentos, as palmas e o coro (MOURÃO, 2008).

Apesar de toda repressão sofrida pelos praticantes de capoeira durante a Primeira República, ela veio a ser celebrada por intelectuais brasileiros no final do século XIX como o único esporte genuinamente nacional. Isso aconteceu graças aos grandes Mestres Bimba e Pastinha,

os quais desenvolveram, a partir da década de 30, dois estilos modernos de capoeira: Regional e Angola, sendo essas as referências básicas do estilo contemporâneo (ASSUNÇÃO, 2013). Porém, a capoeira foi reconhecida oficialmente como esporte em 1972, pelo Ministério da Educação e Cultura (BOMFIM, 2002).

ESTILOS DE CAPOEIRA

Os grupos folclóricos em Salvador/BA foram de grande importância para a expansão da capoeira por diversos motivos. Dentre eles, o fato da sua originalidade, de certa forma, ter alterado a comunicabilidade entre os dois estilos: Angola e Regional, pois no momento em que esses dois grupos se encontravam ocorria uma harmonia cuja principal interesse era o espetáculo que viria a acontecer (SILVA, 2008).

A partir da década de 70 um novo conceito de capoeira que une os principais estilos surge denominado: capoeira contemporânea. Considera-se estilo por dois ângulos diferentes. O primeiro, pelas suas relações com o criador da obra, ou seja, uma espécie de selo que o artista imprime ao seu pensamento. O segundo, como uma função de gênero a que a obra pertence (HODIER, 2011).

Mestre Bimba, na Capoeira Regional, ao organizar e estratificar a capoeira estabeleceu uma conexão com outras lutas distanciando-se dos fundamentos e ritualidades africanas, das tradições que compunham a experiência da capoeira, se tornando uma descaracterização da capoeira autêntica (SILVA, 2007).

O que basicamente diferencia esses estilos, além dos movimentos dos praticantes, é o toque que o berimbau dita ao andamento musical, para comandar o jogo. Andamento é a indicação da velocidade para a execução de um trecho musical (MED, 1996).

Na capoeira de angola o que predomina é o andamento lento e na capoeira regional o andamento rápido. Já na capoeira contemporânea, o andamento é mesclado, ou seja, geralmente inicia rápido, depois reduz e volta para o rápido, sempre sendo determinado pelo mestre que conduz a roda.

INSTRUMENTOS

Durante as rodas, as disponibilizações dos instrumentos seguem de acordo com o estilo e procedimento adotado pelo mestre condutor da roda (SILVA e HEINE, 2008).

Olhar para um **Berimbau** (Figura 1) é lembrar-se da Capoeira, e isso acontece devido ao fato de que a força da representação é dada pela sua capacidade de mobilização e produção de reconhecimento e legitimidade social. Representar é estar no lugar de, é um apresentar de novo, uma ideia de substituição, no qual recoloca uma ausência tornando assim, uma presença (PESAVENTO, 2003). Isso acontece porque esse é o principal instrumento com maior sensibilidade e toda a atenção deve ser voltada pra ele, pois é ele quem dita o ritmo geral (SILVA e HEINE, 2008).

O **Atabaque** (Figura 2) é um instrumento oriental antigo entre os persas e os árabes utilizado na poética medieval em festas, jograis e nos conjuntos musicais (BRITO, 2007). O seu couro é feito com pele de vaca, bode, cabra ou outro animal, podendo ser esticado por anéis de metais, cordas ou ripas de madeira, e é um dos instrumentos mais importantes na roda de capoeira (MOURÃO, 2008).

O **Pandeiro** (Figura 3) chegou ao Brasil com a vinda dos Portugueses, esse é um instrumento de proveniência mourisca e de termo Árabe (BRITO, 2007). Pode ser utilizado na capoeira com peles de couro ou de plástico, porém os capoeiristas mais tradicionais preferem os de couro por terem uma melhor qualidade sonora (MOURÃO, 2008).

O **Agogô** (Figura 4) é um instrumento metalizado utilizado no candomblé, na capoeira e no samba. Foi introduzido pelos africanos e é formado por duas campânulas de metal (ferro), uma maior e outra menor (MOURÃO, 2008).

O **Reco-reco** (Figura 5) é um instrumento percussivo que produz um som provocado por atrito (FUNARTE, 2010). Geralmente é construído um gomo de bambu ou de uma ripa de madeira talhada, e com a fricção de um pauzinho sobre os talhos, produz o som de raspagem (MOURÃO, 2008). Há também sua versão industrializada de metal, porém o seu som não serve para a capoeira (BRITO, 2007).

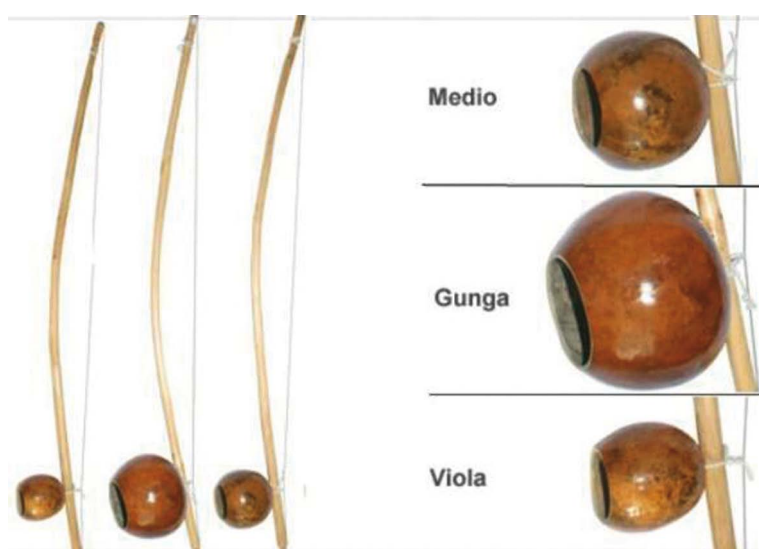


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

RITMOS DA CAPOEIRA

O ritmo é a ordem e a proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia (MED, 1996). Aqui se caracteriza o estilo de jogo. É muito importante saber o que o berimbau está dizendo; para depois determinar sua forma de jogar (MOURÃO, 2008). O autor descreve os toques da seguinte forma:

- **Angola:** toque lento e cadenciado, com movimentos baixos e próximos ao outro jogador.
- **São Bento Pequeno:** é mais cadenciado, solto e de exibição.
- **São Bento Grande de Angola:** mais rápido e com maior nível de habilidade. Também é utilizado na capoeira regional.
- **Santa Maria:** requer habilidade e sincronia, pois os capoeiristas podem usar navalhas nos pés ou nas mãos.
- **Luna:** jogos para mestres, contra-mestres e professores. Nesse toque, os demais alunos não devem jogar, somente bater palmas ou cantar.
- **Banguela/banguela:** é o toque mais lento da capoeira regional, usado para acalmar os ânimos dos jogadores quando o combate aperta. Muito utilizado pelos capoeiristas contemporâneos, sendo um jogo de muita técnica em cima e em baixo.
- **Idalina:** toque lento e com batida forte, também usado para o jogo de faca ou facão.
- **Amazonas:** é festivo, utilizado para saudar os mestres visitantes e seus respectivos alunos. Muito usado em batizados e encontros.
- **Cavalaria:** Toque de alerta, utilizado para avisar o perigo no jogo. Na época em que a capoeira era proibida, esse toque era utilizado para avisar aos capoeiristas sobre a chegada da polícia montada, a cavalaria.
- **Samba de roda:** geralmente é feito depois da roda para descontrair o ambiente. Uma ocasião adequada para o capoeirista mostrar que também é bom de samba.

Os toques da capoeira são padrões rítmico-melódicos tocados com o berimbau, podendo contar com outros instrumentos ou não. O termo binômio “rítmico-melódico” se dá pelo fato do berimbau executar mais de uma nota, ou seja, duas notas diferentes, enquanto marca o ritmo. As sequências desses padrões é que formam os toques, e cada um com o seu significado dentro do jogo (BOMFIM, 2002).

RODA DE CAPOEIRA

Esse é um lugar... “percorrido por acelerações e desacelerações, por encontros e desencontros, onde os conceitos culturais são criados, reformulados, destruídos e organizados em redes de solidariedade...” (CASTRO JUNIOR, 2010 p. 67).

As rodas variam de acordo com os estilos, e os instrumentos citados são utilizados de diferentes formas e quantidades. Para compor a roda é necessário o conjunto de jogadores, cantadores e jogadores, lembrando que não é preciso formar um círculo para jogar (BRITO, 1997).

Quando os capoeiristas se posicionam na roda, devem bater palmas no ritmo dos instrumentos e cantar o coro da música enquanto dois jogam. O jogo só termina quando o berimbau ordenar, quando outro capoeirista compra o jogo, ou quando um dos dois assim o desejar (MOURÃO, 2008). Em vista disso, a participação de todos durante a roda é extremamente necessária, pois o resultado depende do conjunto (SILVA e HEINE, 2008).

A Capoeira de Angola começa a roda no ritmo de São Bento Pequeno pelo Berimbau Gunga, e assim, os demais berimbaus seguidos dos instrumentos rítmicos. O canto de ladainha¹ é iniciado por quem está com o Gunga ou por algum professor ou aluno de confiança abaixado aos pés do berimbau. Durante esse momento não se joga e nem se bate palmas. E por terem um período mais longo de jogo, os tocadores ficam sentados em cadeiras, e os jogadores sentados no chão em círculo (BRITO, 2007). Nessas rodas, as comunicações são estabelecidas entre os instrumentos musicais que compõem a bateria, o canto, e, sobretudo, entre os jogadores que com seus corpos estabelecem uma comunicação não-verbal (SIMÕES, 2006).

No tempo de Mestre Bimba, na Capoeira Regional, não tinha uma formação comum. Ele chamava seus alunos em pares para jogar e se sobrasse alguém, ele pedia para quem já estivesse jogado, jogar novamente. Porém, com o crescimento de alunos, houve uma necessidade de se sentarem, pois a espera poderia ser longa. E daí surgiu o Jogo de Compra, onde qualquer outro jogador poderia vir até os pés do berimbau e estender a mão indicando que estava querendo jogar (BRITO, 1997).

Hoje em dia, no estilo de capoeira moderna, torna-se difícil classificar uma roda de capoeira de Angola e Regional, porque geralmente elas se iniciam com um jogo de Banguela (mais lento), passando para o São Bento Grande de Angola (mais rápido) ou vice versa. Os jogadores de capoeira passaram a ficar de pé e em círculo, devido ao aumento de alunos, lembrando que nem toda roda é preciso ter compra (BRITO, 2007). Como já vimos, o procedimento deve ser seguido pelo mestre que comanda a roda.

MÚSICA NA CAPOEIRA

A música utilizada na capoeira é especificamente para a realização da roda, com a função de ensinar e conduzir os jogadores, além das variações rítmicas e melódicas, há também os textos das canções (SOUZA, 1997). “*Que capoeirista nunca se arrepiou com o toque do berimbau? Ou com uma ladainha carregada de emoção?*” questiona a graduada Bruna (MACIEIRA, 2015), para a capoeirista, a música determina a energia e o sentimento daquele momento. Colocando assim o indivíduo em contato com sua capacidade de expressão como o amor, o ódio, a paixão, o respeito, a liberdade, a confiança e a desconfiança, dentre outros (SILVA e HEINE, 2008).

As classificações das músicas durante a roda de capoeira são (BRITO, 2007):

- **Ladainha:** Inicia a roda e são mais longas, no qual falam de sentimentos, contam histórias, transmitindo mensagens para os jogadores e o público.

¹ Músicas cantadas de forma lenta, onde o capoeirista canta sozinho, relatando algo acontecido no dia e lançando um desafio a outro.

- **Corridos:** São curtas e nascem do improviso, falam do jogo em si e o refrão constante é a sua identidade, e o solista alterna com o coro.
- **Chula:** Cantiga curta com uma história cantada com o coro no final. Nesse caso, os solistas podem louvar os seus mestres, suas origens, fatos históricos ou que tenha relação com a roda de capoeira.
- **Quadras:** São específicas da Capoeira Regional, compostas por estrofes curtas de quatro a seis versos simples, e o seu conteúdo varia de acordo com a criatividade do compositor.
- **Louvações:** São os corridos no final das ladainhas.
- **Iê:** Recurso utilizado por algum capoeirista chamando a atenção para interromper um jogo ou uma roda.

A música é muito importante na capoeira pelo fato de ser uma luta dançante, na qual tem a funcionalidade de ser a alma da roda, influenciando diretamente o jogo, além de animar e contagiar a plateia, estimulando os jogadores com as mensagens através das letras das músicas. Elas devem ser cantadas com sentimento, pois um bom cantador é fundamental para uma boa roda (Ibidem).

Mestre Balão apud (CARVALHO, 2014) descreve a música da seguinte forma:

desconheço qualquer manifestação dentro do contexto arte/luta que utilize instrumentos e músicas próprias da sua raiz. Neste formato a capoeira se confunde com dança e luta, uma das maneiras que os escravos tinham de ludibriar seus opressores. Desta forma, esta linda e sofrida herança foi tomando um direcionamento, nos tempos atuais, no qual a música se tornou um dos aspectos extremamente necessário para sua prática. Quem não gosta de ouvir uma linda música? Imagine uma música que é da sua própria raiz e lhe conduz a fazer movimentos conforme sua cadência e toques imprimidos (p. 1).

Sobre alguns dos efeitos que a musicalidade da capoeira pode causar, Adorno (1987) destaca que o atabaque provoca evocações que elevam ao mundo da magia, com um ritmo misterioso descobre um cenário de realismo fantástico. A força do som invade o capoeirista, causando um turbilhão de emoções podendo levar a trilha do sobrenatural, nesse caso, a empolgação gera agilidade e força. Isso se confirma na fala da graduada Bruna (MACIEIRA, 2015) quando afirma que “*não existe capoeira sem música, sem ritmo*”. Para ela, fica extremamente difícil jogar ou treinar sem a música, “*é como se perdesse o sentido e o rumo*”. E ainda considera a música como a “*alma do esporte*”.

Durante as rodas, o canto tem como finalidade de vibrações de cunho positivo, devendo então transmitir alegria e descontração no intuito de incentivo para os jogadores (SILVA e HEINE, 2008).

Entre os movimentos do corpo, da música e do conhecimento da história, cada capoeirista está livre para desenvolver o conhecimento de si próprio e também do mundo, além de expressar seus significados culturais de movimento corporal em jogo (COVESEVISKI, 2010). Clímaco (1998) considera que a música concretizada por sua estrutura formal simbólica, articuladora de significados, onde está ligada a uma temporalidade histórico-social condensada em tempos diferentes. Acredita-se que essas significações propõem uma articulação do presente, passado e futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao construir esse breve artigo, questões e ideias surgiram para melhor explorar a música utilizada na capoeira, visto que ela tem um potencial enriquecedor dentro dessa arte, podendo ser mais profundamente investigada. Principalmente se pensarmos a junção Música, Capoeira e Musicoterapia, pensando em como essa arte poderia ajudar pessoas de alguma forma.

A relação dos significados e representações desse contexto abrange grandes possibilidades de estudos, especialmente no que Morin (2005) considera como transversalidade, e concordando com ele, quando fala sobre uma reforma entre as disciplinas, tendo como objetivo articulá-las e religá-las, dando-lhes vitalidade e fecundidade. O autor questiona do que serviria todo o conhecimento parcelar se não pudéssemos confrontar um com o outro, no intuito de configurar respostas as nossas expectativas e necessidades?

Considerando isso, Macul (2008) diz que a capoeira hoje em dia pode firmar grandes alianças, na qual a ciência, filosofia, arte e religião “dançam a mesma dança”, possibilitando assim um despertar de uma nova consciência.

Assim, pretende-se, no futuro, ampliar os estudos aqui expostos para obter mais conhecimentos dentro do tema e voltando-se para um trabalho terapêutico utilizando elementos da capoeira e realizando uma triangulação entre as áreas de Música, Capoeira/ Esporte e Musicoterapia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Camille. *A arte da capoeira*. Goiânia-Go, 1987.

ASSUNÇÃO, MatthiasRohrig. Ringue ou adacemia? A emergência dos estilos modernos da capoeira e seu contexto global. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/hcsm>. 2013.

BOMFIM, Camila Camascoza. *Ginga urbana: apontamentos sobre capoeira na cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNESP, 2002.

BRITO, Elto Pereira de (Mestre Suíno). *No caminho da malícia*. 1ª ed. Goiânia: Grafset Gráfica e Editora, 2007.

_____. *Foundationsof Capoeira*. Grafset, gráfica e editora. 1997.

CASTRO JUNIOR, Luis Vitor. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte*. Brasília: Ministério do Esporte/1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

CARVALHO, Flávio Santos de. *O mágico som do berimbau*. Disponível em: <http://www.cottidianos.blogspot.com.br/2014/10/o-magico-som-do-berimbau.html>. 2014. Último acesso: 22/04/2016.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Um moteto de GuillaumeMachaut – estudo de caso com vistas a uma abordagem da forma musical como um elemento constitutivo da trama social*. Dissertação de Mestrado em Artes; Música. Goiânia-GO, 1998.

COVESEVISKI, Guilherme. *Entre Berimbaus, Caxixis e Pandeiros: uma proposta de intervenção com a capoeira na educação infantil*. Universidade Comunitária da Região de Chapecó. Chapecó-SC, 2010.

- FUNARTE, Fundação Nacional de Arte. *Apostila Iamana Instrumentos de Bambu - Diretoria de Extensão e Cultural*. Universidade Federal de Viçosa – Florestal, 2013.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: Uma Reflexão Metodológica. *Revista Música*, São Paulo. V.5, N.2: 152-170, nov, 1994.
- HODEIR, André. As formas da música. *Convite à música*. Ed.70. Ano 2011. 109 págs.
- MACIEIRA, Bruna (Graduada Bruna). *Entrevista sobre a representatividade da música na capoeira*. Goiânia/GO. Via e-mail. 2015.
- MACUL, Marcus Vinícius Santana. *Capoeira: luta de resistência à violência*. Boletim Interfaces da Psicologia da UFRural Rio de Janeiro – 2º Seminário – Ano: 2008.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4ª ed. Ver. E ampl. – Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. Maria da Conceição de Almeida; Edgar de Assis Carvalho (orgs). – 3ª ed. – São Paulo: Cortez: 2005.
- MOURÃO, Marcos Santos. *Capoeira*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *Capoeira, Identidade e Gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- RIBEIRO. Antônio Lopes. *Capoeira: terapia*. 3ª edição. Brasília: Secretaria dos Desportos, 1992.
- SILVA, Sonaly Torres da. *Capoeira: movimento e malícia em jogos de poder e resistência*. Mestrado em Psicologia. Pontífica Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.
- SILVA, Eusébio Lobo da. *O Corpo na Capoeira*. Campinas, SP: Volume: 4 Editora da UNICAMP, 2008.
- _____. *O Corpo na Capoeira*. Campinas, SP: Volume: 2 Editora da UNICAMP, 2008.
- SILVA, Gladson de Oliveira. HEINE, Vinícius. *Capoeira: um instrumento psicomotor para a cidadania*. São Paulo: Phorte, 2008.
- SIMÕES, Rosa Maria Araujo. *A performance ritual da roda de capoeira angola*. Capoeira, 2006.
- SOUZA, Ricardo Pamfilio. A música na Capoeira Angola da Bahia. Mistério das Relações Exteriores. *Revista Textos do Brasil*, 1997.

A MÚSICA, OS SÍMBOLOS E OS RITOS: UM OLHAR SOBRE A FOLIA DE REIS DE SÃO JOSÉ DO MORUMBI, GO

José Reinaldo Felipe Martins Filho (UFG / PUC-Goiás)
jreinaldomartins@gmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: Na medida em que procura reconstruir os principais elementos rituais da Folia de Reis, partindo do exemplo do grupo de foliões do povoado de São José do Morumbi, em Goiás, este estudo visa assinalar a estreita relação entre o âmbito simbólico e a vida cotidiana na composição das identidades. Nesse processo a música ocupa um espaço de proeminência que pode ser verificado desde a constituição e manutenção da hierarquia interna do próprio grupo em questão – o que nossa análise procurou demonstrar em outro momento – até o uso de ornamentos e nomenclaturas específicas, bem como a formação instrumental e as principais características rítmicas e melódicas concernentes a este sistema cultural. Pautando-se pela abordagem fenomenológica, que procura lançar um olhar sobre o fenômeno tal como este se manifesta, o texto que segue pretende contribuir em prol do fortalecimento de abordagens multifocais no seio da musicologia, expondo-a ao diálogo com a cultura e a história do homem contemporâneo, seus processos de significação e ressignificação da realidade.

Palavras-chave: Música; Símbolos; Ritos; Folia de Reis.

Music, symbols and rituals: a look on Folia de Reis of Saint Joseph of Morumbi, GO

Abstract: In that it seeks to rebuild the main ritual elements of Folia de Reis, starting from the example of the village group of revelers from Saint Joseph of Morumbi in Goiás, this study aims to point out the close relationship between the symbolic context and everyday life the composition of identities. In this process the music occupies a prominent space that can be seen from the establishment and maintenance of the internal hierarchy of the group itself in question – which our analysis sought to show another time – to the use of specific ornaments and nomenclatures, as well as training instrumental and main rhythmic and melodic characteristics concerning this cultural system. Guided by the phenomenological approach, which seeks to have a look at the phenomenon as this is manifested, the following text aims to contribute towards the strengthening of multifocal approaches within musicology, exposing it to dialogue with culture and history contemporary man, his processes of meaning and redefinition of reality.

Keywords: Music; Symbols; Rituals; Folia de Reis.

INTRODUÇÃO

O texto que segue está inserido num horizonte mais amplo de discussões sobre as festas religiosas populares, sempre procurando realçar em que medida a música integra este movimento de constituição das identidades. Desse modo, deve ser considerado, como incursão provisória que é, mais em seu caráter dialogal que enfaticamente propositivo. Isso porque não há outro modo de se tomar as culturas senão como um processo dinâmico e de contínuo acabamento – sem que isso sinalize a incapacidade de se chegar de um lugar a outro.

De maneira geral, tomamos como ponto de partida a seguinte questão: de que modo a música contribui para a construção de um contexto ritual fortemente marcado pela linguagem simbólica? A princípio, poderíamos responder: certamente por conta de seu próprio pertencimento à linguagem do símbolo, âmbito em que os conceitos meramente formais e objetivos não se mostram suficientes para alcançar a totalidade dos sentidos e significados evocados. Assim como a música, a religião

também se firma como outra importante forma de acesso ao plano do simbólico, particularmente mediado pela experiência dos ritos. Portanto, na medida em que aprofundamos nossa discussão sobre esta relação, procuramos, de igual modo, esclarecer a nossa compreensão sobre o ser humano e sua capacidade de significar e ressignificar a realidade na qual está inserido.

SIMBOLISMOS E RITUAIS NA FOLIA DOS SANTOS REIS

É consenso entre os pesquisadores (tais como PERGO, 2015; ALVES, 2009; TREMURA, 2015; IKEDA, 1994; PORTO, 1982) que a Folia de Reis tenha se instaurado no Brasil por intermédio dos portugueses, no período de colonização. Ao que parece, essa manifestação cultural já havia sido disseminada por toda a Península Ibérica, desde a Idade Média, sendo comum a troca de presentes acompanhada da entoação de cantos e danças típicas natalinas nas residências. Conforme Pessoa (2007, pp. 64-65), por exemplo,

[...] isso se deve à chegada dos restos mortais destes três entes místicos, lendários, imaginários, mas, enfim, tão reais na cultura popular brasileira, à catedral de Colônia (Alemanha), em 1164. Para lá foram trasladados de Milão (Itália) como despojos de guerra, numa conquista de Frederico Barbarrocha. E para Milão teriam sido levados no século IV ou V como presente especial da Imperatriz Helena, de Constantinopla. E por que foram parar em Constantinopla? Aí, tomem a imaginação! O certo é que, enquanto fizeram todo esse percurso, foram surgindo em diversos países pinturas em catacumbas, quadros, retábulos, altos-relevos em sarcófagos e tudo o mais, apresentando a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus. E, a partir de Colônia, espalharam-se por toda a Europa como parte das grandes peregrinações, a exemplo do que já acontecia em Santiago de Compostela, Terra Santa e Roma. Como herança direta dessas peregrinações, surgiram então cânticos populares, muito importantes em toda a Europa e a *Folia* em Portugal.

Estando, portanto, disseminada em todo o reino de Portugal, a Folia de Reis teria surgido no Brasil logo no século XVI, por volta do ano de 1534, como um dos recursos utilizados pelos padres jesuítas em sua catequese junto aos índios – e, posteriormente, também junto aos negros escravos. Consequentemente, graças a essa confluência de culturas – a portuguesa, a indígena e a africana – a Folia de Reis brasileira adotou características singulares em relação à sua ancestral europeia, sobretudo por conta de sua miscigenação com os elementos da cultura local – ainda que esta estivesse em fase de gestação. Composta pelas mais diferentes etnias, a Folia de Reis brasileira logo adquiriu um aspecto regionalista, com pequenas variações quanto ao estilo, ao ritmo e ao som. Como seu núcleo de crença, contudo, manteve-se a devoção ao Menino Jesus, a São José, à Virgem Maria e, de modo particular, aos Reis Magos.

Em sua maioria, as Folias são organizadas como cumprimento de uma promessa, geralmente feita pelo guia da Companhia ou por outra pessoa que o tenha solicitado, este é o caso da Festa de Reis de São José do Morumbi, objeto de análise para nossa pesquisa de campo. Trata-se de um compromisso livremente assumido, mas que, quando iniciado, tem por obrigação cumprir um mínimo de sete anos consecutivos de execução, a fim de se alcançar a dádiva divina almejada¹.

¹ Mas isso é relativo. A festa que visitamos estava em sua trigésima terceira edição. Nesse caso, tornou-se costume do povoado, ampliando o horizonte mais imediato da primeira família que a celebrou.

Os motivos mais comuns para tais promessas são a cura de doenças, o cumprimento de desejos, a prosperidade, o livramento de pestes na lavoura e no rebanho, a superação de dificuldades, entre outras (cf. ALVES, 2009, p. 4; PERGO, 2015, p. 2).

Como dissemos, dotada de um caráter regionalista, a Folia de Reis está presente em várias regiões do Brasil, de maneira particular nos estados do Nordeste, em Minas Gerais, no Espírito Santo, no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Paraná e em Goiás. De acordo com Brandão (1977), um elemento comum entre todas estas Folias de Reis é o fato de que durante a cantoria os foliões se alternam, cantando versos que enfatizam as promessas feitas e confirmando a eficácia do devoto no cumprimento do voto. As mesmas canções são repetidas várias vezes ao longo da jornada, podendo mudar em circunstâncias bastante pontuais: diante de um presépio, diante da imagem ou estampa de outros santos (que não fazem parte do presépio), ou diante de alguma necessidade específica. Isso ocorre porque além dos versos tradicionais, também é permitida a improvisação de versos por parte do Embaixador da Folia, sendo estes sempre repetidos por todo o grupo de foliões.

De maneira geral, todos os que ocupam uma função de destaque na Festa de Reis trajam alguma peça que os distinga dos demais: um uniforme, um lacinho colorido, flores e outros enfeites. Devidamente caracterizada, a comitiva da Folia percorre um itinerário ao qual denomina “Giro”. Apesar de referir-se ao Nascimento do Menino Jesus, reconstruindo o caminho dos Magos rumo à Belém, o “Giro” da Folia está organizado em cinco sub-ritos, como segue: 1) o rito da chegada, com o cumprimento ao dono da casa, a entrega e a entronização da Bandeira; 2) o rito de louvação, que constitui a maior parte do “Giro”, no qual se louva a Deus pelas graças recebidas e pedem-se as esmolas nas visitas de casa em casa; 3) o rito realizado durante o encontro de duas folias, que raras vezes ocorre; 4) o rito de encontro com um pobre ou visita a uma família pobre, no qual ao invés de receber um donativo a Folia canta, oferece uma esmola e se despede; 5) e, por fim, o rito de encerramento, que corresponde ao ponto culminante de toda a Festa, seguido de baile e jantar para todos os participantes (cf. PORTO, 1982).

Tomemos como exemplo o rito de encontro de duas folias. Assim como os demais este momento deve obedecer a um minucioso cerimonial, composto pela saudação, o beijo das bandeiras e a troca de esmolas. Há também um antigo costume segundo o qual quando duas folias se encontram os Embaixadores entram em um duelo de improvisação de versos. O perdedor desta disputa perde, de igual modo, o comando de sua Folia, ficando esta à mercê do Embaixador vencedor. Tal costume é mencionado pelo folclorista Claver Filho numa série de reportagens dedicadas à Folia de Reis:

[...] outra obrigação é o chamado “cruzamento”, que acontece quando, visitando casa por casa, ao chegar numa esquina, encontra uma folia que vem da outra rua. Começa então um verdadeiro duelo: uma desafia a outra, cantando versalhadas próprias; aquela que cantar maior variedade, chegando ao ponto da outra esgotar seu repertório, além de sair vencedora, recebe a outra bandeira, o que significa extinguir aquela folia. [...] um duelo deste tipo nunca termina bem: vêm as inimizades, mortes e as inevitáveis intervenções da polícia, principalmente porque os foliões, nessas andanças, estão com a consciência um pouco adormecida pela... cachaça (CLAVER FILHO, 04 de janeiro de 1979).

Por conseguinte, devemos enfatizar um segundo momento de salutar importância ritual para o “Giro” da Folia, qual seja, a reza do terço. Todos os dias, antes da retirada da Bandeira do altar

onde foi entronizada inicia-se a reza do terço. O mesmo se repete quando da entronização da Bandeira em um novo altar. Trata-se de um dos únicos momentos em que as mulheres têm uma atuação ritual semelhante à dos homens, tomando a liderança. Apesar de elas nunca poderem ser as “tiradoras” do terço, podem participar ativamente do responsório com a segunda parte da antífona (Santa Maria, Mãe de Deus...).

Segundo Brandão (1977, p. 12), isso ocorre por dois motivos: primeiramente porque a reza do terço é compreendida como uma forma de oração familiar, onde é importante a presença da esposa e das filhas; em segundo lugar, porque são as mulheres as que costumam recordar-se na íntegra de todos os momentos da reza. A justificativa mais conhecida para a impossibilidade das mulheres exercerem funções rituais na Folia é mencionada por Porto (1982, p. 54): “os Reis Magos não trouxeram consigo suas esposas; se os foliões levassem mulher na folia, estariam deturpando o sentido da representação; também, dizem outros, nenhuma mulher visitou o presépio de Jesus; admitir mulher entre os foliões, como participante, seria desviar o sentido da dramatização”.

A despeito disso, é preciso dizer que tal indicação não é de todo cumprida nos dias de hoje. Conforme Alves (2009, p. 8), “os grupos goianos de folia, na atualidade, estão passando por um processo de renovação do seu quadro constitutivo, comprovado empiricamente, com a observação do ingresso e participação de jovens e adolescentes” – para não dizer, notadamente, de um considerável número de mulheres. Este é o caso da Folia do Morumbi, na qual as mulheres representam uma significativa porcentagem da corporação dos foliões, além, é claro, de subsidiarem todo o acontecimento da festa, desde a ornamentação até a cozinha.



Figura 1: Altar preparado para a Oração do Terço.
Fonte: o autor.

Acerca da estrutura instrumental e musical da Folia de Reis, podemos dizer que sempre há variação conforme as características de cada região do país. Os instrumentos mais utilizados, contudo, são: a viola caipira, o violão, a sanfona, alguns pandeiros e a caixa de percussão (que assegura e mantém a conhecida cadência rítmica da Folia – ver Exemplo 1). Além disso, sabemos que em várias localidades da região Nordeste do Brasil, bem como no norte do estado de Minas Gerais, aos instrumentos acima mencionados acrescentam-se a rabeca, o cavaquinho e algumas flautas. Em Goiás há notícias do uso do banjo incorporado à formação instrumental da Folia de Reis. Referindo-nos especificamente à Folia do Morumbi, notamos a presença de violões e violas, acordeões, pandeiros e caixas. Vale novamente ressaltar a presença de crianças e adolescentes, que aos poucos vão sendo

introduzidos tanto na prática ritual/simbólica da Folia, quanto no manuseio dos instrumentos. Muitos desses já conseguem acompanhar os mais velhos no trajeto. A seguir podemos observar os principais instrumentos utilizados na Folia do Morumbi:



Figura 2: Uso de violas.
Fonte: o autor.



Figura 3: Uso da sanfona (ou acordeão).
Fonte: o autor.



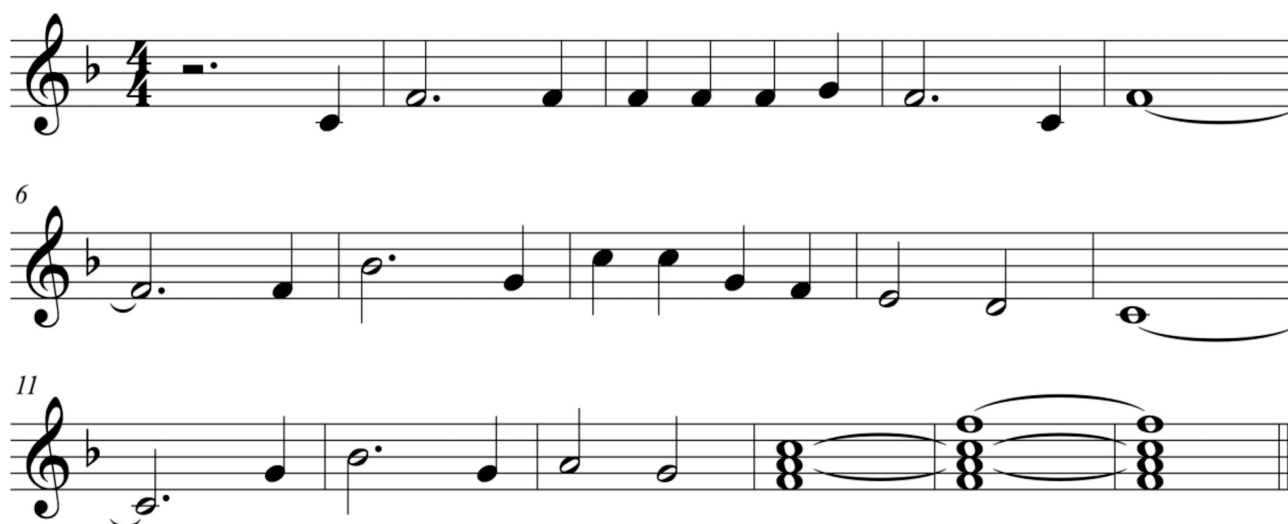
Figura 4: Uso de pandeiros e caixa.
Fonte: o autor.

De maneira geral a musicalidade da Folia do Morumbi é sustentada pela melodia desenvolvida pela sanfona – também conhecida como “acordeão” – em acompanhamento ao canto do Embaixador, no qual as demais vozes tomam parte apenas no final de cada estrofe, além, notadamente, do andamento fortemente marcado pelo toque das caixas e pandeiros. A principal célula rítmica (Exemplo 1) é repetida ao longo de toda a cantoria, fortalecendo a coesão interna do canto na passagem de uma estrofe para a outra. De fato, o ritmo dado pela caixa se consolidou como uma das marcas registradas da Folia de Reis não apenas no Morumbi, mas em outras localidades do interior goiano. O efeito sonoro da repetição insistente das caixas e pandeiros unido à melodia desenvolvida pelas sanfonas e sustentada pelo toque das violas e violões vai preenchendo todo o espaço, transformando o clima anódino da vida diária no momento oportuno da Festa. É nesse sentido que podemos tomar a música, bem como toda a estrutura instrumental que a compõe, como um dos principais elementos rituais/simbólicos da Festa dos Santos Reis.



Exemplo 1: Frequência Rítmica da Folia de Reis do Morumbi. Fonte: transcrição do autor

Tanto a cadência rítmica, quanto a melodia (cf. Exemplo 2), são repetidas ao longo de toda a cantoria, desde a chegada ao local da reza do terço, até a passagem por cada um dos três arcos. Também é esta a música que dá sustento a qualquer improvisação de versos por parte do Embaixador, diante de alguma imagem que não faça parte do presépio ou em outras circunstâncias especiais. A melodia desenvolve-se na tonalidade de Fá Maior. Para evitar o uso de pestanas, os violões são afinados um tom abaixo, podendo ser tocados com o desenho de Sol Maior. As violas são afinadas no modo conhecido como “Cebolão”, ainda que com a pequena variação de também estarem em Fá Maior, ao invés de Mi Maior, como é de costume nesse sistema. Isso permite que os violeiros toquem as cordas soltas na maior parte da Folia, preservando-os de maior esforço, já que percorrerão os doze dias de festa. A título de clarificação, “Cebolão” é um tipo de afinação utilizada na viola caipira, sendo uma das afinações mais comuns no Brasil, seguida pela afinação Rio Abaixo. Seu nome é uma alusão às mulheres que, segundo ditado popular, chorariam “como se estivessem cortando cebola” ao ouvir um instrumento afinado desta maneira. Segundo a sabedoria popular, é a afinação que São Gonçalo ensinou. Afinação em Mi Maior (tom original) do 1º ao 5º par: Mi, Si, Sol#, Mi, Si. Afinação em Ré Maior, do 1º ao 5º par: Ré, Lá, Fá#, Ré, Lá. No caso dos foliões do Morumbi, trata-se de afinação em Fá Maior, do 1º ao 5º par: Fá, Dó#, Lá#, Fá, Dó#. Os dois primeiros pares são afinados em uníssono, enquanto os outros três são afinados com diferença de altura em uma oitava.



Exemplo 2: Melodia principal da Folia do Morumbi. Fonte: transcrição do autor

Na primeira vez a melodia é entoada apenas pelo Embaixador, que conclui na tônica em movimento descendente. Logo em seguida este é respondido por todo o coro dos foliões, que cantam os versos a três vozes, acrescidas de outras duas no momento do tradicional “ai, ai” final. O longo prolongamento ao final de cada estrofe é produzido pela alternância dos foliões que “entram” e “saem” da música em momentos distintos, revezando-se na respiração. Ao lado do acima mencionado toque das caixas e pandeiros, o arremate conclusivo das estrofes é, certamente, outra marca registrada das Folias de Reis.

CONCLUSÃO

Após percorrermos os elementos acima descritos, sustentamos, ainda com maior força, que a música não é um elemento periférico na consideração dos sistemas religiosos, mas, ao contrário, trata-se de uma característica fundamental em sua constituição identitária, não simplesmente como mero reflexo, mas como um dos componentes que engendram a própria existência do sistema religioso como tal. Para além dos elementos referentes à estrutura hierárquica da Festa dos Santos Reis, o que aqui – embora transparecesse em outros aspectos – não foi o tema central de nossas análises, podemos observar o estreito vínculo entre a estrutura ritual inerente à folia, seu conjunto de crenças e valores, e a música, sempre presente por meio do canto e do uso dos instrumentos, ao ponto de se tornar a principal marca característica desta forma de celebração religiosa.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Aroldo Cândido. Folia de Reis: tradição e identidade em Goiás. In. *Anais do II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG*, setembro de 2009.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A Folia de Reis de Mossâmedes. In. *Cadernos de Folclore*, n. 20. Rio de Janeiro: Arte-FUNARTE, Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Italiana, 1984.

CAPONERO, Maria Cristina; LEITE, Edson. Inter-relações entre festas populares, políticas públicas, patrimônio imaterial e turismo. In. *Patrimônio: Lazer & Turismo*, v. 7, n. 10, abr-mai-jun, 2010. pp. 99-113.

CARMO, José Antônio do. Folia de Reis Silvério do Carmo volta e mantém viva a fé e a cultura. In. *Umurama ilustrado*, 04, jan, 2015. Disponível em: <http://www.ilustrado.com.br/jornal/ExibeNoticia.aspx?NotID=63083&Not=Folia%20de%20Reis%20Silv%C3%A9rio%20do%20Carmo%20volta%20e%20mant%C3%A9m%20viva%20a%20cultura%20da%20f%C3%A9>. Acessado em 12 de janeiro de 2015.

CASTRO, Z; COUTO, A. P. *Folias de Reis*. Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore/MEC-SEC/FUNARTE, 1977.

CESAR, Waldo. O que é popular no catolicismo popular. In. *Revista Eclesiástica Brasileira*, v. 36, fasc. 141, mar. 1976.

CLAVER FILHO. É tempo de Folia de Reis. In. *Correio Braziliense*, Brasília, 04 de janeiro de 1979.

_____. É tempo de Folia de Reis (II). In. *Correio Braziliense*, Brasília, 05 de janeiro de 1979.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi; PELLEGRINI FILHO, Américo. Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano. In. CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO E AÇÃO COMUNITÁRIA. *Terra Paulista: histórias, artes, costumes*, v. 3, Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial; CENPEC, 2008.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. Folias de Reis, Sambas do Povo. In. *Senri Ethnological Reports*, vol. 1, 1994. pp. 167-207.

PALEARI, Giorgio. *Religiões do povo: um estudo sobre a inculturação*. 4ª. ed. São Paulo: Ave-Maria Edições, 1993.

PERGO, Vera Lucia. *Os rituais na Folia de Reis: uma das festas populares brasileiras*. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Pergo,%20Vera%20Lucia.pdf>. Acessado em 10 de janeiro de 2015.

PESSOA, Jadir de Moraes. Mestres de caixa e viola. In. *Cadernos Cedes*, vol. 27, n. 71, jan/abr, Campinas, 2007. pp. 63-83.

PORTO, Guilherme. *As Folias de Reis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore – MEC/SEC/FUNARTE, 1982.

SILVA, Joaquim Moreira da. *Folia de Santos Reis*. Disponível em Erro! A referência de hiperlink não é válida. Acessado em 20 de dezembro de 2014.

TREMURA, W. A. *A música caipira e o verso sagrado na folia de reis*. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/WelsonTremura.pdf>. Acessado em 12 de janeiro de 2015.

A PRESENÇA DA HARMONIA QUARTAL NA OBRA SAMBA URBANO DE MARCO PEREIRA: A INFLUÊNCIA DE SCHOENBERG, DEBUSSY E RAVEL

Julio Lemos (UFG)
julio czar10@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda o emprego da harmonia quartal presente na obra para violão solo do compositor brasileiro Marco Pereira, intitulada Samba Urbano. Quanto ao uso da harmonia quartal foi mencionado pelo compositor uma possível influência da música erudita europeia em seu estilo composicional, tendo citado os compositores Arnold Schoenberg, Claude Debussy e Maurice Ravel. Os fundamentos de Arnold Schoenberg no seu livro Harmonia, foi utilizado como recurso de análise. Como conclusão observamos quais as relações destas estruturas de harmonia por quartas presente em “Samba Urbano”, e qual o tipo de relação de estilo composicional existente com a obra destes compositores.

Palavras-chave: Harmonia quartal, Marco Pereira, Violão solo, Schoenberg.

*The presence of quartal harmony in the work Samba Urbano of Marco Pereira:
the influence of Schoenberg, Debussy e Ravel*

Abstract: This article discusses the use of quartal harmony present in the solo guitar work, Samba Urbano, by Brazilian composer Marco Pereira. Regarding the use of quartal harmony, the composer mentions the possible influence of European classical music in his compositional style, citing composers Arnold Schoenberg, Claude Debussy and Maurice Ravel. The fundamentals found in Arnold Schoenberg's book's Harmony were used as an analytical resource. In conclusion, we observed the relationship of quartal harmony present in “Samba Urbano”, and what type of compositional style relationship exists in the work of these composers.

Keywords: Quartal harmony, Marco Pereira, Solo guitar, Schoenberg

INTRODUÇÃO

Atualmente, dentre os principais violonistas em atividade no Brasil que compõem para violão solo e possuem suas obras editadas e publicadas; se destacam neste panorama: Paulo Belinati (1950), Althier Lemos Escobar (1950), conhecido como Guinga e Marco Pereira (1950), este último o foco desta pesquisa. Marco Pereira possui formação erudita como violonista, tendo sido aluno do uruguaio Isaias Sávio (1900-1977). Ganhou dois concursos internacionais de violão, concluiu o mestrado sobre a obra de Villa Lobos na Universidade de Sorbonne de Paris. Já gravou 15 discos, sendo solo ou com formação em duos, trios, e também orquestrais, contendo músicas de sua autoria e arranjos de obras de compositores renomados da música brasileira, tendo também participado de gravações de vários discos de artistas reconhecidos no cenário da MPB. Atualmente é professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No trabalho como performer, Marco Pereira se dedica à prática da música popular brasileira, e apresenta em suas interpretações elementos técnicos interpretativos provenientes de sua formação consolidada a partir do estudo do violão erudito.

E, ao realizar um estudo sobre a historiografia do violão popular brasileiro, notamos que o nome de Marco Pereira é pouco citado. Em estudo anterior realizado encontramos a dissertação por Brent Lee Swanson nos Estados Unidos no ano de 2004 com o seguinte título: “*Marco Pereira:*

Brazilian Guitar Virtuoso”; a dissertação escrita em 2012, escrita por Julio Lemos intitulada “O Estilo Composicional de Marco Pereira presente na obra Samba Urbano. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, o *jazz* e a música erudita.” mais recentemente a dissertação de Rafael Tomaz defendida em 2014 intitulada “A linguagem musical e violonística de Marco Pereira – uma simbiose criativa de diferentes vertentes”.

As informações sobre as principais influências musicais do compositor foram obtidas através de uma entrevista realizada em sua residência¹, no Rio de Janeiro, e entrevistas via correspondência eletrônica. Através desta entrevista o compositor Marco Pereira relata ter escutado bastante as obras dos compositores de música erudita europeia e que acredita ter sido influenciado por estes compositores, em especial sobre o uso de estruturas harmônicas formadas por intervalos de quartas ele relata:

“Sobre os acordes por quartas, devo dizer que foi uma certa “onda modal” que invadiu a música brasileira “instrumental” durante os anos 60. A influência veio diretamente da música europeia (Debussy, Ravel, Schoenberg, etc.) e indiretamente das correntes do “cool jazz” americano. Eu assimilei esse tipo de sonoridade e acabei inserindo em algumas de minhas composições. Devo lembrá-lo que isso foi um processo natural. Eu não “pensei” pra colocar esse tipo de acordes nas minhas músicas. Eles foram utilizados a partir de ideias musicais que ecoavam dentro da minha cabeça” (PEREIRA, correspondência eletrônica, 04/03/2012)

HARMONIA QUARTAL SEGUNDO SCHOENBERG

Sobre as possibilidades de acordes a partir de estruturas harmônicas compostas por sobreposição de intervalos de quartas Schoenberg faz a seguinte descrição:

A construção por quartas, todavia, possibilita, conforme dito, a acomodação de todos os fenômenos da harmonia; admitindo-se que ocasionalmente deixem de ocorrer também sons pertencentes ao centro do complexo – que, por exemplo, um acorde possa compor-se dos sons primeiro, segundo quarto e décimo – é possível assim conseguir-se também os acordes do sistema por terças. A construção por terças contudo – não importa se alinham apenas terças de igual tamanho ou se é escolhida uma determinada sequência de terças de tamanhos distintos –, não consegue este resultado sem que de imediato surjam repetições de sons (SCHOENBERG, 2001, p. 559).



Exemplo 1: Sobreposição de quartas formando-se 12 sons sem repetição. (SCHOENBERG, 2001, p. 558).

¹ Entrevista realizada em 14/12/1010.

Ao sobrepor intervalos de quartas na sequência de Dó, Fá e Sib, por exemplo, observa-se que acontece um intervalo de quarta-justa, Dó-Fá, e um intervalo de sétima menor entre Dó-Sib. Ao invertermos o intervalo de sétima menor, este torna-se um intervalo de segunda maior, podendo formar um acorde composto por (Fá-Sib-Dó), intervalos de quarta, e quinta em relação ao Fá, ou (Sib-Dó-Fá), intervalos de segunda e quinta em relação ao Sib. Outra possibilidade seria acordes por quintas obtidos a partir da inversão das quartas, por exemplo, (Dó-Fá-Sib) se invertidos poderiam formar o seguinte acorde de quintas (Sib-Fá-Dó). Naturalmente, é também possível citar ainda acordes por quartas de sete, oito, nove ou mais vozes.

Seguindo-se portanto esta lógica observamos que Schoenberg aponta para uma possibilidade de combinações harmônicas que chegaria a utilizar todas as 12 notas da escala cromática em direção a um sistema “atonal”. Visto que não os conheço como acordes por quartas, embora seguramente já os tenha escrito, abstraio-me de representá-los teoricamente. (Idem, 2001, p. 558). Apesar de Schoenberg não apresentar uma tentativa de sistematização da harmonia por quartas, ele ressalta que a sistematização da harmonia já realizada referente à sobreposição de terças se insere dentro da lógica das possibilidades de combinação da utilização dos 12 sons obtidos pela sobreposição de quartas. Schoenberg demonstra em seu livro Harmonia² que mesmo fazendo-se diferentes combinações em relação a sobreposição de terças não se consegue chegar aos doze sons sem uma repetição de notas, porém denota que ao sobrepor as quartas isso é possível. Conclui então que o sistema harmônico constituído através da sobreposição de quartas pode ser considerado mais amplo, por possuir também todas as possibilidades harmônicas que não são contempladas pelo sistema tonal formado pela sobreposição de terças.

HARMONIA QUARTAL PRESENTE NA MÚSICA DE RAVEL, DEBUSSY E SCHOENBERG

Procuramos exemplos de trechos de harmonias quartais presentes nas obras dos compositores citados por Marco Pereira: Schoenberg, Ravel e Debussy. Encontramos estes exemplos em trechos das obras: “Catedral Submersa” e “Pour Les Quartes” de Claude Debussy, “La Mère de Loye” de Maurice Ravel e Chamber Symphony No. 1 in E major, Op. 9. Arnold Schoenberg.

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)



Exemplo 2: “Catedral Submersa” de Claude Debussy, primeiros compassos.

² (Ibidem, 2001, p. 559),

No primeiro compasso do Exemplo 2, observamos um acorde formado por Ré e Sol (intervalo de quarta e quinta) situados nos extremos, região grave e agudo, este acorde perdura por todo compasso. Ainda no primeiro compasso, no segundo tempo surge a seguinte sequência de quartas justas sobrepostas: (Ré-Sol, Mi-Lá e Si-Mi) em diferentes oitavas, em movimento paralelo ascendente, estes sons se misturam com o primeiro acorde, criando uma tessitura sonora característica da sobreposição de quartas. No segundo compasso do Exemplo 2, o compositor toca o intervalo de forma arpejada, Ré, Sol e Ré (intervalos de quinta, inversão da quarta). Nota-se no Exemplo 2 a utilização das seguintes notas Sol, La, Si, Ré e Mi, configurando-se a escala pentatônica de Sol maior.





Exemplo 5: Chamber Symphony No. 1 in E major, Op. 9. Arnold Schoenberg.

No Exemplo 5, Schoenberg expõe no primeiro compasso um acorde formado por quartas tocado de forma arpejada composto pelas notas (Sib-Mib-Láb) e na pauta da clave de Fá o acorde concebido pelas notas (Sol-Dó-Fá-Sib). Utilizando se assim duas diferentes estruturas de acordes por quartas. Através da resolução da quarta (Fá) na terça (Mi) no segundo compasso para o terceiro, na clave de Fá, surge então o acorde dominante de C7(b5, b13)/Gb (Dó com sétima menor e sexta menor, com quinta diminuta no baixo, apresentado na segunda inversão).

No primeiro tempo do quarto compasso ocorre uma resolução no acorde de Fm(11). Logo ele se transforma na tríade de Fá maior (segundo tempo do quarto compasso), através do movimento cromático ascendente da terça menor, Láb, para a terça maior, Lá, na voz superior (clave de Sol), e a movimentação descendente da quarta, Sib, para a terça maior, Lá (na clave de Fá), evidencia-se o movimento contrário neste trecho.

Observamos neste exemplo que Schoenberg utiliza a movimentação cromática das notas dos acordes por quartas, saindo de um trecho de caráter atonal, e a partir destas movimentações, se forma um acorde tonal, Fm(11), que se transforma em um acorde tonal de Fá maior.

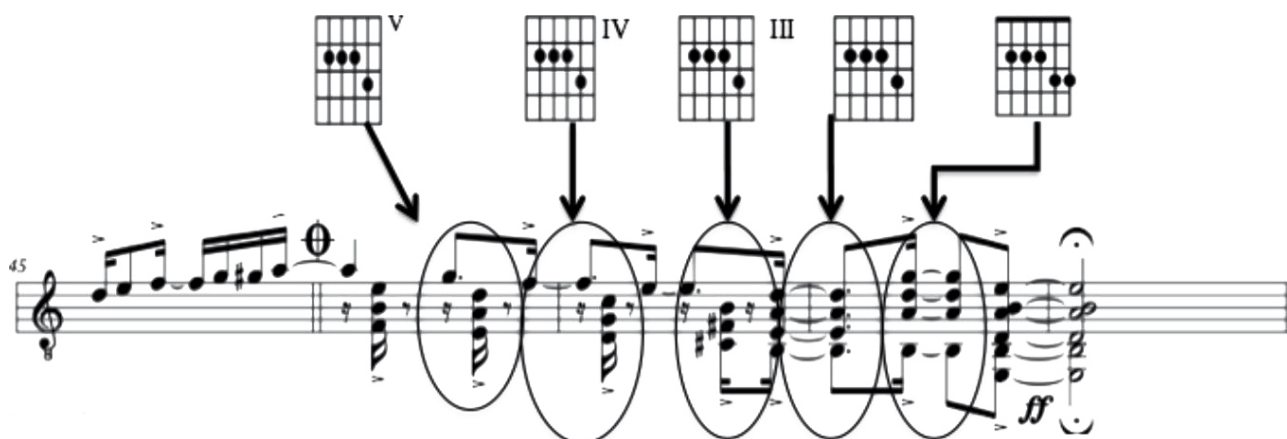
Análise de “Samba Urbano”

Encontramos na obra “Samba Urbano”, alguns trechos em que ocorre o uso de estruturas harmônicas por quartas, sobre o qual apresentaremos as concernentes descrições.



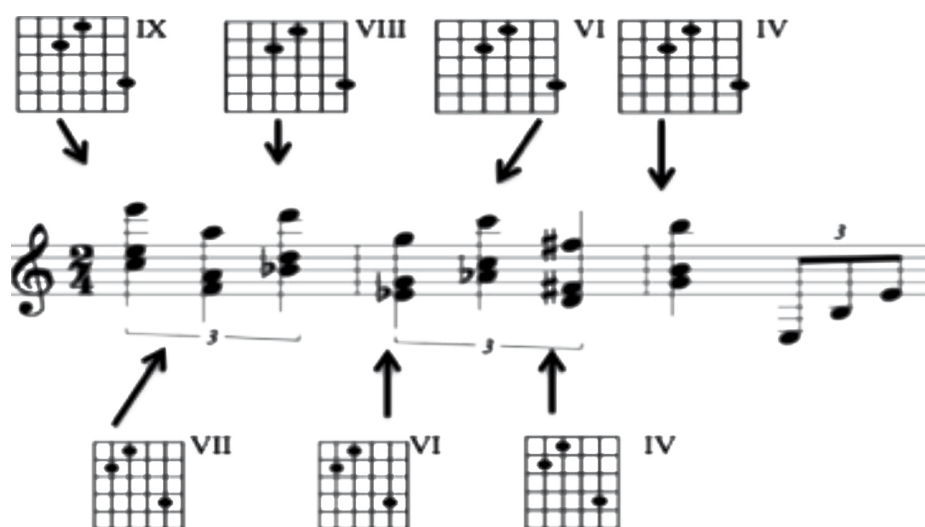
Exemplo 6: “Samba Urbano”(compassos 39 ao 45).

No Exemplo 6 observamos no primeiro compasso um salto de quinta entre as notas Mi e Si, seguida por um acorde arpejado formado por quartas entre a notas (Si-Mi-Lá-Ré-Sol-Dó) todas notas da escala Lá menor Natural. Observamos que o compositor utiliza escalas do modo Mixolídio e Lídio, combinando no mesmo trecho uma sequência de notas por quartas, com escalas modais.



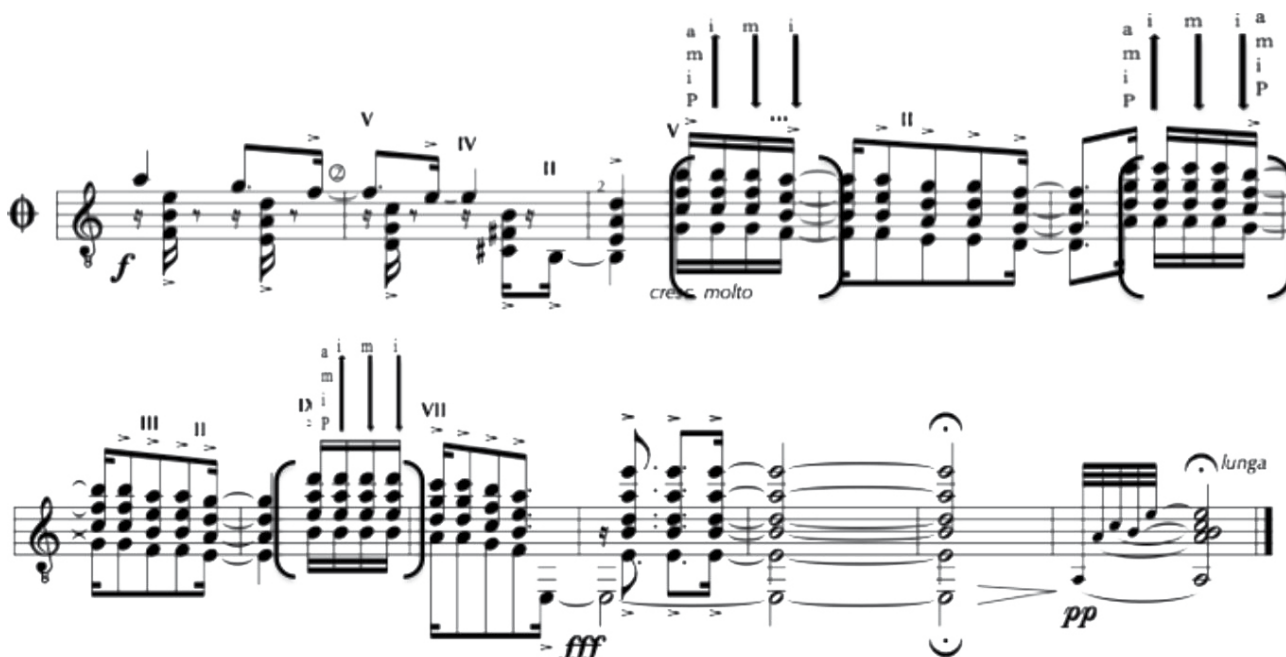
Exemplo 7: “Samba Urbano” (compassos 45 ao 49). Movimento paralelo descendente de quartas sobrepostas.

Incide no Exemplo 7, a utilização de acordes formados por quartas justas sobrepostas formados sobre as notas mais agudas, Sol, Fá, Mi, Ré e Sol, que representam um trecho melódico. Observamos que os acordes circulados são formados pelas notas da escala diatônica de Lá Menor Natural, com exceção do acorde (Dó#-Fá#-Si-Mi), que apresenta as notas Dó# e Fá# de modo a se manter a relação por quartas justas sobre a nota Mi. Estes acordes surgiram através do procedimento conhecido por paralelismo, um recurso idiomático do violão no qual se obtém diferentes acordes a partir da movimentação de uma mesma forma de acorde ao longo do braço do violão, conforme os exemplos dos diagramas, deparado acima da partitura no ex6.



Exemplo 8: “Samba Urbano” (compassos 33 e 34).

No Exemplo 8, observamos acordes que se movimentam paralelamente por saltos de quartas e quintas, utilizando-se mais uma vez o paralelismo como recurso composicional, conforme os diagramas das formas dos acordes no braço do violão apresentados no exemplo. Logo surge então as notas, Sib, Mib, Láb e Fá#, que não pertencem à escala de Lá menor, configurando uma suspensão das relações harmônicas tonais neste trecho, porém apresenta uma sonoridade peculiar por quartas advindo da movimentação paralela dos acordes. Neste caso os acordes se apresentam em intervalos de terças e oitavas, configurando uma relação entre a harmonia por terças junto ao movimento paralelo por quartas e quintas, caracterizando se assim as diversas possibilidades harmônicas demonstradas por Schoenberg.



Exemplo 9: “Samba Urbano”, Coda.

No Exemplo 9, coda da música, ocorre uma sucessão de acordes formados por quartas que se movimentam de forma paralela. Surge no terceiro compasso, o acorde por quartas (Fá-Si-Mi-Lá) com um intervalo de quarta aumentada entre as notas Fá e Si. Este intervalo de quarta aumentada, encontrado dentre os demais acordes que se constituem por quartas justas, demonstra uma preocupação do compositor em se manter as estruturas harmônicas por quartas dentro do sistema tonal, com as notas pertencentes a escala de Lá menor natural. Já no compasso 9 do Exemplo 9, observa-se a utilização de um acorde formado por quintas sobrepostas, (Ré-La-Mi-Si), que forma o acorde E7sus, este resolve no acorde de Am7(9) de forma arpejada. Com esta resolução de um acorde dominante com a terça suspensa no acorde de Lá menor o compositor encerra a música apresentando caráter tonal, com o repouso em Lá menor.

CONCLUSÃO

Nota-se que Marco Pereira foi influenciado pelos compositores europeus e que também se apropria da utilização da harmonia quartal como foi possível perceber nos exemplos apresentados na sua composição Samba Urbano. Foi possível observar, nos Exemplo 9 e Exemplo 8, que o compositor utiliza acordes por quartas justas em maior parte dos trechos com intensão de manter as notas dentro do sistema tonal.

Já no Exemplo 6, ocorre a utilização das notas Dó# e Fá#, e no Exemplo 7, encontramos as notas Sib, Mib, Láb e Fá#, que fogem do campo harmônico de Lá menor, neste trecho a sequência de quartas sobrepostas advém do recurso técnico idiomático violonístico conhecido por paralelismo, como foi exposto através dos diagramas nos exemplos. Nestes trechos observamos uma expansão harmônica com a constituição de harmonias que suspendem as relações harmônicas originadas a partir do sistema tonal, através da harmonia quartal.

Concluimos que “Samba Urbano”, apresenta portanto trechos com harmonia por quartas que configura uma possível influência dos três compositores europeus citados por Marco Pereira, mas verificamos que se aproxima mais de Ravel e Debussy, pois em ambos ocorre a utilização da harmonia quartal com texturas sonoras específicas que se caracterizam por quartas sobrepostas que se deslocam por movimentos paralelos.

Já no exemplo de Schoenberg observamos a harmonia quartal sem preocupação de se identificar a textura característica gerada pelo uso das quartas sobrepostas em movimento paralelo. Mas sim em direção a exploração dos 12 sons gerados a partir das combinações de notas que constituem o sistema harmônico advindo da sobreposição de quartas, com acordes formados por quartas que se deslocam por movimento oblíquo ou contrário. Encontramos também no exemplo de Schoenberg, acordes formados por terças apresentando uma sonoridade que caracteriza o sistema tonal. Portanto no exemplo de Schoenberg observa-se que o compositor utiliza estruturas que pertencem a possibilidades geradas pelo sistema por quartas, formado pelas 12 notas da escala cromática.

Portanto, a partir da análise comparativa destes trechos concluimos que em “Samba Urbano” coexiste a influência advinda de Schoenberg, Ravel e Debussy, devido as estruturas harmônicas formadas por quartas com notas pertencentes tanto dentro quanto fora do sistema tonal, porém sem a intenção de caracterizar-se como uma obra atonal, mas sim uma obra que possa explorar os possíveis fenômenos sonoros advindos das combinações das 12 notas que surgem da sobreposição dos intervalos de quartas.

REFERÊNCIAS

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de garoto. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PEREIRA, Marco. Entrevista por correspondência eletrônica em 04/03/2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TABORDA, Marcia E. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento na música popular brasileira*. Dissertação de mestrado – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.^[1]_{SEP}

Discografia

PEREIRA, M. *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo. Gravadora: Nosso Estúdio, fevereiro de 1985.

Partituras

PEREIRA, Marco. “*Samba Urbano*”. Rio de Janeiro. Garboligths, 1980.

ANÁLISE DOS ELEMENTOS TÍMBRICOS DE CONEXÃO E RUPTURA CONTIDOS NA OBRA *CINCO PEÇAS ORQUESTRAIS, OP. 10*, DE ANTON WEBERN

Lucas Fonseca Hipólito de Andrade (IFG)
lucasfhandrade@gmail.com

Juliano Lima Lucas (IFG)
julianolimalucas@hotmail.com

Resumo: Anton Webern é um dos pioneiros no tratamento da *klangfarbenmelodie* como motivo gerador de formas dentro de uma composição. Foi realizada uma análise de sua obra *Cinco peças orquestrais Op. 10*, procurando identificar uma possível continuidade tímbrica análoga às leis de boa continuidade melódica, apresentada por Leonard Meyer em seu livro *Emotion and Meaning in Music*, de acordo com a teoria da *Gestalt*. Conclui-se, em primeira análise, ser possível, por meio dos elementos de conexão e ruptura encontrados na peça, elaborar uma lei de continuidade tímbrica que possa ser utilizada em futuras análises de obras que contenham a *Klangfarbenmelodie*.

Palavras-chave: Webern; *Klangfarbenmelodie*; *Gestalt*; boa continuidade.

*Analysis of timbral elements of connection and discontinuity contained in the work
Five Pieces for Orchestra, OP. 10, by Anton Webern*

Abstract: Anton Webern is a pioneer in the treatment of *Klangfarbenmelodie* as a motive that generates forms within a composition. This paper aims to analyze his work *Five Pieces for orchestra, Op. 10*, in order to identify a possible law of good tone color continuity analogous to the laws of good melodic continuity presented by Leonard Meyer in his book *Emotion and Meaning in Music*, according to the *Gestalt* theory. It follows, in the first analysis, through the elements of connection and discontinuity found in the piece, draw up a law of good tone color continuity that can be used in future analyzes of works that contain the *Klangfarbenmelodie*.

Keywords: Webern; *Klangfarbenmelodie*; *Gestalt*; Good Continuity.

INTRODUÇÃO

O estudo dos elementos relacionados ao timbre, que ocasionam conexões e rupturas na música, pode ser encontrado em tratados de orquestração. Alguns tratadistas sugerem, por exemplo, que no naipe de cordas, para garantir a suave conexão de uma passagem onde há mudança de um instrumento para outro, é melhor que aquele que for entrar comece na última nota do instrumento precedente (PROUT, 2003). É uma mudança de cor “sem costura” (ADLER, 2002). Obtém-se a sensação de uma linha contínua, sem rupturas. Esse efeito já não é possível entre os instrumentos do naipe de madeiras por seus componentes terem uma heterogeneidade mais acentuada, mas outros tipos de conexões podem ser obtidos entendendo que a cor também pode ser alcançada por meio de diferenças no ataque, decaimento e intensidade dos instrumentos empregados.

Neste presente artigo, buscou-se possíveis conexões tendo como foco o parâmetro do timbre devido a sua incontestável importância como elemento gerador de formas. Sua valorização pode ser atestada inclusive pelo termo desenvolvido no início do século XX, *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres): uma progressão de timbres seria equivalente em função a sucessões de alturas em uma melodia (KOSTKA, 2006).

Klangfarbenmelodie é um conceito que foi apresentado pelo compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) no seu *Harmonielehre*, de 1911. Segundo Maia (2013), o compositor elaborou o conceito de *Klangfarbenmelodie*, dando a entender que o mesmo possa ser pensado como uma tentativa de realizar uma organização formalizada do timbre como uma espécie de melodia.

Um segundo compositor importante para a estruturação e divulgação do conceito de melodia de timbres foi o austríaco Anton Webern (1883-1945). Além de compositor e musicólogo, também foi aluno de Schoenberg. Segundo Kerr (2011), Webern foi um dos compositores da primeira metade do século XX que buscavam novas formas de expressão musical em contraposição àqueles que continuavam compondo como passadistas. Sua obra causou impacto e influência não somente entre seus contemporâneos, mas em toda a música ocidental composta após a sua. É conhecido por sua contribuição para com o Atonalismo e o Dodecafonismo.

Em relação ao modo como Webern utiliza a *Klangfarbenmelodie* em suas composições, Burkholder, Grout e Palisca (2010), comparando-as com a técnica utilizada pelos pintores expressionistas, sugerem que “sua música poderia ser descrita como ‘pontilhista’, visto que frequentemente se apresentam apenas uma a três ou quatro notas simultaneamente ou em sucessão no mesmo instrumento”.

Nesse aspecto, a obra de Webern distingue-se da obra de Schoenberg. A principal diferença entre suas composições é referente ao modo como os dois compositores construíram suas ideias, criando assim aplicações e manipulações diferentes para a *Klangfarbenmelodie*. Sobre isso, Maia (2013) escreve:

Schoenberg observa que não se trata apenas de uma melodia de cores do som, mas de uma lógica de ‘dar-se uma forma’ a essas ‘cores do som’. Assim, não são progressões lineares, de pontos no espaço sonoro, como proposto por Webern em suas composições [...] (MAIA, 2013, p. 34).

É importante ressaltar que ao se falar em timbre, há certas dificuldades em descrever suas qualidades adequadamente, sendo que em muitos casos faz-se o uso de relações sinestésicas para descrever determinada qualidade. Usam-se alguns adjetivos como claro, escuro, metálico e brilhante, por exemplo, para fazer essa descrição. Para Antunes (2005), “nada melhor, para fazer e ouvir música, do que deixar bem aberto o aparelho auditivo e também o intelecto antenado em percepções visuais, táteis, olfativas e até mesmo as do paladar”.

Como o foco do estudo é o timbre, fez-se necessário refletir sobre a utilização de modelos analíticos que dão especial atenção à percepção, visto que esse é o caminho que tem servido aos propósitos de descrição das qualidades tímbricas. Por isso, foi preciso uma teoria que também tivesse foco na percepção e servisse de ferramenta útil para este caso. Visando suprir essa necessidade, utilizou-se a Teoria da *Gestalt*.

A Teoria da *Gestalt* surgiu no início do século XX, com as ideias de psicólogos alemães e austríacos. *Gestalt* é um termo alemão que, em português, aproxima-se ao sentido de “forma” ou “aparência”. Ela afirma que não se pode ter conhecimento do todo por meio das partes, e sim das partes por meio do todo. Também se descobriu que certas leis regem a percepção das formas, facilitando a compreensão das imagens e ideias.

A *Gestalt* estabelece algumas leis básicas para a organização dos estímulos sensíveis externos. Aqui foi abordada uma reflexão apenas sobre a utilização da lei da boa continuidade que nos

diz: “uma forma ou padrão tenderá, mantendo-se outras coisas iguais, a continuar seu modo inicial de operação” (MEYER, 1956). Assim, a mente organiza os estímulos musicais separados como tendo configurações e movimentos contínuos.

Para esclarecer como acontece o processo de boa continuidade dentro da música, Meyer (1956) usa como exemplo um prelúdio de Chopin (Figura 1). Sempre que um novo motivo surge, ele começa com a mesma nota do motivo anterior, sugerindo certa fluidez e conexão durante a melodia. Esse processo só não acontece nos compassos 10 e 12, onde existe uma quebra dessa continuidade. Essa ruptura é justificada por Oliveira (2010) quando afirma que tão importante quanto à continuidade é a descontinuidade melódica, pois essa descontinuidade gera expectativas que resultam na experiência estética.



Figura 1: Prelúdio Op. 28, N. 2 de Chopin.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em:
http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP85374-PMLP02344-Chopin_Op_28_Breitkopf_6088_first.pdf.
 Acesso em: 26 Fev. 2016.

➡ = Conexão¹ ↗ = Ruptura

Partindo das ideias apresentadas acima, objetivou-se encontrar uma possível lei de continuidade tímbrica. Como ponto de partida foram usados trabalhos onde os autores se referem às afinidades tímbricas dos instrumentos. Como referencial teórico foram utilizadas obras nas quais os autores dão especial atenção ao parâmetro do timbre na orquestração, por exemplo, os tratados de orquestração de Korsakov, Adler, Kostka, entre outros.

Uma vez apresentadas as ferramentas teóricas, com base na teoria da *Gestalt*, foram analisadas as *Cinco peças orquestrais Op. 10* de Webern a procura de indícios de uma continuidade tímbrica, análoga às leis de boa continuidade propostas por Leonard Meyer em seu livro *Emotion and Meaning in Music*. Por meio de uma reflexão acerca dos meios utilizados pelo compositor para construir a *Klangfarbenmelodie*, pretendeu-se identificar elementos de conexão e ruptura contidos na obra.

¹ Esta legenda será aplicada para todos os exemplos utilizados neste artigo.

² Em *Rückkehr*, considera-se que bumbo, caixa, *low bell* e *cow bell* são os instrumentos que constituem o naipe de percussão.

SOBRE A OBRA

Essa composição, dentre toda a obra de Webern, possui uma riqueza imensa em sua elaboração bem como um significado histórico. Segundo Reich (1946),

Em 1926, no Festival de Zurich do ISCM [*International Society for Contemporary Music*], o efeito das Cinco Peças Orquestrais (Op. 10) de Webern foi verdadeiramente sensacional. Todos na plateia sentiram que ele atingiu um mundo sonoro completamente novo, cuja particularidade e profundidade pôde perceber, mas sem que tivesse consciência de quão intensa foi essa experiência. Na ocasião da última apresentação em Viena, Webern deu os seguintes títulos para as peças: *Urbild* (Arquétipo), *Verwandlung* (Metamorfose), *Rückkehr* (Retorno), *Erinnerung* (Recordação), e *Seele* (Alma). Estes títulos não tinham a intenção de constituir explicações programáticas, mas simplesmente indicam as emoções pelas quais o compositor foi dominado enquanto escrevia as peças. (REICH, 1946 apud MONTAÑO, 2010, p. 28).

As cinco peças, assim como grande parte das obras produzidas pelo compositor, possuem uma duração breve, mas ainda assim, são capazes de oferecer um leque de possibilidades interpretativas digno de qualquer obra de grande duração do repertório de concerto. Sobre isso, Boulez (2008) diz o seguinte:

Neste período que vai de 1910 a 1914, mais ou menos, Webern avança até quase a asfixia na exploração desse microcosmo pelo qual já se sentia atraído por seu próprio temperamento. É a época das composições mais curtas: *Seis bagatelas* para quarteto de cordas, *opus 9*, *cinco peças orquestrais para orquestra de câmara*, *opus 10*, *três peças para piano e violoncelo*, *opus 11*. Nestas últimas, estabelece-se claramente um paralelo com o *haikai* japonês: basta uma frase para estabelecer um universo que é firmemente imposto. (BOULEZ, 2008, p. 326).

Webern possuía a capacidade de explorar e apresentar todo um universo estético através de sua música. Montañó (2010), ao interpretar as palavras de Boulez acrescenta,

A “pequena forma”, esse microcosmo do qual Webern usufruiu até o extremo, não indica uma forma curta, mas concentrada em tão alto grau que não é capaz de suportar um desenvolvimento prolongado no tempo, devido à riqueza dos meios empregados e à poética que as orienta. (MONTAÑO, 2010, p. 28).

Nada melhor para compreender esse microcosmo do que analisando como Webern o representou. As *Cinco Peças Orquestrais*, *Opus 10* possuem cerca de 4m15s de duração e são orquestradas com a seguinte instrumentação: flauta, flautim, oboé, clarinete em Sib, clarinete em Mib, trompa em Fá, trompete em Sib, trombone, harmônio, celesta, mandolim, violão, harpa, percussão (*Glockenspiel*, xilofone, *cowbell*, *lowbell*, triângulo, pratos, caixa e bumbo), violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

Para fins analíticos, todas as peças foram divididas em seções. Tais seções foram definidas pelo diálogo que ocorre entre pequenos agrupamentos, caracterizados por aspectos tímbricos, melódicos, através das dinâmicas apresentadas e por meio da afinidade que determinados instrumentos possuem.

No final da primeira peça *Urbild*, pode-se encontrar um efeito semelhante ao de um eco. No último compasso a flauta, trompete em Sib e celesta tocam a mesma nota, em sequência (Figura 2). São instrumentos com sons bem específicos, mas Webern utiliza as diferentes cores de cada instrumento e os organiza como pequenos pontos exatamente posicionados onde se tornam capazes de atribuir, além da sensação de eco, um sentido de continuidade.



Figura 2: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, Nº 1 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Na segunda peça pode-se observar como Webern utilizou a *Klangfarbenmelodie* para conectar um motivo melódico entre diferentes instrumentos que possuem afinidades entre si. A primeira seção de *Verwandlung* é construída entre o naipe de madeiras (flautim, oboé e clarinetes em Mi e Sib), o trompete em Sib com surdina, o violino e a viola, ambos também com surdina.

Nos primeiros dois compassos o início da frase é construída entre violino e clarinete em Sib e trompete em Sib que executam um contracanto. Segundo Korsakov (1964), os primeiros possuem uma das mais belas e naturais combinações entre instrumentos com registros próximos. Durante os cinco primeiros compassos, a continuidade pode ser percebida no transcorrer da melodia que é atribuída aos diversos instrumentos conforme indica a Figura 3.

Flautim

Oboé

Clarinete em Mib

Clarinete em Sib

Trompete em Sib

Violino

Viola

The image shows a musical score for seven instruments: Flautim, Oboé, Clarinete em Mib, Clarinete em Sib, Trompete em Sib, Violino, and Viola. The score is in 2/4 time. The Flautim part is in 2/4 time and consists of a single note. The Oboé part is in 2/4 time and consists of a single note. The Clarinete em Mib part is in 2/4 time and consists of a single note. The Clarinete em Sib part is in 2/4 time and consists of a single note. The Trompete em Sib part is in 2/4 time and consists of a single note. The Violino part is in 2/4 time and consists of a single note. The Viola part is in 2/4 time and consists of a single note. Blue arrows indicate the melodic continuity between instruments.

Figura 3: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, Nº 2 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Tem-se agora o exemplo de conexão por meio do timbre mais duradouro de toda a obra. Durante o desenvolvimento de *Riikkehr*, os instrumentos percussivos² conectam toda a peça por meio de um grande trêmulo que perdura do primeiro ao último compasso. Esse efeito produz uma atmosfera contínua que serve como base para que os motivos melódicos, que caracterizam cada seção, ganhem um maior destaque durante seu desenvolvimento.

A primeira seção tem início com o trêmulo de *low* e *cow bells*, concomitante aos instrumentos de cordas pinçadas, que por meio da repetição constante de uma ou duas notas assumem um papel percussivo na peça exaltando o motivo desenvolvido no violino (Figura 4).

Figura 4: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, N° 3 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Na segunda seção, enquanto o motivo se desenvolve na trompa, o bumbo começa seu trêmulo no momento em que esse efeito em *low* e *cow bells* se cessa e em que os demais instrumentos interrompem seus trinados e ritmos com notas repetidas. No compasso cinco, antes que o bumbo termine o trêmulo e a trompa seu motivo, o *low bell* recomeça o trêmulo promovendo uma elisão no efeito construído (Figura 5).

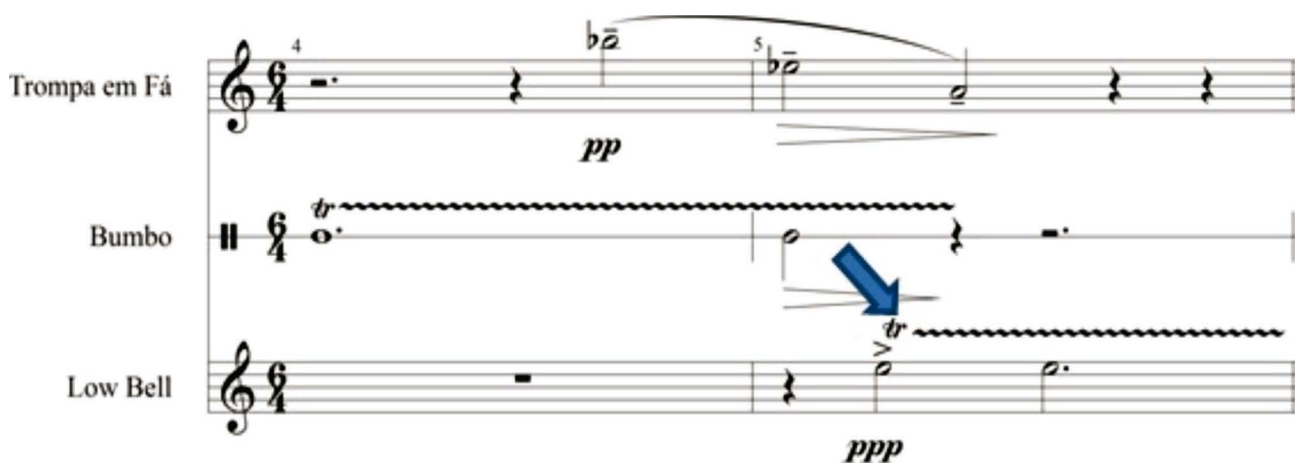


Figura 5: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, N° 3 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Deve-se dar a devida atenção aos compassos 06 e 07, onde Webern usa notas rápidas e com *staccato* na harpa e no bandolim, utilizando-os novamente como instrumentos percussivos para realizar a passagem de seção. Essa escolha resulta em uma passagem que sugere um efeito de *ritardando*, criando um trecho sem ruptura entre as duas seções (Figura 6).



Figura 6: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, N° 3 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Na seção final, o trêmulo aparece em momentos variados nos instrumentos percussivos e no bandolim, juntamente com a repetição de notas na celesta, no harmônio e na harpa, enquanto o motivo se desenvolve no trombone (Figura 7). Nos dois últimos compassos o efeito é utilizado no harmônio, bandolim, celesta, harpa e caixa, sendo interrompido aos poucos. Nesse trecho tem-se o auxílio do ritmo para encerrar a peça. O efeito que foi constante em todos os compassos é interrompido aos poucos e isso sugere o efeito de término.

Figura 7: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, Nº 3 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

A quarta peça, *Erinnerung*, pode ser dividida em três pequenas seções principais. A primeira seção é feita por instrumentos de cordas pinçadas, na segunda a ideia se encontra nos sopros e, na terceira, o desenvolvimento é feito utilizando novamente os instrumentos de cordas. Na segunda seção (Fig. 08), é possível identificar características que sugerem uma continuidade tímbrica. A ideia surge com a viola, mas se desenvolve nos instrumentos de sopro. Montañó (2010) a define da seguinte maneira,

O segundo segmento traz a sonoridade dos sopros: trompete, trombone e clarinete, com a contrapartida da viola que, no entanto, não gera contraste por usar harmônicos, cuja sonoridade é caracteristicamente flautada. (MONTAÑO, 2010, p. 64).

Segundo Korsakov (1964), todas as combinações de madeiras e cordas são boas, a qualidade das cordas suaviza a das madeiras. Webern sugere nessa seção o uso da característica

flautada da viola e sua afinidade com o clarinete para conectar o fim da primeira seção, que é feita por instrumentos de cordas, com o início da segunda em que a ideia se encontra nos instrumentos de sopro.

O fim dessa seção apresenta um momento de ruptura da continuidade tímbrica. Assim que o trombone termina de desenvolver a ideia, as próximas notas são realizadas pela caixa, instrumento em que o timbre não possui semelhança suficiente para ser agrupado com os instrumentos de sopro. A ruptura é reafirmada levando-se em consideração a interferência da dinâmica, que durante todo o movimento decresce antes do início de uma próxima ideia.

Figura 8: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, N° 4 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Webern foi capaz de produzir percepções de continuidade explorando diferentes organizações tímbricas. Na terceira seção de *Erinnerung* (Figura 9), o modo como o compositor utiliza harpa, celesta e bandolim sugere um efeito de continuidade tímbrica, algo que remete ao mesmo efeito de eco encontrado na primeira peça (Figura 2). São instrumentos que tem cores semelhantes devido à estrutura dos corpos e a forma de se produzir os sons, organizados em sequência, possibilitando esse efeito ecoado.



Figura 9: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, N° 4 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Pode ser observado durante o início da quinta peça como o timbre foi utilizado dentro de uma mesma seção como ferramenta de conexão e/ou ruptura (Figura 10). Webern constrói essa seção da peça com uma melodia descendente no *Glockenspiel*, que passa para o trompete com surdina, onde ascende até culminar no fim da seção com as notas do oboé.

Para Korsakov (1964), o trompete e o oboé são instrumentos que possuem afinidade tímbrica e, segundo Adler (2002), são “acusticamente compatíveis” quando o trompete faz o uso da surdina, como acontece nesse exemplo. Isso não ocorre com o *Glockenspiel* e com o trompete com surdina por apresentarem cores tão distintas. Sendo assim, é coerente considerar que nesse exemplo há uma ruptura na primeira seção causada por estes instrumentos, reforçada pelo caminho da melodia que é descendente para o primeiro e ascendente para o segundo. Logo em seguida, há uma conexão feita pelo trompete com surdina e oboé, que se assemelham por meio dos timbres e pelo caminho ascendente da melodia.



Figura 10: Cinco Peças Orquestrais Op. 10, N° 5 – Anton Webern.

Redução feita pelo autor deste artigo com base na partitura de domínio público da obra. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP317935-PMLP02072-Webern5StuckefurOrchesterOp.10Score.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2016.

Desenvolveu-se no presente artigo a procura de conexões e rupturas que pudessem ser identificadas por meio de uma análise da construção e estruturação da melodia de timbres na obra *Cinco peças orquestrais Op. 10*, de Webern. O processo de investigação voltou-se para o uso da percepção, considerando-a uma importante ferramenta analítica de obras que detenham a *Klangfarbenmelodie*.

CONCLUSÃO

Leonard Meyer, na obra *Emotion and meaning in music*, apresentou-nos as teorias de leis de continuidade métrica, rítmica, melódica e harmônica. Observou-se que na obra de Webern, o timbre assim como os demais parâmetros descritos por Meyer, pode ser utilizado para encontrar conexões e rupturas no discurso musical. Tornou-se possível, por exemplo, identificar conexões entre ideias produzidas por instrumentos com timbres e características semelhantes e rupturas entre timbres que não possuem afinidade.

Conclui-se, em primeira análise, ser possível, por meio dos elementos de conexão e ruptura encontrados na obra, elaborar uma lei de continuidade tímbrica que possa ser utilizada em futuras análises de obras que contenham a *Klangfarbenmelodie*. Assim como sugerido durante o artigo, o uso da percepção mostrou ser indispensável para a investigação de tais elementos sendo que, as ideias e sensações construídas por meio da organização de timbres só assumem um significado após a escuta consciente das peças.

A utilização da percepção como ferramenta de análise pode ser algo significativo para a compreensão de grande parte da música que foi, e está sendo, produzida nos séculos XX e XXI. Uma vez encontrada a possibilidade de formatar uma lei de continuidade voltada ao timbre, para que tal possibilidade se concretize, torna-se necessária a análise de mais obras que contenham a *Klangfarbenmelodie*.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3ª Edição. New York: Norton, 1989.
- ANTUNES, Jorge. *Sons novos para os sopros e as cordas*. Brasília: Editora Sistrum, 2005.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. SP: Perspectiva, 2008.
- BURKHOLDER, J. Peter. GROUT, D. Jay. PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 2010.
- KERR, D. A música no século XX. Caderno de Formação Didática de Artes. ISBN 978857983229. In: _____. *Cadernos de Formação, Conteúdos e Didática das Artes*. 01 ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. v. 5, p. 56-65.
- KORSAKOV, Nikolay Rimsky. *Principles Of Orchestration: With Musical Examples Drawn From His Own Works In Two Volumes Bound As One*. Dover Publications, 1964.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ª Edição. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

MAIA, Igor L. Principios da Klangfarbenmelodie. In: _____. *Klangfarbenmelodie: orquestração do timbre*. Campinas: UNICAMP, 2013. p. 9-40.

MEYER, L. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press, 1956.

MONTAÑO, Isaac Terceros. *Cinco Peças Orquestrais Op. 10, de Anton Webern: análise musical com ênfase em timbre e textura*. Iniciação Científica (Monografia). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Trabalho de Iniciação Científica realizado com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira.

OLIVEIRA, Luis F. *A Emergência do Significado em Música*. Campinas: Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, 2010.

PROUT, Ebenezer. *The orchestra: orchestral techniques and combinations*. New York: Dover Publications, 2003.

A PESQUISA EM EDUCAÇÃO MUSICAL NO SÉCULO XX E XXI: TEMÁTICAS, CONCEPÇÕES, TEORIAS E EPISTEMOLOGIAS

Eliton P. R. Pereira (IFG / Universidade de Santiago de Compostela - Espanha)
elitonpereira@gmail.com

Resumo: O objetivo desta pesquisa é levantar o estado da arte do conhecimento científico em educação musical na produção acadêmica dos países ibero-americanos a partir de meados do século XX até os dias atuais. pretende-se descrever os temas e tendências investigativas da produção científica de educação musical no contexto das teses de doutorado defendidas nos programas de pós-graduação da educação e também da música das universidades latinas e anglo-saxônicas e ainda em revistas científicas e em *Handbooks* internacionais que comunicam pesquisas em educação musical. Ao definir temáticas estudadas no contexto da produção científica em educação musical ainda pretende-se realizar uma análise descritiva das concepções pedagógicas, teóricas e metodológicas de cada uma das linhas de investigação da produção do conhecimento em educação musical. Como resultado desta pesquisa documental serão construídos mapas conceituais que objetivarão descrever o campo da pesquisa em Educação Musical em países da América Latina, Portugal, Espanha e dos países anglo-saxônicos (EUA e Inglaterra), revelando aspectos originais da pesquisa em educação musical, como: temas, concepções pedagógicas, aportes teóricos e metodológicos. Este estudo documental de abordagem qualitativa é realizado por meio da metodologia de análise de conteúdo.

Palavras-chave: Educação Musical; Pesquisa; Temáticas; Concepções; Teorias; Epistemologias.

Research in musical education in XX and XXI century: themes, concepts, theories and epistemologys

Abstract: The objective of this research is to raise the state of the scientific knowledge in Music Education in the academic production of the Ibero-American countries from the mid-twentieth century to the present. It is intended to describe the thematic and investigative trends of the scientific production of the Music Education in the context of doctoral theses in education programs and in the music programs of Latin and Anglo-Saxon universities and even in scientific journals and handbooks that communicate research in music education. When defining themes studied in the context of scientific literature in music education will be done out a descriptive analysis of pedagogical, theoretical and methodological conceptions of each of the lines of investigation of the production of knowledge in music education. As a result of documentary research will be constructed concept maps that aim to describe the field of research in Music Education in Latin America, Portugal, Spain and the Anglo-Saxon countries (US and UK), revealing unique aspects of research in Music Education such as: Themes, Concepts Pedagogical, Intakes Theoretical and Methodological. This documentary study of qualitative approach will be done through a methodology of content analysis.

Keywords: Music Education; Research; Themes; Concepts; Theories; Epistemologys.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa em andamento, no doutoramento em Ciências da Educação da Universidade de Santiago de Compostela - Espanha, tem por objeto de estudo o conhecimento científico em educação musical na produção acadêmica dos países ibero-americanos a partir do século XXI. O estudo, realizado a partir de uma análise bibliográfica e documental, pretende descrever os temas e as tendências investigativas da produção científica de educação musical no contexto das teses de doutorado defendidas nos programas de pós-graduação da educação e também da música das universidades dos países de língua portuguesa e espanhola.

Especificamente no campo da pesquisa em educação na América Latina há estudos que investigam o estado da arte da produção acadêmica dos centros de pós-graduação em educação das universidades locais. Estes estudos procuram compreender os aspectos epistemológicos, pedagógicos e políticos da produção científica em educação (SOUZA & MAGALHÃES, 2011; GAMBOA, 2012).

No campo acadêmico musical no Brasil, por exemplo, há na atualidade pesquisas que procuram investigar os rumos da produção científica e artística em música, com destaque para os trabalhos de Campos (2005), Leão (2013), Niéri (2014) e Queiroz (2014). Produção esta desenvolvida pelos 16 centros de pós-graduação em música brasileiros, dos quais sete possuem cursos de doutorado.

Ainda na América Latina temos algumas comunicações científicas que procuram refletir sobre o contexto da produção do conhecimento na área da educação musical, especialmente nos estudos de Pierret (1972), Del-Ben (2010) e Gainza (2011), onde as autoras fazem uma avaliação da produção de conhecimento na América Latina desde meados do século XX, mais precisamente desde 1960, destacando a relação entre o desenvolvimento das teorias e métodos com as ações socioeducativas em educação musical.

No contexto da pesquisa em educação musical nos países anglo-saxônicos também há publicações que objetivam divulgar as produções científicas nos chamados *Handbooks*, principalmente nos trabalhos publicados por Burnett (1977), Colwell (1992), Bresler (2007), Hallam, Cross, & Thaut (2009), Mcpherson, & Welch (2012) e Barret & Webster (2014). Ainda há as revistas internacionais inglesas e alemãs que publicam informes científicos da área, entre elas podemos destacar: *International Journal of Music Education*; *Music Education Research*, e ainda o *Institut für Musikpädagogik Wien*, entre outras. Verifica-se que a produção e a divulgação científica em educação musical nos países anglo-saxônicos se dá de modo amplo e sistemático, por outro lado, não é possível acesso à produção científica ibero-americana de modo consistente como é o acesso às produções científicas do contexto anglo-saxônico.

DESENVOLVIMENTO

Com base em uma análise preliminar das publicações sobre pesquisa em música e ensino de música é possível constatar o desenvolvimento da produção acadêmica, científica e pedagógica desta área na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, principalmente a partir da expansão da pós-graduação em música desde o início do século XX (PHELPS, FERRARA & GOOLSBY, 1993), com sucessivo desenvolvimento de pesquisas em educação musical, principalmente relacionadas com análises de processos de desenvolvimento social e cognitivo de estudantes, com base nos estudos da educação geral e da psicologia.

Na América Latina esse desenvolvimento se deu tardiamente. No Brasil, principalmente a partir do ano 2000 (DEL-BEN, 2010) houve um salto quantitativo de produções científicas nesta área. Grande parte das propostas pedagógicas, tecnologias e meios empregados, desenvolvidos e divulgados na produção brasileira advém do desenvolvimento da pesquisa em educação musical nos centros de pós-graduação em música e também em educação. A pesquisa em música e em educação musical tem se desenvolvido em escala crescente no Brasil, chegando a um número de 16 instituições com cursos de pós-graduação *stricto sensu* em música, das quais sete possuem doutorado em música com linha de pesquisa em educação musical. Da mesma forma, a pesquisa em educação musical se faz presente em boa parte dos programas de pós-graduação em educação no Brasil. Para esta pesquisa selecionamos 78 programas de pós-graduação em educação, dentre todos somente os que

possuem nota 4 (bom) nas avaliações do ministério da educação (MEC/Brasil) ou acima de 4 (5, 6 e 7), totalizando 32 universidades públicas federais brasileiras. Infelizmente no Brasil são raras as bases de dados para acesso às teses doutorais de períodos anteriores à século XXI e não há publicação de *Handbooks*. Há, porém, anais de congressos e ainda algumas revistas científicas da área musical e pedagógica musical. Esta realidade se faz presente de modo semelhante na maioria dos países da América Latina.

Acredita-se que esses avanços têm sido significativos para a consolidação do campo cultural, artístico, científico e profissional da educação musical, tanto nos países latino-americanos, quanto nos países anglo-saxônicos. No entanto, na prática, temos verificado a necessidade de estudos analíticos sobre a produção do conhecimento nesta área. Há demandas efetivas de compreensão do campo das pesquisas em educação musical, principalmente em função do seu desenvolvimento a partir de meados do século XX e à construção e caracterização da sua identidade epistemológica.

Compreender o estado da arte da produção acadêmica em educação musical pode esclarecer a relação entre produção de conhecimento e o desenvolvimento de políticas de efetivação do ensino de música nos seus vários contextos, de modo que a pesquisa propõe a reflexão sobre a relação entre ciência e desenvolvimento social. Há uma ausência de estudos sobre a pesquisa em educação musical e esta ausência de reflexões sobre a produção acadêmica pode ser um dos fatores que tem contribuído para o lento desenvolvimento da educação musical. Essa relação entre pesquisa acadêmica e demandas sociais é amplamente estudada na América Latina por pesquisadores da área da educação, políticas educacionais e formação de professores (GATT, 2001; PUENTES, AQUINO & FAQUIM, 2005).

Caso houvesse uma ampliação dos estudos acadêmicos na área da educação musical, com desenvolvimento qualitativo e ampliação da produção acadêmica nesta área, certamente haveria impacto no processo de desenvolvimento de propostas pedagógicas mais condizentes com a sociedade do conhecimento e com o desenvolvimento de políticas efetivas de inclusão e democratização do acesso à educação musical.

Assim, este estudo sobre o estado da arte da produção acadêmica em Educação Musical procura aprofundar a descrição e análise das tendências temáticas, rumos investigativos, concepções pedagógicas e a construção dos campos epistemológicos da área. De modo que, um estudo documental aprofundado nas comunicações científicas, nas teses e publicações científicas da área será importante para a elaboração de mapas que exemplifiquem essas tendências, também se faz importante a construção de categorias pedagógicas e musicológicas dentro destas temáticas, e por fim, a construção de mapas conceituais dos campos epistemológicos da educação musical.

O objetivo geral desta pesquisa é elaborar um mapa das principais temáticas, concepções, teorias e epistemologias do conhecimento científico em educação musical a partir do século XXI nos países ibero-americanos. Entre os objetivos específicos podemos destacar:

- Realizar uma análise descritiva das áreas temáticas na pesquisa em educação musical a partir do século XXI;
- Estabelecer o marco atual dos temas e problemáticas de interesse na pesquisa em educação musical e que podem constituir-se em linhas de investigação;
- Analisar a contribuição da construção da educação musical como campo científico;

A pesquisa é baseada no estudo documental de abordagem qualitativa com base na metodologia de Análise de Conteúdo realizada por meio da codificação e categorização (DÍAZ, 2006; SOUZA, 2011; BARTI, 2011; TELLO & ALMEIDA, 2013).

Com base na identificação metodológica na Análise de Conteúdo a pesquisa realiza:

1. Identificação de fontes relevantes do campo científico da educação musical no contexto internacional;
2. Seleção de uma mostra de investigação nos países ibero-americanos: processo de seleção de revistas científicas e teses;
3. Desenvolvimento de instrumentos de recolha e tratamento de dados: criação de fichas de análise dos conteúdos;
4. Análise qualitativa dos dados a partir de categorias previamente estabelecidas e também potencialmente emergidas do processo de análise;

De modo geral a presença ou ausência, assim como o desenvolvimento da pesquisa em educação musical nos países ibero-americanos está vinculada à sua história geral, à história do desenvolvimento dos sistemas educativos e à história do desenvolvimento das universidades – mais efetivamente relacionada à pós-graduação. Nos países que possuem pós-graduação em música ou em educação é possível investigar se há ou não pesquisa em educação musical. Isto se dá em função das outras áreas do conhecimento acadêmico não apresentarem interesse em ensino-aprendizagem musical. Com base nesta premissa, é presumível que haja pesquisa em educação musical somente nos casos de haver pós-graduação em educação (ou música) nas universidades dos países em questão, mestrado ou mestrado e doutorado.

Geralmente a produção de conhecimento externa à universidade se fez presente antes do desenvolvimento da pesquisa sistemática e acadêmica, assim muitos escritos podem ser encontrados em livros históricos, vinculados a relatos de experiências socioculturais ligadas à música, ao folclore e à cultura como um todo, de modo a constituir referências que emitem registros históricos e sociais sobre a presença da música e do seu ensino naquela sociedade, naquele momento histórico. Nos países ibero-americanos onde não há pesquisa acadêmica em educação musical, pela ausência da pós-graduação em música ou em educação, é possível encontrar produção de conhecimento sobre música – no campo do ensino formal ou no senso comum e no cotidiano, e também sobre ensino de música fora do contexto escolar, cuja presença pode se dar de modo sistemático em escolas específicas de iniciação musical ou de modo informal por meio da transmissão oral e nas práticas socioculturais.

Deste modo, com o objetivo de compreender a produção do conhecimento científico em educação musical a partir do século XXI, nos países ibero-americanos, esta pesquisa parte da constatação de que em boa parte dos países de língua portuguesa ou espanhola do continente africano e da América Central não há pesquisa acadêmica em educação musical, mesmo com a presença da pós-graduação em educação (mestrado) em alguns destes países, o que pode ser confirmado pelos dados da pesquisa em andamento. Já nos países do continente europeu e nos países da América do Sul, e em alguns países da América central, é possível encontrar produção de conhecimento científico, ou seja, pesquisa acadêmica em educação musical. Nos países em que não há pesquisa acadêmica ainda

assim é possível construir uma descrição da produção do conhecimento em música e em educação, e ainda em educação musical, o que não seria o objetivo desta pesquisa, por não se tratar do recorte delimitado em pesquisas científicas.

A educação musical como temática geral, como área de conhecimento autônoma ou interdisciplinar da música com a educação, se faz presente na maioria dos países ibero-americanos, de modo que a compreensão epistemológica da área passa pelos temas a serem considerados como áreas que podem revelar relação com a constituição da pesquisa em educação musical nestes países: História geral e da educação; História da música e da educação musical; Educação musical na escola de ensino básico ou de ensino específico; no ensino formal ou na transmissão informal cotidiana; Legislação educativa e sua relação com as mudanças nos sistemas de ensino; Formação de professores de música e a educação musical nas escolas; Desenvolvimento das Universidades e da Pós-Graduação em música e em educação; A pesquisa em educação musical nas Universidades de Música ou de Educação.

Por outro lado, na busca por fazer um quadro geral da pesquisa em educação musical nos países de língua portuguesa e espanhola – na iberoamérica, identificamos os países que provavelmente não possuem produção científica em educação musical. Nestes países, onde se prevê que é ausente a pesquisa acadêmica em educação musical, faz-se necessária a pesquisa sobre “a situação da educação musical nas escolas de ensino básico, formal ou não formal” (o que não é objetivo desta pesquisa). O que seria uma pesquisa histórica e de abrangência legislativa e das ações educativas formais e informações em cada um desses países.

Por meio dos sites <<http://www.scimagojr.com>> e *Web of Science* é possível realizar uma análise preliminar da produção de conhecimento científico por países, que somada à uma busca online por programas de pós-graduação (mestrado e/ou doutorado) em música ou em educação em cada país, chega-se à uma verificação de que em alguns países da Ibero América pode ou não haver produção científica em educação musical.

CONCLUSÕES: RESULTADOS PARCIAIS

Verifica-se que, dos trinta países do contexto ibero-americano, nos quais se encontram presentes de forma significativa as línguas portuguesa ou espanhola, somente 15 tem produção de conhecimento científico em educação musical, assegurado pela presença de universidades e sistemas educativos mais desenvolvidos, principalmente pela presença da pós-graduação (doutoramento) em educação ou em música, ou ambas. Uma quantidade ainda menor, dentre esses países, possui pós-graduação em música e, somente alguns possuem pós-graduação em educação musical (Argentina, Brasil, Chile, México, Espanha e Portugal).

A partir das questões discutidas acima, podemos constatar que é possível realizar um mapeamento da produção científica em educação musical ibero-americana, sendo que dos trinta países, somente a metade é pesquisável. Considerando os limites descritivos das produções científicas verifica-se a necessidade de realizar vários tipos de análises em relação ao aprofundamento nos trabalhos científicos. Inicialmente a análise de temáticas, linhas de investigação e áreas de concentração. Esta

análise é seguida de uma identificação de concepções epistemológicas (método e metodologia). Também se procede o estudo da identificação de tendências pedagógicas e musicológicas.

Há que se ter em consideração a identificação de novas categorias a serem reveladas por meio do estudo dos trabalhos científicos em educação musical, como: abordagens originais, interdisciplinares, transdisciplinares, pós-modernas, *arts based research* ou ainda, categorias a serem identificadas e caracterizadas mediante análise de conteúdo mais profunda dos trabalhos.

Neste processo de análise categorial será levada em consideração a influência da produção científica anglo-saxônica na área da educação, principalmente as produções desenvolvidas e publicadas na língua inglesa.

O estudo está em fase inicial e será conduzido para uma análise teórica, epistemológica, musicológica e pedagógica, por se tratar de uma área interdisciplinar. A abrangência do estudo nos limites geográficos de 15 países da Ibero América pressupõe uma descrição mais ampla, no entanto não impede uma análise mais aprofundada nos trabalhos acadêmicos com a finalidade de compreender a identidade da pesquisa científica em educação musical no contexto ibero-americano no século XXI.

REFERÊNCIAS

- BARRET, Janet R.; WEBSTER, Peter R. (Eds.). *The Musical Experience: Rethinking Music Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BARTI, Lawrence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Almedina Brasil, 2011.
- BRESLER, Liora. *International Handbook of research in arts education*. Illinois, USA, University of Illinois: Springer, 2007.
- BURNETT, Michael (ed). *Music Education Review: A Handbook for Music Teachers*, v.1. London: Chappell, 1977.
- CAMPOS, Gilka Martins De C. *A formação de professores de música na produção da associação brasileira de educação musical - ABEM (1991 a 2003)*. Dissertação de mestrado - faculdade de educação - UFG, 2005.
- COLWELL, R. (Ed.). *Handbook of Reseach on Music Teaching and Learning*, New York: Schirmer Books, 1992.
- DEL-BEN, Luciana. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 24, 25-33, set. 2010.
- DÍAZ, Maravillas (Coord.). *Introducción a la investigación em educación musical*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S. L. 2006.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. Educación musical Siglo XXI: problemáticas contemporáneas. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 19, n. 25, p. 11-18, 2011.
- GAMBOA, Silvio Sánchez. *Pesquisa em educação – métodos e epistemologias*. 2ª ed. Chapecó: Argos, 2012.
- GATTI, Bernadete; BARRETO, Elba S. De Sá; ANDRÉ, Marlí A. Eliza D. de A. *Políticas docentes no Brasil um estado da arte*. Brasília, Ministério Da Educação, UNESCO, P.13-29. 2011.

- HALLAM, S., CROSS, I. & M. THAUT (Coords.). *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford: Oxford University Press. 2009.
- LEÃO, Eliane. *Pesquisa em música: apresentação de metodologias, exemplos e resultados*. Curitiba, PR: CRV, 2013.
- MCPHERSON, Gary E.; WELCH, Graham F. (Eds.). *The Oxford handbook of music education*. New York: Oxford University Press, 2012.
- NIÉRI, Débora. *Apesquisa brasileira em educação musical infantil: tendências teórico-metodológicas e perspectivas*. São Paulo. [Tese-doutorado - Pós-Graduação em música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”], 2014.
- PHELPS, Roger P.; FERRARA, Lawrence & GOOLSBY, Thomas W. *A guide to research in music education*. 4ª ed. London: The Scarecrow Press, 1993.
- PIERRET, Florencia. Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina. *Revista Musical Chilena* - Vol. 26, No. 117: Enero – Marzo, 1972.
- PUENTES; Roberto V., AQUINO; Orlando F.; FAQUIM, Juliana P. Da Silva. Las investigaciones sobre formación de profesores en américa latina: un análisis de los estudios del estado del arte (1985-2003). *Rev. Educação unisinos*, 9(3):219-228, set/dez, Unisinos, 2005.
- QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. *Pesquisa e produção de conhecimento científico em música no Brasil: perspectivas, desafios e possibilidades*. Palestra proferida na universidade do estado de minas gerais – escola de música – 25 de fevereiro de 2014.
- SOUZA, Ruth C. C. R.; MAGALHÃES, Solange M. O. (Orgs). *Pesquisa sobre professores (as): métodos, tipos de pesquisa, temas, ideário pedagógico e referenciais*. Goiânia, Editora da PUC Goiás, 2011.
- TELLO, Cesar; ALMEIDA, Maria De L. P (Orgs). *Estudos epistemológicos no campo da pesquisa em política educacional*. Campinas - SP: Mercado de letras, 2013.

A PRODUÇÃO MUSICOLOGICA E O RESGATE DO PIANO OITOCENTISTA: BREVE REFLEXÃO SOBRE A OBRA DO COMPOSITOR CARLOS DE MESQUITA

Frederico Silva Santos (UEMG)
fredericossantos@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho propõe uma reflexão sobre a produção musicológica sobre os compositores brasileiros oitocentistas e as possíveis inferências dessa produção no ensino da disciplina. Visa também despertar o interesse sobre a vasta obra pianística, aqui representada pela obra de Carlos de Mesquita. VOLPE (1994;2001) e BISPO (2009) entrelaçados com os periódicos da época sedimentam o referencial teórico. A finalidade da proposta é evidenciar que toda a pesquisa deve ultrapassar os limites da pesquisa em si e se tornar plural.

Palavras-chave: Piano; Oitocentista; Carlos de Mesquita; Musicologia

The nineteenth-century piano by Carlos Mesquita's work: brief reflection

Abstract: This paper proposes a reflection on the sociological literature on the nineteenth-century Brazilian composers and possible inferences that production in the teaching of discipline. It also aims to arouse the interest of the vast piano works, represented here by the work of Carlos de Mesquita. VOLPE (1994; 2001) and BISPO (2009) intertwined with the periodicals of the time settle the theoretical framework. The purpose of the proposal is to show that all research must go beyond the limits of the research itself and become plural.

Keywords: Piano; Nineteenth century; Carlos de Mesquita; Musicology

INTRODUÇÃO

A produção musical brasileira do século XIX é vasta e ainda pouco se sabe sobre a amplitude da produção para piano dos compositores daquele período. Uma das poucas iniciativas foi a obra “O piano na Música Brasileira e seus compositores” (1992) de Maria Abreu e Zuleika Rosa Guedes, que possui seu valor, mas não conseguiu abarcar a amplitude da proposta, outra obra relevante é o artigo “O piano a quatro mãos no Brasil” (2008) de Marcelo G. Thys que apesar de contemplar uma gama significativa de compositores apresenta a mesma problemática que a obra supracitada.

Iniciativas mais incisivas buscaram resgatar a história e a obra de compositores oitocentistas como a pesquisa sobre o compositor Henrique Oswald (1852-1931), realizada pelo pianista e musicólogo José Eduardo Martins e as pesquisas realizadas sobre o compositor Carlos Gomes (1836-1896), perpetrada por musicólogos como Bruno Kiefer, Marcos Virmond, Lenita Nogueira e Lutero Rodrigues. No entanto, grande parte das iniciativas não ultrapassa a publicação de um ou outro artigo evidenciando uma ou outra faceta dos compositores pesquisados, também não estão disponíveis partituras, nem gravações e muito menos análises especializadas. O repertório oitocentista para piano, em sua maioria, independente de seu valor artístico, ainda está soterrado pelo tempo e coberto pelo véu do preconceito.

Dentre os tão comentados e muito pouco pesquisados Leopoldo Miguéz (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Levy (1864-1892), apenas Nepomuceno possui partituras com edições revisadas, livros e uma produção fonográfica razoável¹. Miguéz, assim como

¹ Razoável em relação aos demais compositores oitocentista, pois quantitativamente menos de 30% de sua obra foi gravada e menos de 10% possui duas ou mais gravações. Apenas Carlos Gomes possui sua obra quase integralmente gravada.

Levy, ainda não possui uma biografia substancial, sua produção artística infelizmente foi sepultada em 1902 e para a posteridade ficou apenas a sua “grande criação” o Instituto Nacional de Música. Não obstante, Levy, que possui belíssimas e inspiradas páginas românticas, foi reduzido grotescamente ao título de pai do nacionalismo com o seu “Samba” (SANTOS, 2015c).

Mesmo que aparentemente estagnada, a pesquisa musicológica, com ênfase na produção oitocentista, descortinou, nas últimas quatro décadas, uma gama seleta de compositores e obras e trouxe novamente ao debate um velho e intransigente obstáculo sobre a originalidade do compositor romântico brasileiro. Entretanto, as diferentes abordagens e as novas propostas metodológicas, estipularam, ou melhor, estimularam uma outra forma de recepção dessas pesquisas e de contemplar essas obras.

OS PROCESSOS DE RESGATE

Como salientado, a preocupação e o interesse de alguns musicólogos com o resgate de compositores oitocentistas foi alvo de pesquisas singulares que contribuíram de forma fática para o conhecimento e reconhecimento de compositores do período supracitado. A primeira grande iniciativa foi certamente a do compositor Edino Krieger em sua gestão como Diretor do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, que, através dos projetos **Documentos da Música Brasileira e Memória Musical Brasileira** conseguiu registrar, em vinil, a primeira gravação mundial de muitas obras de compositores oitocentistas, obras de referência e que, em sua maioria, são a primeira e única gravação existente sobre a obra desses compositores, como é o caso do compositor Carlos de Mesquita (1864-1953)².

Ainda pela FUNARTE, na década, 1980, o pianista Fernando Lopes gravou a obra integral para piano do compositor Carlos Gomes *O piano Brasileiro de Carlos Gomes* (1981) e em 1986 em comemoração ao sesquicentenário do compositor de *Il Guarany*, a FUNARTE editou todo o ciclo de partituras para piano do ilustre compositor de Campinas. Na década seguinte o pianista e musicólogo José Eduardo Martins publicou *Henrique Oswald: música de uma saga romântica* (1995) editou partituras e gravou dezenas³ de obras sobre o compositor, principalmente o delicadíssimo *O piano intimista de Henrique Oswald* (2010)⁴ com a *première* de algumas obras.

Mas a questão é, em que momento essa pesquisa musicológica contribui para evidenciar a relevância de concepções sobre o nosso passado oitocentista. Quais são as mudanças paradigmáticas resultantes da publicação, editoração e gravação de obras desse período? A proposição de obras (livros, partituras, cds e dvds) fomentam realmente o conhecimento sobre esses “novos” compositores?

A produção intelectual brasileira sobre os compositores e suas obras podem ser divididas, grosso modo, em duas vertentes principais: a primeira realizada por pesquisadores em que o prazer musicológico se restringe ao contato direto com o documento (partitura) a ser identificado, catalogado

² Cf. LP Documentos da Música Brasileira – V.12 (1979) com Honorina Silva ao Piano.

³ José Eduardo Martins gravou ainda, sobre Henrique Oswald, *Music for violin and piano* (1995), editou e gravou o *Trio em sol menor* (1998), gravou o *Concerto para piano op. 10* (2003).

⁴ A pesquisa do pianista e musicólogo obteve reflexos nacionais e internacionais uma das últimas gravações foram a do pianista Braz Velloso com obras inéditas do compositor Henrique Oswald, Henrique Oswald (2011)

e inventariado e do outro o jovem pesquisador sedento por conhecer nomes e datas, por dominar características estilísticas e gêneros e conseguir identificar nuances entre uma ou outra gravação. Essas duas vertentes - embora complementares, pois a segunda é um dos processos de formação de quase todo musicólogo - nem sempre dialogam, pois ainda hoje, grande parte da produção musicológica de respaldo possui dificuldades diversas⁵ para a efetivação de sua pesquisa com a elaboração de um “produto”⁶.

O musicólogo Carlos Alberto Figueiredo escreveu na introdução do seu site *Musica Sacra Brasileira* sobre a relação incipiente entre o número de manuscritos existentes no Brasil e o processo editorial. Podemos, certamente, nos apropriar da relação proposta por Figueiredo em relação à música para piano. Poucos compositores, como é o caso do Carlos de Mesquita, tiveram a felicidade de ter, em vida, sua obra quase toda editada. Embora o comércio editorial, de partituras, no século XIX fosse sólido, as editoras estabeleciam perfis específicos para publicação, o que nem sempre favorecia a todos os artistas (BISPO, 2009; SANTOS, 2013a, 2015a, 2015b).

Em seguida com o advento do Nacionalismo e posteriormente o Modernismo essas páginas, independente de sua importância artística, foram esquecidas assim como os seus compositores. Sóbria e respeitosa foi a atitude do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) quando solicitou ao deputado Barreto Pinto “a inclusão de 30% de obras de autores brasileiros natos, para todos os programas de audição musical em todo o país”. O Deputado por sua vez encaminhou a carta, dias depois, para publicação em fevereiro de 1937 no periódico *Gazeta de Notícias*. O compositor das *Cirandas* enfatiza:

(...) possuímos compositores de talento – autores originais, do mais alto valor artístico, iguais a muitos outros de países estrangeiros como por exemplo: Maurício, Gomes, Levy, Miguez, Nepomuceno, Oswald, Velasquez, Homero Barreto, Araújo Vianna, João Gomes de Araújo, Guarnieri, Gnattali, Cosme, Frutuoso, Assis Republicano, Henrique e Carlos de Mesquita, Oswald Guerra, Dinorah de Carvalho, Cunha, Netto, Assis Pacheco e outros! (VILLA-LOBOS, 1937, p. 4)

Villa-Lobos evidenciou sua preocupação com a história da música brasileira trazendo à cena compositores que participaram do processo de edificação do passado musical do país. Essa iniciativa teve imensa repercussão, como salientou Gomes Filho “A Rádio Jornal do Brasil ficou muito admirada ao saber da existência dessa plêiade de músicos nacionais (...) Os diretores das chamadas ‘orquestra de salão’ (...) ficaram boquiabertos com aquela lista de (...) Ilustres desconhecidos, para eles!” Mas a lista de “Ilustres desconhecidos” é muito maior.

Dentre os estudos realizados sobre os compositores do século XIX a pesquisa da musicóloga Maria Alice Volpe “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa” (1994-95), embora não aborde especificamente a produção pianística, certamente é uma fonte que nos proporciona uma reflexão sobre a tese proposta, pois a musicóloga apresenta a produção camerística de mais de 30 compositores dos quais 70% não possuem obras disponíveis⁷ para a interpretação e mais de 90% não possuem registros fonográficos.

⁵ Como orçamentos precários, dificuldade de trânsito nos acervos, dispersão das obras pelo Brasil e exterior, entre tantos outros.

⁶ O produto pode ser um livro, editoração de partituras, cds, Dvds, documentários, filmes...

⁷ Queremos evidenciar com o vocábulo indisponíveis a falta de edições atuais, à venda, e a presença de edições antigas em instituições, como bibliotecas, em que a fotocópia ou outro meio de cópia é proibida.

Se a música sacra, como salientou Figueiredo, e a música de câmara, como sublinhou Volpe, possuem esses números alarmantes, quais seriam seus relativos para a produção de piano? Qual seria a dimensão dessa pesquisa e sua base quantitativa?

O “ILUSTRE DESCONHECIDO” CARLOS DE MESQUITA

O piano conquistou, no século XIX, o status de instrumento de referência, seja para apresentações de concertos, formato erudito, quanto para apresentações de salão, formato popularesco. Em diálogo com a literatura e com a pintura as obras para piano foram adquirindo nomes não mais ligados à forma. Surgiram títulos em que o conteúdo semântico caracterizou cada um dos novos gêneros, nos quais as diferenças são tão sutis quanto a sua denominação.

A produção pianística brasileira oitocentista esteve estreitamente ligada à produção dos compositores europeus (VOLPE, 1994-95; MARTINS, 1995) apesar das diferenças consideráveis entre os níveis técnicos apresentados e o público consumidor (SANTOS, 2013a; 2015a) Diferença outra é o número significativo de peças de gênero em solo brasileiro, assim como as transcrições para piano de obras famosas de compositores europeus, principalmente das óperas italianas.

Entre os compositores oitocentistas brasileiros⁸ fizemos um breve levantamento sobre os principais gêneros abordados, a realização de transcrições de obras de compositores europeus, a transcrição de suas próprias obras e o nível de dificuldade das peças para piano solo, piano a 4 mãos e a dois pianos.

Como seria inviável para o presente, fazer uma tabela sobre cada um dos compositores do período, vamos delimitar nossa abordagem apenas às obras do compositor Carlos de Mesquita, que, assim como muitos outros compositores oitocentistas, ainda não possui uma obra de relevo sobre sua vida, sua obra e suas atividades artísticas e que diferentemente dos seus contemporâneos, possui quase toda a sua produção editada no Brasil, Portugal, França, Bélgica e Alemanha⁹.

Mesquita, por pertencer a um período que ficou opaco às pesquisas musicológicas, conseguiu se manter na historiografia brasileira através de sutis, quase translúcidas, linhas em que seu nome aparece como um mero reflexo de sua participação docente, mais especificamente como professor de Francisco Braga. As citações são poucas, se realizarmos um paralelo entre a sua produção cultural e composicional, mas ao mesmo tempo instigantes. Certamente foi seu amigo V. Cernicchiaro (1925) que mais informações forneceu sobre Mesquita, inclusive transcrevendo fragmentos de cartas de compositores franceses como J. Massenet (1842-1912) e E. Durand (1830-1903) e detalhando o interesse dos franceses em sua extraordinária capacidade artística. G. de Mello (1947) salientou apenas o seu virtuosismo enquanto pianista, já L.H.C. Azevedo (1956) citou a sua direção frente aos

⁸ Essa constatação foi realizada através da análise estrutural de obras para piano solo, 4 mãos e a dois pianos dos seguintes compositores: Carlos de Mesquita, Carlos Gomes, Brasília Itiberê, Meneleu Campos, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Luiz Levy, Henrique Oswald, Júlio Reis, Paulo Florence, Henrique Braga, Manuel Faulhaber, José Lino Fleming e Francisco Braga.

⁹ Carlos de Mesquita editou suas obras pelas casas mais conceituadas de sua época como Bevilacqua e Narciso & Napoleão (Brasil), Lemoine (França/Bélgica), Durand, J. Hamelle (França), Neuparth & Carneiro (Portugal), apenas para citar algumas. Mesquita ainda não possui sua obra em domínio público, pois faleceu em 1953.

Concertos Populares, relatou brevemente sua formação em Paris e elencou algumas de suas obras, a ópera *La Esmeralda*, a ópera cômica *Souvent l'homme varie*, o *Ballet de la Régence*; o *Concerto para piano e orquestra* e os *10 Estudos para piano*. F. Aquarone (1939) e V. Mariz (1981) fizeram apenas referência ao seu papel docente enquanto E. N. França (1957), M. Andrade (1976), B. Kiefer (1982) D. P. Appleby (1983), V. Mariz (1997) G. Bettencourt (2002) não fizeram nenhuma referência ao nome do professor, compositor, regente e pianista Carlos de Mesquita.

Em pesquisas mais direcionadas Carlos de Mesquita adquiriu um papel de destaque como em M. A. Volpe (1994-95), A. A. Bispo (2009) e F. S. Santos (2015a; 2015b) admitindo um status de partícipe de sua própria história e não em coadjuvância na história de Francisco Braga.

A PRODUÇÃO PIANÍSTICA DE CARLOS DE MESQUITA

A produção pianística de Carlos de Mesquita é vasta e o compositor editou 154 opus entre peças para piano solo, 4 mãos, dois pianos, piano e canto, piano e violino, orquestra e óperas. Assim como todos os compositores brasileiros de sua geração, Mesquita possuía uma preocupação significativa com a recepção de suas obras. No Brasil oitocentista o comércio editorial de partituras, embora muito amplo, tinha muitas restrições. As casas não editavam obras para algumas formações instrumentais, não editavam obras de compositores nacionais com um nível de dificuldade acima da média e devida a pouca cultura da população brasileira as obras mais vendidas eram as de gênero com títulos populares e chamativos (SANTOS, 2013a).

Carlos de Mesquita, pela especificidade de ter conseguido publicar grande parte de sua obra para piano, possui uma produção muito direcionada para as preferências editoriais de sua época. É possível perceber, de acordo com os registros em periódicos, a satisfação de Mesquita em publicar suas obras, mesmo que nem sempre ela tenha o nível artístico pretendido, e sim tenha cumprido com a exigência imposta pelos editores. Por ser brasileiro, ao editar obras em Paris, Mesquita recebeu solicitações de obras que evidenciassem o exotismo de sua terra, uma questão recorrente advinda da tipicidade da época. Nesse ato de satisfazer os editores, Mesquita apresentou em seus títulos propostas que nem sempre estão presentes na obra em si como a utilização de motivos populares ou utilização de elementos negroides:

Instrumento	Obra	Op.	Editores
Piano	Valse brésilienne	Op. 31	A. Leduc
4 mãos	Valse brésilienne	Op. 31	A. Leduc
Piano	Fandango brésilien	Op. 53	Lemoine
Piano	Chanson creole	Op. 57	Lemoine
Piano	Chanson brésilienne sur un motif populaire	Op. 60	Lemoine
Piano	Chanson exotique pour piano	Op. 108	A. Leduc

Tabela 1: Obras com referências a gêneros populares compostas por Carlos de Mesquita.

As danças típicas dividiram espaço com as transcrições e às paráfrases que foram, basicamente, artifícios de divulgação de obras célebres e também obras de diferentes formações,

principalmente obras orquestrais que sofreram reduções para piano. Esse gênero era muito comercializável, por isso um número significativo de compositores tinham como labor principal a composição de paráfrases, especialmente de óperas.

Instrumento	Obra	Op.	Editores
Piano	Paraphrase	Op. 40	J. Hamelle
Piano	Transcription de la “Serenade vénitienne” de Svendsen	Op. 41	J. Hamelle
Piano	Transcription de la “Nuit d’étoiles” de Widor	Op. 42	J. Hamelle
Piano	Transcription de la “Andante Religioso” de Fr. Thomé	Op. 42	J. Hamelle

Tabela 2: Paráfrases e transcrições realizadas por Carlos de Mesquita.

Esse processo de redução dialoga com o procedimento de facilitação de obras tão recorrente durante o século XIX. Nesse item específico a produção de Carlos de Mesquita chama muito atenção pela peculiaridade de apresentar no mesmo opus diferentes níveis técnicos para a mesma obra, assim ele parte da escrita para piano solo - de muito fácil a difícil - piano a 4 mãos e a dois pianos. Dentre os compositores pesquisados, até o momento, Mesquita é compositor brasileiro que apresenta o maior número de obras para piano a 4 mãos e a dois piano até a atualidade.

Analisando sua obra pianística é possível verificar uma dualidade: por um lado a retórica do pianista virtuoso, vencedor do primeiro prêmio de piano do Conservatório de Paris, concertista que apresentou suas obras e obras célebres em diferentes países da Europa e da América e por outro um compositor preocupado com o desenvolvimento de uma escrita particular e com o nível técnico de sua produção, e que, embora tenha, em seu catálogo, um conjunto de obras muito bem realizadas, elas raramente apresentam níveis de dificuldade técnica avançada.

Instrumento	Obra	Op.	Editores
Piano	La Esmeralda	Op. 23	Lemoine
4 mãos	La Esmeralda	Op. 23 Bis	Lemoine
2 Pianos	La Esmeralda	Op. 23 Bis	H. Lemoine
Piano - Muito Fácil	Valse de Guitarreros	Op. 51	Lemoine
Piano - Fácil	Valse de Guitarreros	Op. 51 N.2	Lemoine
Piano	Valse de Guitarreros	Op. 51 N.3	Lemoine
4 mãos	Valse de Guitarreros	Op. 51 N.4	Lemoine
2 Pianos	Valse de Guitarreros	Op. 51 N.5	Lemoine
Piano - Fácil	Les Élégantes	Op. 86	H. Lemoine
Piano	Les Élégantes	Op. 86 N.2	H. Lemoine
4 mãos	Les Élégantes	Op. 86 N.3	H. Lemoine
2 pianos	Les Élégantes	Op. 86 N.4	H. Lemoine

Tabela 3: Obras com diferentes níveis técnicos.

Na tabela acima a indicação Muito fácil e fácil estão escritas nos frontispício das partituras. Diante da análise estrutural das obras de Carlos de Mesquita é possível afirmar que sua preocupação com o nível de dificuldade obedece a dois critérios básicos: peças para diletantes e peças para profissionais. As obras para os diletantes são simplificadas, mas sem perder a qualidade

composicional, em algumas peças a quatro mãos e a dois pianos é evidente que o compositor escreveu o primo e o segundo para dois dilettantes, enquanto as obras para profissionais possuem um nível técnico avançado, tanto as de piano solo, quanto às a 4 mãos e a dois pianos em que Mesquita apresentava com a sua irmã, a pianista e compositora Amélia de Mesquita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto apresentado é apenas um pequeno recorte diante das inúmeras possibilidades de se abordar compositores e obras de piano do século XIX. Apresentar Carlos de Mesquita como representante é insistir na reflexão sobre a tese das mudanças paradigmáticas resultantes das pesquisas musicológicas enquanto conhecimento e reconhecimento de compositores que contribuíram, independente de sua estética, para a construção da história da nossa música.

O texto almeja evidenciar a importância do resgate como fomento e continuidade de pesquisas musicológicas tendo como exemplos máximos os projetos do compositor Edino Krieger e a produção musicológica e artística do pianista José Eduardo Martins. Assim como exemplificar, através da obra de Carlos de Mesquita, o diálogo entre Europa e Brasil através da produção pianística citando as particularidades e exigências das editoras de partituras.

A opacidade na qual ainda permanecem as pesquisas musicológicas sobre o século XIX fomenta a escassez de gravações, edições de manuscritos, análises, biografias e catálogos, e o preconceito ainda condena os nossos “Ilustres desconhecidos”, que edificaram uma ampla e diversificada “Escola Romântica de Piano”, para citar o pianista Braz Velloso, ao limbo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950*. Rio de Janeiro: Movimento, 1992.

BISPO, Antônio Alexandre. Carlos de Mesquita (1864-1953) sob o signo da Ars gallica e dos Concerts Populaires de Padeloup. *Revista Brasil-Europa*. 2009. Disponível em: <http://brasil-europa.eu/Revista/121/Carlos_de_Mesquita.html>. Acesso em 24 abr 2016.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: personagem de uma saga romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SANTOS, Frederico Silva. *O século XIX e a produção musical brasileira - rupturas ou fragmentações?* In: XI Seminário Integrado dos Cursos de Graduação e X Seminário de Progressos da ESMU/UEMG, 2013, Belo Horizonte. 11º Seminário Integrado dos Cursos de Graduação e X Seminário de Progressos da ESMU/UEMG, 2013^a.

_____. *O Romantismo musical brasileiro: entre o Império e a República*. In: VI SEMINÁRIO DE MÚSICA BRASILEIRA E II SEMINÁRIO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA, 6, 2013, Belo Horizonte: UEMG, 2013b.

_____. Carlos de Mesquita e os Dez Estudos de Concerto, op. 73 In: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25, 2015,

Vitória. *Anais do 25º Congresso da ANPPOM*. Vitória: UFES, 2015^a Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3722>>. Acesso em 21 maio 2016.

_____. *Análise de periódicos como processo de desvelamento e reconstrução da identidade dos compositores novecentistas: o pianista, regente e compositor Carlos de Mesquita*. In: VIII SEMINÁRIO DE MÚSICA BRASILEIRA E IV SEMINÁRIO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA, 8, 2015, Belo Horizonte: UEMG, 2015b.

_____. Leopoldo Miguéz: compositor, diretor e educador musical nos primeiros anos da República. In: XXII CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22, 2015, Natal, *Anais do 22º Congresso da ABEM*, Natal: UFRN, 2015c. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1353>>. Acesso em 21 maio 2016.

THYS, Marcelo G. O piano a quatro mãos no Brasil. *Claves* nº5, 2008, p. 20-34.

VILLA-LOBOS, Heitor. Pela Arte Musical Brasileira. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19, fevereiro, 1937, p. 4

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. In: *Revista Música*, v.5, n.2, São Paulo: Edusp, 1994, p. 133-151.

_____. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. In: *Revista brasileira de música*, 21. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994-95, p. 51-76.

A REGISTRAÇÃO DO ÓRGÃO EM *DUO SERAPHIM CLAMABANT* DE MONTEVERDI: RESTAURAÇÕES E ADAPTAÇÃO NO PROCESSO DE RECRIAÇÃO DA MEMÓRIA MUSICAL DE TRADIÇÃO ESCRITA

Fernando Lacerda Simões Duarte
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar duas possibilidades de regulação ao órgão para o moteto *Duo Seraphim Clamabant* do *Vespro della Beata Vergine*, de Claudio Monteverdi (1567-1643), a primeira inspirada no tratado *Il Transilvano* de Girolamo Diruta e a segunda baseada na regulação constante do *Magnificat a 6 voci* que também integra as Vésperas, na edição veneziana de Ricardo Amadino, de 1610 (*Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantandae*). A primeira possibilidade aponta para a mudança de registros com vistas a evidenciar seções internas, enquanto a segunda sugere a manutenção da regulação inicial ao longo de toda a obra. Diante de tais possibilidades, busca-se responder aos problemas centrais deste trabalho: quais correntes de restauração do patrimônio as duas possibilidades de regulação em tela refletem? Como tais memórias podem ser adaptadas às necessidades e instrumentos do presente? Os dados são analisados a partir das soluções para as aporias da restauração do patrimônio cultural apresentadas por Ruskin e Viollet-le-Duc, e das noções de memória e tradição em Joël Candau. Os resultados apontam para a aproximação entre a primeira possibilidade interpretativa e a linha intervencionista da restauração, pois pressupõe acréscimos relativamente livres à fonte, ao passo que a segunda possibilidade intervém de forma menos direta na obra, pois se baseia no *bassus generalis* da edição de 1610. Independentemente da opção adotada pelo intérprete, subsistem questões de adaptação aos órgãos modernos, cuja solução varia de acordo com a intensidade sonora dos registros e a acústica do local.

Palavras-chave: Registros de órgão; Órgãos Antegnati; Memória; tradição escrita e música; Patrimônio cultural e restauração; Música litúrgica – Igreja Católica.

*Organ registration in Monteverdi's Duo Seraphim clamabant:
restoration and adaptation in the recreating process of the musical memory by written tradition*

Abstract: This paper aims to present two organ registration possibilities to the motet *Duo Seraphim Clamabant* of the *Vespro della Beata Vergine* by Claudio Monteverdi (1567-1643): the first inspired by the treaty *Il Transilvanian* by Girolamo Diruta and the second, based on registration of the *Magnificat a 6 voci* which also includes Vespers, in the Venetian edition by Ricardo Amadino, from 1610 (*Sanctissimae Virginia Mass senile vocibus ac Vesperae pluribus decantandae*). The first possibility points to the change of organ stops in order to emphasize internal sections, while the second suggests the maintenance of the initial registration throughout the work. Given these possibilities, we seek to respond to the central issues of this study: what heritage restoration currents the two possibilities of registration screen reflect? As such memories can be adapted to the current needs and instruments? Data are analyzed from the solutions to aporias of cultural heritage restoration in presented by Ruskin and Viollet-le-Duc, and from notions of memory and tradition in Joël Candau. The results indicate the approximation of the first interpretative possibility to the interventionist approach of restoration, because it presupposes relatively free additions to source, whereas the second possibility intervenes less directly in the work because it is based on the *bassus generalis* of the edition from 1610. Regardless of the option adopted by the performer, there remain issues of adaptation to modern organs whose solution varies depending on the sound intensity of the organ stops and the acoustics of the place.

Keywords: Organ stops; Antegnati organs; Memory; written tradition and music; Cultural heritage and restoration; Liturgical music – Catholic Church.

INTRODUÇÃO

O tecido histórico é constituído de continuidades e rupturas, de florescimentos, manutenções e retomadas intencionais de determinados passados. Ao abordar os períodos de renascimento em distintas culturas, Goody (2011, p. 12) sugeriu a existência de um caráter mais libertador nas evocações do passado no âmbito das artes e ciências do que geralmente ocorre na religião. Isto parece

particularmente verdade quando se pensa na arte do Renascimento italiano, no qual o resgate de uma “era de ouro” – Classicismo – desencadeou o surgimento de inovações na música, na arquitetura e nas artes plásticas. Já os processos de restauração do passado que se presentifica em objetos tem um fim neles próprios: o processo de restauração de monumentos visa assegurar que o decurso do tempo não deteriore o objeto material, gerando o esquecimento do passado que sua existência se destina a deter (NORA, 1993).

O início dos processos de restauração histórica foi marcado por uma clara oposição entre duas concepções acerca da intervenção nos prédios e monumentos. Segundo Choay (2006), em face das aporias¹ da restauração, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e John Ruskin (1819-1900) personificaram, ainda no século XIX, os extremos em duas correntes teóricas antagônicas: a intervencionista e a anti-intervencionista. Enquanto na “arquitetura histórica” de Ruskin a restauração significava “a mais completa destruição que um edifício pode sofrer”, para Viollet-le-Duc, “restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado” (CHOAY, 2006, p. 156). Esta restauração a arquétipos ou a uma concepção ideal dos monumentos permitiu a seu defensor reinventar fachadas ou acrescentar elementos originalmente inexistentes em catedrais góticas francesas, levando à críticas a seu trabalho como “antecipação das Disneylândias” e “restaurações agressivas ou historicizantes”.

Pensar as restaurações em termos arquitetônicos é mais simples do que fazê-lo em relação à música, mas um exemplo pode ilustrar tal possibilidade, o movimento de paleografia musical no mosteiro beneditino de Solesmes, que desenvolveu estudos sobre o ritmo no canto gregoriano e atribuiu um novo significado à notação neumática. Tal movimento implicou uma profunda revisão em toda a maneira de executar o cantochão, maneira esta que se tornou hegemônica até o presente. Se por um lado o movimento pressupunha bases científicas ao pretender uma retomada histórica de como seria a execução ainda na Idade Média, por outro, gerou um conflito entre a tradição – transmissão da memória musical – e a restauração pretendida, como observou o cardeal Domenico Bartolucci:

Certas extravagâncias de Solesmes haviam cultivado um gregoriano sussurrado, fruto também daquela pseudo restauração medievalizante que tanta sorte teve no século XIX. Difundia a idéia da oportunidade de uma recuperação arqueológica, tanto na música como na liturgia, de um passado distante do qual nos separavam os assim chamados “séculos obscuros” do Concílio de Trento... Arqueologismo, em suma, que não tem nada a ver com a Tradição e que quer restaurar o que talvez nunca existiu. Um pouco como certas igrejas restauradas em estilo “pseudo-românico” por Viollet-le-Duc. Portanto, entre um arqueologismo que queria remeter-se ao passado apostólico, prescindindo dos séculos que nos separam deles, e um romantismo sentimental, que despreza a teologia e a doutrina numa exaltação do “estado de ânimo”, se preparou o terreno para aquela atitude de suficiência com relação ao que a Igreja e nossos Padres nos haviam transmitido. [...] Quero dizer que o canto gregoriano é modal, não tonal; é livre, não ritmado, não é “um, dois três, um dois três”; não se devia desprezar o modo de cantar de nossas catedrais para substituí-lo com um sussurro pseudo-monástico e afetado. Não se interpreta um canto do medievo com teorias de hoje, mas se o toma como chegou até nós; ademais, o gregoriano sabia ser também canto do povo, cantando com força nosso povo expressava sua fé. Isso Solesmes não entendeu, mas tudo isso seja dito reconhecendo o grande e sábio trabalho filológico que fez com o estudo dos manuscritos antigos (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]).

¹ Impasse, caminho inexpugnável ou dúvida racional.

Bartolucci traz à baila a questão da continuidade da história que se inscreveu no processo de transmissão do gênero gregoriano. Este processo foi considerado na arquitetura por Camillo Boito (1836-1914), que procurou sintetizar as propostas de Ruskin e Viollet-le-Duc ao propor a conservação não apenas da pátina dos edifícios antigos, mas também os sucessivos acréscimos devidos ao tempo (estratos), preocupando-se com a autenticidade do monumento que revela o processo histórico pelo qual este passou.

Boito, com Viollet-le-Duc, contra Ruskin e Morris, postula a prioridade do presente em relação ao passado e afirma a legitimidade da restauração. É verdade que esta questão não passa de paliativo. Ela só deve ser praticada *in extremis*, quando todos os outros meios de salvaguarda (manutenção, consolidação, consertos imperceptíveis) tiverem fracassado (CHOAY, 2006, p. 165).

Neste trabalho se discute a noção de autenticidade², cujos limites na performance musical historicamente informada já foram questionados³, mas atenta-se para um aspecto fundamental a partir das inferências acerca do patrimônio cultural: os monumentos e lugares de memória só existem porque inexiste no presente uma ligação direta com passado que eles representam (NORA, 1993, p. 7-13). Igualmente, as práticas musicais da transição os séculos XVI e XVII não se conservam idênticas até o presente, donde decorre a necessidade de reconstrução desta memória. Note-se, entretanto, que esta reconstrução se dá a partir das necessidades e possibilidades do presente, como ocorre com todo processo de resgate do passado pela via da memória coletiva (CANDAU, 2011). Mais do que um resgate literal da música que teria sido executada por determinado compositor, busca-se uma presentificação coerente da memória contida na fonte musical por meio da performance.

O objeto deste trabalho é a gravação do órgão moteto a três vozes com acompanhamento instrumental *Duo Seraphim Clamabant* de Claudio Monteverdi (1567-1643). O objetivo não é defender a originalidade ou a autenticidade de uma única interpretação, mas investigar dois caminhos e suas implicações do ponto de vista do “resgate” desta obra musical no presente. O primeiro deles se baseou no texto cantado e implicou uma opção por tornar evidente o aspecto formal da composição, reforçando um possível contraste entre os afetos. Isto se fez buscando inspiração no segundo volume do tratado *Il Transilvano* de Girolamo Diruta, escrito em 1609. Na segunda possibilidade interpretativa, foi lançado um olhar sistemático sobre a primeira edição das Vésperas, *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantandae*, impressa em Veneza

² “De forma geral, o conceito de performance historicamente orientada está ligado a uma busca pela autenticidade, ou seja, pelo verdadeiro e original. No entanto, o desejo inicial de reproduzir estas músicas como soavam em sua época, logo se desdobra em um pensamento crítico que, ao invés de preocupar-se com a repetição desta música como era no passado, passa a ter como objetivo e justificativa encontrar a linguagem que permita que soe de forma mais apropriada, ou seja, a busca pela forma correta de se tocar não é mais um desejo por cristalizar uma performance, mas ao contrário, torna-se uma busca por deixá-la soar de uma forma que lhe permita uma melhor comunicação. Desta forma, compreende-se que tocar este repertório antigo sem um conhecimento da estética em que foi criado, pode ser reduzir suas possibilidades interpretativas, já que conhecendo a linguagem e cultura daquela época temos um vasto campo de opções que podem nos ajudar a entendê-la melhor e, conseqüentemente, realizá-la de forma mais completa” (COSTA, 2014, p. 54).

³ A este respeito, Richard Taruskin (1995) enfatizou os limites ao discurso da fonte mais autorizada ou mais acreditada, bem como a existência de decisões por parte dos editores que tomam a crítica textual como base para seus procedimentos e, finalmente, o comportamento dos intérpretes ao proporem uma performance autêntica.

pela casa publicadora de Ricardo Amadino, em 1610. Nela se manteve uma regisração ao longo da obra. Assim, questionou-se: quais correntes de restauração do patrimônio as duas possibilidades de regisração em tela refletem? Este paralelo entre interpretação da obra e manutenção do patrimônio não se inscreve na discussão relativa a trazer ou não de volta a memória musical para o presente (legitimidade do resgate do repertório), mas se refere especificamente às intervenções do intérprete para além do que informa a fonte neste processo. Surge então um segundo problema: como tais memórias musicais podem ser adaptadas às necessidades e instrumentos do presente? Para responder aos dois problemas foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, recorrendo-se à análise dos dados a partir dos autores já citados.

O trabalho se estrutura em três partes: um olhar abrangente sobre *Duo Seraphim Clamabant*; as duas propostas de regisração para o acompanhamento do moteto, ressaltando as características dos órgãos italianos de fins do século XVI e início do XVII; e finalmente, as possibilidades de adaptação a instrumentos modernos.

DUO SERAPHIM CLAMABANT DE MONTEVERDI

A presença do moteto *Duo Seraphim Clamabant* em um ofício de vésperas da Bem-Aventurada Virgem Maria causa certo estranhamento do ponto de vista da função litúrgica, já que o texto faz mais sentido nas festas da Santíssima Trindade, a exemplo do que ocorre nas composições de Lodovico Grossi da Viadana (ca.1562-1627) e Victoria (1548-1611). Este fato poderia estar ligado, contudo, às tradições litúrgicas de Veneza. Segundo Porto Junior (2013, p. 20), a posição geográfica, a configuração político-religiosa e as tradições litúrgicas pelo menos duzentos anos anteriores ao Concílio de Trento garantiram a preservação de uma identidade religiosa local e certa alteridade em relação a Roma. A grandiloquência da música em seus ritos também merece destaque: o uso de dois coros em Vésperas e salmos cantados a oito vozes. É compreensível, portanto, que em Veneza tenha se desenvolvido a *Seconda prattica*, com mais ênfase nos afetos do texto que era cantado do que na música e mais próxima, portanto, do *stylus scenicus*, ao contrário do que se praticava na maior parte do universo católico, mais estreitamente alinhado ao Concílio de Trento.

A organização formal⁴ de *Duo Seraphim Clamabant* obedece ao esquema ABCB', na qual a aclamação dos serafins corresponde à parte B. O moteto foi composto sobre o segundo modo eclesiástico (Final Ré, tenor Fá e âmbito de Lá a Lá) transposto uma quarta acima⁵. O segundo modo foi associado pelos teóricos ao afeto da melancolia, contudo, a transposição dos modos descaracterizaria, segundo Parrot (1984), o afeto original.

⁴ Na partitura de *bassus generalis* de 1610 se observa, entretanto, apenas duas indicações de seções: “*Duo Seraphim. A due voci*” e “*Tres Sunt, a ter voci*” (MONTEVERDI, 1610, p. 26-29). Tais seções internas não parecem se relacionar, entretanto, a uma divisão formal da obra, mas tão somente indicar a entrada do terceiro cantor.

⁵ Ainda segundo Parrot, o costume em transpor os modos em uma quarta ou uma quinta justa acima era comum aos organistas do período pela simples mudança de claves antigas para modernas.

DA LIBERDADE INTERPRETATIVA À APROXIMAÇÃO DO FAC-SÍMILE

A mudança da figuração, que confere à parte B um caráter mais movido, e o início de “*Plena est omnis terra gloria ejus*” na *finalis* do modo eclesiástico reforçariam esta divisão formal. Foi o texto, contudo, que justificou nossa opção anterior (SANTOS et al., 2010)⁶ por evidenciar esta divisão formal: a aclamação festiva dos anjos pareceu-nos contrastar de tal maneira com os textos solenes das seções A e C que nos pareceu coerente aumentar o andamento na parte B, ainda que a figuração já revelasse por si a eventual mudança de caráter. Em uma abordagem pautada pela primazia da palavra sobre a harmonia, própria da *seconda prattica*, optou-se por uma interpretação que partiu do texto. Para a regulação do órgão, recorreu-se ao terceiro livro do tratado *Il Transilvano* de Girolamo Diruta, de 1609, mas não em busca de uma leitura literal da relação que este fez entre os modos eclesiásticos e os afetos correspondentes, até porque, conforme se mencionou, a transposição do modo descaracterizaria o afeto. Buscou-se no tratado tão somente possibilidades de regulação capazes de evidenciar o contraste pretendido entre os afetos, ou seja, optou-se por alguma informação histórica que justificasse as opções no presente, mas não a aplicação literal do tratado. Em outras palavras, subsistiu, ao lado da pesquisa, a liberdade do intérprete no processo de recriação. Note-se que este tipo de moteto a poucas vozes não seria acompanhado somente pelo órgão, mas graças à distribuição espacial adotada na prática musical veneziana, existia a possibilidade de cada cantor ter próximo a si um pequeno grupo instrumental de contínuo (instrumento de corda dedilhada e um grave de cordas friccionadas, provavelmente um *violone* ou *contrabasso*).

Em órgãos construídos pela família de organeiros italianos Antegnati⁷ em fins do século XVI era comum a existência de uma família de tubos (*Principal*) a partir da qual os harmônicos representados por registros de tubos menores compunham o timbre. Enquanto o registro de 8’ (oito pés) corresponde à altura da voz humana, o registro de 4’ (*Ottava*) tem tubos da metade do tamanho, soando uma oitava acima. Os demais registros eram: *duodecima* 2 2/3’, *decimaquinta* ou *quintadecima* 2’, *decimanona* 1 1/3’, *vigesimaseconda* 1’, *vigesimasesta* 2/3’, *vigesimanona* 1/2’, *trigesimaterza* 1/3’, *trigesimasesta* 1/4’, *vigesimaseconda* (larga) 1’. Eventualmente havia outras famílias, como *Principale soprano e pedale* 8’, *Flauto in decimaquinta* e *Flauto in ottava*, além da *Voce humana* ou *Fiffaro*, cuja afinação diferente em menos de meio tom ocasionava batimentos com o tubo do registro principal. Havia ainda o *Tremolo*, que diferentemente dos registros oscilantes, era produzido de maneira mecânica, por variações na passagem do ar que chegava aos tubos. Em órgãos muito grandes, havia ainda um registro de *Contrabassi* 16’ para a pedaleira, mas o mais comum é que nos órgãos Antegnati a pedaleira não tivesse registro independente do (geralmente único) teclado manual (GEER, 1974, p. 232-234).

⁶ Trabalho apresentado no 2º Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII, promovido pela ECA-USP em 2010. Resumo disponibilizado em caderno de resumos, mas sem a publicação posterior do trabalho completo em anais.

⁷ A estreita relação entre os Antegnati e a música para órgão do período não se justifica somente pelo fato de estes serem os principais construtores de órgãos, mas também por se dedicarem a estudos teóricos sobre sua sonoridade: *L’Arte organica* de Constanzo Antegnati dá conta de mais de 400 instrumentos, mas também aborda a questão da regulação ao instrumento.

De posse destas características, a reginação empregada na primeira opção interpretativa, baseada no contraste entre as partes internas foi de registros de *Principale 8' + Tremolo* (produzido mecanicamente) nas partes A e C, pois estas estariam ligadas diretamente ao segundo modo no tratado de Diruta. A fim de criar o contraste na parte B, optou-se pela supressão acréscimo dos registros de 4' e, caso não suprimisse os cantores, 2' da família de tubos *Principale*. Esta é a reginação inerente ao quinto modo, “emprestada” por nós com liberdade, a fim de revelar o júbilo do texto cantado. Esta liberdade dizia respeito não apenas ao modo que não foi empregado em *Duo Seraphim clamabant*, mas também no fato de Diruta sugerir o uso de *Flauta* (8') somada à *Ottava* (4') e *Quintadecima* (2') e não a manutenção do *Principale* (8'). Sua manutenção se justificou, entretanto, pelo fato de não ter sido usada flauta na reginação do *Magnificat*. Restava saber se a mudança de registros ao longo de uma composição era viável neste período, o que foi atestado pela edição de 1610 das Vésperas. Anos após termos optado por esta interpretação, foi disponibilizada na internet a digitalização desta edição publicada em Veneza. Foi possível perceber então que a mudança de reginação ocorria em situações muito específicas, que colocariam em xeque a opção interpretativa até então adotada, o que levou a reconsiderá-la. Passou a se delinear então a segunda opção interpretativa, que toma por base a reginação empregada no *Magnificat a 6 voci* constante desta fonte. Nele, Monteverdi fez uso de cinco padrões de reginação: (1) *Principale solo*, (2) *Principale et ottava*, (3) *Principale, ottava et quintadecima*, (4) *Principale et voce humana*⁸ e (5) *Principale et tremolo*. O uso parece ter se dado, sobretudo, em razão da intensidade sonora do instrumento: para o acompanhamento de trechos de uma a três vozes, *Principale solo*; para mais vozes ou em trechos executados somente pelo órgão, *Principale, ottava et quintadecima*. Uma exceção a esta regra foi o texto “*omnes generationes*”, mas na própria reginação houve a indicação para que se equilibrassem vozes e órgão: “*Principale, ottava, quintadecima et la voce canta forte*”. O reforço da pedaleira é esporádico e não há indicações de registro independente. Tais informações apontam para o uso de *Principale solo* em *Duo Seraphim Clamabant*, já que se trata de um moteto a três vozes, sem mudanças internas de registros. Tal possibilidade reforça as recomendações de Viadana, Galeazzo Sabbatini (1597-1662) e Pietro Lappi (ca.1575-ca.1630) para que motetos a poucas vozes fossem acompanhados de modo suave e simples, não como contraponto às vozes.

ADAPTAÇÃO AO PRESENTE

Independentemente da opção interpretativa, há de se considerar a necessidade de adaptação aos instrumentos musicais disponíveis: não apenas o fato de evitar que o(s) registro(s) encubra(m) as vozes, mas de não distrair o ouvinte de suas nuances. Em órgãos eletrônicos a questão do equilíbrio de volume se resolve facilmente. Já nos órgãos tubulares, há de se observar se o instrumento possui caixa expressiva e se esta é suficiente para limitar a intensidade do registro de Principal 8'. Se não

⁸ O uso de “*principale et Fifara*” para o texto “*Fecit potentiam*” (manifestou o poder de seu braço) e “*delle zifare ò voce humane*” para o mesmo texto, no *Magnificat a sette voce et sei instrumenti* sugere uma associação entre o texto e o afeto expresso por tal reginação.

o for, é possível utilizar um registro de Bordão de 8' associado a um registro de cordas⁹, como é próprio do acompanhamento feito ao cantochão. Em relação ao uso de pedaleira, esta foi utilizada por Monteverdi no *Magnificat* para reforçar ainda mais os trechos em que soavam muitas vozes, mas não havendo instrumento grave para a dobra do baixo, o uso de um registro independente de 16' parece viável desde que não sobressaia às vozes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que não existem interpretações corretas ou erradas, mas tão somente opções diversas entre os intérpretes. Na primeira opção de registo aqui apresentada se observa maior liberdade na relação estabelecida com as informações históricas, o que conduziu a acréscimos que não necessariamente correspondiam à prática musical do período, mas se mostraram coerentes com a interpretação dada ao texto litúrgico. A segunda possibilidade evita realizar intervenções alheias à obra e ao espírito da época. Conclui-se, em razão disto, que a primeira opção reflete a liberdade inerente às restaurações da corrente intervencionista, de Viollet-le-Duc, ao passo que a segunda se limita aos dados constantes da própria fonte, semelhantemente às opções de Ruskin em relação aos monumentos históricos. Independentemente de qual seja a opção do intérprete, há de se considerar que o resgate da memória se dá no presente e requer adaptação a ele (CANDAU, 2011), seja em relação aos instrumentos disponíveis, à potência vocal dos cantores, à acústica do ambiente, seja ainda em razão das informações disponíveis sobre as práticas musicais do período estudado.

REFERÊNCIAS

- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2006.
- COSTA, Aline Azevedo. *Reflexões sobre música antiga e entre o templo das musas e o museu-acontecimento*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Belo Horizonte, 2014. 97 p.
- GEER, E. Harold. *Organ Registration: in theory and practice*. New York: Belwin-Mills, 1974.
- GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muitos?*. São Paulo: EdUNESP, 2011.
- KURTZMAN, Jeffrey. *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MONTEVERDI, Claudio. *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantandae*. Fac-símile. Venetjís: Ricciardum Amadinum, 1610. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Sanctissimae_Virgini_Missa_senis_vocibus_ac_Vesperae_pluribus_decantandae_\(Monteverdi,_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Sanctissimae_Virgini_Missa_senis_vocibus_ac_Vesperae_pluribus_decantandae_(Monteverdi,_Claudio))>. Acesso em 10 mai 2015.

⁹ Registro constituído de tubos semelhantes aos de Principal, mas com talhe mais estreito, o que torna sua sonoridade muito mais suave. Dentre os mais comuns estão os registros de *Viola*, *Viola da Gamba* e *Salicional*.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, s.v., n.10, p. 7-28, dez. 1993.

PARROT, Andrew. Encarte. 1984. In: MONTEVERDI, C. PARROT., A., TAVERN CONSORT. *Vespro della Beata Vergine*. LP 5616622. Virgin Classics, 1984.

PORTO JUNIOR, Delphim Rezende. *Girolamo Diruta: Il Transilvano – Diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado: um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios do séc. XVII*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, 2013. São Paulo, 2013. 336 p.

RECORDANDO BARTOLUCCI. Tradução de entrevista concedida por Domenico Bartolucci a Pucci Cipriani e Stefano Carusi para a revista *Disputationes Theologicae*. [2010]. Disponível em: <<http://fratresinunum.com/2010/11/29/recordando-bartolucci/>>. Acesso em 15 ago. 2013.

SANTOS, Lenine et al. Duo Seraphim Clamabant de Monteverdi: subsídios para uma interpretação historicamente informada. In: Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII, 2., 2010, São Paulo. *Caderno Resumos*. São Paulo: ECA-USP, 2010.

TARUSKIN, Richard. *Text & Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

A REPERCUSSÃO DA OBRA *ROCK AROUND THE CLOCK* INTERPRETADA POR *BILL HALEY AND HIS COMETS*

Rodrigo Candido Invernizzi (UFG)
rodinvernizzi@gmail.com

Wolney Unes (UFG)
engenho21@gmail.com

Resumo: Este artigo focaliza em compreender qual análise mais produtiva para a repercussão da música *Rock around the clock* interpretada por *Bill Haley and his comets*. Fundamentado nas possibilidades de análise de Imbert (1987) o artigo objetiva discutir e compreender os processos que envolvem e envolveram os ouvintes da música *Rock around the clock*. Através de análises bibliográficas, musicais, questiona-se o caráter unicamente estético atribuído ao *rock*. Na problemática dessas questões, se dá o eixo deste trabalho: analisar cada método aplicado a música e se há algum destes que se aplica ao fenômeno *Rock around the clock*.

Palavras-chave: *Rock around the clock*; *Bill Haley and His comets*; Ouvinte; Análise de Imbert.

The impact of work Rock Around the Clock interpreted by Bill Halley and His Comets

Abstract: This article focuses on understanding what more productive analysis of the impact of music *Rock around the clock* played by *Bill Haley and his Comets*. Based on Imbert analysis possibilities (1987) the article aims to discuss and understand the processes involved and involved listeners of music *rock around the clock*. Through literature, musical analysis, it questions the only aesthetic attributed to *rock*. The problem of these issues, it gives the axis of this work: to analyze each method applied to music and if any of these that apply to the phenomenon *Rock around the clock*.

Keywords: *Rock around the clock*; *Bill Haley and His comets*; listeners; musical analysis.

INTRODUÇÃO

Este artigo focaliza em compreender os processos que envolvem e envolveram os ouvintes da música *Rock around the clock*, interpretada por *Bill Haley and his comets*. Gravado e lançado em 12 de abril de 1954, o disco foi inicialmente um fracasso para os padrões de venda da época, vendendo somente 75 mil exemplares nos Estados Unidos. Essa gravação, aparentemente, parecia fadada a passar em brancas nuvens, apenas mais um *rhythm and blues* palatável à classe média branca estadunidense. Todavia, essa aparente sina é quebrada quando a música se torna parte da trilha sonora do filme *The blackboard jungle* (Sementes de Violência), em março de 1955.

É neste momento que a música se transforma na música mais vendida mundialmente. Surpreendentemente, “a canção subiu para o primeiro lugar e ficou lá por inacreditáveis oito semanas. Desde aquela época ela vendeu mais de 30 milhões de cópias, mais do que qualquer outro single de *rock*” (Friedlander, 2004, p. 53). O *rhythm and blues* de Haley neste momento se torna, então, em *rock-and-roll* e vira febre no mundo, principalmente nos Estados Unidos. Hobsbawn (1989 p. 17) lembra que “a partir de 1955, quando nasceu o *rock-and-roll*, até 1958, as vendas de discos norte-americanos cresceram 36% a cada ano.” E ainda informa que “de acordo com a *Billboard International Music Industry Directory*, de 1972, apenas 1,3% dos discos e fitas vendidos nos EUA eram de *jazz*, contra 6,1% de música clássica e 75% de *rock* ou gêneros semelhantes” (idem, p. 15).

O que pretendemos aqui, portanto, é buscar compreender as razões desse sucesso tão grande, jamais antes visto na música ocidental. Para tanto, faz-se mister abordar a canção sob o

ponto de vista de diversas metodologias, entre as quais certamente aquelas afeitas à indústria cultural, fenômeno que emerge na mesma época. Por outro lado, interessa-nos também submeter a canção a outras metodologias analíticas, buscando verificar a possível existência de outras características que a elessem a esse nível de aceitação.

Neste momento, entretanto, visamos discutir as abordagens analíticas sistematizadas por Imbert (1987). Dada a extensão do arco analítico estudado por Imbert, de modo a nos concentrarmos nessas várias possibilidades, abrimos mão no momento de outras metodologias possíveis e certamente tão ou mais produtivas que essas. Em outros momentos haveremos de nos dedicar a análise da recepção, pelo modelo jakobsoniano, da indústria cultural, do imaginário, entre outros.

Antes de iniciar, portanto, a análise proposta, convém retomar as possibilidades de análise organizadas por Imbert (1987). Este autor, ao discorrer sobre a história da crítica, percebeu que há diversas tendências para análise de uma obra e que podem ser agrupadas em três grandes eixos. O primeiro eixo trata de uma crítica da atividade criadora, que examina de preferência tudo o que se relaciona com a atividade do autor, sua vida pessoal, o contexto em que a obra foi criada. O que se busca é uma análise das circunstâncias que envolveram a gênese da obra.

O segundo eixo proposto por Imbert (1987) trata da crítica da obra criada, dedicada a examinar a própria obra e nada fora dela, sempre de maneira objetiva e técnica. Um terceiro eixo identificado por Imbert (1987) refere-se à crítica da recriação, examinando a maneira como o fruidor recebe a obra ou, em outras palavras, a relação entre a obra e o fruidor.

A partir dessa proposta, neste artigo dedicamo-nos a buscar qual abordagem seria mais produtiva, qual abordagem dentre as descritas por Imbert (1987) nos daria maior compreensão na análise da obra de Bill Haley. Assim o artigo se desenrolará com a exposição dos métodos como descritos por Imbert (1987) e, posteriormente, com a mostra de como esses métodos podem ser aplicados à música de Haley, identificando-se a análise mais produtiva.

A CRÍTICA DA ATIVIDADE CRIADORA

Como já dito antes, acerca das possibilidades de análise, de acordo com Imbert (1987), a crítica da atividade criadora contempla a análise sócio-histórica e psicológica do autor, ou seja, o método histórico-sociológico consiste em contextualizar a obra no tempo e no espaço, sem julgar esteticamente a criação individual. “O método histórico da crítica afirma o nascimento feliz de uma obra bela” (idem, p. 63). Neste tipo de análise o processo histórico pode sobrepujar o próprio valor estético da obra, fazendo do processo de criação e do momento histórico-social fatores fundamentais para a fruição completa da obra. Aplicar este método analítico a Bill Haley é, portanto, buscar compreender o meio em que o músico está inserido, como e quando viveu ou vive, como cresceu, por que se tornou músico e ainda como era a sociedade que o circundava.

Pois, do autor, há que se dizer que William Haley nasceu em Highland Park, Michigan, em 6 de julho de 1925. Haley veio de uma família musical, tanto sua mãe quanto seu pai tocavam, piano e bandolim respectivamente (Friedlander, 2004). Com isso, provavelmente incentivado pela família, Bill Haley começou cedo a atuar como cantor de country and western. Aos quinze, Haley

se juntou ao Cousin Lee, num programa de rádio na WDEL em Wilmington, Delaware, o que lhe permitiu viajar por todo o Meio-Oeste dos EUA. O cantor, ao se mudar para Chester, na Pensilvânia, trabalhou como disc jockey, em clubes da região frequentados por negros. Apesar de na época nos EUA ainda haver separação formal entre negros e brancos, Haley não via problema nisso: “Naquela época nós trabalhávamos em casas noturnas com brancos e negros e não havia problema nem com os músicos nem com os fregueses” (apud Friedlander, 2004, p. 52).

Por conta dessa postura, Bill Haley um músico branco, assim como toda sua banda, durante a década de 40 se aventuraram na música country, mas flertando com outros gêneros negros, como o rhythm and blues. Esse gênero se consolidaria no repertório de Haley a partir de 1951, quando Haley e sua banda se transferem para a gravadora Holiday Records, deixando para trás a Cowboy Records, e passam a integrar o time de artistas que interpretavam o gênero rhythm and blues. A primeira música a ser gravada por Bill Haley, ainda com sua antiga banda de country, The Saddlemen, foi a *Rocket 88*, já no novo gênero musical, o rhythm and blues.

A propósito, vale a pena ressaltar como se dava a relação entre as gravadoras. A gravadora Chess Records lançou seu artista Jackie Brenston & His Delta Cats. Com esse grupo, a gravação de *Rocket 88* alcançou em Chicago o primeiro lugar das mais tocadas nas rádios específicas de rhythm and blues. Logo após vertiginoso sucesso, a gravadora de Brenston vende os royalties para a Holiday Records que, por sua vez, escolhe Bill Haley & The Saddlemen para sua versão. Como as raízes musicais de Haley era no country, ele adicionou à sua banda de rhythm and blues a guitarra havaiana, um instrumento muito utilizado pelos músicos brancos. Este instrumento na banda de Haley transformou-se, junto com a guitarra elétrica, em solista. Já na versão de Jackie Brenston, o solista é o sax-tenor.

É, então, em 1952 que Bill Haley abandona sua banda country e, com isso, a The Saddlemen se torna His Comets. Com essa nova banda o cantor se tornaria conhecido mundialmente, a partir de 1954, quando Haley assina contrato com a gravadora Decca e lança o single *Rock around the clock*. A partir desse momento, sua história no rhythm and blues começa a mudar completamente os rumos da música popular, não apenas estadunidense, mas de todo o planeta.

O lançamento da música *Rock around the clock* não proporcionou a Bill Haley and His Comets lugar de destaque na música popular estadunidense. Foi apenas a partir de 1955, ao ser incluída como trilha sonora do filme *Sementes de violência*, é que o single alcança repercussão além do esperado, ou seja, a música com maior repercussão dos EUA e também do mundo ocidental. Talvez seja mais que coincidência o papel do cinema na propagação das obras da indústria cultural em meados do século XX, assunto para outra abordagem. Mas essa questão levanta a possibilidade de a canção de Haley não ter sido por si só digna de apreço, tendo tido a necessidade de um veículo como o cinema.

Além disso, a história de vida e musical de Bill Haley, e ainda, seus sincretismos musicais e o fato de ser branco, teriam sido preponderantes para a repercussão universal da música *Rock around the clock*? Tendo em vista que, a música alcançou tamanho sucesso em um cenário, em que, sua banda e o próprio artista não são apresentados? Ou seja, no filme, no qual, a música fascina o seu público a banda e o artista não são personagens e não aparecem.

Com isso, ao buscar, compreender os processos que envolvem e envolveram os ouvintes da música, a análise apenas sócio-histórica e psicológica não traz clareza acerca dos fatos, ou melhor,

não oferece elementos preponderantes ou essenciais para entendermos o conjunto de fatos que levaram a música *Rock around the clock* a ser mundialmente conhecida e apreciada.

CRÍTICA DA OBRA CRIADA

Abandonando a vida pessoal do criador, segundo Imbert (1987), poderíamos passar para observar nossa obra sob a ótica da crítica da obra criada, por ela mesma. Imbert (1987) define esse eixo analítico como aquele em que se examina a própria obra, ou seja, descreve a obra de um modo objetivo, não desconsiderando de todo a criação do autor, mas privilegiando sempre a estrutura da obra e tudo o mais que nela e apenas nela puder ser observado.

E, dentro da crítica da obra criada, o método muito comum de análise na tradição acadêmica musical é o método formalista. Este tipo de análise rigorosamente técnica se diz especializar-se na estrutura formal de uma obra, incluindo é claro detalhes como harmonia, melodia, ritmo, entre outros. Nesse tipo de análise o objeto é autossuficiente, ou seja, a obra independe do meio social, histórico, ela por si só já dá sentidos e significados. Aplicar esta análise a Bill Haley é buscar compreender a forma, a técnica musical da obra.

Uma breve análise de nossa obra nos fornece, portanto, os seguintes elementos: A obra possui a introdução com todos os instrumentos tocando a mesma célula rítmica e a voz arpejando o acorde, para depois mudar para um tema harmônico que se repete duas vezes com a voz, uma vez com a guitarra como instrumento solista. Posteriormente volta a letra, repetida ainda outras duas vezes, seguindo o mesmo tema com o saxofone como instrumento solista, voltando para a voz. Antes de finalizar, sobrevém a coda.

Com relação à forma, trata-se de forma simples, do tipo A-A'-A, com uma introdução e uma coda. A harmonia da música é tonal e se resume a três acordes em uma progressão harmônica tradicional (I - IV - I - V - IV - I). Vale ressaltar que a obra não possui variedade dinâmica, ou seja, é tocada sempre na intensidade forte, como é típico ao gênero e ao pop em geral.

Com relação ao texto da canção, trata-se de um texto, por assim dizer, de cunho metalinguístico, como diria Jakobson (1960), que se resume a pedir que o ouvinte dance ao som e ao ritmo proposto, enquanto oferece ainda indicações coreográficas de como dançar.

Feita esta breve análise, fica evidente que a canção não oferece nenhuma inovação técnica musical, ou seja, não há nada inovador musicalmente, e todas suas características musicais estão já presentes em outras obras do artista ou no rhythm and blues. Além de não contribuir tecnicamente, pode-se mesmo dizer que se trata de canção formalmente banal, com harmonia primária, características das canções popularescas, e melodia simples.

Com tudo isso, analisar a obra de Haley de acordo com o método formalista nos faz concluir que se trata de música banal, pobre tecnicamente e sem inovações. Seria possível citar os instrumentos eletrônicos, entre os quais desponta a guitarra elétrica, como inovação timbrística, caso a guitarra não viesse já sendo utilizada há alguns anos tanto pelo próprio Bill Haley como por outros artistas.

CRÍTICA DA ATIVIDADE CRIADORA

Por fim, dentro dos eixos analíticos sistematizados por Imbert (1987), a crítica da atividade criadora contempla em uma análise acerca da relação obra-receptor. Segundo essa ótica o contexto e a própria obra são importantes, mas a contemplação dos receptores e sua relação com a obra é que lhe dão o sentido final. Ao olhar desse método a obra como mero objeto carece de valor, e é por isso que transforma o ouvinte, no caso, em o “dono” da obra.

Aplicar esta análise a Bill Haley é tentar entender o que chamou a atenção do receptor. Se por um lado fica claro que o que chamou a atenção não foi à questão sócio-histórica e nem mesmo a questão técnica musical, é necessário assim atentar para o ato de recriação do ouvinte para buscar entender a repercussão que obteve a canção *Rock around the clock*.

Nos estudos sobre rock-and-roll, é comum haver análises sócio-culturais que se utilizam dos conflitos sociais, culturais, na busca de compreender a emergência deste tipo de música. Análises formalistas e estruturalistas são também comumente citadas. Menos comum, porém não menos importante, é a análise focada no ouvinte, no receptor da música.

A análise focada no receptor foi disseminada, sobretudo a partir da estética da recepção, por sua vez sistematizada por Hans-Robert Jauss em 1967. Entrementes, muito antes disso, Aristóteles já preconizava esse pensamento estético em seu texto *Poética*. Em outro momento (Unes, 2003) já evidenciamos que o assunto não é tema recente, como a preocupação acerca do receptor da obra de arte, a exemplo da chamada sociologia da leitura de L.L. Schucking. Assim podemos dizer que o surgimento da crítica musical se deu na Grécia no momento em que se problematiza a relação entre música e afeto, isto é: o efeito recíproco entre a música e as relações emocionais, numa derivação da retórica musical.

Avançando na observação do receptor, para além da atividade coreográfica e dançante, a pesquisa acerca da fruição nos levará ao campo da Acústica, da Psicoacústica e da Neurociência. Isso nos permitirá acompanhar o percurso do som, desde a sua geração, passando pela física acústica, pelo ouvido e a chegada ao cérebro, onde o som será organizado e serão estabelecidas as relações e analogias entre som e conhecimento musical. Segundo Rodrigues (2010) “A fisiologia do aparelho auditivo, apesar de se tratar de conhecimento já estabelecido, não está entre os conhecimentos comumente incorporados à formação do músico;” mas é um conhecimento importante para entendermos alguns aspectos que ocorrem com o receptor.

A opção de estudar o ouvinte da canção *Rock around the clock* faz emergir considerações acerca da acústica, aliadas às referências sócio-culturais do fruidor, em última instância, os alicerces sobre os quais brotam a função, os significados e os sentidos atribuídos à música. Diante de uma canção quase banal, retirada de seu contexto de conflito entre negros e brancos, parece ser interessante o processo por meio do qual o fruidor constrói e associa significados a partir da canção coreográfica. Aparentemente, portanto, a análise a partir da recepção parece ser produtiva, tendo em vista a construção de significados por parte do receptor.

A partir dessa premissa, pode-se especular que o caminho para a análise da canção esteja no estudo de processos ligados ao fruidor do que questões sócio-históricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos estudos sobre rock-and-roll, é comum haver análises sócio-culturais, que se utilizam dos conflitos sociais, culturais na busca de compreender a emergência desta música. Análises formalistas e estruturalistas são também comumente citadas, bem como estudos focados nos textos das canções. Menos comum, porém não menos importante, é a análise focada no ouvinte, no receptor da música.

Entendemos que para uma melhor análise sobre a música *Rock around the clock* o caminho mais coerente a seguir, para ter compreensão das causas da repercussão da música é a análise sob o ponto de vista do receptor. Acreditamos ter evidenciado que tanto a análise histórico-social como o método formalista não forneceram resultados expressivos que pudessem trazer sentidos e significados que contribuíssem para uma efetiva compreensão dos processos de aceitação da canção.

Cabe agora, portanto, estudar o receptor, mergulhando no estudo da acústica e psicoacústica para entender o que se passaria ali e verificando os processos que fizeram da canção *Rock around the clock* referência no gênero rock-and-roll.

REFERÊNCIAS

- FRIEDLANDER, Paul. *Rock-and-roll, uma história social*. 1ª ed. São Paulo: Record, 2002.
- HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- IMBERT, Enrique. *A crítica: seus métodos e problemas*. Coimbra: Almedina, 1987.
- JAKOBSON, R. “Linguística e poética”. *Style in Language* (org. Sebok, Th.). Nova Iorque: MIT, 1960.
- RODRIGUES, Rosana. *O lugar da música: Uma análise do processo criativo sob a perspectiva do receptor*. 119 f. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2010.
- UNES, W. “A Estética da Recepção.” *Revista Estudos*. Universidade Católica de Goiás. v. 30, n. 4, abr. 2003. p. 753-766. Goiânia.

AS FESTAS POPULARES E A MÚSICA EM PIRENÓPOLIS/GOIÁS¹

Tereza Caroline Lôbo (Seduce / Goiás)
terezacarolinelobo@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, propõe-se reflexões sobre a presença da música no universo da religiosidade popular católica da sociedade pirenopolina, particularmente durante as festas populares como a do Divino Espírito Santo – celebração registrada como patrimônio imaterial brasileiro em 2010 –, as Folias do Divino e de Santos Reis, os Terços Cantados, dentre outras. Estas celebrações são entendidas como constituintes das identidades locais compondo as tradições culturais do município de Pirenópolis, cuja rede de festa até seus devotos e destes ao local dos terços, das folias, das comemorações festivas pelas ruas da cidade é tramada uma urdidura que molda as experiências individuais e coletivas formando um tecido desenhado de simbologias, sentidos, conceitos e muita música. Objetiva-se descrever os momentos ritualísticos em que as músicas se fazem presentes partindo-se do princípio de que essas festas são fenômenos totais cujas confluências de ações sociais colocam a musicalidade com papel preponderante, como elemento estruturante dos rituais, além de agente agregador de memórias e de identidades. Priorizou-se uma abordagem qualitativa do tema desenvolvida a partir de pesquisas bibliográficas e de campo ao longo do ciclo anual das festividades, com ápice em Pentecostes, mas com momentos de preparação e adormecimento, períodos em que outras festas são incorporadas ao emaranhado festivo articulando ações a serem realizadas para que as tradições se cumpram.

Palavras-chave: Pirenópolis; Festa do Divino Espírito Santo; música; rituais; festas populares.

The popular festivals and music in Pirenópolis/Goiás

Abstract: In this paper, we propose reflections on the presence of music in the universe of popular Catholic religiosity of the pirenopolino society, particularly during popular festivals such as the Divino Espírito Santo – celebration registered as a Brazilian intangible heritage in 2010 –, the Folias do Divino and of Santos Reis, the Terços Cantados, among others. These celebrations are understood as constituents of local identities composing the cultural traditions of the city of Pirenópolis, whose party network to its devotees and those to the place of thirds, the revelries, the festive comemorations through the city's streets woven a warp moulding the individual and collective experiences forming a fabric designed by symbologies, senses, concepts and lots of music. The objective is to describe the ritualistic moments in which the songs are present, starting from the principle that these festivals are total phenomena whose confluences of social actions put musicality with leading role, as a structural element of the rituals, and aggregating agent of memories and identities. Prioritized a qualitative approach of the theme developed from literature searches and field throughout the annual cycle of festivities, peaking at Pentecost, but with moments of preparation and numbness, periods in which other festivals are incorporated into the festive entanglement articulating actions to be performed so that the traditions are fulfilled.

Keywords: Pirenópolis; Festa do Divino Espírito Santo; music; rituals; festivals.

PREPARAÇÃO PARA A FESTA

A propagação do cristianismo se deu, em parte pela imposição da fé refletida nas ações missionárias e nos condicionamentos simbólicos, pela espacialização proporcionada pela migração de pessoas e crenças religiosas que se sobrepôs às culturas em várias localidades e pela constituição da concepção de tempo ensinada por meio das narrativas e de rituais que estruturavam o tempo mítico das festividades em homenagens aos santos e seus feitos.

De uma forma muito mais flagrante do que acontecera na Europa em mais de quinhentos anos de história do cristianismo, até o Renascimento, o antigo sentido do dionisíaco das gentes constrangidas ao exercício de obediência civil ou a mortificações e abstinências em

¹ As percepções aqui apresentadas são resultantes das observações realizadas nas folias de Reis do município de Pirenópolis para compor o projeto vinculado ao Grupo de Pesquisa em Turismo e Gastronomia Canela d'Ema - Câmpus Pirenópolis/UEG e à pesquisa "Artes e Saberes nas Manifestações Católicas Populares" UEG, que conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG, conforme Chamada Pública nº 005/2012.

nome da fé iria infiltrar-se pelos desvãos dos rituais públicos civis e religiosos, acabando por transformar em diversão pessoal o que lhes era apresentado como evento oficial ou de devoção (TINHORÃO, 2000, p. 8).

Estas ações aparentemente externas e movidas por questões econômicas e políticas vão desenvolver raízes mais profundas manifestas no cotidiano capazes de comunicar formas e fenômenos que se revelam o que se mostram em si mesmo (HEIDEGGER, 2009). As festas populares são um desses fenômenos que oferecem uma visão do mundo, do homem e das relações humanas, que permitem infinitas compreensões. A vivência da fé é muito mais complexa do se imagina e, se compreendidas à luz dos ensinamentos e da imposição do poder oficial da Igreja, ficam reduzidas e empobrecidas.

A vivência da religiosidade do povo e uma produção constante do sagrado vão influenciar culturas ao longo do tempo. Estas transfiguradas nos mais diversos espaços, vão se sustentar por meio dos gestos, dos símbolos e das crenças transmitidas através do tempo e consolidadores das festas e de seus rituais. Desse modo, parte-se do pressuposto de que

festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes (GUARINELLO, 2001, p. 972).

Esta ampla e abstrata conceituação de festa abarca atos coletivos muito dispares como os carnavais, uma procissão religiosa ou um aniversário, como salienta o autor (GUARINELLO, 2001). No entanto permite-nos, partir de uma visão panorâmica para adentrar nas especificidades das festas populares realizadas em Pirenópolis, com vistas em seus rituais. E, para tanto, aportando em Brandão, que parte da ideia “de que todas as ações que não são vividas, a sós, em grupos ou como seja, visando apenas a realização de uma tarefa através de gestos e atos práticos, envolve – ou se envolve – o que podemos aqui chamar de um *ritual*” (BRANDÃO, 2015, p. 28).

A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis e seus rituais fazem parte da cultura local conjugando um misto de celebrações, ritos e encenações cuja dimensão musical é imprescindível. A despeito das músicas que animaram as festas no Brasil desde o período colonial Tinhorão afirma: “o que se encontra é o silêncio” (2000, p. 151). Entende-se que nestas confluências de ações sociais a musicalidade tem papel preponderante como agente agregador de memórias e identidades. Teço aqui algumas considerações sobre a presença da música e sua importância na realização dos rituais que compõem as festas populares de Pirenópolis, partindo dos festejos do Divino Espírito Santo, por entender que estes são aglutinadores e referências para as demais festividades.

E A FESTA COMEÇA

A história de Pirenópolis remete ao período da prospecção aurífera no século XVIII quando as levadas de migrantes eram constituídas por portugueses, seus escravos e alguns poucos

paulistas. A suntuosidade dos templos religiosos e a quantidade de igrejas – cinco ainda no mesmo século – demonstram a implantação da fé católica e a disseminação das práticas religiosas acordadas entre o Estado e a Igreja, o Padroado Régio. “É notório verificar, em todos os relatos de viajantes e memorialistas e nas corografias históricas, a existência de igrejas em todos os arraiais, por menores que fossem, o que mostra a influência do catolicismo na cultura colonizadora” (SILVA, 2001, p. 23).

No entanto, as distâncias e os poucos poderes conferidos à Santa Sé pelo governo português fizeram com que a Igreja se estabelecesse através das confrarias religiosas com acentuada presença leiga cuja atuação principal se dava por intermédio das festas de santos e das romarias. Este catolicismo popular, caracterizado pela ausência de padres, aliado às práticas jesuíticas fundadas na catequização dos índios e negros e o gosto português pelas festas religiosas foram determinantes para construção das religiosidades. Para Silva as festas populares em Goiás, no período colonial,

costumavam confundir as práticas sagradas com as profanas, tanto nas comemorações externas como nas realizadas dentro das igrejas. Além das missas com músicas mundanas, sermões, Te-Deuns, novenas e procissões, eram partes importantes as danças, os batuques, os fogos de artifício e as barracas de comidas e bebidas (SILVA, 2001, p. 24).

As festas de santos do catolicismo fazem parte da cultura caipira e conseqüentemente da cultura popular brasileira estando presente em vários municípios do país desde a colonização portuguesa. Em Pirenópolis, estado de Goiás, é realizado todos os anos o ciclo de festejos ligados com rituais que homenageiam os santos e os dias santificados, estes vão desde a natividade de Jesus com os festejos ao Menino Jesus e aos Santos Reis, passando por São Sebastião, as comemorações da Semana Santa, o Divino Espírito Santo, São Benedito, Corpo de Deus, Santo Antônio, São João e São Pedro, Santa Ana, Nossa Senhora do Rosário (a padroeira), Conceição de Nossa Senhora, apenas para citar os mais comemorados. “Tais oportunidades de sociabilidade festiva jamais dispensavam, como é de supor, o concurso da música” (TINHORÃO, 2000, p. 9). Estas reproduzem continuamente as memórias de acontecimentos ou estados passados, por isso estes festejos reproduzem, criam e recriam o momento festivo celebrado com grandes cerimônias, concertos e frequentes procissões.

A preocupação com a dádiva e a obrigação de retribuir presentes (MAUSS, 2003), torna-se uma característica que fundamenta e justifica a realização dessas festas, ou seja, a união de uma dualidade de contrários onde a aliança religiosa e a manipulação do símbolo garantem a prosperidade para quem doa e certifica a agregação dos visitantes. Motivo pelo qual se oferece durante as festividades, em contradádiva, o pouso, as danças, as comidas e as músicas.

Este constante dar e receber moldaram as festas do catolicismo popular em Pirenópolis, perceptível principalmente na Festa do Divino Espírito Santo que tem como característica precípua o grande envolvimento da população local nos preparativos, organização e na participação. Ao longo do tempo acabou por agregar outras festividades como o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito – festas organizadas por negros escravos e seus descendentes ainda no período da mineração do ouro -, os congos, as congadas, as Pastorinhas, procissões, teatros, cavalladas, novenas e as folias. Assim,

é importante compreender, também, que a festa tornou-se um espaço múltiplo, em que os diversos tipos de cultura existentes na sociedade puderam ser enfrentados, multiplicados e fundidos por meio das representações simbólicas de cores, eventos e personagens que construíram esses festejos (SILVA, 2001, p. 31).

Esta estrutura constituída em torno da Festa do Divino vai abarcar outros eventos, surgindo daí os termos cunhados na definição desta festa, “a festa dentro da festa”, “festa maior” ou ainda “mosaico de festividades”. Desse modo, ao reunir os mais diferentes elementos da cultura popular e erudita vão influenciar outras festas populares do lugar que têm padrões característicos de religiosidade, de organização e de agenciamento dos partícipes. Por outro lado, ao longo do ano, durante o período de adormecimento da festa do Divino, outros eventos servem de palco de articulações para realização da festa maior.

Os rituais que estruturam a festa do Divino ocupam mais de um mês quando ocorrem os terços cantados, as folias, as cavalhadas, os teatros, as novenas, cujas sociabilidades se manifestam em saberes e fazeres que singularizam a festividade. Os espaços cotidianos se transformam em espaços festivos, a cidade ganha cores, cheiros, sabores e sons. Estes últimos são os que melhor expressam os momentos ritualísticos, assim, podemos nomear alguns sons que não podem faltar nas festas: os fogos de artifício, os tiros de toco, batidas dos sinos, banda de música, banda de couro, entre outros, como sons de brinquedos infantis, conversas, trotarem de cavalos, os guizos barulhentos que ornamentam os mascarados e os cavaleiros das Cavalhadas.

A MÚSICA COMUNICA SENTIDOS

Partindo do pressuposto de que a função da música é comunicar através de emoções (TERRIN, 2004, p. 312), e que esta ocupa lugar simbólico na vida social de um determinado local (KONG, 2009), destacamos que os sons musicais que compõem de forma ímpar os rituais são importantes na compreensão e identificação do que se entende por festa.

Os sons culturais produzidos nas celebrações escapam das esferas tangíveis, funcionam como um elo comunicante entre o mundo material e o mundo espiritual e invisível, assim, a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens (WISNIK, 1999). Com isso, entende-se que os sons singulares dos rituais da festa repetidos ano após ano evocam memórias, trazem familiaridade e identificação. Sendo aqui um objeto passível de algumas aferições.

Os rituais e os diversos elementos, dentre eles a música, unificam a cultura em torno de referenciais semelhantes, mas também produzem sua singularidade, compondo as teias da cultura pirenopolina. Várias manifestações são comuns a outras festas em Pirenópolis, como é o caso dos fogos, levantamento de mastros, fogueiras, novenas, recentemente as cavalgadas, as encenações, a forma coletiva de organização e os rituais permeados por músicas e versos, sem os quais não se constrói o sentido e identificação com a festa. A musicalidade produzida pelos foliões/devotos acompanha todo o percurso da festa e dão singularidade a cada grupo ao mesmo tempo que congrega todos em torno de práticas similares: o comer, beber e rezar – eis a síntese do festejar.

Dentre as manifestações destacamos como exemplo os Terços Cantados, estes funcionam como uma prática de enraizamento da identidade sociocultural do homem goiano, cantar o terço é praticar a ligação religiosa intensa com o Divino, onde a liturgia dos homens e mulheres cumpre o louvor incondicional a um determinado santo – o Divino Espírito Santo quando o terço é rezado pelos cavaleiros das cavalcadas e o Menino Jesus, terço cantado no presépio. Durante essas manifestações de fé ocorrem o encontro de pessoas da vizinhança e da comunidade religiosa. Após a manifestação é comum a realização de quermesses, de fogueiras, catiras, fartas distribuição de comidas, músicas, dentre outros entretenimentos.

As Folias, peregrinações que buscam donativos para realização das festas – Reis, São Sebastião, Divino Espírito Santo, São João, Santa Ana etc. – em seu percurso é permeada de cantorias embaladas num ritmo contínuo, e nos versos improvisados, descrevem, pedem e agradecem cada elemento encontrado no caminho: os arcos, os altares, as esmolas, os alimentos e entrega dos donativos. Corrêa (2002) discorre que as folias são documentos sonoros, reminiscências de outras épocas, enfim, testemunhos da identidade musical de um povo. As músicas entoadas constroem uma teia de significados é a parte essencial dos rituais.

As executadas e entoadas pelos foliões servem ainda para reunir os partícipes para a dança da catira e a dança do Chá, estas exigem habilidades e conhecimentos para realização da coreografia, improvisada no momento, mas ensaiada por gerações, e ao som das palmas e das batidas de pés a festa tem continuidade com o forró - baile que traz a modernidade das músicas caipira, sertaneja nas mais atuais diferenciações – que se estende por toda a madrugada.

As músicas presentes nas festividades são executadas por duplas e pequenos grupos como observados nas folias e nos terços, mas tem ainda as corporações musicais constituídas pelas Bandas tradicionais – Banda de Música Phoenix e Banda de Couro – responsáveis por executar as trilhas sonoras secular da festa.

Desde o final do século XIX a Banda de Música Phoenix compõe a paisagem sonora das festividades locais, contudo, a maior atuação da Banda de música é na Festa do Divino Espírito Santo, fato constatado na pesquisa realizada para o registro da Festa do Divino

para Pirenópolis, “sem a Banda não há Festa do Divino”. É ela quem inicia os festejos, no Domingo de Páscoa e conclui a Festa, em Corpus Christi. Com exceção das Folias, a Banda Phoenix está presente na maioria das celebrações e eventos que compõem a Festa do Divino, ocupando lugar ritualmente definido em um grande número de eventos ligados ao Império, como cortejos, novena, missas, tocatas na porta da Matriz, alvoradas, queima e levantamento do mastro do Divino. Nas Cavalcadas – e também nas Cavalcadinhas - executa as carreiras que dão ritmo às encenações entre mouros e cristãos (IPHAN, 2010, p. 105).

A Banda possui um vasto repertório de músicas tradicionais, dobrados, maxixes, valsas, choros e marchas que não podem faltar nas festas. Algumas dessas músicas pertencem a compositores locais como “Samba da Agonia” de Vasco da Gama de Siqueira, tocado nas Alvoradas da Festa do Divino; “Hino do Divino” composto por Tonico do Padre e executado em frente à Coroa – símbolo maior da festa; “Canção por Pirenópolis” do compositor Sinhozinho, sua letra descreve as festas locais demonstrando o gosto dos pirenopolinos por suas tradições e suas festas. Parte da Banda, acompanha as encenações dos teatros e da Revista As Pastorinhas, além de tocar as músicas atuais com arranjos

próprios, escritos por seus músicos e maestros, formados na Escola e Banda de Música Phoenix, outra de suas várias atuações no contexto musical da cidade. Juntamente com o Coral Nossa Senhora do Rosário executam ainda músicas sacras do século XIX acompanhando os rituais litúrgicos.

Os rituais das festividades do Divino Espírito Santo em Pirenópolis têm a Banda Phoenix como elemento estruturante. São suas músicas que abrem os festejos com as Alvoradas, tocam nas novenas, nas tocatas na porta da igreja, nos cortejos do Imperador, Reis e Juizes e no campo das Cavalhadas tocando os dobrados e galopes específicos para cada carreira executadas por mouros e cristãos, toca também as músicas dos mascarados.

Outra Banda tradicional dos festejos locais é a Banda de Couro, talvez a primeira corporação musical da cidade, sua fundação remonta as antigas irmandades de negros escravos e forros do período da mineração, ainda no século XVIII. Nos termos de compromissos destas irmandades a Banda é citada como elemento pertencente aos festejos dos Santos dos negros: Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito. Celebrações independentes que há quase dois séculos acontecem durante Pentecostes.

Os sons produzidos pelas caixas de couro artesanais, e demais instrumentos como o saxofone, a clarineta, o pandeiro, o pistão e o reco-reco são acompanhados por momentos que se configuram como o “estar ali presente” vivendo-se o momento. Originalmente utilizados pelos escravos para alegrarem suas festas e comunicarem-se por intermédio de uma linguagem musical o som e a dramatização do Reinado e do Juizado, hoje sua sonoridade faz-se presente nos cortejos e, enquanto o som produzido pelas caixas de couro constitui elemento de identificação com o passado das “festas dos pretos”, o mesmo não ocorre com a Banda Phoenix, que está mais identificada com os festejos do Divino.

É perceptível a euforia provocada no público que acompanha os rituais da festa, a “música que se faz presente concentra as emoções particulares em uma única energia, suficientemente intensa para elevar as experiências partilhadas a um nível êxtase” (MADDOCK, 1999, p. 63), são capazes de levar os partícipes da alegria a tristeza da lembrança de um ente que não se faz mais presente, são emoções contraditórias que por serem festivas são vivenciadas com intensidade e “efervescência”, como descrita por Durkheim (1989).

ESTA FESTA NÃO SE ACABA, ESTAS MÚSICAS NÃO TÊM FIM

Nos rituais de festa, conforme demonstrado aqui nos poucos exemplos citados, a música é instigadora das manifestações do sagrado – mesmo reconhecendo a existência da classificação entre música sacra e profana (BARROS, 2015), sua função é produzir uma convulsão coletiva próxima do paroxismo - o auge, o mais alto grau de expressão de um sentimento. A música, por infinitas maneiras, tem uma participação na vida cotidiana, esta tem o propósito de despertar a consciência e tem o poder evocador de acordar lembrança de tempos longínquos (GORINA, 1971).

As festas possuem sons que a diferenciam das outras festas conferindo-lhes identidades – do Divino, de São Sebastião, São Benedito, Santos Reis, por exemplo - e seu sentido cultural pode ser apreendido. Os timbres que ecoam permitem perceber os sons característicos, e é pela diversidade dos

timbres que podemos distinguir os sons dos diferentes instrumentos musicais: viola, violão, caixa, pandeiro, acordeom, as vozes ou ainda os conjuntos formados pelas Bandas. Cada qual tem sua sonoridade própria complementada pela paisagem sonora ora rural, ora dos perímetros urbanos e ora do interior das casas.

No entanto, para Turner, “uma coisa é observar as pessoas executando gestos estilizados e cantando canções enigmáticas que fazem parte da prática dos rituais, e outra é tentar alcançar a adequada compreensão do que os movimentos e as palavras significam” (2013, p. 24). Assim também são as canções entoadas que vibram repetidamente num ritmo próprio. A combinação da altura, intensidade, timbre e duração, ao sujeitar o som a uma ordem e ao enquadrá-lo num complexo rítmico resultante ainda da “fusão ou mistura de diferentes ritmos e movimentos” (ABREU, 2015, p. 20), dá vida ao universo imaterial da música. Desse modo, cada som tem um sentido, um significado e um conteúdo imediatamente diferenciado. E quando executado num espaço de produção do sagrado, como são as festas aqui citadas, as conclusões tornam-se complexas, qualquer tentativa de redução não dá conta da realidade que representa.

Uma afirmação é possível: os sons e as músicas presentes nos festejos da cultura popular, em função de um conjunto sonoro, aglutina pessoas e sentimentos, conferindo-lhe significados. Mas, é só isso!? As músicas e sua função ritual, assim como as festas na sua totalidade,

mais do que fazerem ou produzirem funcionalmente algo, ou servirem a este ou àquele propósito social utilitário, as infinitas formas de realização das culturas populares valem pelo dizem. Valem pelo que criam como saber e sentido, como sensibilidade e significado, como formas originais da partilha da vida e da criação de sociabilidades (BRANDÃO, 2005, p. 28).

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. História, cultura e poder nas festas do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro do século XIX. In: BRITTO, Clovis Carvalho, PRADO, Paulo Brito do, ROSA, Rafael Lino. *Os Sentidos da Devoção: o império do Divino na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2015. p. 13-36

BARROS, Fernando Passos Cupertino de. A música no ciclo da festa de Pentecoste na Cidade de Goiás. In: BRITTO, Clovis Carvalho, PRADO, Paulo Brito do, ROSA, Rafael Lino. *Os Sentidos da Devoção: o império do Divino na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2015. p. 209-235.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Carta ao povo brasileiro. In: *Metodologia da pesquisa em folclore – preservação dos bens da cultura imaterial*. (Anais) Ed. Goiânia: Editora Kelps, 2005, v.1, p. 22-34.

_____, De um lado e do outro do mar: festas populares que uma origem comum aproxima e que um oceano e um cerrado separam. In: OLIVEIRA, Maria de Fátima, PEREIRA, Robson Mendonça, D’ABADIA, Maria Idelma Vieira, CURADO, João Guilherme da Trindade. *Festas, religiosidades e saberes do Cerrado*. Anápolis, Editora UEG, 2015. p. 25-72.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2ª ed. Brasília: Viola Correa Produções Artísticas, 2002. 259p

- DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. 2ª ed. Tradução: Joaquim Pereira Netto, São Paulo, Paulus, 1989.
- GORINA, Valls. *O que música?* Editorial Verbo, Lisboa, 1971.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCÓS, István, KANTOR, Iris (Organizadores). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume II. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p. 969-978.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. (Trad. Márcia de Sá Cavalcanti Schuback). 4ª ed. Petrópolis, Vozes, 2009. 598p.
- IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê IPHAN: Festa do Divino Espírito Santo*, Pirenópolis-GO. Brasília, 2010. 130p.
- KONG, Lily. Música Popular nas Análises Geográficas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. 176p.
- MADDOCK, Olivea Dewhurst. *A Cura pelo som*. Técnica de auto-ajuda através da música e da própria voz. Tradução: Andréa da Silva Medeiros. São Paulo: Madras, 1999. 143p.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2003. 536p.
- SILVA, Mônica Martins da. *A festa do Divino: romanização, patrimônio & tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia, AGEPEL, 2001, 229p.
- TERRIN, Aldo Natali. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paullus, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed.34, 2000. 176p.
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o Sentido*. 2ª ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 283 p.

AS INVERSÕES DE ACORDES E O VIOLÃO DE 6 CORDAS NO CHORO: ANÁLISE DA PERFORMANCE DO ACOMPANHAMENTO NA GRAVAÇÃO DE *SEU LOURENÇO NO VINHO (PIXINGUINHA)* E *VIBRAÇÕES (JACOB DO BANDOLIM)*

Lucas de Campos Ramos (UnB)
lucascampos.violao@gmail.com

Resumo: O presente trabalho trata de uma importante habilidade musical presente na performance do Violão de 6 Cordas no Choro – a capacidade de realizar Inversões de acordes – procurando descrever como se dá a aplicação das Inversões nesse contexto, que é frequentemente um contexto de diálogo com o violão de 7 cordas. A metodologia utilizada foi a transcrição e análise das músicas Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha) – gravação do disco Chorando Callado (1991) – e Vibrações (Jacob do Bandolim) – gravação do disco Vibrações (1967).

Palavras-chave: Choro; Violão; Inversões de acordes; Habilidades musicais; Acompanhamento.

*Inversions chords of 6-strings guitar of Choro accompaniments from the recordings
Seu Lourenço no Vinho and Vibrações*

Abstract: This work talk about an important musical skill on 6-string guitar performance in Choro - the ability to perform inversions chord - trying to describe how is the application of inversions in this context, which is often a context of dialogue with the 7-strings guitar. The methodology used was the transcription and analysis of songs Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha) – recording at Chorando Callado disc (1991) - and Vibrações (Jacob do Bandolim) - recording at Vibrations disc (1967).

Keywords: Choro Style; 6-Strings Guitar; Chord Inversions; Musical Skills; Accompaniments.

INTRODUÇÃO: HABILIDADES MUSICAIS DO VIOLÃO DE 6 CORDAS NO CHORO

O Choro foi, e continua sendo, um gênero receptor de inúmeras influências musicais desde o seu nascimento, marcado, sobretudo, por fusões entre as músicas europeia e africana. A performance do Violão de 6 Cordas¹ no Choro, como instrumento de acompanhamento, segue essa “vocação para hibridismos” e apresenta características e especificidades que a diferenciam da performance do instrumento em outros estilos musicais. Tais peculiaridades levaram à consolidação de uma prática instrumental bastante complexa (BECKER, 1996) que, embora represente uma importante tradição da música brasileira, ainda se encontra pouco pesquisada e registrada. Em sua construção histórica, o Choro e o Violão se nutrem em uma construção recíproca.

O presente trabalho é um recorte da dissertação “O Violão de 6 Cordas nos acompanhamentos de Choro²”, que tem por objetivo investigar as principais habilidades musicais do V6, a saber: realização de Harmonia, Inversões, Levadas e Baixarias – relacionadas a esta performance. No entanto, a palavra “habilidade” possui difusos e amplos significados, muitas vezes associados aos conceitos de saberes, conhecimentos e, principalmente, competências. Perrenoud (1999, p. 30) relaciona competência com a atuação do professor, capaz de mobilizar recursos para enfrentar situações-problema de sua

¹ Por motivo de economia e comodidade usarei a abreviação V6 ao me referir ao violão de 6 cordas. De maneira análoga, o violão de 7 cordas será tratado por V7.

² A dissertação mencionada tem como fonte de dados as entrevistas com músicos relevantes do cenário do Choro e as transcrições e análises de gravações tidas como importantes por tais músicos.

prática docente: “A noção de competência designará uma capacidade de mobilizar diversos recursos cognitivos para enfrentar situações”. Especificamente em relação às competências musicais, Silva (2008, p. 3), apropriando-se das ideias centrais de Perrenoud, assim as descreve: “Poderíamos então definir as competências como a capacidade de mobilização de conhecimentos, habilidades, atitudes e comportamentos adequados para a realização dos processos envolvidos na preparação e na geração da performance”.

Assumirei esta noção de competência musical no presente trabalho, reconhecendo-a, portanto, como a capacidade de acessar recursos a favor da performance musical. Dentre estes recursos, encontram-se conhecimentos, habilidades, atitudes e comportamentos envolvidos na performance, dentre outros. Portanto, as habilidades musicais são tidas como um dos recursos a serem acessados pela competência musical. Neste recorte irei me aprofundar mais precisamente em apenas uma das habilidades musicais mapeadas: a Inversão de acordes.

DESENVOLVIMENTO: INVERSÃO DE ACORDES

A inversão de acordes naturalmente não é uma prática exclusiva do V6, e muito menos do Choro. Sobre as novidades surgidas no período Barroco, podemos observar que:

O que era novo era a ênfase posta no baixo, o isolamento do baixo e do soprano como as duas linhas essenciais da tessitura e a aparente indiferença às partes internas enquanto linhas melódicas. Esta indiferença traduz-se no sistema de notação denominado baixo-contínuo: o compositor escrevia a melodia e o baixo (...) e acima das notas do baixo o executante do instrumento de teclas ou o alaudista colocava os acordes convenientes, cujas notas não estavam escritas. Se estes acordes diferiam dos acordes perfeitos no estado fundamental (...) o compositor podia indicá-los através de pequenas cifras ou sinais. (GROUT & PALISCA, 1994, p. 313).

Portanto, a inversão de acordes em um instrumento existe, pelo menos, desde o período Barroco, com a funcionalização da harmonia e o advento do *basso continuo*. Este, por sua vez, além de conferir algum caráter improvisatório à performance instrumental³ de acompanhamento, possibilitou ao baixo dos acordes uma maior evidência, o que consequentemente traria também uma evidência às Inversões.

RESULTADOS: INVERSÕES NO CONTEXTO DO CHORO - ANÁLISE DAS TRANSCRIÇÕES

Nesta secção, poderemos observar o funcionamento das Inversões a partir da análise das transcrições das gravações de Seu Lourenço no Vinho (realizada no álbum *Chorando Callado* em 1991) e de Vibrações (realizada por Jacob do Bandolim e conjunto *Época de Ouro*, no álbum

³ “(...) o instrumentalista também guarda certa liberdade. O *basso continuo* não foi completamente escrito pelos compositores (...). Ao baixista fica larga margem de improvisação” (CARPEAUX, 1999, p. 60,61).

Vibrações de 1967). Nas gravações do grupo Chorando Callado o V7 é executado por Alencar 7 Cordas e o V6 transcrito é executado por Fernando César. No conjunto Época de Ouro o V7 é tocado por Dino 7 Cordas, enquanto o V6 transcrito é tocado por César Faria. Como adiantado na secção anterior, a interação entre V7 e V6 confere particularidades relevantes às Inversões de acordes, pois estas possibilitam que se evitem redundâncias na disposição dos acordes, principalmente no baixo. É preciso salientar também que no contexto do Choro o conceito de Inversão no Violão está relacionado mais fortemente à disposição do baixo do que às outras notas do acorde, ou seja, a Inversão nada diz a respeito da disposição – aberta ou cerrada – do acorde. Para exemplificar, tomemos o acorde de F⁴. De maneira geral, a Inversão nada significa senão qual nota do acorde que está no baixo. Por exemplo: F é o estado fundamental (independentemente da disposição das notas mais agudas que o baixo); F/A é a primeira inversão (independentemente da disposição das notas mais agudas que o baixo); e F/C é a segunda inversão (independentemente da disposição das notas mais agudas que o baixo). Portanto, nas transcrições apresentadas o enfoque será majoritariamente com a nota mais grave do acorde.

Caminhos curtos

Durante a análise das transcrições pude notar que, além da questão da complementaridade, os violonistas – tanto os de V7 como os de V6 - prezam, em muitas situações, por evitar grandes saltos na execução dos baixos, resultando na condução harmônica mais “fechada”. Nesta perspectiva, frequentemente eles buscam caminhos diatônicos ou cromáticos no baixo, levando-os a uma grande quantidade de acordes invertidos, como podemos observar nos primeiros compassos de Vibrações:



Figura 1: Caminhos curtos. Fonte: Vibrações (disco Vibrações) - transcrição do autor.

Na Figura 1 podemos observar uma espécie de baixo “diatônico” (ou seja, um caminho grave que evita grandes saltos) realizado pelos violões. No exemplo em questão, o V7 realiza um consistente caminho melódico nos baixos - Dm A7/E Dm/F D7/F# Gm D7/A Gm/Bb – marcado por diversas Inversões. O V6 nesse caso optou pela realização com os baixos oitavados, mantendo o mesmo caminho melódico nos baixos (Ré – Mi – Fá – Fá# – Sol – Lá – Sib), porém uma oitava acima.

⁴ Podemos estender esse raciocínio a todas as outras categorias de acordes. Naturalmente, os acordes formados por tétrades (Dominantes, Diminutos e Meio-diminutos) terão uma inversão a mais, a terceira inversão.

Inversões em terças

É importante destacar que, no contexto do Choro, V6 trabalha em uma íntima e complexa relação com o V7. Este diálogo resulta em situações idiomáticas de grande sutileza, pois respeita algumas especificidades consagradas pelo estilo, como veremos adiante. Posto que o V7 também realiza Inversões, em muitos casos o V6 poderá realizar a “Inversão da Inversão” realizada pelo V7. Neste contexto, é usual que se o V7 repousa sobre o acorde em estado fundamental, o V6 repouse sobre o acorde na primeira inversão, obedecendo a um intervalo de terça. De forma análoga, se o V7 repousa sobre a primeira inversão, uma opção bastante provável para o V6 seria repousar sobre a segunda inversão.

Figure 2 shows a musical score for three staves: Flauta, V6, and V7. The Flauta staff has measures 30-33 with chords E7, Am, D7, and G7. V6 and V7 staves show corresponding harmonic responses in thirds.

Figura 2: Inversões em terças. Fonte: Seu Lourenço no vinho (disco Chorando Callado 2) – transcrição do autor.

Na Figura 2, podemos observar algumas Inversões em terças. No compasso 30 o V7 realiza E7/G# (primeira inversão) e o V6 responde com E7/B (segunda inversão). No compasso 31, o V7 executa Am e o V6 complementa com Am/C, novamente em terças, porém, na primeira inversão. No compasso 32 podemos observar o V7 em D7 e o V6 em D7/F#, e no compasso 33 podemos notar o V7 em G7 e o V6 em G7/B, configurando outra vez o intervalo de terça no baixo.

Figure 3 shows a musical score for three staves: Flauta, V6, and V7. The Flauta staff has measures 90-93 with chords F, F, F, and C7. V6 and V7 staves show corresponding harmonic responses in thirds.

Figura 3: Inversões em terças. Fonte: Seu Lourenço no vinho (disco Chorando Callado 2) - transcrição do autor.

Na Figura 3 podemos observar que no compasso 90 o V7 realiza um F (estado fundamental) e o V6 realiza um F/A (primeira inversão), ou seja, o acorde com o baixo uma terça acima. Já no compasso seguinte, o V7 realiza então um F/A (primeira inversão), que é prontamente “respondido” com um F/C (segunda inversão) pelo V6, novamente uma terça acima. No entanto, quando o V7

realiza F/C no compasso 92, o V6 não realiza um F/E, o que seria presumível como a nova inversão, uma terça acima. Acerca desta opção, é necessário destacar a importante tendência harmônica triádica do Choro, bem como a utilização restrita de tensões. Segunda Becker (1996, p. 92):

Geralmente nos acompanhamentos de Choro tradicionais são utilizadas tensões mais brandas ou os acordes vem mesmo sem nenhuma tensão. (...) Sétima maior e nona, por exemplo, raramente são usadas em acordes de função tônica, a não ser no desfecho da obra. Nos acordes de função dominante poderá surgir a nona maior ou menor, a décima terceira e em alguns casos a décima primeira aumentada.

Portanto, o acorde F/E, com o baixo na sétima, poderia alterar o equilíbrio idiomático da harmonização, ao incluir a tensão de sétima maior em um acorde de função tônica, e o V6 preferiu realizar F/A, ou seja, o baixo uma terça abaixo do V7. Com esta opção, a ambiência triádica é mantida.

Inversões sob o ciclo de quartas dominantes, condução cromática

Sob um ciclo de quartas com acordes dominantes, existem dois caminhos cromáticos possíveis, frequentemente utilizados pelos chorões, repleto de acordes invertidos:



Figura 4: caminho cromático sobre ciclo de dominantes a partir da sétima. Fonte – transcrição realizada pelo pesquisador.

Na Figura 4, a condução cromática se inicia pela sétima do A7 (Sol), indo à terça de D7 (Fá#), depois à sétima de G7 (Fá) e à terça de C7 (Mi) e assim sucessivamente, por um caminho cromático possibilitado pelas Inversões.



Figura 5: inversões no ciclo de dominantes. Fonte: Vibrações (disco Vibrações) – transcrição realizada pelo pesquisador.

Na Figura 5, podemos observar outra possibilidade de caminho cromático sobre o ciclo de dominantes, nos compassos 61 e 62. Neste trecho, o V6 parte da Inversão com o baixo na terça A7/C#, passa por D/C e chega a G7/B, perfazendo o caminho cromático Dó# - Dó - Si no baixo.

Inversões especiais do acorde menor

Percebemos que as tensões são geralmente evitadas nos acordes maiores e menores. No entanto, percebemos uma utilização especial do acorde menor com a tensão de sexta, em dois casos diferentes. Quando esta tensão aparece no baixo, a Inversão do acorde menor o transforma em um acorde meio-diminuto.

The musical score for Figure 6 consists of three staves: Flauta, V6, and V7. The Flauta staff shows four measures with chords Dm, Am, B7, and E7. The V6 and V7 staves show the corresponding voicings and inversions for these chords. The V6 staff starts with a Dm chord in the first measure, followed by an Am chord in the second measure, and then B7 and E7 chords in the third and fourth measures respectively. The V7 staff shows the bass line for these chords, with a Dm chord in the first measure, followed by an Am chord in the second measure, and then B7 and E7 chords in the third and fourth measures respectively.

Figura 6: Situação 1 - Inversão no IV em direção ao I, em tonalidade menor.

Fonte: Seu Lourenço no vinho - transcrição do autor.

Na Figura 6 podemos observar que no segundo tempo do compasso 46, sobre o acorde de Dm, o V6 utiliza a inversão com o baixo na nota Si, ou seja, a sua 6J, transformando-se no acorde Bm7(b5), que também pode ser entendido como o II da tonalidade de Am.

The musical score for Figure 7 consists of three staves: Flauta, V6, and V7. The Flauta staff shows three measures with chords Fm, C, and A7. The V6 and V7 staves show the corresponding voicings and inversions for these chords. The V6 staff starts with an Fm chord in the first measure, followed by a C chord in the second measure, and then an A7 chord in the third measure. The V7 staff shows the bass line for these chords, with an Fm chord in the first measure, followed by a C chord in the second measure, and then an A7 chord in the third measure.

Figura 7: Situação 2 - Inversão em Acorde de Empréstimo Modal, em tonalidade maior.

Fonte: Seu Lourenço no vinho - transcrição do autor.

Na Figura 7, no compasso 22, a música ainda está na tonalidade de C e, enquanto o V7 está realizando o acorde de empréstimo modal Fm, no estado fundamental, o V6 realiza a primeira inversão Fm/Ab no primeiro tempo. No segundo tempo do mesmo compasso, o V7 realiza Fm/A, enquanto o V6 executa a inversão Fm/D, ou seja, Dm7(b5), que continua a ser um acorde de empréstimo modal, pois é gerado como o II na tonalidade homônima, Cm.

Inversões com o V7 repousado na sétima menor de um acorde dominante

Observamos duas situações diferentes quando a baixaria repousa na sétima menor de um acorde dominante. Quando este acorde prepara um acorde menor (por exemplo, C7 preparando Fm) as terças do V6 se comportam normalmente, no intervalo exato de terça (terça menor, particularmente). Ou seja, se o V7 realiza C/Bb, o V6 poderá realizar uma espécie de C7/Db nesse contexto. Podemos imaginar que isso ocorre porque o acorde diminuto é (assim como o próprio acorde dominante) uma das poucas tétrades recorrentes no contexto do Choro. Se assumirmos que o ambiente de tonalidades menores no Choro normalmente é o ambiente da escala menor harmônica, veremos que a tensão b9 é uma tensão disponível para a preparação de acordes menores.



Figura 8: Escala menor harmônica de Fm. Fonte: transcrição do pesquisador.

A nota Réb, presente na escala geradora de Fm harmônica (em anexo) irá, então, aparecer como tensão disponível (b9) para o acorde preparatório, C7. Portanto, normalmente é aceito o uso da tensão b9 no acorde dominante para preparar acordes menores, garantindo a “ambiência” menor harmônica. Com a tensão b9 estiver no baixo, o acorde C7(b9) se mistura ao acorde Dbdim, posto que este último possui todas as notas do primeiro, com exceção da tônica, a nota Dó, como demonstrado na Figura 9:



Figura 9: Correspondência funcional entre C7(b9) e Dbdim. Fonte: transcrição do autor. (transcrição do que?)

Portanto, percebemos que o acorde Dbdim é utilizado como a inversão do acorde C/Bb, respeitando o intervalo exato de terça, algo como a “quarta inversão” do acorde de C7, com o baixo na tensão b9. No Choro, os acordes diminutos frequentemente são, portanto, utilizados como acordes dominantes preparatórios de acordes menores:



Fig. 10: Acorde diminuto utilizado como acorde dominante.
Fonte: Seu Lourenço no vinho (disco Chorando Callado), transcrição do autor.

Na Figura 10, o V7 realiza D/C no compasso 98, ou seja, a terceira inversão de D7, e, portanto, está com o baixo na sétima. Nesse caso específico, o diminuto é utilizado pelo V6 como fosse um D7/Eb, atuando exatamente uma terça a de D/C.

Portanto, podemos observar, a partir destas transcrições e análises, um conjunto muito específico de comportamentos do V6 em relação às Inversões no Choro, diferenciando de outros estilos musicais. Tal riqueza idiomática aponta para a necessidade de registro e iniciativas de preservação desta tradicional performance musical brasileira, dada a pequena quantidade de registros disponível.

REFERÊNCIAS

- BECKER, José. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no Choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro*. Dissertação de Mestrado em Música. UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.
- CARPEAUX, Otto. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. 5 edição. Lisboa: Gradiva, 2007.
- PERRENOUD, *Dez novas competências para ensinar*. Porto Alegre: 1999.

AS MULHERES NA COMPOSIÇÃO MUSICAL E SUA RELAÇÃO COM O EMPODERAMENTO FEMININO

Mayara Amaral (UFG)
mayara.violao@gmail.com

Eduardo Meirinhos (UFG)
emeirinhos@gmail.com

Resumo: A teoria do capital cultural de Pierre Bourdieu aborda as relações de poder estabelecidas pelo acesso a determinados privilégios em relação ao conhecimento. Quanto à questão do gênero, Bourdieu reconhece que este pode constituir um critério velado dentro da lógica do mercado. Com o intuito de construir uma transversalidade, esse artigo aborda as possibilidades de acesso ao capital cultural como forma de empoderamento feminino. Para isso, analisamos a composição musical erudita como um campo social, no qual os agentes jogam em busca de suas afirmações. Assim verificamos como a inserção de mulheres na composição musical erudita pode estar relacionada com o empoderamento feminino.

Palavras-chave: Música e Gênero; Composição; Capital cultural.

The women in the musical composition and your relation with the female empowerment

Abstract: The Pierre Bourdieu's theory of the cultural capital broaches the power relations settled by the access to certain privileges related to kinds of knowledge. About the gender question, Bourdieu recognize that this may be a veiled criterion within the market logic. In order to build a transversality, this article approach the possibilities of access to the cultural capital as manner to the female empowerment. In that way, we analyzed the classical music composition as a social area, where the agents play seeking for your statement. Therefore, we verify how the women insertion in the classical music composition may be related with the female empowerment.

Keywords: Music and gender; Composition; Cultural capital.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz parte de uma dissertação de mestrado em andamento intitulada “A obra de compositoras brasileiras para violão da década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística”. Buscamos investigar quais foram estas compositoras, conhecendo seus traços biográficos, e fazer um estudo destas obras através da análise dos aspectos estéticos e estilísticos. Para alcançar estes objetivos entramos em um processo de busca de informações sobre as compositoras, nos deparando com uma profunda escassez de material acadêmico sobre o assunto.

Acreditamos que o papel da mulher na história tem sido revisto principalmente nos últimos vinte anos. Na música, as biografias de mulheres compositoras e intérpretes dão destaque para suas obras e suas atuações, enriquecendo a história com abordagens mais diversificadas e indicando que ainda há muito o que ser estudado e analisado na história da música. Logo, analisar o papel de mulheres na produção musical é dar um olhar mais abrangente para a história, encontrando novas fontes de pesquisa.

É fundamental que as mulheres conheçam a própria história para compreender os problemas existentes no presente e assim poder contribuir para melhorar os esquemas sociais operantes. Sobre isso Celi Regina Jardim Pinto (2010) afirma:

Se esta posição da mulher na estrutura de dominação tem efeitos muito evidentes na exclusão da mulher, todavia não pode ser pensada como uma determinação, mas, sim, como um dado fundamental a ser tomando em consideração, tanto na análise do problema como na decisão de ações concretas para transformar a posição das mulheres nos espaços de poder. (PINTO, 2010, p. 2)

Compartilhando o ponto de vista de Pinto (2010) entendemos que é fundamental analisar como se insere a participação feminina no contexto da composição musical ao longo da história, pensados a partir de aspectos da estrutura social, à luz da teoria de Pierre Bourdieu (1977). Somado a isso, faremos um paralelo com o conceito de empoderamento feminino, desenvolvido por Costa (2004).

CAPITAL CULTURAL E O EMPODERAMENTO

Desde os primeiros passos do movimento feminista o seu objetivo principal foi empoderar as mulheres. Estas que se viram em início do século XX como integrantes ativas da sociedade, capazes de opinar e de participar das decisões além do lar. Empoderar, em seu significado tomado por Cortez e Souza (2008), significa reconhecer as restrições sociais a que a categoria está submetida, bem como a necessidade de reversão dessa situação, e contribuir com mudanças em um contexto amplo/público e também em contextos mais específicos ou individuais.

Ponderamos que esse empoderamento não diz respeito apenas ao poder relacionado ao capital financeiro, ou ao capital social, diz também ao capital cultural. Este último, entendido como forte mecanismo de mobilidade social, possibilitou às mulheres a entrada em certos espaços públicos marcadamente restritos a uma elite, predominantemente masculina, e protegida por espaços de poder.

A música entra neste contexto como forma de aquisição de capital, permitindo à mulher que sabe tocar um instrumento ser empoderada, a partir do momento em que tem acesso a um conhecimento até então exclusivo aos homens. Assim propomo-nos a aproximar as mulheres na história da música, no sentido de compreender as contribuições e repercussões desse empoderamento.

Ainda na contemporaneidade a dicotomia entre os sexos é bastante naturalizada no mundo ocidental como um todo, estabelecendo-se um lado o poder do homem, forte, racional, ativo e do outro a mulher que, sem ou com o mínimo desse poder é vista como sensível, emotiva, passiva. Maria Ignez Cruz Mello (2007) também reitera esta dicotomia relacionando alguns autores de musicologia na tentativa de preservação de uma musicologia “séria e objetiva”:

[...] posição que a mulher ocupava (e ainda ocupa em muitas áreas) na “vida real”, ou seja, inferior, sem poder, caracterizada pela emocionalidade, sensualidade, frivolidade, todas as características que há muito estão ligadas ao próprio objeto da musicologia, a música. Esta antiga associação da música com o universo feminino faz com que os musicólogos tentem sistematicamente manter as mulheres longe do campo, na tentativa de atingir um reconhecimento como ciência, de serem vistos como racionais, sérios e objetivos (MELLO, 2007).

É necessário que se faça uma análise do que representou para a sociedade o empoderamento dessas mulheres com relação à ampliação do seu capital cultural, questionando a que classes sociais elas pertenciam, o que representavam no imaginário da cultura musical erudita de seu tempo, e como a inserção delas na composição interferiu neste imaginário.

Considerando que a atuação das mulheres como intérpretes tem sido destaque no cenário cultural brasileiro, quando se trata de composição musical, ainda poucos nomes aparecem em cena. É fato que se como intérpretes as mulheres conseguiram construir carreira e visibilidade ao seu trabalho, o mesmo não acontece quando resolvem assumir a função de criadora de um discurso. (SANTANA, 2013, p. 2)

Dialogando com Santana (2013), temos o quadro atual de compositoras no Brasil, relatado por Freire e Portela:

[...] a baixa presença feminina na área de composição musical, no Brasil atual, pode ser evidenciada com números relativos à XX Bienal da Música Brasileira Contemporânea, em sua edição de 2013, a ser realizada no Rio de Janeiro. Do corpo de **67** jurados, compositores que atuaram no processo seletivo de compositores para a Bienal, figuram **apenas cinco nomes de mulheres** (Jocy de Oliveira, Maria Helena Rosa Fernandes, Marisa Rezende, Roseane Yampolschi e Teresa Fagundes). **Nenhum nome de mulher figurou entre os nomes dos sete regentes** do corpo de jurados que também votaram. Dos **quarenta** compositores selecionados, **apenas quatro nomes de mulheres** aparecem (Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite, Jocy de Oliveira e Denise Gracia) (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 21). (grifo nosso)

A partir desse diagnóstico vemos que ainda hoje há um abismo na atividade composicional, majoritariamente composta por homens, reproduzindo esquemas de poder vigentes na sociedade brasileira desde séculos passados. Poucos são os nomes de compositoras que chegam até nós, e muitas vezes suas obras são divulgadas fora do país, para muito tempo depois termos acesso a essas partituras.

O conceito de *habitus* de Bourdieu (1987) nos ajuda a pensar a composição musical como sendo um campo, ou seja, a situação social onde estão intrincadas diversas relações de poder, inclusive com relação ao gênero, foco deste trabalho. Dentro deste campo ainda há outras características, como o poder de articular as tendências estéticas musicais, afirmando-as ou enfraquecendo-as.

Bourdieu reconhece a cultura como uma outra forma de poder que se distingue das demais, mas atrelada às outras dimensões das classes sociais. Assim, mostrar o papel da cultura na formação e na luta dentro do campo social trás à luz aspectos desta luta que contribuem muitas vezes silenciosamente para uma mudança de paradigmas.

A aquisição de capital cultural por parte das mulheres tem muito mais efeito sobre seu status na sociedade do que com relação aos homens. As mulheres que ocupam cargos de liderança, como políticas públicas por exemplo, precisam angariar muito mais títulos que comprovem sua capacidade de realização das tarefas a elas incumbidas. (SENA, 2014, p. 4)

Dessa forma, reconhecemos que o capital cultural pode ser decisivo, na posição social e na acumulação de outros capitais, à mulher da sociedade ocidental pós-moderna. A música, com relação a esse diferencial, já afirma essa desigualdade a partir do momento em que exclui a citação de mulheres na esfera composicional em muitos dos escritos tradicionais da área.

No caso específico da composição, esta foi vista ao longo dos séculos, dentro do discurso da música erudita ocidental, como atividade essencialmente masculina, visto que demanda domínio de diversas esferas do saber intelectual, este restrito às condições de gênero, conforme observado anteriormente com relação à dicotomia Masculino/Feminino.

Isso talvez deva ter escapado a Rosenkranz, quando observa – mas não resolve – a contradição segundo a qual as mulheres, em quem por natureza predomina o sentimento, nada realiza em termos de composição. Além das condições gerais pelas quais as mulheres são mantidas à distância das manifestações espirituais, o motivo se baseia justamente no momento plástico de compor, que exige um despojamento da subjetividade não menor do que nas artes plásticas, só que em outra direção. Se a intensidade e a vitalidade do sentimento fossem realmente decisivas para a composição musical seria difícil explicar a total carência de compositoras em comparação com o número de escritoras e pintoras. Não é o sentimento que compõe, mas o talento particularmente musical, educado artisticamente. (HANSLICK apud FREIRE; PORTELA, 2013, p. 6)

Na visão exposta acima, a mulher é colocada como demasiadamente sentimental para realizar o ato de compor. Somado a isso, o patriarcado, como forma de subordinar as mulheres a uma vida doméstica submissa, no século XIX, não “permitia” que as esposas esboçassem certa concorrência de intelecto perante a sociedade.

Os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos através da contemplação silenciosa. A prática musical era reservada às mulheres, sendo esperado que aprendessem a tocar um instrumento (preferencialmente de teclas) como forma de entretenimento doméstico despretensioso, pois lhe era vedado desenvolver seus talentos para não competir com o seu marido aos olhos dos outros. (LEPPERT apud DOMENICI, 2013, p. 93)

Isso nos mostra como certos padrões sociais ainda são vigentes em nossos dias, levando à reflexão as desigualdades de gênero. No caso específico de nossa pesquisa, que aborda aspectos biográficos de compositoras brasileiras, encontramos casos que atestam esta afirmação já no século XX, quando a compositora Lina Pires de Campos compôs pequenas obras para piano e as editou com pseudônimos¹.

COMpositoras Empoderadas

Segundo Bourdieu, existem duas maneiras de mobilidade social e nas duas o capital cultural atua mais amplamente em relação aos outros capitais. Há o deslocamento vertical, em que a elevação de status acontece dentro de uma mesma área profissional, e o deslocamento horizontal, onde seriam as mudanças no rumo profissional que garantiriam o ganho social (Bourdieu apud SILVA, 1995, p. 28).

Neste contexto, o ato de compor representa uma afronta e uma invasão a um campo social, como o da música erudita ocidental. Uma mulher pode se tornar compositora, mas dificilmente contará com a mesma ênfase nas citações dos relatos históricos. A mobilidade social pode ocorrer

¹ Entrevista com Maria José Carrasqueira (CARRASQUEIRA, 2016)

quando essa mulher consegue um papel de destaque, adquirindo outros ganhos de capital que possam influenciar em seu status. É o que ocorreu, muitas vezes, com compositoras brasileiras que tiveram oportunidade de realizar estudos fora do país, o que permitiu a alavancada de suas carreiras.

Compositoras brasileiras como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Dinorá de Carvalho (1905-1980), Eunice Katunda (1915-1990), Jocy de Oliveira (1936), e mais recentemente Clarice Assad (1978), entre outras, demonstram como a aquisição de capital cultural influenciou de modo positivo em suas carreiras. Todas as citadas são exemplos que tiveram a oportunidade de sair do país para aprimorar seus conhecimentos, seja pela condição social da família, seja por apoio governamental. Mas, mesmo não podendo determinar ao certo se isso foi decisivo para o seu sucesso, é de se notar que esse aspecto da vida dessas compositoras rendeu bastantes frutos.

Freire e Portela (2013) nos exemplificam a importância que representou essa saída do país no final do século XIX para as compositoras de música para teatro, e como isso influenciou nas carreiras das compositoras: “A origem social elevada e os estudos no exterior parecem, contudo, facilitar, em alguns casos, a aceitação feminina nos teatros, como profissional”. (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 16)

O empoderamento acontece quando o indivíduo social, no caso a mulher, possui a competência e habilidade para produzir, criar, gerir e transformar suas próprias vidas, tornando-se protagonistas de suas histórias (COSTA, 2004). Isso acontece com Chiquinha Gonzaga, que usa o recurso obtido com o aprendizado da música para gerir sua própria vida, desafiando os preceitos da época, e arcando com os efeitos desse poder sobre si própria, que inclui liberdades positivas e negativas.

A trajetória de luta de Francisca Gonzaga, conhecida pelo público em geral, nos mostra sinais de seu empoderamento. Um exemplo do que representava a ousadia da compositora em busca pelo reconhecimento de sua obra é o fato de ela ter contratado “um moleque para vender suas músicas pela cidade. Algumas vezes, o menino volta[va] com a mercadoria danificada. Pessoas da família da compositora, ao encontrarem-no pelas ruas, estraga[va]m as partituras, consideradas produto da vergonha.” (VERZONI, 2011, p. 161)

No âmbito internacional temos exemplos de mulheres que se inseriram neste meio, e que estão tendo suas biografias melhor estudadas nas últimas décadas. O primeiro grande nome que merece ser mencionado, no período barroco, é o da compositora Barbara Strozzi (1619-1677), cantora e teorbista, criadora do gênero cantata, que viveu na Itália do século XVII. Evidências de que a autora era realmente uma cortesã que se refletem na produção de sua obra. Segundo Scarinci, foi uma mulher transgressora e audaz, e sua vida e obra exemplar ofereceu à “mulher do início da modernidade a possibilidade de romper com as regras vigentes e criar modelos femininos alternativos”. (SCARINCI, 2006, p. 1)

Strozzi pôde gerenciar suas finanças, ao menos em determinados períodos de sua vida, com relativa desenvoltura. Glixon relata diversos eventos relativos à vida financeira de Strozzi, e a primeira data em que surge documentação a respeito é março de 1640, quando ela, apenas aos vinte anos, envia seu pai para coletar os juros de seu investimento governamental (GLIXON, 1995). [...] É surpreendente o desembaraço com que Barbara Strozzi lidava com suas finanças desde os vinte anos. (SCARINCI, 2006, p. 8)

Nadia Boulanger é outro exemplo de compositora que obteve grande sucesso em sua carreira, chegando a romper as barreiras de gênero quando se apresentou, em 1937, regendo a Royal Philharmonic Orchestra, sendo a primeira mulher a realizá-lo. Além de compositora e regente, Boulanger destacou-se principalmente como professora no American Conservatory e outras grandes instituições, tendo sido mestre de alunos como Aaron Copland, Walter Piston, Thea Musgrave, Astor Piazzolla, Egberto Gismonti, Elliott Carter e Philip Glass.

Quanto à vida pessoal, Boulanger teve grande incentivo por parte da família, sendo que seus pais e avós eram músicos. Foi introduzida à música por sua mãe, e mais tarde auxiliou sua irmã no aprendizado musical, o que é representado posteriormente no seu sucesso como professora de grandes nomes da composição mundial.

Podemos observar nos casos das compositoras aqui citadas, que o acesso ao capital cultural foi muitas vezes influenciado pela boa condição da compositora, e que o piano, por ser símbolo de status social, em alguns momentos contribuiu para o maior número de nomes de mulheres na composição musical. Este fato também nos liga ao campo social a que pertenciam, onde sabemos que a entrada da mulher em profissões de níveis intelectuais mais refinados poderiam representar uma ameaça ao padrão vigente de hegemonia masculina.

CONCLUSÃO

A presente reflexão nos mostra que a mulher, entrando no ramo da composição musical, abre espaço para seu desenvolvimento intelectual, muitas vezes encarando sérias conseqüências em sua vida pessoal. Contudo, sua liberdade torna-se um grande trunfo, posto que representa a inserção da mulher em espaços de poder, contribuindo para elevar ao imaginário feminino possibilidades de enfrentar e desafiar relações sociais consolidadas.

É claro que o nosso objetivo aqui não foi demonstrar o todo de mulheres no campo da composição, tampouco generalizar as trajetórias das mulheres aqui citadas. Utilizamos esses exemplos apenas como ilustração de uma luta social simbólica, presente em outras dimensões do espaço social, para poder melhor compreendermos as relações dessa luta.

Outras compositoras podem ser citadas, pois alcançaram prestígio internacional e reconhecimento de suas obras em um campo essencialmente masculino, pelo menos no que diz respeito aos seus relatos históricos. Mesmo assim, consideramos tais mulheres compositoras como empoderadas pela sua autonomia e autoconfiança em relação ao campo social da música erudita, sendo protagonistas de sua própria história.

É de grande valia que sejam analisadas essas nuances das relações de poder intrincadas na musicologia histórica, para que pesquisadores e pesquisadoras possam compreender esse contexto, e assim buscar o sucesso e o bem-estar dos indivíduos envolvidos nessa desvantagem simbólica, que é legitimada pela tendência à reprodução de parâmetros tidos como universais da cultura. É necessário repensar nossos escritos musicais, e assim superar a dicotomia presente nos relatos biográficos.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. Cultural reproduction and social reproduction. In: KARABEL, J., HASLEY, A. H. *Power and ideology in education*. New York: Oxford University, 1977. p. 487-511.
- _____. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. *Berkeley Journal of Sociology*, n. 32, p. 1-49, 1987.
- CARRASQUEIRA, Maria José. Entrevista de XXXXX em 18 de março de 2016. São Paulo. Gravação em gravador portátil. Residência da entrevistada.
- CORTEZ, Mirian Béccheri, SOUZA, Lídio de. Mulheres (in)Subordinadas: o empoderamento feminino e suas repercussões nas ocorrências de violência conjugal. In: *Psicologia: teoria e Pesquisa*. Vol. 24, p. 171-180. Brasília, 2008.
- COSTA, A. A. A. *Gênero, poder e empoderamento das mulheres*. A química das mulheres. Salvador, março 2004.
- DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, 2013.
- FREIRE, Vanda L. B., PORTELA, Ângela C. H. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, 2013.
- MELLO, Maria I. C. *Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro*. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/14/14-mello-genero.html>. Acesso em: jul. 2015.
- PINTO, Celi R. J. Feminismo, história e poder. In: *Revista social e política*. Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.
- SANTANA, Carla P. Enlaçando falas de mulheres: entrevistas com mulheres compositoras. In: *III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades*. Universidade do Estado da Bahia, 2013.
- SCARINCI, Silvana R. *Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2006.
- SENA, Cristina. *Revista Matria: a emancipação da Mulher*. Disponível em: <<http://www.slidesearch.org/slide/revista-matria-2014-a-emancipa-o-da-mulher>>. Acesso em: abril/2016.
- SILVA, Gilda O. do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. In: *Informare - Cad. Prog. de Pós-Grad. Ci. Inf.* V. 1, n. 2, p. 24-36, jul./dez. 1995.
- VERZONI, Marcelo. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 155-169, jan./jun. 2011.

ASPECTOS DA PRESENÇA DO VIOLINO NO BRASIL PÓS-NACIONALISTA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Luciano Ferreira Pontes (UFG)
k7pontes@hotmail.com

Resumo: Este artigo objetiva a realização de uma revisão bibliográfica sobre a presença do violino no Brasil no momento pós-nacionalista, abrangendo alguns compositores em atividade na segunda metade do século XX que dedicaram composições ao violino, obras, aspectos idiomáticos do instrumento, entre outros fatores. Observamos que o violino permeia esta fase da música brasileira com uma grande produção de obras dedicadas ao instrumento. Verificamos que uma abordagem da presença do violino nesta época, considerando questões ligadas a pós-modernidade pode proporcionar um entendimento mais aprofundado sobre a relação da produção escrita para o instrumento com o contexto histórico.

Palavras-chave: O violino brasileiro; pós-modernismo; música brasileira.

Aspects of violin presence in Brazil post nationalist: a bibliographic review

Abstract: This article aims to conduct a literary review about the presence of the violin in Brazil in the post-nationalist moment, covering some composers in activity in the second half of the twentieth century who have dedicated and contributed compositions for violin, some idiomatic aspects of the instrument, among other factors. We recognize that the violin permeates this stage of Brazilian music with a large production of works dedicated to the instrument. We found that an approach to the presence of the violin in this period, considering issues connected with post-modernism can provide a deeper understanding of the relationship from the writing production to the instrument with the historical content.

Keywords: The brazilian violin; brazilian post-modernism; brazilian music

INTRODUÇÃO

Após aprofundarmos estudos em parte da bibliografia sobre a história da música brasileira, verificou-se que autores como Neves (2008), Vasco Mariz (2005) e Kiefer (1977) apontam para a presença do violino em diversos momentos da música brasileira, principalmente em composições destinadas a música camerística e solística. Foi possível perceber autores como Paulinyi (2010) e Salles (2007) que se dedicaram em detalhar aspectos inerentes a maneira com que o violino aparece no panorama da música brasileira.

Identificou-se notável produção de obras escritas, sobretudo após o final do século XIX, desde o momento em que prevaleciam as correntes musicais românticas no Brasil até o atual cenário musical. Foram identificadas citações de obras compostas para violino com forte influência romântica escritas como, por exemplo, por Oswald e Miguez, a obras com forte cunho nacionalista com Villa Lobos e Guarnieri e, sobretudo em peças de cunho contemporâneo com Krieger e Santoro compostas após a fase nacionalista.

Foi possível reconhecer uma grande quantidade de obras escritas após o modernismo brasileiro, caracterizadas principalmente, pela grande diversidade estilística. Após nos depararmos com a grande produção violinística identificada no Brasil, mormente após a primeira metade do século XX, surgiram alguns questionamentos. De que maneira o violino este presente neste momento? Haveriam elementos técnicos violinísticos que caracterizariam a produção violinística pós-nacionalista? Estas indagações permeiam a problemática principal desta pesquisa: Uma revisão bibliográfica da presença do violino no Brasil, fundamentada a luz de autores que pesquisaram sobre

o pós-modernismo no Brasil, poderia oferecer uma visão mais aprofundada a respeito dos caminhos do violino dentro do panorama musical brasileiro pós-nacionalista?

Esta pesquisa objetiva realizar uma revisão bibliográfica sobre a presença do violino no Brasil no momento pós-nacionalista, abrangendo alguns compositores em atividade na segunda metade do século XX que dedicaram composições ao violino, algumas de suas obras, aspectos idiomáticos do instrumento, entre outros fatores. Pretende-se aportar alguns aspectos propostos por autores que se embrenharam a estudar a pós-modernidade; torna-se necessário observar que a nossa intenção não é dialogar com autores que aprofundaram estudos sobre pós-modernidade, mas utilizar alguns aspectos de suas pesquisas a fim de esclarecer questões voltadas para a presença do violino neste momento histórico.

Esta pesquisa justifica-se pela notável necessidade de assertivas que pesquisaram a respeito da presença do violino no Brasil, bem como pela necessidade de um olhar mais descentralizado a respeito da presença do violino no Brasil, considerando-se não apenas questões estritamente voltadas para aspectos idiomáticos do instrumento, mas de cunho histórico, entre outras.

Quanto a forma de abordagem esta pesquisa lançou mão do paradigma qualitativo exploratório, sendo realizada a partir das seguintes etapas: levantamento e análise bibliográfica de teses, dissertações, artigos, livros, entre outros e levantamento documental de partituras, possibilitando comparar e relacionar estes dados com a problemática da pesquisa. Estes dados foram coletados, fichados e posteriormente analisados a luz dos pressupostos teóricos propostos, observando as convergências e divergências a fim de cumprir com o objetivo do trabalho. Os resultados desta pesquisa são parte de uma pesquisa dissertativa já realizada.

UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE A PÓS MODERNIDADE NO BRASIL

Na segunda metade do século XX surge a tendência denominada por alguns autores de Pós Modernidade, que, “se apoia ora na negação ora na superação do modernismo, o que significa uma ruptura com os cânones estéticos estabelecidos até a Segunda Guerra Mundial” (SALLES, 2005, p. 59).

Sobre este assunto, Eagleton cita que:

A palavra *pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. (EAGLETON, 1996, p. 7).

Antunes (2007) observa que esta expressão era utilizada para se relacionar ao novo período histórico após a época industrial. Sobre a transição de modernismo para pós-modernismo o autor cita:

A partir do final do século XIX e durante todo o século XX, a modernidade, para se sustentar como tal, passou a exigir uma permanente atitude de buscar de rupturas, de novidades, de inovações. Idéias de uma pós-modernidade passam a apontar, a partir de um determinado momento, para uma espécie de esgotamento das novidades e, assim para o fim das transgressões e o fim das vanguardas. (ANTUNES, 2007, p. 1).

Estas mudanças denominadas de globalização causaram um grande impacto sobre a identidade cultural mundial. As sociedades da pós-modernidade foram “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos”, acontecendo então desarticulações de sistemas passados considerados como sólidos e abrindo possibilidades para novas articulações (HALL, 2001, p. 17).

Neves (2008) observa que processo de industrialização de São Paulo, o início da Era JK que esteve fortemente ligada ao movimento industrial, a construção de Brasília com idéias modernas e o surgimento das massas são alguns dos fatores que impulsionaram uma abertura nacional para a produção musical contemporânea internacional.

Inúmeros compositores lançaram suas obras na VI Bienal de São Paulo e o interesse pela música concreta e serial aumentava gradativamente, de maneira que estas concepções levaram compositores brasileiros ao Festival de Darmstadt (1962), além do surgimento do grupo Música Nova, formado por compositores que foram alunos de Koellreutter (Neves, 2008). Salles (2003) descreve que partir da década de 70 surgem cinco novas formas de expressão: vanguarda, neonacionalismo, neo-romantismo, pós-modernismo e música eletroacústica, não sendo possível então detectar uma unidade de estilo, mas uma expressão musical que refletiu o comportamento da sociedade brasileira naquele momento.

O movimento pós-moderno culminou com o fim de uma sociedade individualista, a concepção musical tornou-se “cada vez mais eclética ou sincrética, os compositores tomavam consciência das estratégias necessárias para instalar um ambiente menos centralizado e dependente das escolas do Estado para a administração da cultura” (SALLES, 2003, p. 164).

Antunes (2007) também identificou elementos de linguagem utilizados por compositores brasileiros na contemporaneidade como a mistura de estilos, técnicas sintáticas e formais entre outras.

CAMINHOS DO VIOLINO BRASILEIRO NA PÓS-MODERNIDADE

O violino está presente na produção brasileira composta após a primeira metade do século XX através de inúmeros compositores como Liduino Pitombeira, Danilo Guanais, Almeida Prado, Estércio Marquez, entre outros.

A pesquisadora Eliane Tokeshi (2002, 2004, 2005) ressalta, através de extensa pesquisa, que a tendência musical, sobretudo após o momento nacionalista, estava voltada para a busca de uma maior variedade tímbrica, sendo que, entretanto, os efeitos propostos pelos compositores geralmente estão apoiados na tradição técnica violinística consolidada no século XIX, apesar de se diferenciarem através da grande “frequência em que são explorados e, principalmente, a forma com que são combinados com outros efeitos” (TOKESHI 2005, p. 320).

“A intensa procura por novos timbres na música do século XX levou ao desenvolvimento da técnica expandida para violino. Essa abrange recursos técnicos não abordados pela técnica tradicional, entendida como aquela que se consolidou até o fim do século XIX” (TOKESHI, 2003, p. 52). Relata ainda que o experimentalismo musical vigente no século XX pode ter incentivado os compositores na busca por novos timbres, efeitos, combinações de sons, entre outros fatores.

Nesta pesquisa, a autora coletou 23 obras para violino compostas após 1950 e catalogou os efeitos utilizados pelos compositores nas obras selecionadas, mostrando que “a maioria dos recursos técnicos exigidos pertencem à técnica tradicional do violino; são encontrados no repertório anterior a 1950 e comumente estudados por violinistas” (TOKESHI, 2005, p. 319). Entre os recursos técnicos tradicionais do instrumento citados pela pesquisadora destacam-se *sul ponticello*, *glissando*, *sul tasto*, *harmônicos*, *trinados*, *tremolos* e *vibratos*, além de outros aspectos técnicos exóticos citados como *col legno*, percussão no tampo do instrumento, roçar mão nas cordas, dedilhando com unhas, bater com o arco sobre as cordas, tocar embaixo das cordas, mexer em alguma cravelha alterando a afinação natural, entre outros.

José Antônio de Almeida Prado foi um dos compositores que ilustram de maneira mais clara as tendências na música brasileira no pós-modernismo, embora, segundo Neves (2008) estivesse fiel à doutrina nacionalista durante a primeira fase da sua carreira. Este autor relata que o estilo do compositor foi lentamente abandonando o trabalho essencialmente voltado para o folclore em direção a uma nova era na busca por sons e timbres, além da presença da religiosidade na sua obra.

Em entrevista, Almeida Prado relata:

A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento a reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. Se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema, ele virá. Se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre. O timbre é o “rei” da minha música. (ROCHA, 2005, p. 131).

A música de câmara sempre esteve presente na obra de Almeida Prado. Dentro desta grande produção destacam-se algumas peças escritas para violino e piano: três sonatas, uma sonatina, três peças curtas além das quatro estações para violino solo. A Balada “B’nai B’rith”, para violino e piano foi composta em 1993, sendo dedicada a Meri e Nathan Schwartzman. Rodrigues (2006, p. 52) destaca que esta obra foi composta após uma viagem de Almeida Prado a Israel e sobre a peça o pesquisador afirma que “a *Balada* testemunha a profunda impressão que a riqueza e variedade das manifestações musicais daquele país provocaram sobre a já notória sensibilidade auditiva do compositor.” Descreve que sonoridades diferenciadas e exóticas, a presença forte do modalismo, a utilização de intervalos melódicos de segundas aumentadas e traços idiomáticos da tradição violinística judaica são algumas das características que podem ser encontradas na obra.

O compositor cearense Liduino Pitombeira, nascido em 1962 foi outro autor que dedicou-se à escrita para violino e piano. Sua sonata nº 3 (1999), premiada no Concurso Nacional FUNARTE de Composição da XIV BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA FUNARTE, no Rio de Janeiro, em outubro de 2001, configura-se como uma peça programática, pois, “conta a história de um caboclo que visita Recife e vê pela primeira vez uma festa de Carnaval, como indicou o compositor em seus comentários na contracapa da partitura” (GRANJENSE, 2003, p. 20). O pesquisador caracteriza esta obra de pós-moderna e neo-romântica e relata a fusão de vários elementos composicionais como: modalismo, tonalismo, atonalismo e microtonalismo além da citação de elementos do frevo e baião no primeiro movimento.

Rucker (2002) dedicou-se à investigação da Sonatina (1995) para violino e piano do compositor paulista Danilo Guanais (1965), caracterizando-a como uma obra eclética. O autor cita algumas características violinísticas na peça, destacando-se: sonoridade intensa, legato, passagens de cunho virtuosístico, além da questão do intérprete estabelecer critérios para a escolha de bons dedilhados. Esteticamente, esta peça apresenta influências do movimento Armorial surgido no Brasil a partir de 1946, despertando “a necessidade de incorporar uma visão universal aos elementos do fazer musical nordestino” (2002, p. 77).

Ainda, segundo o pesquisador, é possível identificar experimentações harmônicas livres e melodias que fazem alusão a um ambiente sonoro mais ligado à região nordestina, como por exemplo, a escrita violinística em alguns momentos imitando a rabeca nordestina na busca por sonoridades semelhantes. Outra característica observada pelo autor, mais precisamente no início do terceiro movimento (Rondó), é escrita musical imitando uma “espécie de ‘aboio’ (melopéia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam bois dispersos) bastante característico do interior nordestino” (2002, p. 84).

Estércio Marquez (1941) dedicou-se à composição de várias obras para violino destacando-se a Sonata para violino e piano nº 1 (1967), Música para piano e violino nº 2 (1971) e Música para violino e piano nº 3 (2000). Alfaix e Guicheney (2010) apontam para inúmeras características na obra deste criador destacando-se um lirismo bastante acentuado, elementos nacionalistas, utilização de séries dodecafônicas, experimentalismo, além da preocupação com sons e timbres. Os autores ainda afirmam que uma das propostas de Estércio é “estabelecer um discurso musical que resolva a dialética entre duas estéticas distintas, a nacionalista e a vanguardista” (p. 55), conforme depoimento do próprio compositor sobre o segundo movimento da sua Música para violino e piano nº 3:

Minha maior preocupação neste movimento é com timbre: sons dentro do piano, clusters, cordas arranhadas, glissandos de harmônicos no violino. Em algumas partes eu peço que o violino seja tocado sem vibrato, com uma nota pedal, imitando uma rabeca. Desde menino eu sempre gostei do som da rabeca, a rabeca da música nordestina [...] (ALFAIX E GUICHENEY, 2010, p. 55).

A utilização do som da rabeca nordestina no segundo movimento da Música para violino e Piano nº 3 pode exemplificar a expressão nacionalista na obra do compositor.

Tokeshi (2002) realizou minuciosa investigação das seis sonatas e sonatinas para violino e piano do compositor alemão Ernst Mahle (1929) – discípulo de Koellreutter caracterizou-se por ter escrito uma obra numerosa e de notável qualidade técnica, podendo ser considerado ‘brasileiro’ pelo seu estilo composicional, segundo observa (Mariz, 2005). “As composições em questão demonstram uma crescente assimilação do modalismo e da música folclórica e popular brasileira, enquanto que o elemento aleatório não é encontrado, pois o compositor o integrou posteriormente” (TOKESHI, 2002, p. 47). Aponta ainda para outras características presentes na obra como utilização de modos eclesiásticos, estilo neoclássico, influências do ambiente brasileiro, elementos da música folclórica, citação de elementos rítmicos percussivos, aglutinação da linguagem e técnicas modernas com sonoridades da música folclórica popular brasileira.

Guerra Peixe (1914-1993) foi outro compositor que transitou por distintos campos da estética como neoclassicismo, dodecafonismo de Koellreutter e nacionalismo; Mariz (2005) evidencia que a grande produção deste artista está na música de câmara.

Através de informações contidas no catálogo digital publicado por José Staneck, a análise do catálogo digital de suas obras, é possível perceber que Guerra Peixe, também violinista, dedicou-se profundamente a composição camerística, com a escrita de peças que abrangem violino, como: trios, quartetos, quintetos, duos entre outros. Além de três sonatas foram identificadas mais oito peças para violino e piano; a obra do compositor para esta formação transita entre os ideais nacionalistas e dodecafonistas; foi possível identificar inúmeras características que marcam a obra deste criador para violino e piano como escrita do violino baseada na extração de sonoridades da rabeca, a utilização de citações da música folclórica, de modos para caracterizar o estilo popular musical nordestino e de séries dodecafônicas, entre outras.

Exemplificando mais obras que podem ilustrar alguns dos mais distintos elementos na escrita brasileira contemporânea para violino, destacar-se-a aspectos contidos em obras como *Mutationen VI* para violino e fita magnética (1972) e na *Elegia* para violino e piano de Cláudio Santoro (1981), onde o compositor faz uso de técnicas como *Col legno*, *sul ponticello*, *col lengno* atrás do cavalete, *pizzicato all Bartok*, além da utilização de células sonoras com as quais o intérprete deve geralmente improvisar “realizando diferentes permutações” (ANTUNES, 2005, p. 132).

Identificou-se também o uso do violino como instrumento imitativo por vários compositores, como por exemplo, Flausino Vale utiliza-se no seu *Prelúdio Tico Tico* da escrita de harmônicos para imitar esta conhecida ave do território brasileiro; Guerra Peixe na obra *A Inúbia do Cabocolinho* o uso de uma escrita aguda para descrever o toque da Inúbia.

Foi possível perceber o violino permeando a fase pós-modernista brasileira através de notável produção, caracterizada por relevante produção escrita por compositores oriundos na escola nacionalista, entre outros remanescentes da escola de Koellreutter. Perceber a utilização do violino por parte dos compositores de forma tradicional, ou seja, aportando-se de aspectos idiomáticos tradicionalmente utilizados, bem como de forma pouco usual como, por exemplo, através das técnicas expandidas, do uso do instrumento para representar novas sonoridades e sons imitativos. Notou-se que a busca por novas sonoridades, as vezes inabituais para a época, bem como o emprego de recursos eletroacústicos, contribuiu sensivelmente para o vocabulário sonoro do violino dentro da música brasileira.

CONCLUSÕES

Pode-se concluir que o violino foi uma das formas de expressão de compositores brasileiros em atividade no momento pós-modernista no Brasil, sendo utilizado como uma forma de linguagem para expressar as novas possibilidades estéticas surgidas após o modernismo. Apoiando-se em Hall (2001) quando afirma que novos sistemas se desarticularam de sistemas passados considerados como sólidos e abrindo novas possibilidades, o violino pode ser visto como um ator musical que contribuiu para as transformações ocorridas no cenário musical brasileiro neste momento.

Os inúmeros elementos técnicos violinísticos identificados em obras, sobretudo na segunda metade do século XX, como *ponticello*, *pizzicato* Bartok, harmônicos, *col legno*, entre outros, refletem a busca por maiores variações tímbricas no repertório contemporâneo, caracterizada por Antunes (2007) como uma atitude de novidades, rompimento com a tradição e novidades; tais elementos podem auxiliar na caracterização da produção violinística desta época. Apesar dos elementos violinísticos e estéticos aqui citados traduzirem questões que permearam a música brasileira neste momento, torna-se complexo definir uma unidade de estilo nos caminhos traçados pelo violino brasileiro nesta época, entretanto, desenha-se uma forma de expressão, denominada de Pós-modernismo, que refletiu várias das ações da sociedade brasileira daquela época, como por exemplo, as ideias modernas impregnadas na construção de Brasília, a abertura da produção musical nacional para a contemporânea internacional entre outras.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Anselmo Guerra. Mutationen III de Claudio Santoro: uma releitura eletroacustica In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba, PR. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 521-525.
- ANTUNES, J. F. O pós-modernismo e a atual conjuntura da nova música erudita brasileira. *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico*, v. 79, p. dezembro 2007.
- CLÁUDIO SANTORO. Desenvolvido por Jannette Herzog e atualizado por Alessandro Santoro em 2005. *Apresenta biografia, bibliografia, discografia e catálogo geral de obras de Cláudio Santoro*. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html>. Acesso em: 15 de dez. 2011.
- EAGLETON, T. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- GRANJENSE, S. *SONATA PARA VIOLINO E PIANO N.º 3 DE LIDUINO PITOMBEIRA: Uma visão retórica*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Dissertação de mestrado (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.
- Guerra Peixe. *Catálogo de obras*. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: 15 de dez. 2011.
- GUICHENEY, P.; ALFAIX G. Comentários Analíticos. In: Othaniel Pereira de Alcântara Júnior e Wolney Unes. (Org). *Música para Violino - Música de Câmera com Teclados*. 1. Ed. Goiânia, GO: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010, v. 1, p. 51-60.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- KIEFER, Bruno. *HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA*. 4 ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- NEVES, Jose Maria. *MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.
- PAULINYI, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Sales: influências da escola-franco belga em obras brasileiras para violino solo*. UNB: dissertação de mestrado. Brasília, 2010.

ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, nº 11, Belo Horizonte (jan - jun, 2005), p. 130-136.

RODRIGUES, L. As obras para Violino e Piano de Almeida Prado. In: Francisco Coelho. (Org.). *Música contemporânea brasileira: Almeida Prado*. 1 ed. São Paulo, SP: CCSP, 2006, v. 1, p. 43-53.

RUCKER, R. B. *Abordagem Analítico-Interpretativa da Sonatina (1995) para Violino e Piano de Danilo Guanais*. Campinas: UNICAMP, 2002. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

SALLES, Marena. *ARQUIVO VIVO MUSICAL*. Brasília: Thesaurus, 2007.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

TOKESHI, E. As Sonatas e Sonatinas para Violino e Piano de Ernst Mahle: uma Abordagem dos Aspectos Estilísticos. *Per Musi Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 3, p. 43-56, 2002.

TOKESHI, E.; COPETTI, Rafaela. Técnica Expandida para Violino: Classificação e Avaliação de seu emprego na Música Brasileira. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro. *XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Música da UFRJ, 2005. p. 318-3.

_____. Técnica expandida para violino na música brasileira: levantamento de material didático. In: IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 2004, Goiânia. *IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2004.

CHEGOU A HORA DA FOGUEIRA. É NOITE DE SÃO JOÃO! MAS, O SANFONEIRO SÓ TOCAVA ISSO?

Samuel Ribeiro Zaratim (UFG)
zaratim@hotmail.com

Resumo: Este texto tem por finalidade discorrer sobre o principal ritmo musical executado nas festas juninas. Enquanto representantes das grandes manifestações populares, os festejos juninos relacionam-se com as comemorações do calendário católico e envolvem simbologias que demonstram significações na sua prática. A música nesses festejos traduz um acontecimento coletivo e a sonoridade abundante e harmoniosa da sanfona se tornou um símbolo para a festa. Atualmente o gênero musical mais concorrido é o forró destacando-se os ritmos arrasta-pé e o forró-pé-de-serra que são bastante conhecidos no universo junino.

Palavras-chave: festa junina; forró; ritmo.

It's bonfire time. It's Saint John celebration! But the Accordion Player just sound that?

Abstract: This text aims to discuss the main musical rhythm executed in June festivals. As major popular expressions representative, these parties are related to the Catholic calendar celebrations and involves several symbologies that reveals meanings in its practice. The music in these kind of festivity reflects a collective event and the abundant and harmonious sound from the accordion has become a symbol for this festivals. Presently the most played musical genre is *forró*, which highlights the rhythms *arrasta-pé* and *forró-pé-de-serra*, well known in June parties.

Keywords: June festival; *forró*; rhythm.

INTRODUÇÃO

Os hábitos culturais representam a diversidade das comunidades envolvidas e são interpretados conforme suas revelações. Desse modo, os festejos juninos configuram uma das grandes manifestações populares do povo brasileiro, constituindo-se como representação da tradição cultural junina.

As festas juninas são conhecidas pela sua relação com as comemorações do calendário católico, as quais apresentam características vinculadas às comunidades que as praticam gerando, desse modo, sentimentos de preservação dessa tradição. Contudo, o fluxo natural das mudanças sociais confere novos sentidos e significados a sua execução.

Campos (2007, pg. 590), situa “as origens das comemorações juninas entre os povos arianos e os romanos, na Europa, na Idade Antiga”. Ainda para o autor, “a população rural promovia as festas para afastar os espíritos maus que provocavam a esterilidade da terra, as pestes nos cereais e as estiagens”. Posteriormente, na idade média, essas festas foram acolhidas pela Igreja Católica que conferiu as comemorações a Santo Antônio, São João e São Pedro.

As festas juninas chegaram ao Brasil pelo colonizador português e na continuidade foram comemoradas pelas comunidades populares, confirmando-se como parte do calendário festivo popular brasileiro. A partir do processo de urbanização sofrido pelo país na metade do século XX, os festejos juninos sofreram modificações. Segundo Campos (2007, p. 591), juntamente com esse evento social “a devoção religiosa foi perdendo sua preponderância como maior motivadora da promoção das festividades”.

Desse modo, o contexto que envolve a festa junina é repleto de simbologias que traduzem significações na sua prática religiosa ou profana. Assim, observa-se que nesses festejos os elementos que os compõem, configuram como meio de aproximação dos indivíduos e suas características regionais.

Nesse sentido é importante observar que tais elementos foram atrelados ao modo de vida simples do homem do campo. A vestimenta, a comida típica, os estereótipos e a música são elementos que teatralizam o matuto ou caipira. Zaratim (2014, p. 36) afirma que “o estilo de vida interiorano representado nessa modalidade matuta é uma referência urbana a um espaço festivo”.

Como elemento importante constituinte dessas festas é prudente destacar a música que nesses festejos traduz um acontecimento coletivo. Este texto pretende discorrer sobre o ritmo forró, o qual é o mais concorrido nas festas juninas em sonoridades que anunciam um gênero musical capaz de influenciar na organização e dinâmica de produção dos festejos de junho.

Chianca (2006, p. 64) afirma que, “no início dos anos de 1940, o São João – como também é conhecido os festejos juninos, não possuía um gênero musical que o marcassem especialmente”, ocorrendo assim a regionalização musical. A autora também assevera que “só em 1953, ocorreu a “revolução musical” junina, quando a sonoridade abundante e harmoniosa da sanfona recebeu os aplausos dos bailes dos clubes e se tornou mais um símbolo da festa”.

É nesta perspectiva que este texto recorre ao método de pesquisa bibliográfica, considerando a existência de uma relação dinâmica entre a música e a realização da festa junina. Para tal é fundamental, com efeito, desenvolver uma interpretação crítica a partir de dados obtidos, optando por um corpus teórico baseado nos escritos de estudiosos da área como as de Chianca (2006); Fernandes (2005); Alfonsi (2007) e outros.

DESENVOLVIMENTO

O sanfoneiro só tocava isso?

Este é um título de um clássico do repertório musical bem conhecido nas festas juninas - autoria de Geraldo Medeiros e Haroldo Lobo. É certo que a pluralidade da cultura popular demonstra que são vários os ritmos e estilos musicais ouvidos nos festejos juninos e positivamente a resposta a essa indagação é que o sanfoneiro não tocava só isso.

Para Zaratim (2014, p. 40) atualmente “o gênero musical mais concorrido é o forró” destacando-se “os ritmos arrasta-pé e o forró-pé-de-serra” que segundo o autor “são bastante conhecidos no universo junino”. Contudo, até algumas décadas passadas as músicas juninas destacavam os valores simbólicos da festa e os santos reverenciados nas celebrações, bem como as músicas instrumentais com ritmos executados pela sanfona, triângulo e a zabumba.

Ainda nessa seara é possível perceber que parte das músicas que simbolizam os festejos juninos também fazem referência ao matuto ou ao modo de vida romântico do meio rural. Tanto no desenrolar da festa como nas danças típicas desse festejo, as execuções musicais, ao vivo ou não, personificam através do som, a vida interiorana.

É bem verdade que o espaço junino conclama através da música, a alegria do brincante para prosseguir com a tradição da festa que neste caso é continuada no ato de reunir pessoas para as celebrações festivas e toda dinâmica de produção.

As práticas musicais nas festas juninas não se encerram em um único ritmo. Embalam também, ritmos e estilos variados, assim como as cantigas criadas originalmente para o brincar junino. O estilo musical nesse ambiente, por ser uma produção cultural, condiciona significações implementadas pelos rituais envolvidos pela festa.

O forró, como principal ritmo praticado no mundo junino, acolhe e orienta sua própria nomenclatura e abrange ritmos conforme é executado, como o xaxado, o xote, o baião, o arrasta pé e o coco. Câmara Cascudo (2000) assinala que a palavra forró tem derivação do termo africano forrobodó que também era uma festa antes de se tornar um gênero musical. Assim, o forró tornou-se popular no início da década de 1950, sendo estimulado por músicos e compositores como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, além da contribuição maciça dos imigrantes nordestinos em outras regiões do Brasil.

Igualmente é prudente relacionar esses estilos provenientes do forró às práticas musicais das diferentes características sócioespaciais dos festejos juninos. Para Alfonsi (2007, p. 13) “estabelece-se uma correspondência metafórica entre os tipos de som e as práticas presentes no universo do forró” que está contida em uma “tríade diferencial primordial” conhecidas nos termos citados anteriormente como pé-de-serra, universitário e agora também o eletrônico.

Nessa classificação o termo forró pé-de-serra refere-se a forma original do gênero. Outrossim, “o forró universitário surgiu com a intenção de resgatar a sonoridade e o fazer musical próprios do pé-de-serra que, segundo seus adeptos, foram esquecidos ou deixados de lado pelo forró eletrônico” (ALFONSI, 2007, p. 13).

Também, o forró eletrônico será conhecido então, pela ausência do trio básico (sanfona, zabumba e triângulo) ou sua adequação com outros instrumentos. Alguns adeptos desse ritmo defendem que há uma evolução e modernização do forró e não uma desfiguração de sua origem.

É bem verdade que o processo de estruturação do forró foi construído também pelas temáticas idealizadas nas letras das músicas de Luiz Gonzaga que fazia referências a imagem do sertão nordestino. O baião e o ritmo atribuído a dança dos cangaceiros de lampião, o xaxado, configuram os estilos que seguem a classificação do forró (ALFONSI, 2007).

Fernandes (2005) denomina o forró como uma festa dançante com música ao vivo e o que é dançado ao som desse ritmo é um fator inerente do estilo. A autora afirma que a dança do forró objetiva a aproximação corporal afim de sentir o outro. Assim, o Xaxado é marcado pela sua realização em fila ao som da das sandálias arrastadas nos movimentos dançados. O baião é dançado a partir da mistura de movimentos dos pares e pode conter sapateios, bate palmas e uso de objetos para compor sua expressão artística dançante. O Xote, conhecido como “dois pra lá – dois pra cá” é um dos ritmos favoritos dos brincantes juninos.

Verifica-se então que estes ritmos festejados são caracterizados por estados ritualísticos que rompem com a ordem natural social e transformam a realização da festa em ações significativas para os brincantes dessa manifestação da cultura popular. Para Langdon (2012, p. 20), as formas de entretenimento, como as festas, são fatores constitutivos “dos processos sociais”. Nesse sentido, ao realizar a festa junina o brincante participa de “um evento crítico, caracterizado por uma ruptura no fluxo da ação social, um limite temporal e atores sociais que, de alguma maneira, manifestam simbolicamente valores e ideais de seu próprio mundo”.

Nesse contexto, o forró pode ser visto como musica, dança e também baile. É um estilo classificado em diferentes contextos e ocasiona interpretações de seus sentidos a partir da totalidade em que é vivenciado. Através do entendimento de suas praticas é que os agentes relacionam o forró a um gênero musical.

CONCLUSÃO

Considerando o forró como gênero musical é possível verificar que trata-se de um estilo que estimula diferentes formas de dançar e de apreciação musical. Este é tocado de formas diferentes e atrai diferentes públicos. Contudo é na festa junina que este parece englobar a tradição da dança, da referência ao significado da festa e a unificação da alegria do brincante junino.

A festa junina, como manifestação da cultura popular agrega sentidos e significados, apoiando-se na musica para animar seus brincantes com alegria, divertimento. É bem verdade que outros gêneros musicais compõem suas realizações. Entretanto, o que importa é a animação do festejo tornando uma comemoração do povo que admite transformações e ressignificações.

O alcance social das festas juninas é verificado a partir dos estímulos que suas simbologias proporcionam na construção da identidade das comemorações e suas representações. A própria musica junina reverbera sua dimensão sociocultural, alicerçando a sua importância para a realização da festa.

REFERÊNCIAS

- ALFONSI, Daniela do Amaral. *Para Todos os Gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. Dissertação de Mestrado. 2007. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo - USP. 145 pgs.
- CAMPOS, Judas Tadeu. Festas Juninas nas Escolas: lições de preconceitos. *Educação e Sociedade, Revista de Ciências da Educação*. Vol. 28, nº 99, p. 589-606, Campinas, 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global. 2000.
- CHIANCA, Luciana. *A Festa do Interior – São João, migração e nostalgia em Natal no século XX*. Natal: Edufrn. 2006. 1ª ed.
- FERNANDES, Adriana. *Music, Migrancy, and Modernity: a study of brazilian forró*. Tese (Doutorado), 2005 – Universidade de Illinois. Urgana, Illinois, EUA. 290 pgs.
- LANGDON, Esther Jean. Rito como conceito-chave para a compreensão de processos sociais. In: *Rituais e performances: iniciações em pesquisa de campo* / Esther Jean Langdon e Éverton Luís Pereira, organizadores. Florianópolis: UFSC/Departamento de Antropologia, 2012.p. 17-22.
- ZARATIM, Samuel R. *Quadrilhas Juninas em Goiânia: novos sentidos e significados*. Dissertação de Mestrado. 2014. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais. Escola de Música e Artes Cênicas - UFG. 137 pgs.

CIRANDA DAS SETE NOTAS (FANTASIA PARA FAGOTE E ORQUESTRA DE CORDAS): ASPECTOS MUSICOLÓGICOS PARA A PERFORMANCE

Felipe dos Santos Arruda (UFG)

arrudaff@gmail.com

Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (UFG)

Resumo: O presente artigo aborda os aspectos musicológicos que circundam a obra para fagote solo de Heitor Villa-Lobos: *Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)*. Não há registros ou referências que direcionem a performance da obra, por tanto, se fez necessário a contextualização histórica do período composicional ao qual Villa-Lobos estava inserido, a definição de Ciranda na música brasileira e análise estrutural da *Ciranda das sete notas*. Concluiu-se que a *Ciranda* evidencia elementos característicos de uma fantasia, o que confere uma interpretação com maior liberdade nos trechos em que a linha melódica do fagote segue desacompanhada das cordas. A melancolia da escrita composicional de Villa-Lobos fica evidente principalmente nas duas últimas partes da *Ciranda*. As dificuldades e exigências técnico-interpretativas da obra são de níveis elevados e exigem habilidade e o domínio do instrumento que podem levar o performer a abordar essa peça com uma seriedade que contrapõe o título – *Ciranda* e a obra poderá ser executada tanto com a configuração camerística quanto com orquestra de cordas, sendo que a primeira favorece o desempenho do fagotista.

Palavras-chave: Fagote; Heitor Villa-Lobos; Música Brasileira; Musicologia; Performance; Ciranda das sete notas.

'Ciranda das sete notas' (fantasy for bassoon and string quintet): musicology aspects to perform

Abstract: This paper discusses the musicological aspects about the work for bassoon solo by Heitor Villa-Lobos: *Ciranda das sete notas* for bassoon and strings. There are not references that address the performance of the work; therefore, it was necessary to the historical context of compositional period to which Villa-Lobos was inserted, the definition of ciranda in Brazilian music and the structural analysis of *Ciranda das sete notas*. It was concluded that the *Ciranda* has Fantasy characteristic elements, which gives an interpretation with greater freedom in the passages in which the melodic line of the bassoon follows unaccompanied by the strings. The melancholy of compositional writing by Villa-Lobos is evident mainly in the last two parts of the *Ciranda*. The difficulties and technical-interpretative demands of work are high levels and require skill and the instrument of the domain that can take the performer to approach this piece with a seriousness that opposes the title - ciranda and the work can be performed either with the chamber music setting as with string orchestra, the first of which enhances the bassoonist performance.

Keywords: Bassoon; Heitor Villa-Lobos; Brazilian music; Musicology; Performance; Ciranda das sete notas.

INTRODUÇÃO

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é considerado o expoente máximo da música do Modernismo no Brasil. Dentre tantos aspectos que evidenciam seu sucesso, este trabalho focaliza a atenção que esse compositor deu para o instrumento fagote, especificamente para a obra *Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)*. A *Ciranda* foi escrita em 1933 e dedicada à segunda esposa do compositor, Arminda Villa-Lobos (Mindinha). A obra se tornou uma importante peça do repertório para fagote, pelo nível de exigência técnico-interpretativo requerido do fagotista e pelo fato de nessa época não haver obras de compositores brasileiros que evidenciassem o fagote como instrumento solista. Ademais, destaco aspectos que são alvo de discussões devido ao impacto que essa obra trouxe para o performer fagotista, sendo: a classificação da obra em solo ou câmara; sua estrutura composicional; questões técnico-interpretativas; questões relativas à escolha instrumental da *Ciranda* e o conjunto da obra de Villa-Lobos. Essas discussões nos levam aos seguintes questionamentos:

Quais os aspectos estruturais da *Ciranda*? Com qual caráter um fagotista deve abordar a obra? A *Ciranda* pertence ao repertório camerístico ou solo do fagote? Portanto, este trabalho tem o objetivo de propiciar ao fagotista aspectos musicológicos que contribuem para a performance da obra em questão, propiciando assim uma interpretação ancorada em fatos e conceitos que conduzem uma interpretação da *Ciranda* das sete notas a luz da musicologia.

ASPECTOS HISTÓRICOS

Entre 1930 e 1945 Villa-Lobos escreveu a série *Bachianas Brasileiras* e esteve envolvido com trabalhos de transcrições e arranjos de obras de Bach. Além disso, apresentou à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (1930) o projeto Canto Orfeônico, de educação social através da música. Segundo Silvio Ferraz em prefácio ao livro de Salles, este seria o terceiro período composicional de Heitor Villa-Lobos, do qual se tornara o “Villa do Brasil”, assumindo o papel de um compositor tipicamente brasileiro (2011, p. 10). Outras obras importantes desta mesma fase composicional de Villa-Lobos (1930-1945) são: *Valsa da Dor* (1932), *O Ciclo Brasileiro* para piano (1936-37), as suítes *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Bachianas Brasileiras Nº6* para flauta e fagote (1938) e os *5 Prelúdios para violão* (1940).

Em visita ao museu Villa-Lobos, outros detalhes biográficos foram encontrados em um catálogo de obras e eventos sobre o compositor (Ministério da Cultura, 2009) com relação aos anos que circundam a composição da *Ciranda*. São eles: a direção, a convite de Anísio Teixeira, do Serviço de Educação Musical e Artística do antigo Distrito Federal e sua nomeação como responsável pela fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e da Academia Brasileira de Música, todo estes em 1932. Dentre as obras que são contemporâneas ou relativas à mesma fase composicional podemos citar outras cirandas como *Entrei na roda*, *Nesta rua*, *Ó ciranda*, *ó cirandinha*, *Terezinha de Jesus* e o *Guia Prático*, todos estes de 1932. *Corrupio* e *Canto do Pajé* (para diversas formações instrumentais) são do mesmo ano da *Ciranda*, 1933. Há ainda a *Ciranda das sete notas* para coral, composta em 1934, sem nenhuma referência ou similaridade com a obra em questão.

UMA VISÃO DE CIRANDA

Nota-se, que o título *Ciranda* foi amplamente utilizado por Villa-Lobos. O termo, de acordo com Dourado (2008), diz que é uma “dança de crianças, que de mãos dadas formam pequenos ou grandes círculos. Alterna no centro da roda um participante por vez, que canta e dança sozinho” (p. 81). Sobre a percepção de Villa-Lobos, Tavares escreveu sobre o termo ciranda em seu artigo *Na ciranda do Villa*, afirmando que

refere-se a canções e danças do folclore brasileiro, elementos nacionalistas amplamente explorados por Villa – como nas séries de *12 Cirandinhas* (1925) e de *16 Cirandas* (1926), para piano solo – baseados nas experiências do compositor em viagens pelo país e alimentados pelas ideias de amigos como Mário de Andrade (1893-1945). (2015, p. 3).

Esse entendimento pode diretamente influenciar a interpretação da obra. O conceito para “cirandar” apresentado por Borba e Graça (1962) é “dançar a ciranda ou outra qualquer dança de movimentos vivos e graciosos” (p. 324). Portanto, o fagotista pode debruçar sobre a *Ciranda das sete notas* com este viés, partindo do pressuposto de que a *Ciranda* inclui um seleto grupo de obras do compositor ao qual sua intenção era escrever uma música com aspectos nacionalistas. Essa era uma tentativa de se desvencilhar da tradicional escrita europeia. Villa-Lobos se concentrava na escrita não estilizada da música brasileira, como ele mesmo afirma em carta a Mario de Andrade:

Escrevi uma longa série de 20 peças cujas formas e processos novos dei o nome de Cirandas. São todas para piano ou pequena orquestra; e por fim, uma outra série para canto e piano, intitulada Serestas. (...) Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem estilizá-la, nem harmonizá-la, nem tão pouco adaptá-la, no ambiente da técnica musical europeia. (VILLA-LOBOS apud COELHO, 2015).

Apesar desta fala de Villa-Lobos, não foram encontradas referências do compositor com a obra em discussão, quando se refere às suas cirandas. Isto torna os argumentos a seguir impressões sobre um emaranhado de informações que ainda nos dias de hoje são desvendadas e organizadas, conforme os pesquisadores se debruçam sobre as mesmas.

Os aspectos de ciranda atribuídos à obra estão relacionados a dois fatores: as características rítmicas e melódicas da escrita para o fagote e sua evidência como solista; e como o motivo unificador da obra (sete notas) é apresentado. A exposição do fagote assume a função de um participante cantando ou dançando sozinho numa canção de roda. Neste caso, as cordas atuam como coadjuvantes anunciando novos fragmentos ou motivos que serão desenvolvidos pelo fagote. Quanto ao motivo unificador, as “sete notas” aparecem durante a composição de forma escalar ascendente, na maioria das vezes. Várias sequências de sete notas aparecem como motivos que impulsionam o tempo, conferindo à obra um movimento que pode ser associado à dança.

SOLO OU CÂMARA?

A primeira publicação da obra deu-se em 1961, pela Southern Music Publishing CO. INC. - New York de acordo com Justi (1992) e o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) Comparando as edições com o manuscrito, disponíveis no Museu Villa-Lobos, encontrei uma falha na parte do fagote, na qual há duas notas diferentes. Ressalta-se também que o título da obra apresenta duas versões: *Ciranda das sete notas Fantasia para Fagote e quinteto de cordas* – no manuscrito de 1933; e *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas*¹ – edições da Southern Music Publishing de 1961. Embora o manuscrito indique quinteto de cordas sinalizando uma formação camerística com solo para a parte do fagote, a primeira audição da obra regida pelo próprio Villa-Lobos em 1933, de acordo com Justi (1992, p. 174) e o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009, p. 55), teve como formação instrumental uma orquestra de cordas. Ademais, livros com catalogação das obras de Heitor Villa-

¹ “For bassoon and String Orchestra” – Tradução minha.

Lobos incluem a obra como concerto. Dentre eles cito: *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos* de Roberto Duarte (1994, p. 134), *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil* de Marcel Beauflis (1988, p. 196), *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (1983, p. 142) e o catálogo *Villa-Lobos sua obra* (2009, p. 55) disponibilizado pelo Museu Villa-Lobos. O fato de ter sido encontrada apenas uma gravação da obra com quinteto de cordas enfatiza, junto ao artigo de Justi, o fagote como instrumento solista nesta obra:

Tendo acompanhamento de uma pequena orquestra (sem instrumentos de sopros), a obra permite uma exibição tranquila e completa por parte do solista [...]. Esta fórmula usada à exaustão no período Barroco (Vivaldi, por exemplo), é lembrada aqui e ali com o passar das épocas sem jamais atingir o antigo vigor. (1992, p. 173).

Este comentário de Justi nos possibilita também falar sobre a exposição do fagotista na obra. No ano de 2015, em Brasília, assisti a uma performance pelo fagotista Gustavo Koberstein, da *Ciranda das sete notas* no formato de câmara, como sugerido pelo manuscrito. Essa experiência, adicionada à escuta da obra ao vivo, na formação com orquestra de cordas, evidenciou o caráter solista da obra como indicado nos livros e catálogos citados acima. O fagotista diante da orquestra de cordas fica mais evidente. O impacto causado pela obra quando usada a orquestra de cordas é o de um grande concerto para fagote. Já com o quinteto o papel coadjuvante das cordas fica ressaltado. Nesse formato, em relação aos trechos de maior dificuldade técnica, notou-se que estas podem ser realizadas com uma preocupação a menos – a necessidade de sobressair a um grande grupo devido a sua massa sonora. Utilizando de uma ou outra formação fica claro o caráter solista da obra. O compositor, nitidamente, evidenciou a parte do fagote na *Ciranda*.

ASPECTOS ESTRUTURAIS

Sobre o tópico estrutura da *Ciranda das sete notas*, Fábio Cury professor de fagote da USP, teceu alguns comentários em sua tese de doutoramento, em um capítulo intitulado com *Caracterização da música brasileira como composição*, que contribui para a compreensão desta obra:

ao movermos nossa atenção para a *Ciranda das Sete Notas* [...] observamos que as semelhanças dentro do processo de composição apontam dessa vez, do ponto de vista estrutural, para o estilo de Debussy [...] a *Ciranda* continua, ainda que sem tanto vanguardismo, a mostrar características de processos composicionais que denotam sintonia com as técnicas de seu tempo, especialmente as de Debussy, nos seguintes aspectos: harmonia paralela, uso de acordes de sétima, nona, décima-primeira e décima-terceira com valor tímbrico independente, utilização de intervalos (no caso, a quarta) na definição de estruturas harmônicas e figuras melódicas; uso do bordão, utilização de estruturas construídas sobre planos e a existência de notas atuando como centro harmônicos polarizadores. (Cury, 2011, p. 45).

E finaliza seu comentário com uma informação sobre o desenvolvimento da obra:

Na *Ciranda*, não é mais o encadeamento de motivos rítmicos que dita o desenvolvimento da obra, sendo este sobrepujado por um desenrolar notadamente espontâneo de fragmentos

e linhas melódicas de marcante inspiração nacional, que se constituem no principal elemento organizador da peça. Para constatar isso, basta observar a seção final da peça, caracteristicamente modinheira. (Cury, 2011, p. 45, 46).

Estas informações dadas por Cury reafirmam o período composicional de Villa-Lobos, que apesar de ainda ter semelhanças com o estilo de Debussy, mostram a característica brasileira do compositor. Os elementos nacionais, assim como a estrutura espontânea, evidenciam também o caráter “cirandeiro” de Villa-Lobos, que buscava neste momento a representação de elementos tipicamente brasileiros que refletiram na forma e na estrutura da *Ciranda das sete notas*.

Ainda sobre este mesmo aspecto da obra, mostro abaixo, na **Tabela 3** os pontos estruturais da *Ciranda das sete notas* indicados com os motivos musicais; a fim de facilitar a visualização estrutural e o estudo da mesma. A obra apresenta a seguinte estrutura:

INTRODUÇÃO (compasso 1 a 5): Cordas iniciam apresentando as sete notas e em seguida fagote faz o tema.

PARTE A (Compasso 6-103): A₁ (6 a 13) - A₂ (13 a 44) – Transição (44-47) - A₃ (48-81). *Allegro non tropo* (♩=120) – Figurações apresentadas pelo fagote e imitadas pelas cordas com notas tocadas bem articuladas em uma tonalidade maior que evidencia o caráter de brincadeiras de roda - ciranda.

PARTE B (compasso 104 a 239): B₁ (171 a 119) - B₂ (120-138) – Intermezzo (139-172) - B₁ (172-207) – Intermezzo (208-239). *Piú mosso* (♩=140) Caráter de valsa, ritmo de dança na qual Villa-Lobos adiciona dramaticidade, com a linha melódica predominantemente descendente desestruturação da pulsação por meio de emiolas aos finais de períodos. Esta sessão é finalizada com o *A tempo do Andante* (♩=100) – Caráter transitório-reflexivo no qual há uma reminiscência à parte de fagote que inicia a Sagração da Primavera de Igor Stravinsky. Contrabaixo inicia um ostinato em intervalos de 9ª e o fagote apresenta um tema lento na região agudíssima do instrumento.

PARTE C (compasso 240-319). *Meno* (semínima=98) – Melodia de cantiga de roda com caráter nostálgico. Inicia uma “modinha”.

CODA (compasso 320-332). Fagote (re)apresenta as sete notas em unidade de compasso, terminando em um Do uníssono com as cordas.

Através dessa divisão pode-se visualizar o estilo espontâneo de Villa-Lobos. No manuscrito de 1933 o compositor intitula a obra de “Fantasia para Fagote e Quinteto de Cordas”, o que ressalta essa liberdade formal de escrita e as seções relativamente independentes, com um desenvolvimento bastante complexo para o fagotista. A *Ciranda* é unificada com séries de sete notas que não se repetem.

O elemento nacionalista aparece apenas no Intermezzo da **PARTE B**, com uma melodia seresteira e na **PARTE C** com uma *modinha*. O tema lento, na região aguda, e, acompanhado unicamente pelo contrabaixo, permite a expressão sonora do fagote nesta região, enquanto que a modinha, mais adiante, permite a expressão do caráter melancólico e saudoso do fagote, que conduz para o desfecho da obra.

CONCLUSÃO

A contextualização, do ponto de vista histórico e composicional, evidencia o envolvimento pedagógico de Villa-Lobos. O compositor esteve ativamente à frente da criação e implementação de projetos educativos, bem como produzindo obras com cunho didático. Embora esse viés seja proeminente nessa fase de Villa-Lobos, a obra *Ciranda das sete notas* não tem esse perfil como a de outras Cirandas, mas mescla o virtuosismo ao caráter ingênuo da dança de rodas.

Diante do estudo da obra *Ciranda das sete notas* de Heitor Villa-Lobos, no que se diz a estrutura e forma composicional, pode-se afirmar que a *Ciranda* evidencia elementos característicos de uma fantasia. Esta conclusão permitiu uma interpretação com maior liberdade nos trechos em que a linha do fagote segue desacompanhada das cordas.

A melancolia da escrita composicional de Villa-Lobos, característica recorrente, fica evidente nesta obra, principalmente nas duas últimas partes da *Ciranda*. Adicionando-se a isso, as dificuldades e exigências técnico-interpretativas da obra são de níveis elevados e exigem habilidade e o domínio do instrumento. Esses dois aspectos podem levar o performer a abordar essa peça com uma seriedade que contrapõe com o título da obra – *Ciranda*.

A obra pode ser executada tanto com a configuração camerística (com quinteto de cordas) quanto com orquestra de cordas, no entanto, o fagotista encontra maior conforto na execução da *Ciranda das sete notas* com quinteto de cordas, como sugerido no título dado pelo compositor nos manuscritos.

REFERÊNCIAS

- BEAUFILS, Marcel. *Villa-Lobos, Musicien et poète du Brésil*. França, 1988.
- BORBA, Tomás, GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.
- COELHO, João Marcos. *Mário de Andrade, o parteiro das 'Cirandas' de Villa-Lobos*. São Paulo: Estadão, 2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,mario-de-andrade-o-parteiro-das-cirandas-de-villa-lobos,1637241>. Acesso em: 26/02/2016.
- CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2011.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. Editora 34, 2ª Edição, 2008.
- JUSTI, Paulo. *De Villa-Lobos, Uma Ciranda além das sete notas*. São Paulo: Revista Música, v.3, n.173-183, nov. 1992.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MUSEU VILLA-LOBOS - Ministério da Cultura (Rio de Janeiro, RJ). *Villa-Lobos, sua obra: catálogo*. Rio de Janeiro, 2009.
- NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

- NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Editora da UNICAMP, 2009 (Reimpressão 2011).
- TAVARES, Lamartine, MACHADO, Jonhson. *Na ciranda do Villa: investigação em torno da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos*. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Vitória. 2015.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas*. Partitura. Editora Peermusic. 1961. (Copyright - Southern Music Publishing Co).
- _____. *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas*. Parte de fagote solo e redução para piano. Editora Peermusic. 1961. (Copyright - Southern Music Publishing Co).
- _____. *Ciranda das Sete Notas fantasia para fagote e quinteto de cordas*. Manuscrito - fagote solo. 1933.
- _____. *Ciranda das Sete Notas fantasia para fagote e quinteto de cordas*. Manuscrito - Partitura. 1933.
- _____. *Ciranda das Sete Notas fantasia para fagote e quinteto de cordas*. Manuscrito - fagote solo e redução para piano. 1933.

INVERSÃO DE CAUSA E EFEITO – UMA ANÁLISE DA PEÇA “SALUT FÜR CAUDWELL” DO HELMUT LACHENMANN

Benedikt Mensing (UDESC)
cold_ben@hotmail.com

Acacio Piedade (UDESC)
acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Neste trabalho comentaremos a obra *Salut für Caudwell*, composta para dois violões pelo compositor alemão Helmut Lachenmann (1935). Lachenmann é expoente de uma corrente que pode ser denominada “música sonora” (*Klangmusik*), uma música que abandona as técnicas tradicionais de compor com notas, funções e categorias como “consonância” e “dissonância” pela idéia de “som como uma mensagem transmitida pelo próprio mecanismo original, logo, som como experiência de energia”, como afirma o compositor. Apresentaremos uma breve biografia do compositor e em seguida discutiremos o conceito de música concreta instrumental. Mostraremos parte do vocabulário analítico-sonoro que Lachenmann desenvolveu para a *música concreta instrumental* em exemplos musicais de *Salut für Caudwell*. Ao final acha-se uma análise da obra e algumas conclusões.

Palavras-chave: Helmut Lachenmann; música concreta instrumental; sonoridade, música como experiência existencial

Inversion of cause and effect – An analysis of Helmut Lachenmanns piece “Salut für Caudwell”

Abstract: In the following article we will comment the work “Salut für Caudwell”, composed for guitar-duo by the German composer Helmut Lachenmann (1935). Lachenmann follows the tradition of a music that could be called “sound-music” (*Klangmusik*), a musical esthetics that abandons the traditional techniques of composing with notes and categories like consonance, dissonance and functionality. They are replaced by a conception of “sound as a message, conveyed from its own mechanical origin, and so sound as experience of energy”, as the composer claims. We will present a short biography of the composer and, after that, we explain the origin and fundamental ideas of the *musique concrète instrumentale*. Then we will comment a part of the sound-analytical vocabulary developed by Lachenmann by means of musical examples of the piece “Salut für Caudwell”. Finally, we analyze this piece and expose our conclusions.

Keywords: Helmut Lachenmann, *Musique concrete instrumentale*, sound, Music as existential experience

HELMUT LACHENMANN¹

Helmut Lachenmann nasceu em 27/11/1935 em Stuttgart (Alemanha) e viveu sua infância durante a segunda guerra mundial. Os estudos musicais institucionais aconteceram em Stuttgart: contraponto com Johann Nepomuk David e piano com Jürgen Uhde. Em 1957 participou pela primeira vez dos cursos de Férias em Darmstadt com Stockhausen, Scherchen, Posseur, Maderna, Nono e Adorno. Estudou com Nono em Veneza entre 1958 e 1960, quando analisou tanto música antiga quanto contemporânea e elaborou diversos projetos composicionais seriais e livres, dentre os quais as obras *Souvenir*, *Due Giri* e *Tripelsextett*. De volta à Alemanha, em Munique, iniciou seu “trabalho na busca da própria localização” como pianista e compositor (LACHENMANN, 1996, p. 153). Dentre as diversas atividades que realizou no período, começou a experimentar formas abertas, criou a obra *Introversionen* (1963), investigou a “aplicação prática do sonoro em *Plus-Minus*, de Stockhausen” e as performances de Caskel, Rzewski, Kontarsky nos cursos para música contemporânea em

¹ A metodologia deste trabalho é baseada na leitura dos textos originais escritos por Helmut Lachenmann, principalmente no seu livro *Musik als existenzielle Erfahrung* (LACHENMANN, 1996), obra de referência que contém diversos artigos publicados pelo compositor entre 1966 e 1995. Esta obra nunca foi traduzida para o português, sendo que nesta pesquisa utilizamos a versão original, em alemão.

Colônia (*ibidem*). Em 1965 ele passou a trabalhar com música eletrônica no estúdio “IPEM” em Gent (Bélgica) e compôs a obra *Szenario*. No ano seguinte Lachenmann começou a dar aulas de teoria musical na escola de ensino superior de música de Stuttgart e, depois, em Ludwigsburg. Nestes tempos, Lachenmann começa a refletir sobre a consolidação do tonalismo no pensamento musical da sociedade da época, afirmando que se trata de uma “estética da dependência ideológica com normas ultrapassada mas que, apesar disso, sobrevivem” (*ibidem*), destacando o aspecto político de música que não tem coragem de quebrar com as normas estéticas pré-definidas da sociedade ocidental, normas que acabam por ser “confirmadas na porta de saída” (*ibidem*). A magia da música tradicional leva o ouvinte para uma alienação da realidade (MOSCH, 2009). Lachenmann procura fugir destas normas através de um “entendimento sonoro realístico, trazido do pensamento cotidiano, evitando o efeito do exótico” (*ibidem*). O enfoque vai para o som, então, como mensagem da sua condição de formação, pelos seus usos e pela “modificação estrutural deste fenômeno como quebra inevitável do tabu e provocação social.” (*ibidem*).

MÚSICA CONCRETA INSTRUMENTAL

O conceito de música concreta instrumental de Helmut Lachenmann se refere à *musique concrète* do Pierre Schaeffer. O que importa para Lachenmann é que Schaeffer gravou sons do mundo cotidiano e criou obras em forma de colagens a partir destas gravações, e assim, seus projetos partiram de sons concretos ao invés de idéias composicionais teóricas. É esse pressuposto geral que segue vivo na música de Lachenmann, mas ele “traduz” estes sons gravados do concreto para “ações instrumentais reais” (*op. cit.*, p. 124), possibilitando assim trazê-los para a sala de concerto para serem apreciados em execução ao vivo. Lachenmann define a época de pesquisa em que se dedicou a essa missão da música concreta instrumental como começando no ano 1968, com a obra *Tema*, e terminando em 1976, com a obra *Accanto* (LACHENMANN e RYAN, 1999, p. 20-21).²

O foco da música concreta instrumental é o “som como resultado e sinal característico da sua produção (*Entstehung*) mecânica e a energia utilizada (seja mais economicamente ou menos).” (LACHENMANN, 1996, p. 150). O caminho é o contrario daquele que se encontra na música tradicional: enquanto nesta última procura-se não deixar aparecer os índices do esforço (ruídos, chiados, raspagens, respirações, sons tanto do intérprete quanto do instrumento) para a emissão de uma nota musical mais “pura” ou “limpa”, Lachenmann deixa o interprete produzir notas de forma a evidenciar o esforço mecânico mesmo, sem se importar com qualquer contexto tonal ou com a própria nota, e é nesse sentido que ele fala em “des-musicalizar” as notas (*Entmusikalisieren*) (*ibidem*). O compositor crê que, desta forma, a música real fica mais compreensível e acessível para qualquer ouvinte, seja ele musicalmente educado ou não (*ibidem*).

Em busca dessa estética, Lachenmann inventou técnicas instrumentais especiais, pois a técnica tradicional “busca sempre o som puro e ideal, o caminho da menor resistência possível, mas o

² A obra que comentaremos, *Salut für Caudwell*, é datada de 1977, e entretanto acreditamos que ela pode ser analisada através das ferramentas desenvolvidas para a música concreta instrumental por que consideramos que ela ainda é um exemplar deste estilo.

que importa é o som como expressão dessa resistência mesmo” (*ibidem*). Lachenmann constata que, conforme suas técnicas, “o material usado está ao menos igualmente acessível para a experiência imediata quanto eram as funções tonais” (*ibidem*). O fato revolucionário que o compositor aponta neste aspecto é que os critérios artísticos aqui estão desligados das normas sociais, e este aspecto é tão simples que é quase impossível que ele não seja compreendido pelo ouvinte, e por isso ele possivelmente provoca protestos. (*ibidem*).

A música concreta instrumental está inscrita na corrente que pode ser denominada “música sonora” (o que Lachenmann chama *Klangmusik*), uma música que abandona as técnicas tradicionais de compor com notas, funções e categorias como “consonância” e “dissonância” pela idéia de “som como uma mensagem transmitida pelo próprio mecanismo original, logo, som como a experiência da energia” (*ibidem*).³

Um vocabulário próprio da música concreta instrumental

Começamos com uma afirmação importante do compositor:

a emancipação do som acusticamente imaginado em relação à sua função subordinada na musica antiga faz parte do desenvolvimento musical do nosso século. Em vez da experiência sonora como experiência tonal, consonante e dissonante, a EXPERIENCIA SONORA IMEDIATA não virou o foco mas tomou seu lugar como ponto-chave da experiência musical. (LACHENMANN, 1996, p. 1).

Helmut Lachenmann dedica um capítulo inteiro de seu livro *Musik als Existenzielle Erfahrung* (“Música como experiência existencial”, LACHENMANN, 1996) à explicação e categorização do seu próprio vocabulário sonoro. Ele destaca que o propósito dessa categorização não é estabilizar uma nova sintaxe aplicável universalmente, mas somente dar uma ferramenta para o leitor interessado em técnicas de composição para que ele possa decifrar as obras musicais a partir da sonoridade.

Lachenmann categoriza sons em dois diferentes tipos: som como “estado” (*Zustand*) e som como processo. Em outros palavras: o som com duração indefinida, cuja duração tem que ser limitada por interação externa e o som que, em si mesmo, já está limitado na duração sem nenhuma interação externa.” (*op. cit.*, p. 1). Na explicação do seu vocabulário, Lachenmann utiliza frequentemente um termo que Stockhausen fundou, *Eigenzeit* (“tempo próprio”), que é o tempo necessário para transmitir as características de um som, o tempo necessário para que o ouvido possa reconhecê-lo como um certo tipo de som.

Som-textura: som como estado

No som-textura (*Texturklang*), o tempo próprio se expande e poderia tender infinito se a atenção aos “detalhes permanentemente novos” (*op. cit.*, p. 14) não o transformasse em uma

³ Veja-se também o conceito de “Estética da Sonoridade” (GUIGUE, 2012). Esta é uma estética musical onde *grosso modo* a nota musical perde sua preponderância para a cor do som, o timbre ou ruído (Ver HILBERG, 2000).

experiência estática. Entretanto, é importante a mencionar é que o detalhe em si tem pouca importância para este tipo de som, pois o foco está na textura ela mesma, nas suas “propriedades gerais estáticas” (*op. cit.*, p. 15). Vejamos abaixo um exemplo de som-textura em *Salut für Caudwell* (Figura 1):



Figura 1: exemplo de som-textura em *Salut für Caudwell*.

Som cadência: som como processo

O som-cadência (*Kadenzklang*) é o tipo mais simples de som como processo (*op. cit.*, p. 8). É característico do som-cadência que ele se monta e desmonta de uma só vez. (*op. cit.*, p. 3). Lachenmann destaca que o som-cadência é um som como processo porque “o tempo próprio desse som é então idêntico ao tempo que este som dura” (*op. cit.*, p. 8). Como exemplo de som-cadência em *Salut für Caudwell* temos o trecho abaixo (Figura 2). Após o exemplo, faremos uma análise da obra.

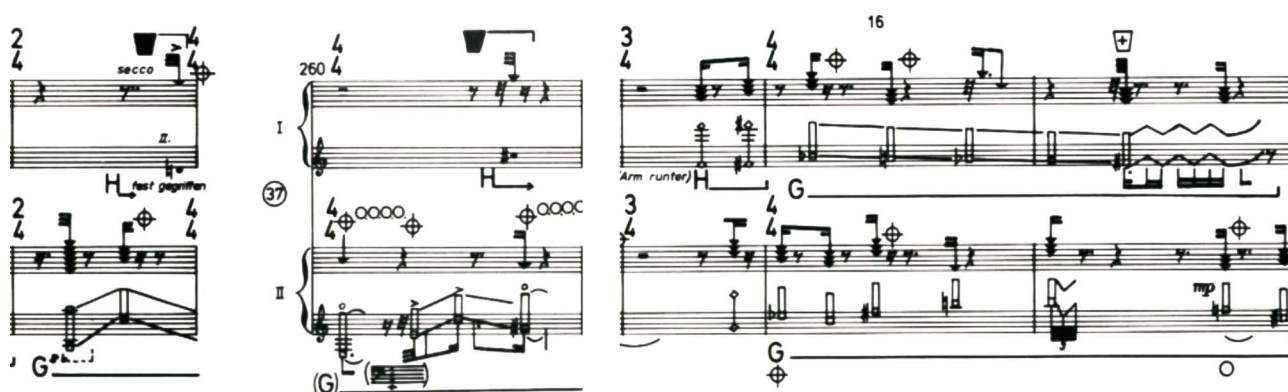


Figura 2: som-cadência em *Salut für Caudwell*.

ANÁLISE DE *SALUT FÜR CAUDWELL*

Começamos com o pensamento de Lachenmann sobre:

“A aura tipicamente ligada ao violão como instrumento popular e erudito inclui o tanto o primitivo tanto quanto o sensível, o íntimo, o coletivo, e contém também momentos que podem ser descritos historicamente, geograficamente e sociologicamente de forma exata. Isso não significa que o compositor deve se esquivar deste material já existente da maneira inteligente, ou pior, se defender, angustiado, de sua influência: ele deve se deixar contaminar por esses tipos de elementos como parte dos meios musicais que escolhe, e contaminá-los da mesma forma.” (LACHENMANN, 1996, p. 391).

Helmut Lachenmann dedica esta peça ao escritor Christopher Caudwell e “a todos os excluídos, os quais, incomodando com sua ausência, facilmente são confundidos com destruidores” (LACHENMANN, 1996, p. 391). O compositor menciona que, no processo de criação desta obra, ele foi tendo a impressão de que ela tinha que ser acompanhada “se não por um texto, sim por palavras soltas e pensamentos” (*op. cit.*, p. 391). Lachenmann argumenta que coisas sobre quais se deve pensar são na verdade impossíveis de serem ditas por que “vivemos em uma sociedade que é, em grande parte, muda, pois perdeu seu meio de comunicação diferenciado devido à manipulação da mídia e à manipulação impensada dos emoções.” (*ibidem*). Por isso, Lachenmann escolheu partes do livro “Ilusão e Realidade” do autor e marxista Cristófer Caudwell (CAUDWELL, 1971) para preencher este espaço. Caudwell morreu 1937 na Espanha, durante a tentativa de lutar contra o regime de Franco. Para dar uma visão geral das idéias sonoras que Lachenmann utiliza nessa peça, segue abaixo uma segmentação da obra em 12 partes (Figura 3).

Parte	1)	2)	3)	4)	5)	6)	7)	8)	9)	10)	11)	12)
Família	Palheta					Bottleneck						Escovar
Minutagem	0.00 - 0.35	0.35 - 2.15	2.15 - 6.56	6.57 - 8.15	8.15 - 9.56	9.56 - 12.43	12.43 - 14.03	14.03 - 16.45	16.46 - 19.50	19.50 - 21.45	21.45 - 23.03	23.03 - fim
compasso	1 - 17	17 - 51	51 - 176	176 - 211	212 - 251	251 - 311	311 - 318	319 - 360	361 - 410	410 - 434	435 - 467	468 - 533
Técnica predominante	Palheta, cordas abafadas	Palheta, Cordas abafada	Palheta, cordas abafadas + fala	Batidas com palheta	Palheta, harmônicos abafados	Bottleneck, glissandi	Bottleneck, glissandi rápidos e curtos	Bottleneck, glissandi	Bottleneck, pulso por deslocção	Bottleneck, bater nas cordas	Bottleneck glissandi	escovar
Pulso fixo	Não	Sim	Sim	Não	Não	Não	Não	Não	Sim	não		
idéias	Caos	Células rítmicas	idéias melódicas	Apresentar a família “batida”		campo sonoro		campo sonoro			caos	

Figura 3: Segmentação de *Salut für Caudwell*.

A ideia é simples: Assim como em uma obra tradicional há em geral partes A, B e dependendo do caso talvez mais partes C, D, etc., cada uma situada em um contexto harmônico diferente e tendo vários elementos temáticos que se relacionam entre si (tanto quanto os contextos harmônicos também

se relacionam), existem aqui em *Salut für Caudwell* igualmente várias sonoridades e ideias musicais que podem ser organizadas em famílias que se relacionam tanto uma com a outra família, quanto às ideias se relacionam. A perspectiva analítica é do intérprete e da produção do som, respeitando o conceito de música concreta instrumental. Essas diferentes gestos, famílias e relações internas são as partes que formam o chamado som-estrutura (*Strukturklang*) (LACHENMANN, 1996, p. 17-18). Por definição do próprio Lachenmann, toda obra musical forma um som-estrutura no seu todo. Ele abstrai esta ideia numa representação gráfica (Figura 4):

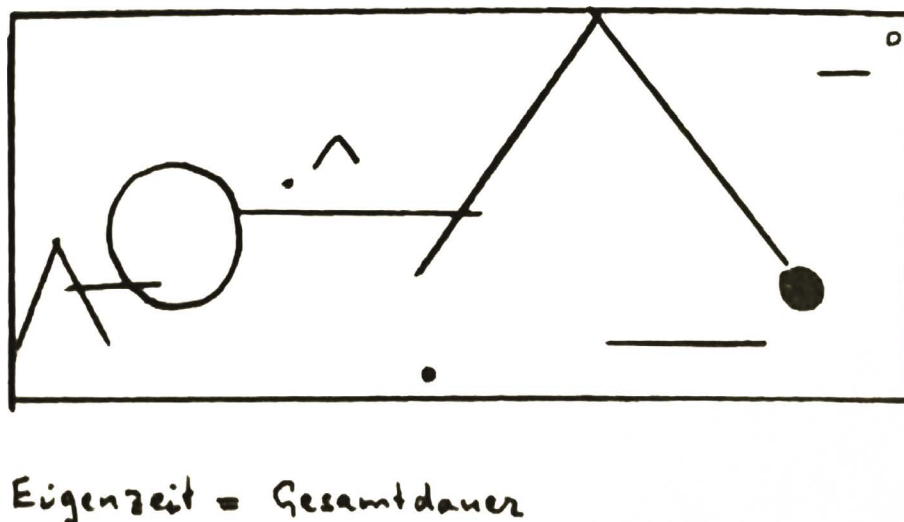


Figura 4: Som-estrutura.

Como Lachenmann inventa suas próprias técnicas instrumentais para a reprodução da sua música, (*op. cit.*, p. 124) e como ele tenta, além disso, entender e mostrar o lado mecânico dos sons instrumentais (*op. cit.*, p. 211), a análise divide o som-estrutura de *Salut für Caudwell* a partir das técnicas instrumentais que o compositor utiliza. Nas primeiras cinco partes as sonoridades predominantes são aquelas geradas pelo uso da palheta. O som da palheta passando pela corda ou batendo na corda aparece bem claro porque as cordas estão sendo abafadas pelos dedos da mão esquerda, pela mão esquerda mesmo ou pelo braço, na maior parte do tempo. Aqui então encontramos a primeira família, chamada “palheta”. Nas partes seis ate onze, a pesquisa de sonoridades acontece em cima da técnica conhecida como *bottleneck* com material de aço, técnica predominante nestes partes e que constitui a segunda família, chamada *bottleneck*. A última parte pode ser vista como uma Coda, pois ela se destaca do resto da peça pelo uso de harmonias quase tradicionais. Aqui a técnica predominante é o escovar as cordas com a mão direita em varias direções. A terceira família esta sendo chamada “escovar”. Há uma quarta família que está menos presente nesta peça, que chamamos de “batidas”.

É interessante perceber que entre todas as partes há uma transição orgânica, ou seja, as famílias predominantes não mudam de repente. No final das partes que estão sendo dominadas família “palheta”, as sonoridades da família *bottleneck* vão ganhando mais espaço pouco a pouco até o ponto em que passam a predominar. Por exemplo, o primeiro gesto⁴ de *bottleneck* na parte 5 aparece

⁴ Utilizamos o conceito de gesto como substituto de motivo ou célula no caso da música concreta instrumental (GRITTEN e KING, 2006).

no compasso 232 e tem a duração de uma semicolcheia. Em seguida, aparece outro mais de igual valor no compasso 236, dois gestos com a duração de uma mínima no compasso 240 e um último gesto com a duração de quatro mínimas uma colcheia e uma fusa no compasso 244-245 no violão 1, acompanhado por um gesto no valor de uma semimínima no compasso 245 no violão 2. O espaço tomado pela família *bottleneck* aumenta então com cada gesto que na parte 5. Igualmente os sons da família “palheta” não desaparecem de vez a partir da parte 6. Do compasso 251 até 286 acontece uma diálogo sonoro entre a família *bottleneck* e os sons secos, abafados da família “palheta”. Só no final da parte 6 (compasso 287-311) é que os sons da família “palheta” desaparecem de vez e a exploração de sonoridades da família *bottleneck* continua sozinha.

Há muitas interligações entre as famílias. Assim a maior parte dos sons com *bottleneck* na mão esquerda está sendo atacada pela palheta na mão direita. Só que as características sonoras do *bottleneck* aparecem muito mais salientes o que as da palheta, porque as sonoridades da família *bottleneck* são sonoridades que têm uma duração de alguns segundos e o som característico da palheta aparece mais forte no momento de ataque da corda. Mesmo as poucas sonoridades curtas da família *bottleneck*, que aparecem, por exemplo, na parte 7, têm uma espécie de eco e ficam soando pelo menos durante 2 segundos.

A transição das partes que estão sendo dominadas pela família *bottleneck* para a ultima parte (parte 12) é orgânica da mesma maneira como a transição anterior. A ultima parte faz uso de dois acordes típicos no violão, Mi Maior e La menor. Estes estão sendo tocadas na primeira posição, fazendo uso de todas as cordas, favorecendo a sonoridade ampla do violão pelo uso de cordas soltas e pela afinação do violão e ressonância do tampo. E entretanto, a maneira como Lachenmann usa este acordes nesta peça faz com que o som típico deles quase não apareça. A técnica para a mão direita não deixa as cordas vibrarem muito, mas deixa o som da mão direita passando pelas cordas aparecer claramente e cobrir o som dos acordes. Vamos agora ao texto que é falado nesta obra. Segue-se uma tradução livre do original em alemão:

Como vossa liberdade está enraizada apenas em uma parte da sociedade, ela é incompleta. Toda consciência é também construída por toda a sociedade. Mas como vocês não sabem disso, vocês têm a ilusão de serem livres. Esta ilusão, orgulhosamente apresentada, é a marca da vossa escravidão. Vocês esperam poder separar o pensamento da vida e assim conservar uma parte da liberdade humana. Liberdade, porém, não é uma substância a ser conservada, mas sim uma força gerada na luta ativa com os problemas concretos da vida. Não existe um mundo de arte neutro. Vocês têm que escolher entre arte que não tem consciência de si, que não é livre nem verdadeira, e arte que conhece suas condições e as expressa. Não vamos parar de fazer crítica aos conteúdos burgueses da vossa arte. Nós temos a simples exigência a vocês de unir a vida com a arte e a arte com a vida. Nós exigimos que vocês vivam no mundo novo de verdade e não deixem a sua alma no passado. Vocês ainda são fragmentados enquanto não pararem de misturar mecanicamente categorias puídas da arte burguesa ou copiar mecanicamente categorias de outras áreas proletárias. Vocês têm que escolher o caminho difícil da criação, reformar as leis e a técnica da arte para que ela expresse o mundo que nasce e se torne parte de sua realização. Então nós diremos... (Lachenmann 1996, p. 155)

Nota-se o contexto literário que Lachenmann inclui nesta obra tem a ver diretamente com seu pensamento sobre arte contemporânea e superação da tradição. O instrumentista fala este texto em uma fala ritmada, na qual as palavras são cindidas em sílabas. Passemos às conclusões.

CONCLUSÕES

Como dissemos antes, apesar de *Salut für Caudwell* ter sido composta em 1977 são evidentes as características da música concreta instrumental nessa peça. A idéia da “des-musicalização”, descrevemos antes, está muito presente nessa peça pelo fato de que a maior parte dos sons é produzida com cordas abafadas, o que faz com que os sons do esforço mecânico do intérprete apareçam claramente, o que parece até ser o ponto central da peça. O abafamento das cordas diminui a vibração do tampo, que tradicionalmente amplificaria a nota tocada e esconderia o máximo possível o som da palheta passando pela corda. Mas aqui processo tradicional se acha invertido: o som da nota quase não aparece enquanto o som da palheta (ou em casos raros, dos dedos) passando pelas cordas, o esforço que acontece no lado do intérprete antes que qualquer nota pode soar, isto soa claramente e cobre o som da nota musical. Este princípio se acha em varias outras técnicas utilizadas nesta peça, como por exemplo, na técnica de escovar com a mão direita em cima das cordas no parte 12 ou na técnica de passar a unha da mão direita horizontal na corda no compasso 214.

Este pensamento musical é frutífero e influenciou obras de seus alunos e outros compositores (HIEKEL, 2009). A idéia se encaixa perfeitamente na exigência estética do Christopher Caudwell de uma “arte que sabe das suas condições e as expressa na missão de liberdade na qual dá coragem ao ser humano para enfrentar a realidade e se confrontar com as contradições complexas da mesma de maneira realista, ao invés de se resignar e fugir para os idílios privados.” (LACHENMANN, 1996, p. 391). Primeiramente porque Lachenmann mostra a condição para a nota musical poder acontecer na forma do ato físico do intérprete que é necessário para produzi-la. Lachenmann compôs uma obra musical baseada neste esforço físico, uma espécie de pesquisa (termo que utilizamos antes), mostrando os vários esforços físicos que os violonistas têm que fazer para tocarem seus instrumentos e os utilizando como expressão artística. Lachenmann mostra que ele não acredita a nota musical seja a condição para se produzir a arte “música” mas sim que a música pode se expressar livremente sem necessidade de se limitar à nota e seu contexto. Essa música pode dar “coragem ao humano de enfrentar a realidade e se confrontar com as contradições da mesma de maneira realista em vez de fugir para idílios privados” (*op. cit.*) no sentido de que a peça *Salut für Caudwell*, por mostrar as várias dificuldades que o violonista tem que enfrentar para tocar seu instrumento, tem um valor artístico em si próprias. Ele mostra a realidade que é fazer música em toda sua complexidade e esconde somente a parte que tradicionalmente aparece no primeiro plano e para muitos é a essência da musica, a nota musical. Essa nota musical, para Lachenmann, é a parte que “engana” as pessoas, que as leva a “fugir para idílios privados”, sentir sentimentos que eles sabem que vão sentir quando escutam um certo tipo de acorde ou escala, sentimentos que muitas vezes tem seu origem na vida privada do ouvinte e pouco se relacionam com a estrutura da obra ou com a idéia musical do compositor. Lachenmann alega que “para muitos amantes da musica, ouvir musica somente é possível como uma espécie de reencontro, mesmo se não com uma obra especifica, mas com uma língua conhecida, chamada música, com suas harmonias e rítmicas. Na realidade eles nem escutam, mas contentam-se com o ato de reconhecer e ressentir o conhecido, com sentimentos que eles gostam.” (LAUDENBACH 2012).

Como Lachenmann menciona que o compositor deve se deixar contaminar pela aura tipicamente ligada ao violão e contaminá-la da mesma forma, como mencionamos anteriormente, ele

claramente usa muitos certos tradições ligadas ao violão e as encaixa na sua própria estética. É o caso dos acordes típicos de Lá menor e Mi maior no parte 12, que ele usa, mas não deixa soar, cobrindo com o ruído da mão direita passando pela superfície das cordas, ou com a mudança horizontal da mão direita em relação às cordas, resultando em várias coloridos timbrísticos diferentes. Além de usar os dois timbres mais comuns no violão, *sul tasto* e *sul ponticello*, Lachenmann estende a técnica e faz uso de uma alternância contínua entre eles, e também de regiões extremas que tradicionalmente não estão usadas, como tocar em cima do cavalete ou direto no lado do dedo da mão esquerda que aperta a corda. Lachenmann porém não usa estes efeitos para dar timbres diferentes a notas musicais mas sim para colorir os ruídos produzidos.

Há varias outras técnicas tradicionais ligados ao violão (tanto do contexto popular, quanto erudito), que Lachenmann se deixa contaminar e as quais contamina ou expande, como a técnica do *bottleneck*, partes 6 - 11, onde há um estudo exploratório das possíveis sonoridades com o mesmo. Pizzicato Bartók, harmônicos, pestanas, golpes, palhetadas, sons da unha, pizzicato violínístico, (por abafamento), e até o efeito *wah-wah* acha seu lugar no som-estrutura *Salut für Caudwell*, uma obra de livre exploração de sonoridades através dos pensamento artístico do compositor criador da música concreta instrumental.

REFERÊNCIAS

- CAUDWELL, Christopher. *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit*. München: Hanser-Verlag, 1971
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- GRITTEN, Anthony & KING, Elaine. (eds.) *Music and Gesture*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- HIEKEL, Peter Jörn. Die Freiheit zum Staunen. – Wirkung und Weitung von Lachenmanns Komponieren. In: Tadday, Ulrich (Ed.) *Musik-Konzepte 146 – Helmut Lachenmann*. Richard Booberg Verlag GMBH & Co KG: München 2009. p. 5-25
- HILBERG, Frank. Geräusche? Über das Problem, der Klangwelt Lachenmanns gerecht zu werden. In: Tadday, Ulrich (Ed.) *Musik-Konzepte 146 – Helmut Lachenmann*. Richard Booberg Verlag GMBH & Co KG: München 2009. p. 60-75
- LACHENMANN, H. e RYAN, D. *Composer in Interview: Helmut Lachenmann*, *Tempo*. No. 210, Cambridge University Press, 1999
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden Breitkopf & Härtel, 1996
- LACHENMANN, Helmut. *Salut für Caudwell* (partitura). Baden-Baden: Breitkopf & Härtel, 1977.
- LAUDENBACH, Peter. *Interview mit dem Komponisten Helmut Lachenmann*. Tip Berlin. 2012 (<http://www.tip-berlin.de/kultdur-und-freizeit-theater-und-buehne/interview-mit-dem-komponisten-helmut-lachenmann>).
- MOSCH, Ulrich. Kunst als vom Geist beherrschte Magie – Zu einem Aspekt von Helmut Lachenmanns Musikbegriff. In: Tadday, Ulrich (Ed.) *Musik-Konzepte 146 – Helmut Lachenmann*. Richard Booberg Verlag GMBH & Co KG: München 2009. p. 76-96.

“EU VOU VOLTAR PRO MEU SERTÃO”: A REINVENÇÃO DO SERTÃO NA POÉTICA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (1960-1970)

André Rocha Leite Haudenschild (UFU)
arsolar@gmail.com

Resumo: A proposta do trabalho é identificar e problematizar algumas das tensões civilizatórias que se estabelecem entre os meios rurais e urbanos da vida social brasileira através da análise da música popular brasileira produzida entre as décadas de 1960 e 1970. Trata-se de investigar a constituição de uma tópica que se propaga em nosso imaginário social desde meados do século XIX, e que vai se manifestar como uma fecunda tradição temática em nossa literatura e em nossa canção popular ao longo de todo o século passado: a representação do “sertão”. Um sertão que deve ser entendido como sendo um “lugar de memória” (Nora, 1993) físico e, principalmente, um universo mítico e imaterial. Para tanto, faz-se necessário compreender-se os processos identitários dessas representações culturais a partir do discurso musical de seus mediadores culturais, em sua maioria, compositores nordestinos, que, enquanto sujeitos sociais portadores de uma alteridade (Said, 2007), ousaram reinventar as imagens míticas e estereotípicas do universo sertanejo, através de suas próprias experiências diaspóricas (Hall, 2008). Portanto, ao tentarmos entender as múltiplas representações do “sertão” na produção musical brasileira deste período, reconheceremos a importância desse *topos* na construção de nosso imaginário social.

Palavras-chave: poética da canção; lugar de memória; diáspora; Estudos Culturais; Música Popular Brasileira.

“Eu vou voltar pro meu sertão”: reinventing the “sertão” in the Brazilian popular music’s poetics (1960-1970)

Abstract: The purpose of this paper is to identify and discuss the tensions that are established between the rural and urban Brazilian social life through the analysis of Brazilian popular music produced from the 1960s to the 1980s by composers, mostly, Northeasterns. It is investigating the creation of a topical that propagates as a long-lived poetic tradition in our popular song: the representation of the Brazilian hinterland. A hinterland that must be understood as a place of memory physical and, especially, a mythical and immaterial universe (Nora, 1993). Therefore, it is necessary to understand the identity processes such cultural representations from the musical discourse of their social actors, mostly Northeastern composers - here referred to as “heirs of Luiz Gonzaga” - that while subjects with a subaltern otherness (Said, 2007), dared to reinvent the positive and negative images - mythical and stereotypical - of the backland’s universe: through their own diasporic experiences (Hall, 2001). Therefore, to try to understand the multiple representations of the hinterlands in Brazilian popular music of this period, we recognize the importance of the tops in the construction of our social imaginary.

Keywords: song’s poetics; place of memory; diáspora; Cultural Studies; Brazilian popular music.

INTRODUÇÃO

O “sertão” como uma categoria germinal do pensamento social brasileiro

“nenhua renitencia fiz em largar tudo e por me ao caminho de ao Redor de 600 legoas desta Costa de Pernambuco por o mais aspero caminho, agreste e faminto sertão do mundo...”
Domingos Jorge Velho (apud ENNES, 1938, p. 204)

O “sertão”, alteridade geográfica e social, assentada por poderosa tradição narrativa do pensamento social brasileiro (VIDAL E SOUZA, 1997), está presente no imaginário nacional há muito tempo e faz parte da própria invenção de nosso país. A expressão topográfica já se encontrava na seminal carta de Pero Vaz de Caminha (“[...] De pomta a pomta he toda a praya parma mujto chaã he mujto fremosa. Pelo sartaão nos pareceu do mar mujto grande...”), assim como, na carta de doação de Duarte Coelho (apud ARAÚJO, 2000, p. 45-46), fazendo parte das crônicas e narrativas portuguesas desde o século XIV, para delimitar as áreas dentro do reino, mas distantes de Lisboa, e também, para nomear os imensos espaços situados nas possessões ultramarítimas recém-conquistadas. Seu

uso inicial alude a todos os territórios continentais desconhecidos e desabitados, afastados do litoral, cuja invisibilidade da presença humana é muitas vezes levantada como um traço característico desses espaços, não raro definidos como “vazios demográficos” ou “terras desocupadas” (MACHADO, 1995). Entretanto, a expressão passou por diversas conotações no decorrer da nossa história, como nos informa Câmara Cascudo: “É o interior”, sendo que “as tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais” (CASCUDO, 1988, p. 710). Isto é, o “sertão” está diretamente associado ao lugar físico e à posição social de seus próprios enunciantes, pois se para os primeiros portugueses, o Brasil era um imenso “sertão” desconhecido, já para o habitante do Rio de Janeiro do século XVI, o “sertão” começaria um pouco além dos limites da cidade, sendo que para o bandeirante paulista do século XVII e XVIII, os “sertões”, como fonte de riquezas inesgotáveis, eram os atuais estados de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Enquanto que para os degredados políticos, os índios perseguidos e os escravos quilombolas do Brasil Colônia, este mesmo “sertão” podia representar um território de “liberdade” e “esperança”. Portanto, o “sertão” vai se configurar dialeticamente em nosso pensamento social: “Variando segundo a posição espacial e social do enunciante, “sertão” pôde ter significados tão amplos, diversos e aparentemente antagônicos” (AMADO, 1995, p. 149).¹

Aliás, essa variedade de usos acabou fazendo com que o imaginário social do “sertão” não se refira apenas a um local, mas a uma condição a ser superada (um qualificativo imposto, implicando na valoração de determinadas condições locacionais), “conduzindo a contínuos processos de domínio territorial em diversos momentos históricos calcados, sobretudo, em um ideal expansionista e dialógico, pois o “sertão” só se expressa a partir do “não-sertão” (MORAES, 2009). Sendo que o mapeamento preciso de um sertão demarcável é um terreno especulativo bastante arenoso, já que a imprecisão geográfica e a fluidez dos limites divisores que separariam o “sertão” do “não-sertão”, acarretaram em outros desdobramentos do nosso pensamento histórico e social nos séculos XIX e XX, tais como o “sertão etnográfico” e o “sertão dos intelectuais” (SENA, 1986). E a condição deste “imaginário do sertão”, como um atributo simbólico conferido a lugares de fronteiras incertas, nos ajuda a entender a atual formação de nosso imaginário social:

Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica. Trata-se de um discurso valorativo, referente ao espaço, que qualifica os lugares segundo a mentalidade reinante e os interesses vigentes neste processo. [...] Em todos os casos, trata-se da construção de uma imagem, à qual se associam valores culturais geralmente – mas não necessariamente – negativos, os quais introduzem objetivos práticos de ocupação ou reocupação dos espaços enfocados. Nesse sentido, a adjetivação sertaneja expressa uma forma preliminar de apropriação simbólica de um dado lugar (MORAES, 2003, p. 2-3).

¹ A etimologia do “sertão” pode nos fornecer uma boa pista para entendermos a história de sua construção durante nossa colonização: “É ainda Gilberto M. Teles quem nos diz: *De-Sertum*, supino de *desere*, significa ‘o que sai da fileira’, e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para indicar o lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente, impenetrável. Observa ainda o crítico que o adjetivo *certum* através da expressão *domicilium certum* e da forma que tomou em português arcaico, *certão*, pode haver contagiado a significação (não a forma) de *desertanum* como “lugar incerto”, sertão, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando. [...] A formulação da primeira oposição básica estruturante do sertão brasileiro, a oposição litoral/sertão, a partir do ponto de vista do mar, pode explicar o sentido popular segundo o qual o sertão é outro lugar, ou o lugar do outro. Fala-se dele, mas ele está sempre longe da enunciação, a qual se ampara em um dêitico adverbial para melhor caracterizá-lo: esse, lá, ali, acolá, mais além” (VICENTINI, 1998, p. 45).

De fato, como aqui veremos em nossa canção popular, o imaginário sertanejo “necessita de um contraponto que lhe forneça algum sentido por diferenciação. Isto é, o sertão só pode ser definido pela oposição a uma situação geográfica que apareça como sua antípoda” (Idem, p. 3). Assim, essa antítese ao “sertão” será o processo civilizatório que trará em seu bojo a formação das primeiras vilas, das novas cidades, e, conseqüentemente, o nascimento das metrópoles nacionais ao longo do século XX.

DESENVOLVIMENTO

“O sertão está em toda parte...”: a onipresença do sertão na cultura brasileira

A representação cultural do sertão é um tema central na literatura, na música popular e no cinema nacional, pois, talvez impulsionada pela imensidão territorial do país, “a imaginação social se voltou para o *sertão* que, ora como problema a ser resolvido, ora como índice da brasilidade, era conclamado a descrever a história da nação. O *sertão* se transformou, então, na categoria central no processo de invenção do Brasil” (PEREIRA, 2008, p. 15). E essa temática persiste vivamente na produção cultural brasileira ao longo de todo o século passado, dos romances regionalistas da década de 1930, ao auto de natal pernambucano, *Morte e vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto (musicado por Chico Buarque em 1965). Assim como, os filmes *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos, entre muitas outras obras artísticas.

Entre as diversas produções literárias, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, pode ser considerada a pedra fundamental do nosso pensamento social sobre a busca identitária de uma “brasilidade sertaneja”, embora outros escritores já cultivavam essa procura antes desta obra. Como Franklin Távora, no romance *O Cabeleira* (1876), cuja narrativa procura delinear um personagem que pudesse representar o sertanejo como um autêntico herói. E não é por acaso que, em *Os sertões*: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. Segundo essa “lógica euclidiana”, há uma oposição binária entre o jagunço (o “sertanejo”) e o homem do litoral, pois para o primeiro viver em meio às adversidades da paisagem sertaneja, ele precisa ser “mais tenaz”, “mais resistente”, “mais forte” e “mais duro” do que o homem do Sul. E esta valorização da tipologia do sertanejo será uma forma de idealização arquetípica, cuja dimensão rural é considerada apenas no seu aspecto positivo: um sertão bom e genuíno povoado por seres generosos, fortes e puros, gestadas por obras literárias profundamente marcadas pelo determinismo social do final do século XIX. E esse sertão do homem valente, rude e honrado, onde sopra sempre o vento da liberdade e ficará impresso nos discursos sertanejos ao longo do século XX e em nossa canção popular como um sentimento coletivo de saudade, naquilo que pode ser chamado como “o mito do sertão” (PROENÇA, 2004, p. xlii).

A partir da Era Vargas (1930-1945) o sertão geográfico começa a ser definido como uma autêntica “região-problema”, sob as bandeiras da “seca”, do “atraso” e da “obsolescência”. Nesse

novo panorama cultural, o regionalismo literário nordestino passa a contribuir significativamente para a ratificação do estatuto regional como “territóriosertão”. As obras *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, irão cristalizar a imagem da seca e propalar os espaços sertanejos como áreas de domínio de homens rústicos, sertanejos brutalizados e animalizados pelo ambiente e, sobretudo, pela miséria e exploração. No entanto, a seca e a “incivilidade” do sertanejo só corroboram o discurso oficial do poder estatal nacional em transformar os sertões nacionais em espaços integrados à lógica do capital (cf. LEITÃO JR., 2012, p. 2-07).

Já em *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, há uma verdadeira revolução na representação do sertão arquetípico conforme ouvimos as palavras de Riobaldo: **“O sertão está em toda parte”, “o sertão é sem lugar...”, “Sertão: é dentro da gente...”**, “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados”.² Aqui, a vastidão do espaço geográfico torna-se inquietante por falta de limites e o presente deixa de existir para elevar-se a um tempo mitológico. Como aponta Nogueira Galvão sobre o sertão rosiano, nele “o material real e material imaginário fundem-se, comunicam-se, intensificando o significado alegórico da figura do sertanejo e da sua terra. A falta de coordenadas temporais na narração contribui a criar uma atmosfera de “suspensão” em que o valor da ação se compreende na sua dimensão metafísica” (GALVÃO, 1972, p. 51). E essa noção de um sertão atemporal, que almeja transcender o mero universo regional, exprime a profunda diferença entre a prosa de Rosa e a geração dos regionalistas da década de 1930, exprimindo uma nova lógica simbólica que possa superar aquele sertanejo arquetípico, euclidiano e canônico das décadas anteriores. E, além disso, que possa ser capaz de desconstruir as imagens positivas e negativas – míticas e estereotípicas – do sertão na literatura nacional: imagens perpetuadas socialmente por uma cultura metropolitana hegemônica. Como aqui veremos, essas imagens serão revisitadas e ressignificadas pela produção musical de nossa canção popular, a partir, principalmente, das décadas de 1960 e 1970.

“Eu venho lá do sertão...”: e o sertão se dissemina na canção popular

“Vou me embora pro sertão/ Oh viola meu bem, viola...
Que eu aqui não me dou bem/ Oh viola meu bem, viola...
Sou empregado da leste/ Sou maquinista do trem”
 (“Viola meu bem”)³

Ao entendermos o modo como que as representações do sertão se disseminam em nossa canção popular, poderemos compreender muitas das particularidades e dos dilemas da nossa cultura contemporânea. O conflito entre o campo e a cidade tem sido central para a interpretação da vida social na modernidade ocidental, funcionando como uma chave interpretativa que nos possibilita a “adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade” (WILLIAMS, 2011, p. 471): uma antinomia crucial que está atrelada ao próprio modo de produção capitalista que vem transformando a paisagem cultural do mundo há alguns séculos. Neste sentido,

² As citações da obra *Grande Sertão: Veredas* pertencem, respectivamente, às páginas: 24, 370, 325 e 302 (ROSA, 2001).

³ Samba de roda de domínio público gravado por Dona Edith de Oliveira (VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. LP 6349054. Philips, 1973).

a experiência diaspórica vivenciada principalmente pelos compositores sertanejos e nordestinos da canção popular brasileira - experiência entendida como trânsito físico e metafórico entre os mundos culturais do “sertão” e da “metrópole” - foi determinante para as elaborações que se estabeleceram criativamente em suas obras.⁴ Como, por exemplo, a experiência diaspórica de Luiz Gonzaga, que, “circulando no eixo das cidades mais modernas do Brasil, tocando nas emissoras de rádio e gravando discos, entrou com o Brasil sertanejo país adentro” (RISÉRIO, 2013, p. 6), e logrou reinventar a cultura musical nordestina em plena sociedade urbano-industrial brasileira de meados do século passado. Mesmo que para isso, o “rei do baião” precisasse conceber uma identificação cultural vinculada a uma romantização de seu tradicionalismo sertanejo (TROTТА, 2010, p. 19). Como aludem os versos do xote “No meu pé de serra” (1945), em parceria com Humberto Teixeira: “Lá no meu pé de serra/ Deixei ficar meu coração/ Ai que saudade que eu tenho/ Eu vou voltar pro meu sertão”. E também, a musicalidade festiva do baião “Pau de arara” (1952), em parceria com Guio de Moraes: “Quando eu vim do sertão/ seu môço, do meu Bodocó/ A malota era um saco/ e o cadeado era um nó// Só trazia a coragem e a cara/ Viajando num pau-de-arara/ Eu penei, mas aqui cheguei (bis)// Trouxe um triângulo, no matolão/ Trouxe um gonguê, no matolão/ Trouxe um zabumba dentro do matolão/ Xote, maracatu e baião/ Tudo isso eu trouxe no meu matolão”.⁵

Como sabemos, o processo de industrialização nacional no decorrer do século XX foi marcado por um intenso movimento migratório em direção às principais capitais do Sudeste. Desde o final do século XIX, os habitantes rurais das regiões Norte/Nordeste do país, foram gradativamente desalojados de suas terras pelas condições precárias de vida e de subsistência (a estagnação econômica, a perpetuação do coronelismo político e as constantes secas), enquanto eram atraídos pela prosperidade econômica de outras regiões do território nacional. Ao analisarmos os índices do movimento migratório brasileiro durante todo o século passado, podemos compreender o processo no qual os compositores e mediadores culturais das canções aqui abordadas irão transitar entre o “sertão” e a “metrópole”, ao vivenciarem simultaneamente a desterritorialização de suas regiões natais e o irreversível impacto da vida metropolitana. Uma experiência que pode ser entendida como um desenraizamento cultural, como informa Ecléa Bosi: “Seria mais justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento. Não buscar o que se perdeu; as raízes já foram arrancadas, mas procurar o que pode nascer desta terra de erosão” (BOSI, 1987, p. 17). Deste modo, iremos encontrar diversas canções nascidas nas principais metrópoles nacionais da, a partir do *locus* de enunciação dos sujeitos sociais que vivenciaram intensamente os dilemas de seus próprios desenraizamentos.⁶

Como sabemos, a experiência diaspórica manifesta como uma tensão civilizatória entre as regiões supostamente arcaicas do Norte/Nordeste e as duas principais capitais desenvolvimentistas

⁴ A origem epistemológica do termo é grega, *diasporein*, cuja palavra significa “semear” e está relacionada à “dispersão”. O termo define o deslocamento migratório de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas (BONNICI, 2005, p. 23). Em nosso estudo, o utilizaremos no contexto de um dos principais vetores migratórios brasileiros da segunda metade do século XX: o êxodo dos habitantes do Norte e Nordeste em direção as duas principais capitais do Sudeste, as metrópoles de Rio de Janeiro e São Paulo.

⁵ Toda a obra de Luiz Gonzaga é pródiga em xotes, xaxados e baiões diaspóricos. Além de “Asa Branca” (1947), composta com Humberto Teixeira, podemos também citar: “Vozes da seca” (1953) e “A volta da Asa Branca” (1950), ambas com Zé Dantas, e “A triste partida” (1964), com Patativa do Assaré, entre muitas outras (MARCONDES, 2000, p. 342-343).

⁶ O conceito de “enraizamento” (WEIL, 1996) é oportuno para pensarmos a experiência diaspórica enquanto desterritorialização dos sujeitos sociais envolvidos.

do Sudeste - é uma tópica literária longeva em nosso cancioneiro popular. De modo que ela vai se propagar com propriedade na canção popular brasileira ao longo do século passado, principalmente a partir dos baiões de Luiz Gonzaga, entre os anos 1940 e 50, até adquirir novos contornos melopoéticos na década de 1960 e 1970, como em “Coragem pra suportar” (1964), de Gilberto Gil: “Lá no sertão quem tem/ Coragem pra suportar/ Tem que viver pra ter/ Coragem pra suportar...// Ou então/ Vai embora/ Vai pra longe/ E deixa tudo/ Tudo que é nada/ Nada pra viver/ Nada pra dar/ Coragem pra suportar...”. Assim como, em “Chegança” (1964), composta por Edu Lobo e Oduvaldo Viana Filho para integrar o roteiro musical do Show Opinião: “Estamos chegando daqui e dali/ E de todo lugar que se tem pra partir/ Trazendo na chegança/ Foice velha, mulher nova/ E uma quadra de esperança”. E, ainda, em “Curvas do rio” (1977), de Elomar Figueira Mello: “Vô corrê trecho/ Vô percurá uma terra preu podê trabaiá/ Prá vê se dêxo/ Essa minha pobre terra véia discansá// [...] Tá um aperto/ Mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro/ Vô dá um fora/ Só dano um pulo agora/ Em Son Palo/ Triângulo Minêro”. Assim sendo, as teorias pós-coloniais de Stuart Hall são fecundas para problematizarmos as questões em torno da “diáspora nordestina”. Pois para Hall, há uma vinculação estreita entre a experiência diaspórica e a construção das identidades culturais a partir de significados e posições relacionais em constante transformação (HALL, 2008, p. 33).

O sertão como antídoto ao mal-estar civilizatório

“Prepare o seu coração/ Pras coisa que eu vou contar/ Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar...”. Contando com uma intensa e carismática interpretação de Jair Rodrigues, assim se inicia a canção “Disparada” (1965), de Geraldo Vandré e Théo de Barros (música vencedora junto com “A banda”, de Chico Buarque, do II Festival de Música Popular Brasileira realizado em 1966, em São Paulo). Uma canção que possui uma profunda carga simbólica para ilustrar a disseminação do sertão arquetípico euclidiano, cujo homem sertanejo possui as marcas da vida rude de uma natureza hostil e de uma realidade opressora. Nesse caso, as agruras do coronelismo nordestino que potencializam sua “cultura de resistência”, uma cultura onde “a luta pela sobrevivência e a improvisação tomaram feições de atitudes políticas, formas de conscientização e manifestações espontâneas de resistência” (MATOS, 2002, p. 23). Os versos, “Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar”, exprimem a vontade deste sertanejo – sujeito melopoético da canção – em revelar a total alteridade de seu lugar de origem: o sertão como genuíno “lugar de memória”.⁷ Além disso, a referência espacial ao “lá do sertão” está apontando para um distanciamento temporal que justifica a própria alteridade deste enunciator sertanejo: aquele pertence a um “lugar-outro” (o sertão) e tem plena consciência dessa alteridade (SAID, 2007). Cabe notar que a capacidade heroica deste sertanejo (“eu vivo pra consertar”) será potencializada pelo arranjo musical da canção, cujo andamento rítmico acelerado e instrumentação dotam-na de um aspecto épico em sintonia com sua narrativa: sua missão de fazer justiça (“a morte,

⁷ O conceito sociológico de “lugar de memória”, de Pierre Nora (1993), é bastante oportuno para se investigar as representações dialéticas do “sertão” e da “metrópole”. Enquanto a “metrópole” pode ser reconhecida como o território real e palpável da modernidade, o “sertão” constitui-se em nossa cultura popular como sendo um “lugar de memória” físico e, principalmente, mítico e imaterial. Pois o lugar de memória é a representação de “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer” (Nora apud ENDERS, 1993, p. 133).

o destino, tudo estava fora do lugar”) e ganhar cada vez mais consciência de sua própria subjugação (“e as visões de clareando”). Em seu desfecho, de “boi” a “boiadeiro”, este sertanejo heroico vai se tornar um “cavaleiro” com seu “laço firme e braço forte”.

Outra canção que vai se utilizar alegoricamente do universo sertanejo como “cultura de resistência” frente ao sistema político nacional instaurado pelo golpe militar de 1964, é o baião “Viramundo” (1965), de José Carlos Capinan e Gilberto Gil: “Sou viramundo virado/ Pelo mundo do sertão/ Mas inda viro este mundo/ Em festa, trabalho e pão”. A profunda vontade heroica de mudar o mundo como uma tópica sertaneja que também se manifesta em “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão” (1964), de Glauber Rocha e Sérgio Ricardo. “-Se entrega Corisco!/ -Eu não me entrego não/ -Eu não sou passarinho/ pra viver lá na prisão”.⁸ O título dessa canção alude ao messianismo de Antônio Conselheiro, pois ele teria sido proferido pelo líder religioso de Canudos, em fins do século XIX. Como também expressa o baião, “Sobradinho” (1977), de Sá & Guarabyra: “O homem chega e já desfaz a natureza/ Tira a gente põe represa, diz que tudo vai mudar/ O São Francisco lá prá cima da Bahia/ Diz que dia menos dia vai subir bem devagar/ E passo a passo vai cumprindo a profecia/ Do beato que dizia que o sertão ia alagar/ O sertão vai virar mar/ Dá no coração/ O medo que algum dia/ O mar também vire sertão...”. Afinal, nessas canções o sertão ganha uma dimensão metafísica e transcendental, como uma promessa de felicidade e um devir de um sertão a ser transformado pela força heroica dos homens.

É importante salientar que, além deste sentimento de resistência do enunciador sertanejo presente nas canções de protesto deste período como uma forma soteriológica de acreditar em dias melhores em meio à realidade opressora, o “Dia-que-virá” (cf. GALVÃO, 1976, p. 95), podemos diagnosticar um certo “mal-estar” que vai se propagar na mediações culturais de nossa canção popular como uma progressiva suspeita face ao processo civilizatório nos trópicos.⁹ Isto é, um pontual sentimento de distopia e desconfiança em relação ao processo de modernização da vida nacional pautado pela cultura metropolitana dos centros urbanos, como denotam os versos de “Lamento sertanejo” (1975), de Dominginhos e Gilberto Gil: “Por ser de lá/ Do sertão, lá do cerrado/ Lá do interior do mato/ Da caatinga do roçado/ Eu quase não saio/ Eu quase não tenho amigos/ Eu quase que não consigo/ Ficar na cidade sem viver contrariado”. E em “Pequeno mapa do tempo” (1977), de Belchior: “Eu tenho medo de abrir a porta/ Que dá pro sertão da minha solidão/ Apertar o botão: cidade morta/ Placa torta indicando a contramão”. Uma desconfiança absoluta frente ao progresso material da modernidade entre o “mar” e o “sertão”, impulsionada por uma vontade imensa de voltar para o universo mítico sertanejo. Aliás, esse mal-estar civilizatório já estava latente em diversos dos baiões interpretados por Luiz Gonzaga nas décadas anteriores, como “Riacho de navio” (1955), dele e

⁸ Canção foi composta como trilha sonora do desfecho do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), de Glauber Rocha, um dos principais cânones do Cinema Novo.

⁹ A conhecida obra freudiana, *O mal-estar na civilização* (1929), nos impulsiona a refletir a cerca dos conflitos entre o indivíduo e a sociedade moderna, como informa seu título original em alemão - *Das Unbehagen in der Kultur* -, apontando para o sentimento de “desconforto” (*unbehagen*) dos indivíduos inseridos culturalmente na civilização ocidental. Para esse autor existem três fontes implacáveis do sofrimento humano: o poder devastador da natureza, a ameaça da deterioração e da fragilidade de nosso corpo, e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade. Como ele nos explica, “boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização”, pois “tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização” (FREUD, 2011, p. 31).

Zé Dantas: “Ai, quem me dera se eu fosse um peixe/ Ao contrario do rio/ Nadava contra as águas... [...] Pra ver meu brejinho/ Fazer minhas caçadas/ Ver as pegadas do boi/ Correr nas vaquejadas/ Ouvir o som dos chocalhos/ E acordar com a passarada/ Sem rádio, sem notícias das terras civilizadas”. Essas são apenas algumas de nossas canções que representam a experiência diaspórica do caminho de volta para o sertão ao inverterem o vetor do êxodo rural para o urbano, e ao expressarem a desterritorialização e a errância de seus sujeitos periféricos à hegemonia do mundo cosmopolita.¹⁰

CONCLUSÕES

Ao explorarmos o território simbólico do sertão na música popular brasileira no período aqui abordado, pudemos concluir que este se constitui fertilmente através de uma poderosa tradição “inventada” (HOBBSAWN; RANGER, 1984) desde o final do século XIX, cujo universo geográfico ambigualmente hostil, sedutor e nostálgico será sempre capaz de perpetuar um “sertão mitológico”. Onde apesar dos dissabores da luta pela sobrevivência, ainda soprava os ventos da amplidão e da liberdade sobre a cabeça de homens fortes e valentes, como assim prega o legado literário de Euclides da Cunha. E os exemplos paradigmáticos em nossa canção popular dessa força de resistência heroica do sertanejo arquetípico, serão bastante propícios para a luta cultural contra as forças da ditadura militar no período aqui abordado, conforme observamos nas canções de protesto dos anos de 1960, como “Disparada”, “Carcará” e “Viramundo”, entre outras.

Cabe apontar que a referida antinomia “sertão” X “metrópole”, que já entrava em tensão dialética na produção literária euclidiana e que vai se espalhar no romance regionalista dos anos 1930 em diante, também esteve presente em nossa música popular desde sempre. Um bom exemplo dessa tensão civilizatória já estava na poética de Catulo da Paixão Cearense para uma melodia folclórica recolhida por João Pernambuco, “Luar do sertão” (1914): “Ai que saudade do luar da minha terra/ Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão/ Este luar cá da cidade tão escuro/ Não tem aquela saudade do luar lá do sertão...”. Aliás, essa conhecida toada também denota o referido mal-estar que diagnosticamos em algumas das canções aqui elencadas. Uma outra amostra disso está em “Chuá, chuá” (1926), de Pedro de Sá Pereira e Ary Pavão: “Deixa a cidade formosa morena/ Linda pequena e volta ao sertão/ Beber da água da fonte que canta/ E se levanta do meio do chão/ Se tu nasceste cabloca cheirosa/ Cheirando a rosa no peito da serra/ Volta pra vida serena da roça...”. E essas são canções que já prenunciam a onipresença daquele sertão nostálgico e mitológico que atravessa toda a obra de Luiz Gonzaga, pois sua prolífera safra de canções diaspóricas nos ajuda a comprovar a permanência dessa tradição sertaneja ao longo do século passado.

Um aspecto desta pesquisa que ainda cabe maior investigação acerca das possíveis origens da presença deste sertão mitológico na poética da canção popular brasileira, está em percorrermos a hipótese de que a maioria das letras do baião, assim como as da música caipira e as do samba, tem como

¹⁰ O conceito de *locus* de enunciação (BHABHA, 2005) propõe que a construção do sujeito discursivo não é apenas uma relação entre um “eu” e um “outro”, mas se dá através de um processo de hibridização entre as diferentes culturas do sujeito “colonizador” e do “colonizado”, criando um “terceiro espaço” inerente ao próprio ato de tradução cultural do discurso. Ora, não seria o terreno de nossa canção popular um “terceiro espaço” discursivo entre as culturas rurais (provindas do campo, “colonizado”) e metropolitanas (gestadas pelo mundo urbano, “colonizador”)?

pressuposto e substrato determinados padrões culturais, cognitivos e estéticos, constituídos por um conjunto de hierarquias, da vida coletiva, do contexto, da religiosidade, do conhecimento tradicional e do senso comum, naquilo que chamamos de “modelo de consciência popular” (AZEVEDO, 2013, p. 264-265), o que nos levaria a comparar a safra de canções do samba e da música caipira com as canções aqui elencadas. Para tanto, isso implica no fato de que a invenção e constante reinvenção deste “sertão mitológico” em nossa música popular estão possivelmente pautadas por uma visão de mundo cuja existência individual é movida pelo desejo de um retorno àquela coletividade original da vida sertaneja e com a qual nos identificamos. Mas que, inexoravelmente, estamos fadados à barbárie crescente do mundo cosmopolita. Como entoam os versos de “Saudade de minha terra” (1966), de Belmonte e Goiás: “De que me adianta viver na cidade/ Se a felicidade não me acompanhar/ Adeus paulistinha do meu coração/ Lá pro meu sertão eu quero voltar...”.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste*. 4ª. ed. rev. Recife: Massagana; São Paulo: Cortez, 2009.
- AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos históricos: história e região*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995. p. 145-151.
- ARAÚJO, Emmanuel. Tão vasto, tão ermo, tão longe: o sertão e o sertanejo nos tempos coloniais. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *Revisão do paraíso: os brasileiros e o estado do Brasil em 500 anos*. São Paulo: Campus, 2000. p. 45-91.
- AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- BEZERRA, Arthur Coelho; GONÇALVES, Marco Antonio. (orgs.). *Operação Forrocks*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010. p. 11-35.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BOSI, Ecléa. Cultura e enraizamento. In: BOSI, Alfredo (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987. p. 16-41.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ENDERS, Armelle. Les lieux de mémoire, dez anos depois. In: *Revista Estudos Históricos*, n. 11. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1993.
- ENNES, Ernesto. *As guerras nos Palmares: subsídios para sua história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics/Cia. das Letras, 2011.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- _____. MMPB: uma análise ideológica. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LEITÃO JR., Artur Monteiro. As imagens do Sertão na Literatura Nacional. *Terra Brasilis, Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e geografia Histórica*, 1. USP, 2012. Disponível em: <<http://terrabilis.revues.org/468>>. Acesso em: 22 mar. de 2016.
- MACHADO, Lia Osório. Origens do pensamento geográfico no Brasil: meio tropical, espaços vazios e a idéia de ordem (1870-1930). In: CASTRO, Iná. et all (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.
- MARCONDES, 2000. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.
- MATOS. Maria Izilda S. de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. *Geografia Histórica do Brasil: cinco ensaios, uma proposta e uma crítica*. São Paulo: Annablume, 2009.
- _____. O Sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis, Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e geografia Histórica*, 4-5. USP, 2003. Disponível em: <<http://terrabilis.revues.org/341>>. Acesso em: 10 mar. de 2016.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: História e Cultura, *Projeto História*. no.10. São Paulo: PUC, 1993.
- PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *ArtCultura*, n.9. Uberlândia: UFU, 2004. p. 22-31.
- PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô, mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol. *Lua Nova*, n. 74. São Paulo: 2008. p. 11-34.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução. In: ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 37^a. ed. Edição crítica. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. xx-lxiii.
- RISÉRIO, Antonio. O sertão e muito mais: Luiz Gonzaga e as fronteiras do Nordeste. *Caderno Ilustríssima*. Folha de S. Paulo, 20 de outubro de 2013.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- SENA, Custódia Selma. A categoria sertão: um exercício de imaginação antropológica. *Sociedade e cultura*. v. 1., n. 1. jan./jun.. Goiânia: UFG, 1998. p. 19-28.

- TROTTA, Felipe da Costa. A reinvenção musical do Nordeste. In: TROTTA, Felipe da Costa;
- VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. In: *Sociedade e cultura*, v. 1, n. 1. Revista de pesquisas e debates em Ciências Sociais. Universidade Federal de Goiás, jan./jun., 1998. p. 41-54.
- VIDAL E SOUZA, Candice. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: EdUFG, 1997.
- WEIL, Simone. O enraizamento. In: BOSI, Ecléa (org.). *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

INICIAÇÃO CIENTÍFICA JR. EM MÚSICA NO CAP-UERJ – RESULTADOS DA PESQUISA “TRAJETÓRIAS MUSICAIS”

João Miguel Bellard Freire (UERJ)
jmbfreire@yahoo.com

Resumo: Esta comunicação de pesquisa apresenta os resultados do projeto de pesquisa “Trajetórias Musicais”, realizado como atividade de Iniciação Científica Jr, no Colégio de Aplicação da UERJ (CAp-UERJ). A pesquisa teve como objetivo refletir sobre a formação musical e atuação profissional em música, enfatizando os diferentes contextos de aprendizagem (formal, não-formal e informal). Foram feitas entrevistas semi-estruturadas sobre esses temas, com músicos que vivem exclusivamente de música. Os resultados demonstraram a importância das vivências informais como ponto de partida nos estudos em música e na profissionalização posterior. A relação professor/ aluno foi destacada como mais importante do que as instituições onde se deu a formação. Foram enfatizadas as redes de contato e o papel da internet na divulgação de seus trabalhos e como ferramenta de estudo. Concluímos que a pesquisa foi bem sucedida em estabelecer a relação entre formação musical e atuação profissional, em termos de ter servido como primeira experiência de pesquisa para estudantes de Ensino Médio e de reforçar a aproximação entre os contextos formal e informal de aprendizagem, que vem sendo estudada no campo da Educação Musical.

Palavras-chave: formação musical; aprendizagem formal e informal; atuação profissional em música.

Research experience in Music at Cap-UERJ – results of the research “Musical Trajectories”

Abstract: This article presents the results of the research “Musical Trajectories”, completed as part of the program “Iniciação Científica Jr” (research experience for High School students) at Colégio de Aplicação da UERJ (CAp-UERJ) (UERJ preparatory school). This research aimed to reflect about musical formation and professional practice, emphasizing different learning contexts (formal, non-formal, and informal). Semi-structured interviews were conducted on these themes with musicians who did this as their sole professional occupation. The results demonstrated the importance of informal experiences as a starting point of musical studies and posterior professionalization. The relationships between teachers and students were highlighted as more important than the institution where the formation happened. Social networks and the internet were also highlighted as tools for studying and promoting one’s work. In conclusion, this project served as a first research experience to high school students and successfully established the relationship between musical formation and professional practice, while reinforcing the connection between the formal and informal learning contexts. This topic has been currently studied in the field of Musical Education.

Keywords: musical formation; informal and formal learning; professional practice in music.

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em nível de Iniciação Científica Jr., relatados do ponto de vista do orientador da pesquisa. Nossa investigação foi acerca da formação musical e sua relação com a atuação profissional de músicos, na cidade do Rio de Janeiro. Denominada “Trajetórias Musicais”, a pesquisa entrevistou os músicos selecionados sobre assuntos relacionados à sua iniciação na música, seus estudos, sobre como se deu a profissionalização e a atuação como profissional atualmente. Nossa pesquisa abordou os diferentes caminhos de formação musical, em seus diferentes contextos de aprendizagem (formal, não-formal e informal) e as trajetórias profissionais de músicos que vivem exclusivamente de música, quer seja como músicos práticos, quer seja como arranjadores, produtores e professores.

O projeto iniciou-se em 2013 e foi concluído ao final de 2015. Os bolsistas participaram de 3 Semanas de Iniciação Científica da UERJ (2013, 2014, 2015), tendo obtido premiação em 2014 (3º lugar).

Nossa pesquisa buscou aproximar os alunos do CAP-UERJ da música como atividade prática e profissional, a partir do contato com músicos com diferentes níveis de formação e atuação profissional. A pesquisa teve os seguintes objetivos:

- Propiciar aos alunos contato com músicos em diferentes níveis de formação.
- Refletir sobre diferentes trajetórias possíveis na formação e prática musicais.
- Contribuir para uma formação musical mais ampla, articulando a prática musical a uma reflexão crítica acerca das diferentes práticas musicais e possibilidades de atuação profissional no campo da música.

Esta experiência em Iniciação Científica Jr. Em Música ainda é recente no Colégio de Aplicação. Esta é a segunda iniciativa, sendo que foi a primeira a buscar uma reflexão teórica sobre a profissão de músico, com interesse para o campo de Educação Musical. A junção do interesse na trajetória profissional aliado à formação musical veio dos estudos e pesquisas empreendidos pelo orientador, em outros espaços, que abordam a Educação Musical e seus diferentes contextos de aprendizagem (formal, não-formal e informal). Acreditamos ser um tema ainda pouco explorado e que pode trazer contribuições relevantes para o campo.

O tema foi proposto pelo orientador (professor de música do colégio, e ex-professor dos bolsistas selecionados), levando em consideração o interesse de um dos bolsistas em prestar vestibular para música, visando à sua profissionalização, e foi aceito pelos estudantes. Foi feita uma revisão de literatura acerca dos temas propostos e sobre metodologia da pesquisa, com ênfase na pesquisa em Música. O levantamento dos textos e sua seleção foram tarefas do orientador, sem participação dos bolsistas. Após as leituras, passou-se à, conjuntamente com os estudantes, elaboração de um roteiro para as entrevistas.

As entrevistas foram realizadas entre 2014 e 2015. Foram documentadas em vídeo, com o objetivo de, posteriormente, publicá-las em website ainda a ser desenvolvido. Elas ficaram a cargo dos bolsistas, embora tenham sido realizadas com a presença do orientador.

Os músicos foram selecionados pelo professor, a partir de seus contatos pessoais. Isso se deveu ao fato de os estudantes não terem contato com músicos profissionais, tendo sido necessária a intervenção do orientador para que as entrevistas pudessem acontecer.

Passaremos, a seguir, a detalhar nosso referencial teórico, nossa metodologia e os resultados obtidos.

DESENVOLVIMENTO

A revisão de literatura abordou os seguintes temas: o que é pesquisa e pesquisa em música, pesquisa qualitativa x quantitativa; aprendizagem formal e informal, atuação profissional de músicos.

O primeiro tema revisado foi o que é pesquisa, e como ela é feita em música, abordando a diferença entre prática musical e a reflexão acerca desta (FREIRE; CAVAZOTTI, 2007). Um conhecimento sobre o porquê realizar pesquisa e sua importância na geração de conhecimento se faz necessária, especialmente no caso de Iniciação Científica Jr., já que é a primeira vez que os bolsistas

vão realizar este tipo de atividade. A diferença entre pesquisa qualitativa e quantitativa também foi abordada, como forma de estimular a reflexão dos estudantes acerca dos paradigmas que norteariam nossa pesquisa (QUEIROZ, 2006). Nosso tema, como eles puderam perceber, se beneficiaria de uma abordagem qualitativa, mais interpretativa.

Mais diretamente relacionados ao tema de nossa pesquisa, os textos de Arroyo (2000) e de Green (2005) abordam duas maneiras de aquisição de conhecimento em música: formal e informal. Eles mostram que essas duas vias de aquisição de conhecimento não são, necessariamente, estanques e que a Educação Musical formal pode se beneficiar em adotar certos procedimentos informais. Como optamos por entrevistar músicos ligados à música popular, o tema da aprendizagem informal merecia atenção, pois é comum, nos relatos sobre esses músicos, que eles tenham experiências com autodidatismo, o que pretendíamos investigar.

Resumindo, podemos esquematizar esses dois contextos de aprendizagem musical da seguinte maneira:

- **Aprendizagem Informal:** Normalmente é o meio de aprendizagem musical vivenciada por músicos popular, sem a presença de estudos sistemáticos e/ou notações. Ela se dá através da prática (em shows, rituais religiosos, festas típicas, etc.), observando, trocando experiências ou até mesmo ouvindo.
- **Aprendizagem Formal:** É aquela utilizada em instituições de ensino voltadas para a música. Envolve uma relação professor x aluno, tem objetivos e conteúdos definidos, além de utilizar bastante notação musical e requer um estudo mais sistematizado.

Este assunto foi bastante significativo para nossa pesquisa, uma vez que ao lidarmos com músicos e suas práticas musicais, tínhamos a hipótese de que a formação musical dos entrevistados envolveria experiências sistematizadas (formal), e outras livres, muitas vezes sem haver, inclusive, um professor (informal). Nossa intenção era compreender o papel desses dois contextos de aprendizagem na prática musical e atuação musical dos entrevistados.

Além das situações de aprendizagem, outro ponto importante para nossa pesquisa foi a atuação profissional em música. Travassos (2002) nos oferece um perfil de estudantes de música universitários, abordando a relação destes com a música e o mercado de trabalho. Em sua pesquisa, ela pode constatar algumas maneiras de atuação profissional desses estudantes, que se relacionava com o tipo de repertório estudado (música popular x música de concerto) e o grau de dedicação ao estudo do instrumento.

Este foi outro ponto importante para nossa pesquisa- a relação entre repertório musical e atuação profissional dos entrevistados. O repertório também tem ligação com a formação nos diferentes contextos já discutidos, e isso foi objeto de nossa análise.

A metodologia da pesquisa foi composta por uma etapa bibliográfica e pela posterior realização de entrevistas com os músicos profissionais selecionados por nós. A entrevista serviu para conhecer a formação musical e atuação profissional dos entrevistados.

Como as informações que buscávamos obter e analisar são individuais e variadas, tivemos a necessidade de elaborar um roteiro de entrevista que permitisse ao entrevistado expressar, com maior liberdade, suas ideias e poder comentar sobre suas experiências pessoais. Ao mesmo tempo,

também precisávamos de dados mais objetivos que complementassem as informações necessárias para nossa interpretação das entrevistas.

Assim sendo, adotamos o formato de entrevista semi-estruturada, com a utilização simultânea de perguntas que lidam com dados qualitativos (subjetivos), através de perguntas abertas e quantitativos (objetivos), através de perguntas fechadas.

Dessa forma, conseguimos obter um perfil mais claro e relevante dos entrevistados, podendo analisar o material coletado de forma mais significativa para nossos objetivos.

Apresentamos, a seguir, nosso roteiro de entrevista.

Início da vida musical/ formação musical

- 1) Como você se iniciou na música?
- 2) Você tinha quantos anos?
- 3) Como ocorreu sua formação musical?
- 4) Você fez estudos musicais de forma autodidata? Poderia comentar sobre o que estudou?
- 5) Estudou em alguma instituição de ensino?
- 6) Você fez estudos de música em nível superior?
- 7) Qual o peso que você atribui, na sua formação, ao seu estudo formal de música?
- 8) Que estilos de música você ouvia ao longo de sua formação?

Profissionalização/ atuação profissional

- 1) Como se deu sua profissionalização?
- 2) Foi uma escolha programada?
- 3) Como sua família reagiu à sua escolha profissional? Isso teve alguma influência em seu percurso?
- 4) Algum músico te influenciou na profissionalização?
- 5) Na área musical, você trabalha com o quê? (Composição, instrumentista, arranjador, técnico, etc.) Você atua em mais de uma delas?
- 6) Por que você escolheu essa(s) área(s)?
- 7) Você trabalha exclusivamente com música?
- 8) Você toca diferentes estilos musicais profissionalmente? Como é lidar com diferentes estilos musicais na sua atuação profissional?
- 9) Você tem um estilo musical pessoal? Como você o caracteriza?
- 10) Seu estilo musical corresponde ao do seu repertório profissional?
- 11) A internet influenciou de alguma maneira em sua carreira? Como?
- 12) Você dá aulas? Comente sobre a relação entre ensinar música e sua atuação como músico.

As entrevistas foram realizadas ao longo de, aproximadamente um ano. A primeira, que serviu como piloto, foi feita com um professor do CAP e foi gravada nas dependências do colégio. As demais foram realizadas em espaços sugeridos pelos entrevistados: suas casas, ou espaços em que trabalham. Só uma foi realizada na casa do orientador da pesquisa, pois o entrevistado era seu aluno particular de piano, na época.

Foram sete os entrevistados no projeto. As idades dos entrevistados variaram entre 30 e 50 anos, aproximadamente. Todos são instrumentistas, com exceção de uma, que atua exclusivamente como cantora. Dos instrumentistas, três atuam, também, como cantores. As entrevistas foram individuais, com exceção de três dos entrevistados, que formam um grupo. Optamos por entrevistar o grupo, embora eles tenham feito tanto comentários sobre a trajetória do grupo, quanto comentaram sobre suas histórias de maneira particular. Não escolhemos os entrevistados com base em sua atuação profissional, nem com relação a instrumentos tocados ou repertórios. Utilizamos nossa rede de contatos e todos concordaram prontamente em colaborar.

Apresentamos, a seguir, alguns dos resultados obtidos. Todos os entrevistados iniciaram seus estudos de música informalmente, na infância ou na adolescência. Com o interesse em sistematizar seus conhecimentos, buscaram, posteriormente, o ensino não-formal e/ou formal. Em termos de estudos não-formais, os entrevistados fizeram aulas particulares e cursos livres. Dos entrevistados, somente três fizeram curso superior em Música, sendo que um deles se tornou Mestre em Música. Todos cursaram a mesma Universidade (UNIRIO) e o mesmo curso, Licenciatura.

A compreensão teórica obtida em seus estudos não foi tão determinante para suas atuações profissionais (como músicos práticos) quanto suas redes de contatos, pois essas proporcionaram a eles evolução como músicos (em termos práticos), bem como indicações para trabalhos.

O apoio da família também foi outro fator determinante para os entrevistados. Os entrevistados que começaram mais cedo suas práticas musicais o fizeram por contarem com músicos em suas famílias. Dois dos entrevistados (que são irmãos) tiveram sua vida como músicos profissionais iniciada de forma precoce, ainda na infância, graças ao pai, que, como eles, atuava como músico de samba.

A relação professor/aluno teve mais importância para eles do que as instituições de ensino onde estudaram. A menção especial aos professores de instrumento ou a algum outro professor de outra disciplina (como Harmonia, por exemplo) deixou claro isso.

Todos consideram que a carreira musical requer versatilidade na atuação profissional, tendência reforçada atualmente, segundo eles, com o músico atuando em diversas frentes, seja como instrumentista, arranjador, produtor, professor, entre outras.

No início das suas carreiras musicais, não havia muita possibilidade de escolha quanto ao repertório tocado, já que estavam buscando trabalho e, com isso, atuaram de forma muito diversa, no que se refere ao repertório tocado em shows e/ou gravações. Isso contribuiu para a versatilidade de atuação e para desfazer preconceitos quanto a estilos e gêneros musicais.

Os entrevistados que também atuam como professores consideram que há uma contribuição dessa atividade em sua atuação como instrumentistas.

Somente o grupo entrevistado tem em seu trabalho autoral sua principal fonte de renda. Os demais, em sua maioria também têm trabalhos autorais, mais como fonte de satisfação pessoal do que como fonte de renda. Todos consideram a internet importante na divulgação de seus trabalhos musicais (com o uso das redes sociais e com websites próprios), além de servir como ferramenta de estudo, facilitando acesso a repertório ou a vídeo-aulas. O grupo entrevistado teve um álbum gravado com uso de financiamento através de *crowdfunding*, divulgado nas redes sociais.

CONCLUSÕES

Nossa pesquisa pode descrever e analisar diferentes trajetórias musicais, tanto no que se refere à formação musical quanto à atuação profissional. As entrevistas foram um instrumento relevante para isso e o roteiro que elaboramos foi bastante satisfatório. A sequência das perguntas acabou sendo tão bem encadeada, que muitas vezes, sem a necessidade de se fazerem as perguntas do roteiro, os próprios entrevistados abordavam o ponto que se seguiria.

Como primeira experiência de pesquisa dos estudantes, pode-se dizer que tiveram um bom desempenho. Sua compreensão acerca do que é fazer pesquisa e sobre pesquisa em música teve grande evolução ao longo do processo. Os bolsistas (dois) foram os mesmos ao longo de toda a pesquisa, que foi de 2013 a 2015. Este período em que participaram coincidiu seus estudos no Ensino Médio. Eles conseguiram cumprir todas as tarefas propostas pelo orientador, tiveram participação ativa na elaboração do roteiro de entrevistas e colaboraram com a sistematização e análise dos resultados. Em depoimento informal, ambos relataram satisfação por terem feito parte do projeto e consideraram que puderam se aproximar do universo da atuação profissional em música.

Podemos afirmar que nossa pesquisa atingiu os objetivos a que se propôs e entendemos que ela conseguiu destacar questões relevantes quanto à atuação profissional em música e estabelecer uma relação desta com a formação musical. Destacamos o fato de que as experiências informais com música foram significativas para a decisão pela profissionalização posterior, sendo que os estudos formais foram vistos como uma maneira de sistematizar uma prática já consolidada. Constatamos que o papel da aprendizagem informal percebido na nossa pesquisa teve conformidade com os resultados das pesquisas utilizadas como referencial teórico. cremos que este tipo de pesquisa reforça uma tendência no campo da Educação Musical, de aproximação entre a aprendizagem informal e a formal.

Como pontos que faltam ser concluídos, destacamos que ainda vamos tornar públicos nossos resultados através de website. Os estudantes terminaram a pesquisa juntamente com as provas do ENEM e alguns vestibulares, o que impediu que realizassem esta última etapa da pesquisa.

Uma nova pesquisa, agora com novos bolsistas, foi iniciada este ano, e se propõe a investigar jovens músicos em sua busca por se tornarem profissionais na área.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*. Número 5, 2000, p. 13-20
- FREIRE, Vanda Bellard; CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa-novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007
- GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn: a way for music education*. England: Ashgate, 2005.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Claves*, nº2, 2006, p. 87-98
- TRAVASSOS, Elizabeth. Perfis culturais de estudantes de música. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. 2002, p. 1-19.

LEO BROUWER E O IDIOMATISMO VIOLONÍSTICO: UMA ANÁLISE DO *ESTUDIO SENCILLO* Nº1

Raphael de Almeida Paula (UFG)
raphaelmortim@hotmail.com

Werner Aguiar (UFG)
werneraguiar@gmail.com

Resumo: Leo Brouwer, violonista e compositor nascido no ano de 1939 em Havana, Cuba, se tornou o mais representativo compositor de seu país ao longo dos anos. Tomado pela influência da música nacional e do nacionalismo de Bártok e Stravinsky na Europa, Brouwer inicia sua carreira como compositor aos 17 anos de idade. O fato de ser também um violonista virtuoso e concertista o levou a escrever a maior parte de suas obras para o seu instrumento. Esse intenso contato com o violão fez com que Brouwer utilizasse em sua música elementos específicos da linguagem do instrumento, ou seja, o compositor fez uso de aspectos do idiomatismo do violão enriquecendo suas composições. O objetivo desse artigo é demonstrar o uso do idiomatismo violonístico por Leo Brouwer. Para tal, conceitua esse termo e exemplifica o uso do idioma do violão que o compositor faz em sua obra, especificamente no *Estudio Sencillo n° 1* composto no ano de 1958.

Palavras-chave: Leo Brouwer; Violão; Idiomatismo; Estudios Sencillos.

Leo brouwer and idiomatically guitaristic: an analysis of estudio sencillo n° 1

Abstract: Leo Brouwer, guitarist and composer born in 1939 in Havana, Cuba, became the most representative composer of his country over the years. Taken by the influence of national music of Bartok and Stravinsky and nationalism in Europe, Brouwer began his career as a composer was 17 years old. Being also a virtuoso violinist and concert led him to write most of his works for the instrument. This intense contact with the guitar made Brouwer that use in his music specific elements of the instrument language, the composer made use of guitar idiom aspects of enriching his compositions. The purpose of this article is to demonstrate the use of violonístico idiomatically by Leo Brouwer. To this end, defines this term and exemplifies the guitar language usage that the composer does in his work, specifically at *Estudio Sencillo 1* composed in 1958.

Keywords: Leo Brouwer; Guitar; Idiomatism; Estudios Sencillos.

INTRODUÇÃO

O idiomatismo, um termo da linguística que foi incorporado à música, vem sendo discutido há alguns anos em trabalhos acadêmicos no âmbito da performance musical, como por exemplo os trabalhos desenvolvidos por Scarduelli (2007), Batistuzzo (2009), Kreutz (2012) e Marques (2012). Essa discussão se faz presente devido o olhar do pesquisador sobre certos maneirismos no processo composicional por parte dos compositores que ressaltam características típicas do instrumento.

Antes de aprofundarmos no que diz respeito ao idiomatismo instrumental, achamos prudente fazermos uma breve explanação acerca do tema “idiomatismo”, que segundo Kreutz (2014) “é originado a partir do prefixo grego idio(-), que tem o significado de próprio, particular, peculiar. Este mesmo prefixo forma as palavras idioma e idiomático” (p. 103).

Segundo (Houaiss, 2014 apud Kreutz, 2012)

idioma tem os significados: “(1) a língua própria de um povo, de uma nação, com o léxico e as formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares, por extensão (2), estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período, um movimento etc. ou que é próprio de um domínio específico das artes” e idiomático traço ou construção peculiar a uma determinada língua, que não se encontra na maioria dos outros idiomas (p. 103)

Podemos então pensar o idioma como uma língua de uma nação ou de uma região específica que por meio de suas peculiares características, tanto gramaticais quanto fonológicas, se mostra como elemento identitário. A expressão “idiomatismo” seria o que é relativo ou peculiar ao idioma. Ao associar o termo idiomatismo com o violão, Scarduelli (2007) define que

refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical (p. 139).

Marques (2012), com uma definição que se aproxima à de Scarduelli afirma que o idiomatismo,

se trata da adaptabilidade de uma técnica musical às características específicas (físicas e acústicas) do instrumento, e somas às informações até então supracitadas obtendo assim o máximo resultado musical, com o menor esforço técnico, e cuja música dificilmente poderia ser concebida com o mesmo resultado noutro instrumento. (p. 26)

O idiomatismo instrumental então compreende as características típicas de um determinado instrumento. Podemos citar alguns aspectos que estão presentes nas características idiomáticas do instrumento, tais como: aspectos típicos na escrita; técnicas específicas de execução; recursos expressivos; possibilidades físicas e mecânicas, e técnicas estendidas.

Podemos considerar o idiomatismo como um reconhecimento das capacidades especiais ou específicas do instrumento. Conhecer o instrumento com o qual está trabalhando, por parte do compositor, é extremamente necessário para que o mesmo possa explorar o mínimo de possibilidades idiomáticas. Batistuzzo (2007) afirma que

Os aspectos idiomáticos que são apresentados por muitos compositores em suas obras surgem como consequência direta de tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou até pela aproximação com instrumentistas (p. 75).

Se tratando do violão, Scarduelli (2007) cita que “[o violão] apresenta peculiaridades que exigem um conhecimento mais aprofundado, para que seja garantida não só a exequibilidade, mas também a fluência da peça” (p. 140).

O violão é afinado por intervalos de 4^o justas, com exceção da 3^o para a 2^o corda, que se tem um intervalo de 3^o maior. O simples conhecimento da afinação do instrumento pode oferecer ao compositor algumas possibilidades para o uso desse elemento idiomático. Como exemplo, podemos citar o uso de harmonias de cordas soltas, resultante da afinação natural do instrumento. Observemos o uso dessa harmonia no *Prelúdio n° 1* de Heitor Villa-Lobos.

Andantino expressivo



Exemplo 1: *Prelúdio n° 1* - Heitor Villa-Lobos - compassos 1 ao 3.

Analisando os três primeiros compassos da obra, notamos escolha do compositor pelo uso das cordas soltas na parte da harmonia que faz o acompanhamento: primeira corda (mi), segunda corda (si), e terceira corda (sol) formando assim um acorde de Mi menor, enquanto a melodia principal é tecida de forma livre na quarta corda (ré) do violão. Conforme a melodia principal se torna cada vez mais aguda, Villa-Lobos não abre mão da mudança de corda, mesmo conhecendo o violão e sabendo da possibilidade da obtenção da mesma nota em cordas diferentes. Acreditamos que essa recusa da mudança de corda por parte do compositor se fixa por dois motivos. O primeiro motivo é pelo fato da melodia não perder o timbre da corda pré-estabelecida e manter a fluência da melodia. O segundo se mostra justamente para que a troca de corda não atrapalhe a fluência das cordas soltas do acompanhamento, e obviamente, não interferir na digitação de mão direita.

Heitor Villa-Lobos é um exemplo de compositor que utilizava do seu conhecimento prévio do instrumento para obtenção de uma série de recursos idiomáticos para qual instrumento que quisesse compor. Como exemplo de obras que transparecem de forma clara o idiomatismo instrumental podemos citar *Os 12 Estudos para violão*, ou até mesmo *As Bachianas Brasileiras*.

Kreutz (2014) afirma que

a escrita idiomática está diretamente ligada à exequibilidade da obra, de forma que os diversos elementos musicais, como dinâmica, ritmo, notas, articulação, timbre, etc.; possam ser expressos com clareza e fluência pelo intérprete, desta forma contribuindo para o resultado musical e expressivo. [...] uma obra que esteja impecável do ponto de vista composicional, não estando idiomáticamente adequada ao instrumento tende a não expressar com clareza o resultado musical esperado (p. 106).

Podemos, no entanto, observando a citação acima, chegarmos à algumas conclusões, como por exemplo que há uma grande diferença entre uma obra pensada idiomáticamente e outra não pensada. A música que não é pensada idiomáticamente, porém tem um impecável resultado do ponto de vista composicional, harmônica e estrutural, é falha. E essa idéia de falha parte do principio de que quando a obra não é pensada idiomáticamente, ela tende a não expressar muitas vezes com clareza um resultado musical esperado, ao contrário de uma composição pensada nas possibilidades do instrumento.

Leo Brouwer por ter tido sua iniciação musical no violão, sendo já na adolescência e fase adulta um exímio concertista além de um excelente compositor, faz uso a todo momento das possibilidades idiomáticas do instrumento. Já na adolescência, aos 17 anos de idade, Brouwer mostrava em suas composições inúmeras características e elementos típicos do violão. Como exemplo de um simples uso de um elemento idiomático do instrumento, citamos o primeiro compasso da obra a *Pieza Sin Titulo n°1*.



Exemplo 2: *Pieza Sin Titulo n°1* - Leo Brouwer - compassos 1 ao 3.

Observamos no primeiro acorde da música o uso de três cordas soltas na formação do acorde, sendo elas: a sexta corda (mi), quarta corda (ré) e a segunda corda (si). Em contrapartida, é indicado para se tocar duas cordas presas, o dó sustenido na quinta corda e a nota si na terceira corda. Como no *Prelúdio nº1* de Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer usa parte da afinação natural do violão para ter a harmonia e o resultado sonoro esperado.

Outra característica idiomática empregado por Brouwer nesse primeiro acorde, é o uso da mesma nota repetida em cordas diferentes, característica idiomática típica dos instrumentos de cordas dedilhadas e cordas arcadas. Observamos então no caso citado, nota mais aguda do acorde (si), em que o compositor indica o toque da nota si na segunda corda solta, e na terceira corda presa na quarta casa do instrumento, obtendo assim dois dos cinco possíveis lugares onde podemos tocar essa mesma nota no violão.

Devido a essa característica peculiar do violão e dos demais instrumentos de cordas arcadas e dedilhadas, em que poderemos encontrar uma determinada nota musical em duas ou mais cordas do instrumento, faz com que o compositor explore com frequência essa característica. Como elemento facilitador e de certa forma para ganhar fluidez na obra, compositores usam desse elemento na execução de escalas ou até mesmo de arpejos. Essa característica não é utilizada somente a partir de compositores do século XX, mas desde compositores como: Fernando Sor (1778-1839), Dionísio Aguado (1784-1849) e Mauro Giuliani (1781-1829), que têm uma importância significativa tanto para o desenvolvimento do repertório violonístico quando da técnica do instrumento. Para ilustrar essa característica idiomática, analisaremos duas obras de períodos distintos, a *Grand Sonata Eroica* de Mauro Giuliani (1781-1829) e a *Fuga nº1* de Leo Brouwer (1939).

DESENVOLVIMENTO

Em uma edição cubana dos *Estudios Sencillos*, Brouwer (apud FRAGA, 2005) resume as características técnicas do estudo I: “o primeiro estudo é para o dedo polegar, acompanhado quase sempre de duas cordas soltas (pulsadas pelos dedos indicador e médio)¹ (p. 1). Este estudo possui uma estrutura a duas vozes, onde a melodia principal é apresentada por uma voz cantante nos baixos, enfatizando o toque do polegar da mão direita, com os dedos indicador e médio - na maior parte da peça - fazendo um acompanhamento discreto (ALVES, 2005).

O dedilhado de mão direita para a melodia do baixo, que está anotada exclusivamente para o toque do polegar é um elemento idiomático do violão. Segundo Carlevaro (1978) “o polegar é, em aparência, o mais incapaz [torpe] dos dedos, por isso requer estudo e dedicação especiais; ao mesmo tempo é o melhor constituído quanto à sua força, e é necessário então desenvolver toda sua potencialidade” (p. 44, tradução nossa). Portanto, a composição de estudos específicos para o polegar é uma prática comum na história do instrumento, em especial para a aprendizagem da condução e do realce de uma linha melódica na voz mais grave evidenciando a distinção entre os planos sonoros *melodia-acompanhamento* (FRAGA, 2005, grifo nosso). Ao observarmos um pequeno trecho do

¹ “el primer estudio es para el dedo pulgar, acompañado casi siempre de doble cuerdas al aire (pulsadas por los dedos índice y medio)”.

estudo, podemos notar esses dois planos sonoros (melodia/acompanhamento) e o dedilhado para a mão direita, indicado pelo compositor pela letra *p* na primeira nota (Mi1) da frase, sugerindo que toda a frase dos baixos seja tocada pelo mesmo dedo de forma *cantabile* (“cantado el bajo”):



Exemplo 3: Leo Brouwer, XX Estudios Sencillos - Estudio nº 1: compassos 1 e 2.

Podemos observar que o material rítmico dos estudos do século XIX é menos complexo, e portanto, mais familiar ao violonista em fase de construção e sedimentação dos elementos básicos da linguagem violonística (sonoridade, mecânica e técnica) e musical (conscientização melódica, harmônica e fraseológica). As melodias, estruturas frasais e o direcionamento harmônico são facilmente perceptíveis, advindos do tonalismo característico das obras desse período, adicionados à textura homofônica leve que possuem. Estes mesmos elementos musicais e aspectos técnicos abordados no período clássico são empregados por Leo Brouwer em toda a primeira série dos *XX Estudios Sencillos*, mas com novas informações estéticas e de idiomatismo.

Quanto aos elementos idiomáticos presentes neste estudo, podemos citar o acompanhamento nas cordas primas com “função secundária de pedal” (FRAGA, 2005, p. 2) que na maior parte da peça será executado com as cordas soltas, usando os intervalos provenientes da afinação natural do instrumento, resultando no que Turnbull (1976) descreve como “harmonia de cordas soltas” (p. 122), uma das mais importantes características idiomáticas do instrumento após Villa-Lobos:



Exemplo 4: Leo Brouwer, XX Estudios Sencillos – Estudio nº 1: compasso 1.

Além da abordagem idiomática, podemos observar como aspecto estético do século XX, um amplo leque dinâmico (TANENBAUM, 1992), assim como a forma súbita com que ocorrem as transições de intensidade e a minuciosa escolha de dinâmicas próximas, como *mp* e *mf*. Por exemplo, do compasso 1 ao 7, Brouwer utiliza quatro indicações de dinâmica diferentes (e distantes entre si), especialmente na repetição de frases praticamente idênticas, permitindo ainda que o estudante associe variações de timbre a estas repetições.



Exemplo 5: Leo Brouwer, XX Estudios Sencillos - Estudio nº 1: compassos 1 a 7.



Exemplo 6: Leo Brouwer, XX Estudios Sencillos – Estudio nº 1: compassos 18 e 19.



Exemplo 7: Leo Brouwer, XX Estudios Sencillos – Estudio nº 1: compassos 20 e 21.

CONCLUSÕES

Analisando o *Estudio Sencillo nº1*, notamos uma série de características que nos coloca diante do idiomatismo violonístico, tais como: melodia no baixo com tempos deslocados; contrastes súbitos de dinâmicas; e o uso da afinação natural do instrumento na formação dos acordes, formando harmonias por intervalos de 4a.

Ao conhecer as possibilidades idiomáticas do instrumento com que está trabalhando, notamos que o compositor por sua vez, se enriquece de elementos que contribuirão para a fluidez e musicalidade de sua obra. No que diz respeito ao violão, observamos algumas dentre inúmeras características idiomáticas do instrumento. Ao longo da análise de alguns exemplos supracitados, mais especificamente do *Estudio Sencillo nº1*, observaremos mais uma série de características que mostram o conhecimento do compositor acerca do seu instrumento, o violão.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Flávia Domingues. *Estudos de Sor e Brouwer: Uma Abordagem Comparativa de Demandas Técnicas*. 2005. 88p. Dissertação (Mestrado em música: práticas interpretativas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- BATISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. 2009. 178p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2009.
- BROUWER, Leo. *XX Estudios Sencillos*. Paris: Editions Max Eschig, 1972. nº 7997. 1 partitura, 26 p. Violão, edição.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de La Guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Montevideu: Dacisa, 1978. 160p.
- FRAGA, Orlando. *10 Estudos de Leo Brouwer: Análise Técnico-Interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005.
- KREUTZ, Thiago. *A utilização do Idiomatismo do Violão na Ritmata de Edino Krieger*. Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Paraná, 2012.
- MARQUES, Tiago Emanuel Cassola. *Projecto Educativo Leo Brouwer - Contributos para a Pedagogia Guitarrística*. 2012. 148p. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte, 2012.
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. 228p. Dissertação (Mestrado em Música), UNICAMP, 2007.
- TANENBAUM, David. *Leo Brouwer's 20 Estudios Sencillos*. São Francisco: Guitar Solo Publication. 1992. 65p.
- TURNBULL, Harvey. *The Guitar: from the Renaissance to the Present Day*. 2a ed. London: Biddles Limited Guildford, 1976. 37p.

LUGARES DE MEMÓRIA E AS RECRIAÇÕES DO CANTOCHÃO: PRÁTICAS MUSICAIS EM CINCO MOSTEIROS BENEDITINOS NO BRASIL NOS DIAS ATUAIS

Fernando Lacerda Simões Duarte
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho partiu de fontes musicais e da observação da prática de música ritual em mosteiros beneditinos nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador e Ponta Grossa. Se tais mosteiros foram abordados em documentos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil após Concílio Vaticano II (1962-1963) como lugares de memória, no sentido proposto por Pierre Nora, as fontes sugerem que mais do que deter o esquecimento do canto gregoriano, operam nos mosteiros processos de adaptação deste gênero às novidades decorrentes do Concílio. Buscou-se responder às seguintes questões: como o cantochão é executado hoje nos cinco mosteiros em questão? O gênero foi simplesmente conservado ou passou por processos de adaptação? Quais processos ocorreram? Para além dos mosteiros, o cantochão ainda integra de algum modo – literal ou adaptado – a liturgia da Igreja Católica Romana no Brasil? Para responder a tais questões, empreendeu-se pesquisa bibliográfica, documental e de campo, recorrendo-se, para análise dos dados, às noções de lugares de memória de Nora, memória e identidade coletivas em Jöel Candau e a uma abordagem a partir de sistemas sociais adaptativos proposta por Niklas Luhmann e Walter Buckley. Os resultados revelam uma diversidade de usos do cantochão nos mosteiros, sendo a tradução para a língua vernácula a principal forma de adaptação. Fora dos mosteiros, o cantochão ainda se insinua no uso de falsobordão em textos recitados. Finalmente, observou-se a presença de cantos pastorais em um mosteiro, revelando um processo de abertura cognitiva às mudanças decorrentes do Concílio Vaticano II.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica; Canto gregoriano; Mosteiro de São Bento; Falsobordão e ritmo livre; Música sacra em vernáculo.

*Places of memory and recreations of the plainchant:
musical practices in five Benedictine monasteries in Brazil nowadays*

Abstract: This work started from musical sources and the observation of the ritual music practice in Benedictine monasteries in the cities of São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador and Ponta Grossa. If such monasteries were covered in documents of the National Conference of Bishops of Brazil after the Second Vatican Council (1962-1963) as places of memory in the sense proposed by Pierre Nora, sources suggest that more than stop the oblivion of Gregorian chant, operate at the monasteries adaptation processes of this genre to that resulting from Council innovations. This research aimed to answer the following issues: how plainchant is performed today in the five focused monasteries? The genre was simply maintained or went through adaptation process? What processes occurred? Besides the monasteries, the plainchant also integrates somehow – literal or adapted – the liturgy of the Roman Catholic Church in Brazil? To answer such questions, was held literature, documentary and Field research, employing, for data analysis, the concepts of places of memory by Nora, collective memory and identity in Jöel Candau and an approach based on adaptive systems social proposed by Niklas Luhmann and Walter Buckley. The results reveal a variety of plainchant uses in the monasteries, and the translation into the vernacular the main form of adaptation. Outside the monasteries, the plainsong still instill in the use of falsobordone in recited texts. Finally, there was observed the presence of pastoral chants in a monastery, revealing a process of cognitive opening to the changes resulting from the Second Vatican Council.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church; Gregorian chant; Monastery of Saint Benedict; Falsobordone and free rhythm; Sacred music in the vernacular.

INTRODUÇÃO

Em 1903, Pio X promulgou seu *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, uma espécie de código jurídico de música sacra, no qual determinava que o gênero musical oficial da Igreja Católica Romana era o canto gregoriano (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). Ainda de acordo com este documento, residiam no cantochão todos os ideais que a música de uso ritual deveria ter: unidade,

universalidade, santidade, beleza de formas, além de ser um gênero essencialmente vocal e afastado da música praticada nos teatros (ópera e música sinfônica). O documento de Pio X foi um marco no sentido de oficializar pelo menos dois movimentos que caminhavam paralelamente, na Europa, no século XIX: o Cecilianismo, de atuação mais intensa na Alemanha, e os estudos de paleografia musical na abadia beneditina de São Pedro de Solesmes, na França. Enquanto o primeiro propunha uma restauração da música sacra ao seu “lugar de dignidade” nos serviços litúrgicos, o segundo se ocupava de uma restauração do gênero gregoriano, num sentido quase arqueológico, por meio de estudos sobre a rítmica contida nos símbolos musicais (neumas), objetivando, em última análise, uma execução mais “autêntica”. A este respeito, escreveu o músico e cardeal italiano Domenico Bartolucci: aquela “pseudo restauração medievalizante [...] arqueologismo, em suma, que não tem nada a ver com a Tradição e que quer restaurar o que talvez nunca existiu” teria ensejado o estabelecimento de um modelo de interpretação que resultou em um “gregoriano sussurrado” (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]). Nesta crítica se observa uma tensão entre o gregoriano tal como era legado pela tradição oral – cantado pelo clero e pelos fiéis nas igrejas – e um projeto de restauração a um arquétipo, comparado por Bartolucci às restaurações arquitetônicas de Viollet-le-Duc. A parte de tais críticas, fato é que as teorias do ritmo livre prosódico de dom Pothier e posteriormente, do ritmo livre musical, por dom Mocquereau acabaram se difundindo a ponto de as propostas de Solesmes terem sido adotadas em todos os livros litúrgicos oficiais da Igreja que contivessem canto gregoriano e o modelo de execução decorrente dos trabalhos de Solesmes ainda hoje é o mais praticado.

Entre 1903 e 1963, o cantochão permaneceu o modelo por excelência na música litúrgica praticada para todo o catolicismo romano, tendo sido empregado como tema musical em diversas composições polifônicas, sobretudo em missas, no chamado *repertório restaurista*. Após 1963, as mudanças que decorreram do Concílio Vaticano II – ou que já se encontravam em curso, mas foram oficializadas por ele – passaram a impactar profundamente a Igreja Católica, sendo a ampliação do uso litúrgico da língua vernácula uma das mais conhecidas. Na década de 1970, a aproximação entre as metas musicais do sistema religioso no Brasil e a canção de protesto latino-americana – graças, sobretudo, à difusão da Teologia da Libertação entre os clérigos – deu ao repertório ligado às práticas do catolicismo popular (congos, reisados, folias, benditos etc.) o lugar de destaque antes ocupado pelo cantochão. Neste quadro de profundas mudanças, os mosteiros foram tratados no estudo da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, *A música litúrgica no Brasil* (CNBB, 1998) como lugares que detiveram o esquecimento do cantochão:

O CANTO GREGORIANO AINDA FAZ SENTIDO?

Com a introdução da língua vernácula, o repertório tradicional de música litúrgica (canto gregoriano e polifonia sacra) desapareceu quase por completo de nossas assembleias – com exceção de algumas Igrejas e/ou mosteiros que ainda os cultivam. Nos últimos anos, a divulgação mundial do gregoriano fez com que este “tesouro musical” da Igreja fosse redescoberto e valorizado. Encontram-se hoje produções musicais que caracterizam o canto gregoriano como “música que faz reencontrar a paz interior, graças à sua pureza e serenidade”. Em vários países há experiências de cantar cantos gregorianos, em vernáculo, com melodias compostas em estilo e tons modais

Em algumas comunidades, cantos gregorianos simples (silábicos) poderiam ser executados pela assembleia, tais como: *Kyrie, Sanctus, Veni Creator Spiritus, Victimae Paschalis Laudes* etc. Naturalmente, cantos difíceis, mais elaborados (melismáticos), poderiam ser executados apenas pela *Schola Cantorum*, ou por um solista, em momentos de interiorização e de

escuta. Vale lembrar que a Abadia Beneditina de Solesmes, na França, publicou o *Graduale Simplex*, com melodias em estilo silábico para uso da assembleia (CNBB, 1998, §345-346, itálicos do autor).

Como se observa, “algumas Igrejas e/ou mosteiros” se tornaram lugares que se destinam a deter o esquecimento de um gênero que ocupou papel central na liturgia romana durante séculos. O processo de aceleração das mudanças decorrentes do Concílio Vaticano II e suas interpretações, bem como a percepção de rupturas parecem justificar hoje o grande interesse de fiéis pelas em tais mosteiros. Segundo Pierre Nora:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há meios de memória. [...] Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. [...] Os lugares de memória surgem do sentimento de que não há memória espontânea, que é necessário criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais [...] Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória (NORA, 1993, p. 7-13).

Assim surgiu o interesse da presente investigação pelos mosteiros beneditinos enquanto lugares onde se cristaliza a memória musical coletiva. Se tal interesse aproxima Musicologia e Etnomusicologia, ao lidar com práticas musicais – ao invés de simplesmente enfocar o repertório escrito –, também aponta para os processos de transmissão e recepção da música, os quais, longe de serem operações lineares de transmissão, implicam transformações, negociações e ressignificações de um passado musical que ainda se insinua na prática musical de diversos templos católicos, mas que se recolhe de maneira mais literal aos mosteiros.

A presente investigação procura responder, portanto, aos seguintes problemas: como o cantochão é executado hoje nos mosteiros beneditinos de Ponta Grossa (PR), São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Salvador? O gênero foi simplesmente conservado ou passou por processos de adaptação? Quais processos ocorreram? Para além dos mosteiros, o cantochão ainda integra de algum modo – literal ou adaptado – a liturgia da Igreja Católica Romana no Brasil? Para responder a tais questões, empreendeu-se pesquisa bibliográfica e documental, além de trabalho de campo, com visita a quatro destes mosteiros e a acervos musicais diversos no Brasil. Os dados obtidos em tal pesquisa foram analisados a partir da noção de lugares de memória de Pierre Nora – enunciada anteriormente –, bem como da relação entre memórias compartilhadas e a construção de identidades coletivas de Jöel Candau (2011). Candau deixa claro que há um enquadramento de determinados passados em razão das necessidades identitárias do presente: mais do que a simples sobrevivência de memórias, estes passados são intencionalmente preservados ou resgatados em razão destas necessidades, pois legitimam e integram a construção de identidades coletivas – aqui, autocompreensões eclesiais.

Recorre-se finalmente à abordagem sistêmica proposta por Niklas Luhmann (1995) e Walter Buckley ([1971]): enquanto sistema social complexo ou autopoietico, a Igreja Católica está em constante comunicação com o entorno, a fim de se recriar a partir dos estímulos oriundos dele. Se o sistema é funcionalmente aberto, opera de maneira fechada a fim de resguardar sua identidade, ou seja, mantém suas relações internas a partir de um *fechamento normativo*. Ao se abrir às novidades do entorno, o sistema realiza *abertura cognitiva* e acaba por construir novas relações internas e com os demais sistemas com os quais se relaciona. Um aspecto fundamental nesta abordagem está no reconhecimento da existência de diversidades internas, necessárias à própria viabilidade do sistema. Por mais que a ordem beneditina ainda conserve o uso do mesmo hábito por seus religiosos, a mesma regra de vida e o mesmo rito litúrgico, a comparação entre os mosteiros revela estas diversidades internas.

UM GÊNERO EM TRANSFORMAÇÃO

Antes de abordar especificamente os cinco mosteiros, se faz necessário tratar do gênero gregoriano enquanto categoria passível de transformações ao longo do tempo. Sua história remete ao papa e monte Gregório I, Magno, que sistematizou os cantos existentes e cujo pontificado se deu entre 590 e 604. Nos séculos seguintes, o canto gregoriano passou por sucessivas reformas e revisões. Uma das reformas mais significativas do canto nos livros litúrgicos ocorreu ao tempo do compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), com a atuação deste em tal processo. Aqui interessa, entretanto, uma história mais recente, na qual os estudos de Solesmes deram um novo impulso à execução litúrgica do cantochão. Em seu *motu proprio*, Pio X tratou este gênero como aquele que seria uma fonte para toda a música litúrgica, ou seja, um “repertório fundador”, e recomendou que seu uso por si só seria capaz de suprir todos os ritos litúrgicos, mas incentivou também o resgate da polifonia do século XVI, bem como a composição de novas obras polifônicas. As obras escritas de acordo com as prescrições de Pio X ficaram conhecidas como repertório restaurista e tiveram como características bastante recorrentes o uso de temas musicais de cantochão e a ambiguidade entre a tonalidade e os modos eclesiásticos, chegando-se a desenvolverem teorias sobre a modulação entre modos e tons (XXXX, 2012). Ainda no início do século XX, outro elemento musical foi claramente inspirado no canto gregoriano e pode ser considerado, quiçá, um desdobramento seu, o falsobordão. Não se trata do *Fauxbourdon* dos compositores de fins da Idade Média e inícios do Renascimento, dentre os quais, Guillaume Dufay (1397-1474), que consistia basicamente em uma harmonização que fazia uso de sextas e quartas justas. O falsobordão do século XX sugere a continuidade em relação ao *Falsobordone* de fins do século XV: harmonizações sobre um único acorde para a recitação do canto gregoriano, mas com o uso de cadências nos finais de frases (BRADSHAW, 1997). No *Magnificat sexti toni* das Vésperas de Paolo Isnardi, publicado em 1585 (BETTLEY, 2009) já se observa um aspecto notacional idêntico ao do falsobordão do século XX: o uso de uma única nota de maior duração em todas as vozes, sobre a qual o texto é recitado em tom reto gregoriano. Sua principal diferença é o uso de polifonia nos trechos cadenciais em fins do século XVI, já que as cadências do XX tendem à homofonia. Assim, se observa uma solução de continuidade entre o cantochão e o *Falsobordone*, que será continuada ou

retomada no século XX. O mesmo tipo de harmonização com acordes formados por notas de duração longa se observa em muitas partes de acompanhamento de órgão para sustentar o canto gregoriano, na primeira metade do século XX. Uma única voz acompanhada por “notas paradas” e com notas longas para recitação é um recurso que se manteve até o presente em composições católicas (CNBB, 1991), sobretudo em salmos responsoriais e sequências da Aclamação ao Evangelho (*Alleluia*), casos em que os textos são irregulares e existe a liberdade em relação ao ritmo, que se torna prosódico. Deste modo, não há de se falar em completo esquecimento da inspiração gregoriana, mesmo após o Concílio Vaticano II. No Brasil, com a mudança de metas musicais rumo ao desenvolvimento de um repertório de características brasileiras, os modos gregorianos foram associados por muitos autores à modalidade da música nordestina, enquanto subsídios para a construção desta música autóctone (SOUZA, 2008).

SISTEMA SOCIAL E AS OPÇÕES INDIVIDUAIS

Como já foi dito, os sistemas sociais complexos são capazes de comportar diversidade interna e tal diversidade acaba por se tornar um fator de adaptação deste sistema. No tocante à música litúrgica ou à liturgia de maneira mais ampla, é possível destacar dois casos que representam tal diversidade. O primeiro deles foi dom Plácido de Oliveira Guimarães, osb, organista do mosteiro, mas também compositor e regente, durante a Restauração musical católica. Para além da monolítica execução do cantochão que haveria de se esperar de um mosteiro beneditino no período, Plácido de Oliveira compôs música polifônica, tais como a *Missa Solene “Santa Maria de Belém”* (OLIVEIRA, 1952), com acompanhamento de orquestra, para um Congresso Eucarístico realizado na capital paraense, onde ele próprio regeu coro e orquestra. Compôs também *Confitemini Domino* (OLIVEIRA, 1954), para três vozes iguais, com contraponto imitativo, *Confirma hoc Deus* (OLIVEIRA, 1950) e *Tecum principium*, ambas para coro masculino, e outros motetos. As partes de canto avulsas de seu *Laudate Dominum* (OLIVEIRA, 1945) – composto para a festa jubilar de 50 anos da Congregação Beneditina Brasileira – sugerem uma possibilidade interessante: o coro a três vozes foi composto, provavelmente, dos próprios monges, se não em sua totalidade, ao menos na voz do baixo, graças a indicações de nomes nas partes avulsas. Dom Plácido também produziu arranjos de música sinfônica, tais como *Recitativo e Grande Côro da “Criação” de Haydn para Solos e Côros com acompanhamento de Orquestra* (HAYDN, 1952), com uma adaptação de texto em português. Sua principal produção se concentra, entretanto, na música para órgão, das quais muitas sobre temas de canto gregoriano. Compôs ainda um *Ecce Sacerdos Magnus* (OLIVEIRA, 1960), com uso de *cantus firmus*, por ocasião da sagração episcopal de dom Clemente Isnard (1917-2011), osb, que é o segundo monge aqui destacado.

Clemente Isnard entrou para a Ordem em 1937, tornando-se sacerdote em 1942 e, em 1960, bispo de Nova Friburgo (RJ). Dentre suas atribuições no campo da liturgia, foi membro do Conselho para a execução da Constituição Apostólica “*Sacrosanctum Concilium*” sobre liturgia, membro da Sagrada Congregação para o Culto Divino e presidente da Comissão Litúrgica da CNBB. Assinou o documento *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil* (CNBB, 1976), que definiu novas metas musicais

para a Igreja no Brasil, inclusive com a já mencionada aproximação entre esta música e a canção de protesto. Isnard defendeu avanços ainda hoje polêmicos, como a ordenação feminina. Assim, numa congregação aparentemente uniforme, observa-se a diversidade interna entre os religiosos de claustro.

ENTRE A MEMÓRIA E A ADAPTAÇÃO

No presente, a diversidade observada foi tratada de maneira coletiva, ou seja, por meio das diferenças entre o repertório praticado nos cinco mosteiros. No Mosteiro de São Bento de São Paulo os religiosos optaram pelo cantochão em língua latina e mais recentemente, por uma missa semanal em rito tridentino – após o *Motu proprio* “*Summorum Pontificum*” de Bento XVI, que veio a incentivar tais práticas. No Rio de Janeiro, o canto em latim também se revela como regra, sendo que apenas uma das horas canônicas celebradas neste mosteiro é em língua vernácula (Hora Meridiana). No mosteiro do Rio, todas as missas semanais celebradas de manhã têm canto gregoriano, bem como a missa matutina dominical. Dentre as horas canônicas, o cantochão é utilizado largamente no ofício de Vésperas. Se o órgão tubular é característica comum aos dois mosteiros da região Sudeste, nos demais, órgãos eletrônicos são utilizados no acompanhamento ao canto do coro de religiosos. Nos mosteiros de Salvador e Ponta Grossa o cantochão é praticado em versões traduzidas e adaptadas à língua vernácula, o que gerou uma adequação às mudanças decorrentes do Concílio Vaticano II, possibilitando inclusive a memorização de maneira mais simples por parte dos fiéis e consequentemente, sua participação por meio da música. Isto não significa, entretanto, que não haja nenhuma participação dos fiéis no mosteiro de São Bento de São Paulo, ao contrário, foi possível observar que alguns fiéis na assembléia possuem seus próprios livros de cantochão em língua latina e com notação neumática e procuram cantar juntamente com o coro monástico. Note-se, aliás, que a participação dos fiéis por meio do canto gregoriano já havia sido incentivada por Pio XI em 1928, em sua Encíclica “*Divini Cultus Sanctitatem*” (1928). Nos mosteiros de Salvador e Ponta Grossa pratica-se o cantochão traduzido, sendo que tais mosteiros possuem seus próprios livros (BASÍLICA ARQUIABACIAL DE SÃO SEBASTIÃO DA BAHIA, s.d). Os livros e gravações do Mosteiro da Ressurreição de Ponta Grossa (SALTÉRIO MONÁSTICO, 2011; HINÁRIO MONÁSTICO, 2011; MONGES BENEDITINOS, 1998) se tornaram os mais difundidos no país, divulgando a tradução e adaptação do gregoriano.

Finalmente, foi possível observar que no Mosteiro de São Bento de Brasília, são utilizados, além do cantochão em vernáculo, tons de recitação compostos por um monge do mosteiro do Rio de Janeiro. Além deste falsobordão em uníssono sustentado por órgão, encontrou-se na pasta de acompanhamentos do organista um *Pai Nosso* composto pelo padre jesuíta Casimiro Irala, que é cantado em diversas paróquias do país (IRALA, [2003]). Este canto pastoral começa com um acorde maior sobre o texto “Pai, Pai, Pai”, que muitas vezes é cantado nas paróquias como acorde, com divisão de vozes. Perguntado sobre esta possibilidade, o religioso e organista respondeu que eventualmente é praticada também naquele mosteiro. Assim, se observa não apenas a diversidade interna do repertório neste mosteiro, mas também um tratamento não-dualista dispensado a ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resposta às questões que deram origem à presente investigação, é possível afirmar que existe diversidade nas práticas musicais comparadas dos cinco mosteiros: enquanto nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro o cantochão é executado em língua latina, nos mosteiros de Salvador, Brasília e Ponta Grossa existiu um processo de adaptação às necessidades do presente, por meio da tradução, revelando uma adesão aos princípios conciliares de uso ampliado do vernáculo para que se obtivesse maior participação nos ritos. Este processo de vernacularização dos cantos ensejou a ampla produção de hinários por parte do mosteiro de Ponta Grossa. No mosteiro de São Bento de Brasília foi possível observar ainda a adesão ao canto pastoral pós-conciliar sem que se visse neste qualquer oposição ao gregoriano. Igualmente neste mosteiro, o uso de melodias de recitação com falsobordão uníssono sustentado por órgão compostas no presente revelam um desdobramento atual do canto gregoriano. Se as opções individuais de dom Clemente Isnard e dom Plácido de Oliveira desfazem a impressão de que a adesão à vida religiosa pressupõe o abandono de convicções pessoais ou de uma atividade artística que vai além dos ritos cotidianos do mosteiro, a comparação entre práticas musicais aqui proposta também questiona a representação monolítica que se pode fazer da Ordem de São Bento. Os resultados revelam, portanto, a existência de opções coletivas que geram identidades musicais locais e diversidade dentro do espectro da ordem religiosa. Tais opções implicam seleções de memórias, enquadramentos do repertório legado pela tradição, ora de maneira mais literal (em língua latina), ora por meio da adaptação às mudanças que se tornaram hegemônicas no sistema religioso (uso do vernáculo). Assim, mais do que uma identidade coletiva homogênea determinada pelo passado, são as opções identitárias do presente que determinam a maneira como o passado é resgatado.

REFERÊNCIAS

- BASÍLICA ARQUIABACIAL DE SÃO SEBASTIÃO DA BAHIA. *Liturgia das Horas*. Rito monástico: Hora meridiana. [Salvador]: Mosteiro de São Bento da Bahia, s.d.
- BRADSHAW, Murray C. Performance Practice and the Falsobordone. *Performance Practice Review*, Claremont, v.10, n.6, p. 224-247, 1997.
- BETTLEY, John. North Italian Falsobordone and its Relevance to the early Stile Recitativo. *Proceedings of the Royal Musical Association*, London, v.103, n.1, p. 1-18, 1976.
- BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CNBB - Conferência nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil*: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica da Igreja de Deus que está no Brasil. 1998. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em 9 set. 2011.
- _____. *Hinário litúrgico*. v.3: Domingos do tempo comum. 3. ed. São Paulo: Paulus, [1991].

_____. Setor “Música litúrgica”. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em 9 set. 2011.

DIVINI CULTUS SANCTITATEM (1928), do Papa Pio XI. 1928. Disponível em: <<http://divinicultussanctitatem.blogspot.com.br/2011/03/divini-cultus-sanctitatem-1928-do-papa.html>>. Acesso em 3 out. 2011.

HAYDN, Joseph. *Recitativo e Grande Côro da “Criação” de Haydn para Solos e Córos com acompanhamento de Orquestra*. Arranjo e adaptação de Dom Plácido de Oliveira, osb. [Rio de Janeiro]: localização no catálogo do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães – Arm.14, Gav.B, Manuscrito de Dom Plácido de Oliveira, 1952.

HINÁRIO MONÁSTICO para a Celebração da Liturgia das Horas. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011.

IRALA, Padre [Casimiro]. *Pai nosso*. Partitura digitalizada presente na coletânea da Campanha da Fraternidade. 2003. Disponível em: <www.cantemos.com.br/painosso.htm>. Acesso em 10 jan. 2016.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

Monges beneditinos do Mosteiro da Ressurreição. *Ressuscitou Aleluia*. CD 6550-1. COMEP, 1998.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, s.v., n.10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Dom Plácido de (osb). *Confitemini Domino*. Op. 44. Partitura para três vozes iguais com acompanhamento parcial de órgão nos últimos compassos. [Rio de Janeiro]: localização no catálogo do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães, Manuscrito de Dom Plácido de Oliveira, 1954.

_____. *Confirma hoc Deus*. Partes avulsas de órgão e canto. Na parte de órgão: Aos Revmos. e caríssimos Jubilares oferece o autor. 8 de dezembro de 1950. [Rio de Janeiro]: localização no catálogo do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães, diversos copistas, 1950.

_____. *Ecce Sacerdos Magnus*. Coro a três vozes eguais com acompanhamento de Órgão. Op. 70. 10-5-1960. Ao Exmo. e Revmo. D. Clemente Isnard, O.S.B. 1º Bispo de Nova Friburgo, homenagem do autor. [Rio de Janeiro]: localização no catálogo do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães, Manuscrito de Dom Plácido de Oliveira, 1960.

_____. *Laudate Dominum*. Coro a três vozes com acompanhamento de Órgão. Para a festa jubilar da Congregação Beneditina Brasileira. Partes avulsas de órgão e canto. [Rio de Janeiro]: localização no catálogo do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães, vários copistas, 1945.

_____. *Missa Solene “Santa Maria de Belém”*. Op. 35. Partitura de orquestra, para 4 vozes mixtas, com aprovação do Exmo. e Revmo. Snr. Arcebispo D. Mario de Miranda Vilas Bôas. [Rio de Janeiro]: localização no catálogo do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães – Arm.14, Gav.C, Manuscrito de Dom Plácido de Oliveira, 1952.

RECORDANDO BARTOLUCCI. Tradução de entrevista concedida por Domenico Bartolucci a Pucci Cipriani e Stefano Carusi para a revista *Disputationes Theologicae*. [2010]. Disponível em: <<http://fratresinunum.com/2010/11/29/recordando-bartolucci/>>. Acesso em 15 ago. 2013.

SALTÉRIO MONÁSTICO para a Celebração da Liturgia das Horas. 2. ed. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

SOUZA, Joaquim Fonseca de. *Música litúrgica e inculturação: Análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada no Nordeste Brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório litúrgico do tríduo pascal do compositor Geraldo Leite Bastos*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção de São Paulo, 2008. São Paulo, 2008. 170 p.

MULHERES EM CENA: DOS PAPÉIS SOCIAIS ÀS PERFORMANCES MUSICAIS

Antonilde Rosa Pires (UFG)
antonilde.canto.ufg@gmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: Ainda se fala muito pouco das questões de gênero na performance em face do processo histórico de silenciamento ao qual as mulheres foram e são ainda submetidas nos dias de hoje. Dessa forma, é necessário investir em estudos que busquem compreender a situação de subordinação das mulheres no âmbito da sociedade, em específico no campo da performance musical. A premissa é que as performances são influenciadas pelos marcadores das diferenças que constituem as performers enquanto ser social, no caso, marcadores de gênero, social, racial, que as posicionam na vida e determinam sua concepção e compreensão de mundo. Neste artigo abordaremos de que maneira a diversidade dos papéis sociais desempenhados pela mulher na contemporaneidade impacta sua qualidade de vida, e como isso interfere no desempenho de suas atividades musicais.

Palavras-chave: mulheres; papéis sociais; performance musical.

Women on the scene: from social roles to musical performances

Abstract: Still very little is spoken of gender issues in performance in the light of the historical silencing process to which women were and are still subjected nowadays. Thus, it is necessary to invest in studies that seek to understand women's subordinate status within the society, in particular in the field of musical performance. The premise is that the performances are influenced by the markers of the differences that constitute the performers as a social being, in this case, social, racial and gender markers, that place them in life and determine their conception and understanding of the world. In this article we will cover how the diversity of social roles played by women in contemporaneity impacts their quality of life, and how it affects the performance of their musical activities..

Keywords: women; social roles; musical performance.

INTRODUÇÃO

As mulheres vivem na atualidade em um cenário histórico e sócio-cultural bastante instigante se comparadas com as mulheres dos séculos passados. Em alguns pontos, conquistamos avanços consideráveis em relação aos padrões sociais de tempos passados, mas, determinadas práticas herdadas dos tempos coloniais ainda se mantém, em específico, as relações hierárquicas de gênero e as diversas formas de opressão que as mulheres são submetidas.

Por quase toda a trajetória da civilização ocidental, as mulheres viveram à margem da sociedade de conhecimento. Mas, a partir de suas vivências começaram a questionar os contextos que a elas “cabiam”. Essa leitura e a crescente compreensão das tramas sociais que as envolviam foram as fontes em que beberam as feministas e as impulsionaram à luta em busca de mudanças e valorização da mulher.

Quanto mais as mulheres adentraram no campo do trabalho, mais se conscientizaram da opressão e as desigualdades sociais existentes entre homens e mulheres. Um dos pilares da desigualdade é a forma como homens e mulheres foram (e ainda são) criados e “educados”: as mulheres sendo moldadas segundo os princípios do patriarcado, cujos padrões de comportamentos resultam em submissão; os homens sendo criados para assumir o papel de chefe da família, de provedor, de guardião dos bens da família, de advogado da honra conforme seus próprios valores. Trata-se de um

construto cultural fundante de sociedades ocidentais, tal qual a brasileira, definidor tanto da ordem familiar como da ordem econômica e política, e nesse sentido, a sua desconstrução torna-se central para o coletivo feminista na sua luta por emancipação pessoal e profissional.

As lutas de matriarcas feministas possibilitaram às mulheres a busca por “seu lugar ao sol”: o protagonismo em funções que antes eram exclusivamente dos homens, a conquista de autonomia financeira, o controle de suas próprias vidas. Conquistas que ensejaram uma militância transgressora de regras sociais engessadas e, ao mesmo tempo, possibilitaram o advento dos Estudos de Gênero, os quais, conforme Cascudo e Aguilar-Rancel (2013, p. 27/28), desde seus primórdios, apresentam viés ideológico advindo de diferentes movimentos, que, no decorrer do século XX,

(...) tem reivindicado a progressiva aquisição de direitos e reconhecimento social paritário, tanto para o coletivo do sexo feminino, quanto para os coletivos de homens e mulheres homossexuais, ainda mais marginalizados, e ao contrário das anteriores, não somente são alijados dos âmbitos de poder, mas, inclusive ativamente perseguidos social e juridicamente. (Ibidem)

Em termos de qualidade de vida, essa “nova” mulher ainda enfrenta grandes desafios: a obrigação de assumir vários papéis na vida diária, ou seja, como profissional e estudante, como mãe e esposa, como responsável pelos cuidados do lar. Nesse sentido, Picolli afirma que

(...) a “invenção da maternidade” faz parte de um conjunto de influências que afetaram as mulheres a partir do final do séc. XVIII: o surgimento da ideia de amor romântico; a criação do lar, a modificação das relações entre pais e filhos. O autor assinala que no final do séc. XIX houve um declínio do poder patriarcal com o maior controle das mulheres sobre a criação dos filhos referindo-a a um deslocamento da autoridade patriarcal para a afeição maternal” (2013, p. 3).

De outro lado, muito embora as grandes empresas reconheçam a plurivalência feminina como vantagem na corrida do lucro que sustenta o neoliberalismo, e reconheçam que as mulheres trabalham tanto ou mais que os homens, as empresas retribuem as mulheres com salários inferiores, as quais, ainda, enfrentam dificuldade de ascensão, preconceito, assédio moral e sexual, dentre outros problemas. A Constituição Federal Brasileira (1988) e a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) proíbem a diferença salarial baseada no gênero. No entanto, o Brasil ainda é uma sociedade machista e preconceituosa, que cria obstáculos quase intransponíveis para as trabalhadoras.

Segundo o Relatório Sobre a Saúde Mental no Mundo (2001) da Organização Pan-Americana da Saúde / Organização Mundial de Saúde/ONU -, os transtornos da ansiedade e a depressão são mais comuns no sexo feminino, ao passo que o uso de substâncias, são mais comuns no sexo masculino (GOLD, 1998). Nesse relatório foi pontuado que os múltiplos papéis exercidos pela mulher na sociedade corroboram com o aumento dos casos de transtornos mentais e comportamentais, em função da carga de responsabilidade por ela assumida, em muitos casos constituindo-se na primeira fonte de renda familiar.

Para Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu, Judith Butler e Michel Foucault (*apud* SOUSA, 2011), o corpo é sempre um construto social e sua compreensão é constituída de uma ordem circunscrita na realidade estruturada em gênero, que preexiste ao sujeito. Isso significa que as performances são também influenciadas pelos marcadores das diferenças que constituem as

performers enquanto ser social, no caso, marcadores de gênero, social, racial, que a posicionam na vida e determinam sua concepção e compreensão de mundo.

Neste artigo abordaremos de que maneira a diversidade dos papéis sociais desempenhados pela mulher na contemporaneidade impacta sua qualidade de vida,¹ e como isso interfere no desempenho de suas atividades musicais.

DOS PAPEIS SOCIAIS

O grande desafio da mulher é equilibrar suas diversas funções sociais com as atividades profissionais. Nos últimos anos, em consequência da pluralidade de papéis que exercem na sociedade, sua qualidade de vida vem sendo negativamente impactada na tentativa de conciliar, solitariamente, todas as demandas de suas múltiplas responsabilidades: jornadas extensas, condições de trabalho, a tripla jornada, os encargos domésticos e a realização pessoal.

A função de dona de casa é uma das mais estressantes, posto que a mulher não tem hora, folga e muito menos férias de trabalho, ainda tendo que atender as cobranças de toda a família em tempo integral. Trata-se de um trabalho desvalorizado e, por consequência, situações e condições de vida e trabalho são ignorados. Segundo uma matéria publicada no site do Jornal Folha de São Paulo:

As 12 milhões de donas-de-casa brasileiras têm mais sintomas relacionados ao estresse do que os demais profissionais, segundo pesquisa Datafolha sobre trabalho concluída em janeiro. Elas lideram o ranking do estresse, acima dos assalariados, dos free-lancers, de aposentados e até dos desempregados – 66% se irritam com facilidade; 53% sentem tristeza sem motivo; 46% têm dificuldade para dormir e 47% sentem falta de apetite. (Folha de São Paulo, 11\05\2002, Acesso em (23\04\2016)

Com sua inserção no mercado de trabalho, a mulher moderna está sempre “driblando” o tempo. Desta forma, as insatisfações aparecem na medida em que não conseguem nivelar vida pessoal e profissional, favorecendo o surgimento do estresse. Há uma auto cobrança em relação ao seu desempenho e um sentimento de culpa por não conseguir corresponder às suas expectativas. Vale sublinhar: o fato de culturalmente ter lhe sido atribuído a responsabilidade de zelar pelo bem estar de outros, muitas mães e esposas desenvolvem um sentimento de culpa quando, por vezes, colocam a si próprias como prioridade. Na verdade, segundo Araujo; Scolon (2006), “ o modelo clássico de família onde a “mulher é cuidadora” e o “homem é provedor”, vem sendo alterado, porém as mulheres continuam sendo “cuidadoras”, agregando, além do espaço doméstico, o espaço público.” (apud PARRA, CHAGAS, CAMARGO, em site: Psicologado, 09\2014. Acesso em 23\04\2016)

As doenças decorrentes do estresse que afetam as mulheres são, em sua maioria, causadas pelas jornadas de trabalho somadas às tarefas domésticas. Dessa forma, as mulheres são diagnosticadas com estresse mais frequentemente que os homens. Segundo Rafael Sigollo em um artigo publicado no site Valor Econômico:

¹ Muito embora não exista unanimidade sobre o que significa qualidade de vida, é cada vez mais entendido que esta não inclui apenas fatores relacionados à saúde, mas também outros aspectos como trabalho, família, amigos etc., bem como a percepção pessoal de cada indivíduo (GILL & FEISNTEIN, 1994).

Um estudo realizado pela Isma-BR com 520 profissionais de Porto Alegre e de São Paulo, entre 25 e 58 anos, revelou que os fatores mais comuns de estresse são a falta de tempo e sobrecarga de trabalho (73%), desequilíbrio entre esforço e gratificação (68%) e conflitos interpessoais (51%). Dentre os sintomas físicos mais comuns, 88% têm dores muscular e enxaqueca, 41% distúrbios do sono e 24% problemas gastrointestinais. Já em relação aos aspectos emocionais, 86% sofrem de ansiedade, 81% de angústia e 64% de ressentimento. As respostas múltiplas mostram que dificilmente existe apenas um problema. (Valor Econômico, 15\12\2011, Acesso em (23\04\2016))

Com as exigências da sua tripla jornada, a mulher, em muitos casos, deixa para um segundo plano atividades voltadas à promoção do seu bem estar como, por exemplo, práticas corporais e o lazer, atividades fundamentais para a prevenção de doenças causadas pelo estresse. Diante desse cenário, medidas para reversão deste quadro são indispensáveis. A inclusão de mulheres no mercado de trabalho exige que os empregadores ofereçam a elas um ambiente de trabalho apropriado, considerando suas necessidades específicas.

Poucas são as empresas que desenvolvem atividades para mulheres mães, por exemplo, como criação de creches. Outras também incentivam suas funcionárias a praticar Yoga, Meditação, dentre outras atividades. Porém, tais iniciativas partem apenas das empresas, ou seja, não existem políticas públicas que levem em consideração as questões de gênero. Por outro lado, é importante considerar que a busca pela igualdade de direito deve se estender para dentro do lar, na distribuição e compartilhamento das tarefas domésticas com os companheiros e mesmo filhos e filhas. Não se trata de uma concessão ou de um favor, mas de uma mudança de paradigma na forma de pensar a “logística” das famílias, dos casamentos e de uniões estáveis, desde a educação de meninos e meninas, para que realmente possamos viver em uma sociedade igualitária na questão dos gêneros, dentro e fora do lar.

DAS QUESTÕES PERFORMATIVAS

O corpo é o principal instrumento de trabalho de uma/um performer, isso implica que em nossos corpos estão as nossas marcas, nossas histórias e trajetórias, as quais influenciam diretamente o “estar no palco”, o fazer artístico. O corpo expressa o tempo e revive as experiências vividas, mas, ele é mutável e sempre propicia vivência de novas experiências, ou até mesmo, a mudança dos históricos nocivos. Constituindo a performer enquanto um ser humano e social, todos os marcadores de gênero, sexual, social, racial, classe, psicológico, emocional, dentre outros, compõem os limites sociais de cada corpo. Isso implica dizer que as experiências que as mulheres acumulam ao longo de suas vidas são definidoras de seus desempenhos no palco.

A saúde mental, física e social, se fazem os pilares do bem viver, os quais, interseccionados, deixam cada vez mais evidente que o cuidado com essas dimensões do ser são primordiais para uma existência vivida, se não livre do estresse, com a sabedoria que permite redimensionar e equilibrar as tensões. Porém, essa compreensão é ainda incipiente na maioria dos países, daí resultando negligência e ignorância nos tratamentos das pessoas que sofrem com as dificuldades do dia a dia. Sem tratamento adequado ou sem atividades voltadas para o equilíbrio entre mente e corpo, só com muito esforço e resistência é possível atuar no palco ou mesmo em sala de aula. É corriqueiro ouvir de professoras e

alunas queixas de cansaço físico e mental. Vale ressaltar que, às vezes, assistimos profissionais em exibições vocais exuberantes, mostrando todo seu virtuosismo, valorizando puramente a estética em detrimento da própria saúde. Isso gera uma preocupação constante no que se refere não somente às questões de saúde, mas, à sua própria realização em termos artísticos.

A abordagem do corpo como entidade complexa em termos físico, psicológico, estético e social, e, conseqüentemente, uma preparação capaz de abordar dimensões que se interrelacionam, é uma realidade já estabelecida no âmbito das artes da cena. Lúcia Romano (2004), resenhando o livro “O papel do corpo no corpo do ator” de Sônia Machado (2005), assim se expressa:

O treinamento psicofísico do ator é descrito como a maneira de, tecnicamente, mobilizar a percepção, a imaginação e a presença “viva” do ator, para uma experiência de vivência somática do palco (através da personagem) mais criativa e eficiente. Ao descrever esse processo, a autora perfaz uma reutilização de diversos termos de uso corrente na prática teatral, inspirando-se principalmente em Stanislavski e, em menor grau, em Laban. (...) O capítulo dedicado ao esboço do método para o trabalho corporal do ator, criado pela autora, abre com uma “síntese poética”: captar o universo de sensações da vida em fluxo e garantir a flexibilidade do corpo, para estender os limites do espírito, são suas aspirações. A conexão entre corpo e mente e a ampliação da idéia de corporeidade, para além dos aspectos de mero “treino físico” são alicerces do método. As terapias corporais são espelho para a empresa, por oferecerem essa visão integrada do corpo humano. Contrariamente, a expressão corporal, segundo a autora, distancia-se desses interesses, porque enfatiza uma abordagem excessivamente “hedonista” do trabalho corporal, excluindo o esforço (necessário para a superação dos limites) e ignorando os objetivos estéticos inerentes à criação em teatro. (2004, p. 249)

Entretanto, o mesmo não ocorre com a preparação de cantores, cantoras e instrumentistas. Privilegia-se o mais das vezes os aspectos técnicos e aspectos estilísticos. Weber Assis (2012), é um dos pesquisadores brasileiros que buscam preencher essa lacuna.

Assis afirma que o conhecimento do corpo passa primordialmente pelo aspecto da propriocepção.² Propõem dois princípios importantes de reconhecimento corporal que em geral, já bastante muito utilizados nas preparações e performances de cantoras/cantores. São eles: a propriocepção e o fluxo de energia corporal. Esses dois aspectos trabalham a consciência corporal, utilizando-se da percepção e consciência das partes do corpo e suas relações com o próprio corpo e o espaço em que atua; a outra, através da percepção e domínio do fluxo de energia aplicado à execução de cada movimento em seus vários níveis de intensidade. É na propriocepção que o indivíduo tem compreensão e domínio de seus movimentos, permitindo sentir seu corpo, ponderar sobre suas partes corporais e manipulá-las. Sem a propriocepção o performer poderá compreender as possibilidades expressivas de um movimento. Seu corpo será um limite para sua performance criativa (2012, p. 45). Por outro lado, trata-se de uma proposta que vai ao encontro das preocupações e anseios das estudiosas de gênero que lutam pelo empoderamento feminino sem os sacrifícios a que são diariamente submetidas.

² De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, propriocepção é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais. É a percepção ou sensibilidade da posição, deslocamento, equilíbrio, peso e distribuição do próprio corpo e das suas partes. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. (<https://www.priberam.pt/DLPO/>. Acesso em 18/02/2016)

Com o acúmulo de atividades adquiridas pelos diversos papéis sociais que desempenham, as performers frequentemente se sujeitam a situações que exigem maior empenho psicológico e emocional no processo de preparação e realização de seus recitais e concertos. O desconforto, as dores localizadas, as tensões musculares, fadiga e distúrbios que fogem do equilíbrio natural do organismo, são consequência da sobrecarga de horas de estudo e trabalho. Nesse contexto, as cantoras ficam sujeitas a não desempenhar suas performances e atividades profissionais com plenitude, o ideal. Para que elas possam ter uma boa atuação, é preciso que estejam com os corpos e as mentes relaxadas; sem tensão. Por isso, o cuidado com o “ser mulher” na sua completude é indispensável. É, pois, necessário um contínuo esforço na busca por equilíbrio físico, mental e emocional, para garantir condições para a realização de uma boa performer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as mudanças e avanços nos programas de políticas públicas são fruto de lutas antigas e árduas, e vale ressaltar que sabemos que não foi fácil para as mulheres, principalmente para as feministas se colocar politicamente e defender seus ideais em uma sociedade patriarcal e conservadora, como a sociedade brasileira. Pelo fato de as mulheres representarem o grupo mais numeroso e de maior atividade reprodutiva, é justo que o poder público pautasse suas políticas nos indicadores apontados pelas mulheres, pois são estas que podem falar com autoridade dos problemas que as atingem; ouvir as ativistas e pesquisadoras que trabalham com temáticas do feminino, feminista e de gênero, e que, não raramente, são consideradas por aqueles que estão imersos nos princípios e práticas do patriarcado, como transgressoras e subversivas. Se transgredir é usar da ciência para encontrar caminhos que visam uma sociedade mais justa, é com propriedade que muitas de nós transgridem com pesquisas que geram uma literatura “subversiva”.

Esse artigo resulta de pesquisas iniciais sobre esse instigante tema, portanto, muito ainda há que se fazer. Mas, esperamos para ele possa estimular a área da performance musical a se abrir para diálogos inter e transdisciplinares, de maneira a contribuir para o processo de empoderamento das mulheres cantoras líricas.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, CG; FERNANDES, A; CEZARINO, PYA, SIMÕES, R. Projeto de Diretrizes da Tensão Pré-Menstrual. Federação Brasileira das Associações de Ginecologia e Obstetrícia, Sociedade Brasileira de Medicina de Família e Comunidade. 2011.

ASSIS, Weber Barbosa de. A Corpo-Linguagem na Canção de Câmara: uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na canção de câmara brasileira. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2012.

CASCUDO, Teresa; AGUILAR-RANCEL, Miguel Angel. Gênero, musicologia histórica y el elefante en la habitación. In NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (orgs.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. <https://www.priberam.pt/DLPO/>. Acesso em 18/02/2016

GILL, T.M.; FEINSTEIN, A.R. A critical appraisal of the quality of quality-of-life measurements. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, v.272, n.8, p. 619-26, 1994.

MENDONÇA, Lígia. Mulher e saúde: uma avaliação contemporânea. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau. (orgs.) *Mulher e Política-Gênero e Política no Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

MURTHY, Rangaswamy Srinivasa; BERTOLETE José Manoel, EPPING-JORDAN JoAnne; FUNK, Michelle, PRENTICE, Thomson, SARACENO Benedetto e SAXENA, Shekhar. In: *Relatório Sobre a Saúde no Mundo. Saúde Mental: Nova Conceção, Nova Esperança*. ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE/ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE/ONU. 2001.

PICOLI, Alice. *A Relação entre Tripla Jornada e Depressão Feminina*. Publicado na Edição de Março de 2013.

ROMANO, Lúcia. O papel do corpo no corpo do ator papel de Sônia Machado de Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2004. *Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP*. v.5, 2005. www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57285. Acesso em 23/04/2016.

SOUSA, Patrício Pereira Alves de. *Corpos em Drama, Lugares em Trama: gênero, negritude e ficção política nos Congados de São Benedito (Minas Novas) e São José do Triunfo (Viçosa) - MG; Belo Horizonte - MG*, 2011.

Sites de consultas:

Folha de São Paulo, 11\05\2002, Acesso em 23\04\2016:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u50873.shtml>

Valor Econômico, 15\12\2011, Acesso em 23\04\2016:

<http://www.valor.com.br/carreira/1139524/acumulo-de-funcoes-e-cao-numero-um-de-estresse>

Psicologado, 09\2014. Acesso em 23\04\2016:

psicologado.com/atualizacao/psicologia-organizacional/a-doenca-do-seculo-estresse-ocupacional-na-mulher-moderna

MÚSICA, INTERDISCIPLINARIDADE E OS PROJETOS DE TRABALHO NA PERSPECTIVA DO PENSAMENTO COMPLEXO DE EDGAR MORIN

José Antônio Silva (EMAC / UFG - Bolsista CNPQ)
seozedaflauta@hotmail.com

Nilcéia da Silveira Protásio Campos (UFG)
nilceiaprotasio@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre música, interdisciplinaridade e a proposta de projetos de trabalho na perspectiva do pensamento complexo de Edgar Morin, articulando-os como possibilidade de aplicação na educação básica. Trata-se de uma abordagem teórica, por meio de pesquisa bibliográfica. É possível constatar que a relação da música com outras áreas de conhecimento torna as experiências musicais mais significativas e que os projetos de trabalho constituem uma alternativa metodológica interdisciplinar que possibilita um pensamento integrador, coerente com a perspectiva de Edgar Morin.

Palavras-chave: Música; Interdisciplinaridade; Pedagogia de Projetos.

Music, interdisciplinary work and projects in view of the complex thought of Edgar Morin

Abstract: The purpose of this article is to reflect on music, interdisciplinarity and the proposed work projects in view of the complex thought of Edgar Morin, articulating them as application possibility in basic education. This is a theoretical approach, by means of literature. It can be seen that the relationship of music with other knowledge areas make the most significant musical experiences and the work projects are an interdisciplinary methodological alternative that allows an integrator, coherent thought about the prospect of Edgar Morin.

Keyword: Music; Interdisciplinarity; Project pedagogy.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir sobre música, interdisciplinaridade e a proposta de projetos de trabalho na perspectiva do pensamento complexo de Edgar Morin para a educação básica. A metodologia utilizada é a revisão de literatura.

Ao apresentar e defender o “pensamento complexo”, Edgar Morin (2007) propõe uma educação que busque interligar os conhecimentos de distintas áreas, através do estabelecimento de uma comunicação capaz de “dar sentido” ao saber. Sugere a interligação entre ciência, artes e tradição; entre sujeito, objeto e conhecimento produzido; entre corpo, mente e sentimento. O autor critica a fragmentação do conhecimento escolar através de disciplinas que não se comunicam entre si, argumentando que no ensino tradicional os alunos aprendem a separar e analisar, sem, contudo, aprender a relacionar, interligar e contextualizar. Aponta também que a reforma do pensamento passa pela “educação” ou “reeducação” dos educadores, quando afirma que “é necessário que se auto-eduquem e eduquem escutando as necessidades que o século exige, das quais os estudantes são portadores.” (MORIN, 2007, p. 23).

No mesmo viés de reforma paradigmática proposto por Morin, percebe-se que termo “indisciplinaridade” tem sido bastante utilizado na educação contemporânea. Embora admita-se que a interdisciplinaridade – quando bem entendida e aplicada – seja uma excelente alternativa para integrar diferentes disciplinas e proporcionar espaço para que os conteúdos sejam abordados de maneira mais completa e integral, o mesmo ainda carece de um maior aprofundamento conceitual.

Na educação básica, de forma geral, nota-se um substancial envolvimento da comunidade escolar nas iniciativas ditas “interdisciplinares”, mas na prática não fica clara a integração e o diálogo entre as disciplinas e nem fica perceptível a aprendizagem dos alunos de forma global ou integral.

Primeiramente, serão apresentadas reflexões acerca dos conceitos de disciplinaridade, poli/inter e transdisciplinaridade, tendo como fundamento os pressupostos de Edgar Morin acerca do Pensamento Complexo. Na sequência, será apresentada a conceituação da Pedagogia de Projetos, seus fundamentos e as relações entre o ensino musical, a interdisciplinaridade e suas possibilidades para a educação básica.

INTERDISCIPLINARIDADE EM DIÁLOGO COM O PENSAMENTO COMPLEXO

Em sua obra, Edgar Morin faz uma distinção entre os termos poli / inter / e transdisciplinaridade. Nota-se que entre estas denominações existe uma gradação que se estabelece entre os níveis de cooperação e coordenação entre as disciplinas. Para compreendermos esta gradação, é necessário que entendamos, primeiramente, o que é disciplina, que, segundo o autor é

[...] uma categoria que organiza o conhecimento científico e que institui nesse conhecimento a divisão e a especialização do trabalho respondendo à diversidade de domínios que as ciências recobrem. Apesar de estar englobada num conjunto científico mais vasto, uma disciplina tende naturalmente à autonomia pela delimitação de suas fronteiras, pela linguagem que instaura, pelas técnicas que é levada a elaborar ou a utilizar e, eventualmente, pelas teorias que lhe são próprias, como atestam os exemplos da biologia molecular, da ciência econômica ou da astrofísica. (MORIN, 2007, p. 39).

De acordo com o autor, as disciplinas foram instituídas no século XIX, com a formação das universidades modernas e desenvolveram-se no século XX com o progresso da pesquisa científica. Esse fato não está desvinculado das condições históricas, como por exemplo, a divisão social do trabalho. Num primeiro momento, o termo estava mais vinculado à vigilância em relação às condutas prejudiciais à ordem no espaço escolar. Posteriormente, ganhou o sentido de conteúdos curriculares (LIMA, 2012).

Morin (apud MARTINS, 2011, p. 27) ressalta a fecundidade da disciplinaridade, afirmando que, por um lado, ela “delimita um domínio de competência sem o qual o conhecimento tornar-se-ia fluido e vago” e, por outro, “desvenda, extrai ou constrói um ‘objeto’ digno de interesse para o estudo científico.” No entanto, no entender do autor, “a instituição disciplinar acarreta, simultaneamente, um risco de hiperespecialização do investigador e um risco de “coisificação” do objeto estudado.” (MORIN, 2007, p. 40).

Seguindo essa mesma lógica, Edgar Morin aponta que a supremacia do conhecimento fragmentado de acordo com as disciplinas impede frequentemente de operar o vínculo entre as partes e a totalidade. Freire (1975, p. 34) corrobora esta opinião, quando afirma que [...] “a percepção parcializada da realidade rouba ao homem a possibilidade de uma ação autêntica sobre ela”. Assim, essa lógica de pensar deve ser substituída por um modo de conhecimento capaz de apreender os objetos em seu contexto, sua complexidade, seu conjunto (MORIN, 2007).

Morin (2007, p. 40) afirma que é preciso que se faça a abertura da fronteira disciplinar – que com sua linguagem e conceitos isola a disciplina em relação às outras e aos problemas que ultrapassam seus limites – para que o espírito “hiperdisciplinar” não se consolide como “um proprietário que proíbe qualquer circulação estranha em sua parcela de saber.”

Ao tratar os termos interdisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade, o autor afirma que os mesmos ainda não foram definidos porque são polissêmicos e fluídos.

[...] a interdisciplinaridade pode significar que diferentes disciplinas encontram-se reunidas como diferentes nações o fazem na ONU, sem, entretanto, poder fazer outra coisa senão afirmar cada uma seus direitos e suas próprias soberanias em relação às exigências do vizinho [...]. (MORIN, 2007, p. 50).

De acordo com o pensamento de Morin(2007), não se pode desprezar o que foi criado pelas disciplinas. É preciso que elas sejam abertas e fechadas ao mesmo tempo e que se perceba que o que está além delas é necessário a elas também. Através da inter e da transdisciplinaridade, é possível “ecologizar” as disciplinas, ou seja, levar em conta tudo o que lhe é contextual, considerando as condições culturais e sociais.

A INTERDISCIPLINARIDADE EM DIÁLOGO COM OS PROJETOS DE TRABALHO

A visão interdisciplinar chega à escola em forma de projetos, onde os professores de diferentes disciplinas se encontram e fazem seus planejamentos em conjunto a partir de um tema. Nesse sentido, as disciplinas são chamadas para colaborar neste projeto, assim como técnicos especialistas são chamados para resolver determinado problema.

É importante ressaltar, primeiramente, que Projetos de Trabalho ou Pedagogia de Projetos constitui uma, dentre muitas maneiras de se trabalhar os conteúdos escolares – sejam eles de natureza conceitual, procedimental ou atitudinal. A base para propostas de ensino integrado à Pedagogia de Projetos surgiu a partir de mudanças na organização da educação articuladas pelo movimento renovador denominado Escola Nova.

Segundo Machado e Barros (2010, p. 2),

Este movimento, do final do século XIX, no contexto europeu, e de 1920 – mais fortemente na década de 1930, no Brasil, foi uma reação à educação tradicional alicerçada no silêncio e no imobilismo, criticava o estudo de conteúdos descontextualizados e o descompasso que ocorria entre a escola e a vida.

A busca pela transformação educacional proposto pelo movimento da Escola Nova surgiu em um contexto marcado pelos avanços da ciência – da biologia e da psicologia no início do século XX – e das mudanças sociais causadas pela industrialização, urbanização acelerada e pelas duas grandes guerras (ARANHA, 1989).

E é justamente nesse momento da história que surge a interdisciplinaridade, em uma sociedade que tem como necessidade resolver de forma satisfatória as exigências políticas, sociais

e econômicas. Portanto, a concepção de projetos escolares está, normalmente, associada à idéia de interdisciplinaridade. Nessa perspectiva, o projeto de trabalho é entendido como uma oportunidade para que os alunos percebam que o conhecimento não é exclusividade de determinada disciplina, e que, por outro lado, é globalizado e relacional (HERNANDEZ, 1998).

O objetivo principal desse tipo de projeto é a articulação dos conhecimentos, uma vez que rompe com a forma rígida de enquadrar os conteúdos. Para que isso se concretize, são necessárias mudanças na concepção de ensino e aprendizagem e, conseqüentemente, na postura do professor, que é impelido a considerar e colocar em jogo as problemáticas que permeiam o cotidiano. Hernández (1988, p. 49) enfatiza que o trabalho por projeto “não deve ser visto como uma opção puramente metodológica, mas como uma maneira de repensar a função da escola”.

Na perspectiva da Pedagogia de Projetos, o professor assume a função de mediador, que “ouve, questiona e orienta, visando propiciar a construção do conhecimento do aluno”, deixando de ser aquele que ensina por meio de transmissão de informações (PRADO, 2005, p. 15). Nesse sentido, o aluno aprende-fazendo e reconhece a própria autoria naquilo que produz por meio de questões de investigação que lhe impulsionam a contextualizar conceitos já conhecidos e descobrir outros que emergem durante o desenvolvimento do projeto, dando sentido e significação à aprendizagem. Para isso, o aluno precisa “selecionar informações significativas, tomar decisões, trabalhar em grupo, gerenciar confronto de ideias, enfim, desenvolver competências interpessoais para aprender de forma colaborativa entre seus pares.” (Ibid., p. 15).

Contudo, para fazer a mediação pedagógica, o professor necessita acompanhar o aluno em seu processo de aprendizagem, entendendo seu percurso, seu universo cognitivo e afetivo, bem como sua cultura, história e contexto de vida. Consequentemente, é fundamental que o professor tenha clareza de sua intencionalidade pedagógica, para poder intervir no processo de aprendizagem do aluno, garantindo assim que, na realização do projeto, os conceitos sejam compreendidos, sistematizados e formalizados. Prado (2005, p. 15) adverte que:

O projeto não pode ser confundido com um conjunto de atividades que o professor propõe para que os alunos realizem a partir de um tema dado pelo professor ou sugerido pelo aluno, resultando numa apresentação de trabalho.

É fundamental que todos se envolvam para descobrir ou produzir algo novo, procurando respostas a questões ou problemas reais. Considerando isso, o professor pode trabalhar com os alunos diferentes tipos de conhecimentos que estão imbricados e representados em termos de três construções: procedimentos e estratégias de resolução de problemas, conceitos disciplinares, e estratégias e conceitos sobre aprender (VALENTE, 1999).

Quando organizados em torno de um tema, os mesmos devem instigar o aluno e oferecer condições para criação de elos e diálogos entre as disciplinas. Nesse contexto, as atividades desenvolvidas devem estimular uma variedade de capacidades cognitivas e aplicar diversos recursos para desenvolver habilidades, entre elas: de linguagem, exploração numérica e geométrica, noções de ciências, estudos sociais e artes, entre outras.

O que se faz necessário garantir também na elaboração e execução de um projeto é a participação de todos, incluindo gestores, professores e alunos das escolas. Desde a definição da

temática, dos objetivos, da problemática suscitada, das etapas para desenvolvimento, das atividades vivenciadas e do processo de avaliação.

Em relação aos conteúdos, a pedagogia de projetos é vista como potencializadora da interdisciplinaridade, pois permite romper com as fronteiras disciplinares, possibilitando o estabelecimento de elos entre as diferentes áreas do conhecimento numa situação contextualizada de aprendizagem. No entanto, é necessário cuidado para que, ao atribuir valor às práticas interdisciplinares, diminua-se ou negue-se qualquer atividade disciplinar.

O conhecimento específico – disciplinar – oferece ao aluno a possibilidade de reconhecer e compreender as particularidades de um determinado conteúdo, e o conhecimento integrado – interdisciplinar – dá-lhe a possibilidade de estabelecer relações significativas entre conhecimentos. Ambos se alimentam e um não existe sem o outro. (PRADO, 2005, p. 15).

Esse pensamento serve para orientar a utilização de projetos interdisciplinares no contexto escolar, mesmo em instituições em que a música já está inserida no currículo. Picchi (2010) aponta algumas das possíveis relações entre a música e outras áreas do conhecimento que podem ser consideradas no desenvolvimento dos projetos escolares.

Música, história, sociologia e antropologia têm centros disciplinares comuns: o Homem, em princípio; a agremiação social e a função da manifestação musical; a dicotomia social dos indivíduos criativos e a função da criação; a ideia de construção das significações da língua social a partir das necessidades antropológicas e a teoria do discurso musical.

Música e ciências exatas, nos estudos disciplinares da epistemologia da sonoridade: vibrações, registros sonoros, apreensões, difusões, em resumo, sonologia e física do som; os efeitos bioquímicos diretos e colaterais no córtex humano; a medida sonora como representação matemática; o dilema e o problema da afinação e da construção instrumental.

Música e literatura: não são poucos os críticos literários que relacionam a formalização do contínuo sonoro com a forma de expressão escrita; a relação texto e significação junto à representação do discurso sonoro; naturalmente a rítmica e a prosódia poética.

E assim poderíamos elencar muitas mais relações: música e **cinema**, música e **teatro**, música e **filosofia**, música e **economia**, música e **política** (item polêmico e até mesmo essencial em cursos como, por exemplo, comunicação e/ou jornalismo), música e **religião**, entre outros. (PICCHI, 2010, p. 72, grifo do autor).

A atividade de canto, por exemplo, que é muito exercida nas escolas de educação básica pode promover o intercâmbio entre diversas áreas do conhecimento, quando bem contextualizada. A partir da experiência musical vivenciada, os integrantes do coro podem interessar-se pelo contexto histórico de uma peça musical, pela literatura, enfim, pode ter significativa relevância para a compreensão da complexidade do ato de cantar: os fundamentos otorrinolaringológicos, pneumológicos e fonoaudiológicos devem sempre caminhar junto com o canto, pois problemas advindos de uma má classificação, dentre outros, por exemplo, podem trazer ao cantor sérios riscos para a sua saúde vocal.

Percebe-se que a música permite diálogos com os variados campos do conhecimento. No entanto, isso não é capaz de promover a aprendizagem de forma contextualizada, interdisciplinar e significativa. A música, assim como as demais linguagens artísticas, precisa romper a barreira disciplinar que, muitas vezes, fragmenta-se em projetos desconexos com a realidade e interesse do aluno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões, concluímos que os projetos de trabalho constituem uma alternativa metodológica interdisciplinar que possibilita um pensamento não fragmentado e parcial. A relação com outras áreas de conhecimento podem tornar as experiências musicais significativas e instigadoras. Logo, o pensamento complexo defendido por Edgar Morin torna-se imperativo, se considerarmos as necessidades educacionais atuais e os processos de aquisição de conhecimento, permeados pela tecnologia, e pelos novos modos de comunicação e de integração de saberes.

Oportuno buscar práticas pedagógico-musicais que promovam a interligação de conhecimentos de forma a dar sentido a tais práticas e que fortaleçam a ligação entre o sujeito e o conhecimento produzido.

REFERÊNCIAS

ARANHA, M. L. *História da educação*. São Paulo: Moderna, 1989.

FREIRE, P. *Extensão ou comunicação?* 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

HERNANDEZ, F.; VENTURA, M. *A organização do currículo por projetos de trabalho: o conhecimento é um caleidoscópio*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

LIMA, S. A. O pensamento interdisciplinar e a pesquisa. In: LIMA, S.R.A; BRAZ, A. L. N.; CLEMENTINO, A (Org.). *Arte, cultura e educação na formação de docentes: Ilusão ou realidade?*. São Paulo: Editora Som, 2012. p. 3-19.

MACHADO, F. S; BARROS, R. C. Projeto de trabalho: um enfoque integrador na construção de conhecimentos. In: XVI ENCONTRO NACIONAL DOS GEÓGRAFOS. 7, 2010. Porto Alegre. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=o+que+%C3%A9+pedagogia+de+projetos+na+educ>>. Acesso em 27 jul. 2015.

MARTINS, A. R. *O ensino da música no município de Palmas, após o advento da lei 11.769/2008*. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2011.

MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. ALMEIDA, Maria da Conceição; CARVALHO, Edgar de Assis (Orgs.). 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

PICCHI, A. Inter-disciplinaridade e música. *Mimesis*, Bauru, v. 31, n. 1, p. 65-74, 2010.

PRADO, M. E. B. B. Pedagogia de Projetos: Fundamentos e Implicações. In: DE ALMEIDA, Maria Elizabeth Bianconcini e MORAN, José Manuel (Org.). *Integração das Tecnologias na Educação*. Brasília: Ministério da Educação, 2005. p. 13-17. Disponível em: <<https://www.portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/1sf.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

VALENTE, J. A. Formação de professores: diferentes abordagens pedagógicas. In: VALENTE, J. A. (Org.). *O computador na sociedade do conhecimento*. Campinas: Unicamp-nied, 1999.

MÚSICAS NAS FOLIAS DE SANTOS REIS EM PIRENÓPOLIS - GOIÁS¹

Aline Santana Lôbo (UEG / SEDUCE - Goiás)
alinesantanalobo@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa tem como foco o estudo das músicas entoadas nas Folias em louvor aos Santos Reis no município de Pirenópolis, Goiás. Buscar-se-á na complexidade das manifestações da cultura popular analisar e interpretar as músicas que compõem a paisagem sonora festiva dos vários momentos rituais que narram a história mítica dos Reis Magos a caminho de Belém. Neste percurso as músicas pontuam os diversos momentos rituais da Folia conduzindo os participantes a rememorar a cada ano o culto à natalidade.

Palavras-chave: Folias; Pirenópolis; Manifestações populares; Paisagem sonora; Músicas.

Music in the three Kings Revelry in Pirenópolis - Goiás

Abstract: The present research has as main focus the study of the music chanted in the revelries in praise to the three kings in the city of Pirenópolis, Goiás. It'll be sought in the complexity of the manifestations of popular culture the analysis and interpretation of the music that composes the festive soundscape of the various ritual moments that narrate the mythical story of the Magi to Bethlehem. In this journey the songs punctuate the various ritual occasions of the revelry leading the participants to recall every year the cult of the nativity.

Keywords: Revelries; Pirenópolis; Popular Manifestations; Soundscape;- Music.

PAISAGEM SONORA FESTIVA NA FOLIA

Os estudos sobre a paisagem sonora são recentes, a pouco menos de meio século esse termo foi cunhado por Murray Schafer que em seus estudos se propôs a explorar o conjunto de sons do ambiente sonoro, portanto ainda é um objeto que tem muito a ser explorado. Destacamos alguns apontamentos sobre as sonoridades das músicas presentes num ambiente festivo, analisar seu contexto da atuação é uma tarefa complexa. Para Fernandes (2010),

ao sabermos melhor escutar a diversidade de sons de um determinado arranjo sócio-espacial, conseguiremos estabelecer referenciais lógico e simbólicos dessa sonoridade que nos permite ler os determinantes de organização societária, seus problemas e possibilidades (FERNANDES, 2010, p. 120).

O ambiente sonoro das manifestações populares é um campo fértil para interpretação e análise, a fim de obter uma melhor compreensão do modo de fazer, ser e sentir dos partícipes e também das relações individuais e coletivas estabelecidas nas paisagens festivas. As Folias de Santos Reis são manifestações de cultura popular que acontecem em vários lugares, festas que em cada local adquirem suas especificidades. No município de Pirenópolis, Estados de Goiás, várias Folias perfazem seu giro que acontecem normalmente entre vinte e cinco de dezembro e seis de janeiro.

As músicas tradicionais dos rituais das Folias são constituídas de uma estrutura comum que são as narrativas bíblicas; os Foliões músicos com seus instrumentos musicais como viola, caixa, pandeiro entre outros; e a evocação do santo de devoção seguido de peditório de donativos por meio

¹ O presente trabalho está vinculado a pesquisa “Artes e Saberes nas Manifestações Populares” que conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás - FAPEG, conforme Chamada Pública nº 005/2012.

de versos improvisados. As Folias tornam-se singulares nos aspectos musicais, pela improvisação que as caracterizam e também as variedades de ritmos, harmonias, melodias, toques e composição dos versos encontrados nas músicas. Em Pirenópolis existem várias Folias de Reis que giram no município e que apresentam a estrutura e a variedades de elementos musicais acima citados.

Nesta complexidade propor-se-á reconstruir a paisagem sonora de um tempo festivo, segundo Eliade (1995) o homem busca um tempo de origem, “o Tempo fundado pela primeira aparição desta realidade, tem um valor e uma função exemplares; é por essa razão que o homem se esforça por reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados” (p. 45-46). Nesta reconstrução de um tempo exemplar devemos considerar a música e demais elementos sonoros, não como um conjunto de signos qualquer, mas como fato social e individual que permite a vivência do mito.

Os sons repetitivos emitidos nas músicas rituais das Folias induzem a estados de devoção, de ligação com o insondável, leva a estados de harmonização, no qual a

música foi imputado o poder de mediar as relações entre o mundo material e o mundo do espírito. Poder concebido como mágico por sociedades tradicionais e por sociedades pré-capitalistas, o que faz com que a música seja, nesses casos, vivida como uma experiência do sagrado (SOUZA, 2007, p. 247).

Schafer expõe que com a música aprendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para a outra vida, que é a da imaginação e da reflexão psíquica (2011, p. 18). Os sons são vibrações, e por isso são percebidos subjetivamente, provocando segundo Pesavento, uma imaginação em que a função criadora implica atribuir-lhe uma capacidade inventiva para criar a realidade (1995, p. 20).

Os sons da Folia de Santos Reis podem ser considerados como símbolos acústicos. As imagens provocadas pelas músicas são carregadas de significados que servem para comunicar incontáveis experiências que exprimem o lugar simbólico da música na vida social, assim como os simbolismos utilizados servem para a evocação da paz, da proteção, da harmonia, em busca ora de agradecimento, ora para pedir auxílio para o transcendente.

As músicas entoadas nas Folias de Santos Reis pertencem a um contexto das manifestações do catolicismo popular, práticas que assumem as características do povo do lugar, estas expressam muito mais do que as letras narradas. As narrativas entoadas nos versos rituais das Folias procuram criar e recriar um ambiente propício onde às festas são realizadas. O imaginário dos partícipes é construído a partir da relação de sentido ligado as memórias individuais e coletivas, que remetam a experiência auditiva humana.

Os sons musicais são fenômenos sonoros que possuem uma estrutura interna organizada que nas folias são executados pelos Foliões Músicos, expressando pelas diversas músicas cada passo dos rituais da festa. Para que a Folia aconteça os organizadores tem que contatar alguns músicos. Esses músicos tocam instrumentos musicais e são os responsáveis por cumprir com os rituais.

A Folia de Santos Reis é uma peregrinação que os devotos realizam revivendo a viagem dos Reis à Belém. O “bando precatório” (CASCUDO, 1972), realiza em seu trajeto circular a saída, o giro, os pousos e a chegada. O ato de visitar, rezar e cantar (PEREIRA, 2011) permeados pelas cantorias preenchem rituais festivos-religiosos e descrevem cada passo a ser realizado. Os fundamentos da

Folia garante que as festividades cumpram seu dever de transformar em instrumento de mediação social e cosmológica.

A Folia de Reis consiste, basicamente, em um grupo de pessoas (homens, cantores e instrumentistas) que realiza uma peregrinação religiosa por ocasião da festa de Reis. Essa peregrinação é dividida em jornadas diárias, interrompidas nos pousos – onde rezam, tocam cantam e pedem auxílio para a realização da festa de Reis. Os foliões, devotos de Santos Reis, costumam pagar promessas com sua participação na Folia (MOREIRA, 1993, p. 144).

As cantorias das Folias deixam evidentes em suas narrativas o pedido de solidariedade e solicitam também que os moradores visitados façam ofertas para Santos Reis. Mauss (2003) compreende que dar, receber e retribuir a partir da constatação de que as modalidades de trocas nas sociedades arcaicas não são apenas coisas do passado, tendo importância fundamental para se compreender a sociedade moderna. Cada uma dessas obrigações cria um laço de energia espiritual entre os atores da dádiva.

MÚSICA RITUAL NA FOLIA DE REIS

A Folia de Reis possui organização interna, texto e música próprios. “As organizações hierárquicas e musicais, nas Folias, se interpenetram, pois os foliões são, em princípio, músicos instrumentistas ou cantores” (MOREIRA, 1993, p. 151). Nas Folias existe uma hierarquia e funções que devem ser cumpridas pelos partícipes. Trataremos somente dos cargos ou funções relacionadas aos músicos da Folia.

Como aponta Canesin e Silva (1983), o mestre ou guia é o principal responsável pelas músicas da folia porque ele sabe todas as cantorias, conhecesse a folia do começo ao fim e, quando é preciso, ele improvisa versos. Já o contra guia é responsável pela resposta dos versos entoados pelo guia da folia. Os demais músicos são aqueles que acompanham as cantorias da folia tocando viola, violão, cavaquinho, pandeiro, acordeom, caixa, tarol.

Os Foliões se organizam tendo a frente o alferes que porta a bandeira representando os Reis, em seguida duas fileiras são formadas, sendo os primeiros de cada fila o Folião de Guia e o de Contra Guia. Os foliões que ocupam a segunda colocação são os que fazem uma segunda voz, compondo um dueto com os primeiros. Em seguida vêm os demais músicos.

Os instrumentos musicais são imprescindíveis nos festejos, servem para acompanhar os cantos entoados. Acompanham as músicas: violas, violões, acordeom, caixa e pandeiro. Sem música não há folia, sua sequência de versos são entoados em cada momento ritualístico definindo o que se entende por tradição na folia. Os embaixadores da folia dominam o conhecimento, que é repassado pelos mais velhos pela oralidade.

O pandeiro e as caixas marcam o ritmo, se acaso perder o ritmo, perde todo sentido da música, compromete a inspiração dos versos. A folia só é boa quando ritmo, a harmonia e a melodia estão em sintonia. O acordeom preenchem as músicas com arranjos. As cordas realizam o acompanhamento das melodias, as violas são imprescindíveis. Segundo Vilela (2013), aos poucos a viola se tornou um dos principais porta-vozes das manifestações musicais do camponês brasileiro.

O tocador de viola, chamado doravante de violeiro, é sempre solicitado para animar os ritos religiosos como a Folia do Divino (Espírito Santo), a Folia de Reis (Três Reis Magos), a Folia de São Sebastião, a Dança de Santa Cruz, a Dança de São Gonçalo e também as funções, festas que todos só reúnem para um encontro com a culinária, a música e a dança (VILELA, 2013, p. 45).

Os espaços visitados pelas Folias normalmente são enfeitados com arcos, altares e presépios. A preparação da casa que vai receber os foliões é realizada pelos moradores. Essa transformação espacial é realçada nos cantos da Folia, os versos entoados devem contemplar cada elemento ornado. Para Kong, a música pode servir como fonte primária para se compreender o caráter e identidades de lugares (2009, p. 133).

Revelar os significados na paisagem cultural exige a habilidade imaginativa de entrar no mundo dos outros de maneira auto-consciente e, então, re-presentar essa paisagem num nível no qual seus significados possam ser expostos e refletidos (COSGROVE, 2004, p. 103).

A paisagem sonora de uma Folia de Santos Reis é o resultado do projeto visual e acústico, são lugares dotados de dinâmica em constante trânsito. Toda relação com uma paisagem sonora é também uma tentativa de audição e captura dos possíveis sentidos do lugar.

A partir das músicas entoadas pelos foliões nos festejos das Folias de Santos Reis torna possível fazer um estudo das relações entre as funções musicais existentes no cérebro e no comportamento humano. A música de Folia compreendida como um fenômeno se repete a cada ano de maneira distinta e em contextos diversos.

A música é passível de múltiplas maneiras de interpretação, o pensamento musical requer uma atenção especial à modalidade auditiva para escutar música e seus elementos constitutivos de harmonia, ritmo e timbre; modalidade visual para imitar a música num processo de aprendizagem do exemplo e, como consequência, a modalidade motora para executar instrumentos. Acrescenta as funções cognitivas e o aspecto emocional, no caso da interpretação musical. A compreensão, a percepção e a produção musical leva a formalização de processos mentais envolvidos na escuta, na criação, improvisação, devoção e performance.

A música carrega memórias e emoções e está profundamente entranhada na experiência íntima. O “sentir, pensar e agir” nos leva a ter uma visão integralista do homem, interdisciplinar em sua atuação no mundo. O caráter da música é “polissêmico”, na medida em que conferem a ela vários sentidos, várias significações.

CONCLUSÃO

Num ritual de Folia a música é instigadora das manifestações do momento sagrado sua função é produzir uma convulsão coletiva próxima do paroxismo - o auge, o mais alto grau de expressão de um sentimento. A música, por infinitas maneiras, tem uma participação na vida cotidiana, esta tem o propósito de despertar a consciência e tem o poder evocador de acordar lembrança de tempos longínquos (GORINA, 1971).

Investigar as músicas produzidas pelos foliões requer escutar sensivelmente a complexidade e a pluralidade que envolve as festas tradicionais e os rituais que estão presentes na contemporaneidade compondo uma construção social. Com a sociedade aprendemos como o homem se comporta com as músicas e de que maneira estas afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes aprendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica.

As cantorias entoadas na Folia de Santos Reis têm profundo significado, e várias dimensões, capazes de comunicar peculiaridade. A música seria, então, para aquele que cria ou interpreta, e para aquele que ouve ativamente uma espécie de catarse, uma forma de restabelecimento do equilíbrio emocional, colocando-a como um meio de atingir alguma forma de sentimento ou estado emocional.

A utilização litúrgica da música e do canto se faz presente em todos os povos e civilizações, sendo esta uma forma do humano resgatar a unidade cósmica, o sentimento de pertinência com o Todo. Talvez por isso tenha surgido o dito popular de que a música é uma forma de oração, e seja o canto uma das mais antigas maneiras do homem entrar em contato com o transcendente, com as formas divinizadas da natureza, com a ideia de um ser supremo.

REFERENCIAS

CANESIN, Maria Tereza e SILVA, Telma Camargo da. *A Folia de reis de Jaraguá*. Goiânia: CECUP, 1983.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro. Ed. Tecnoprint S.A., 1972.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FERNANDES, Anedmafer Mattos. *Paisagem Sonora e o Ensino de Geografia: Quatro Minutos e Trinta e Três Segundos de Leitura do Espaço*. Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, MS, ano 1, n. 1, 1º semestre de 2010

GORINA, Valls. *O que música?* Editorial Verbo, Lisboa:1971.

KONG, Lily. Música Popular nas Análises Geográficas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. 176p.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia, com introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Levi-Strauss*. Trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974. Vol. 1. 241p.

MOREYRA, Yara. De Folias, de Reis e de Folia de Reis. *Revista Goiana de Artes*, 4(2):135-172, jul.\dez. 1983.

PEREIRA, Luzimar Paulo. *Os Giros do Sagrado: um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuia MG*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma Outra História. *Ver. Bra. de Hist.* São Paulo: 1995, p. 9-27.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª ed., São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em Cena*: A Semana Santa na Cidade de Goiás. Brasília, UNB, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2007.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*: música caipira e enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. 225p.

O COMPOSITOR JOÃO GOMES DE ARAÚJO E SUA RELAÇÃO COM O ESTADO BRASILEIRO

Rafael de Abreu Ribeiro (UnB)
rafaelribeiro@ymail.com

Resumo: Esse *paper* trata do compositor João Gomes de Araújo (1846-1946) e sua relação com o Poder Público brasileiro em suas diversas formas e épocas. Descreve o conjunto documental que permeia essa pesquisa e retrata a vida deste compositor, enfatizando os momentos que sua vida e obra se cruzam com as entidades e homens do estado brasileiro. Embora tenha vivido até 1946, o enfoque é dado somente até o fim da Primeira República (1930) por ser esse o recorte temporal da pesquisa que originou este trabalho.

Palavras-chave: Estado; João Gomes de Araújo; Musicologia

Brazilian composer João Gomes de Araújo and his relationship with the Brazilian State

Abstract: This paper is about the composer João Gomes de Araujo (1846-1946) and its relationship with the Brazilian Government in its various forms and eras. It describes the set of documents that permeates this research and portrays the life of composer, emphasizing the moments that his life and work intersect with the entities and men of the Brazilian state. Though he lived until 1946, the focus is only until the end of the First Republic (1930) for this is the period studied on the research that originated this work.

Keywords: State; João Gomes de Araújo; Musicology

INTRODUÇÃO

Esse *paper* faz parte de uma pesquisa que busca conhecer a relação entre o Poder Público, especificamente a Câmara Municipal de São Paulo, e a música durante a Primeira República. Esses dois entes, política e música, merecem definições separadas. Para este trabalho, a política entende-se como as normas¹ que se tornaram efetivas na cidade de São Paulo em algum momento durante a Primeira República (1889-1930). A normativa publicada está disponível ao acesso público e consta de 7514 documento, dos quais 133 versam sobre a música.

O segundo conceito que merece destaque é *música*. Para esta pesquisa, música é mais que somente a atividade fim, ou seja, o som; é entendida como o conjunto de atividades que se prestam a beneficiar a atividade fim. Para ficar mais claro, aqui a música é sinônimo de “arte como *segmento econômico*”, precisamente por meio da “sedimentação do universo cultural como atividade econômica estável”. (MORAES, 2013, p. 28)

As normativas analisadas tratam de diversos assuntos dentro desse escopo. Ao todo, são dezesseis assuntos muito diferentes entre si divididos em três tipos de normas: Lei, Resolução, Ato. Cada tipo responde diferentemente dentro da esfera pública: as Leis são de responsabilidade do poder Legislativo; as Resoluções também competem ao Legislativo, mas têm o propósito de dirimir dúvidas sobre eventuais matérias. Os Atos, por sua vez, são emitidos pelo Executivo. Abaixo há uma tabela explicando a quantidade de normas que versam sobre cada assunto.

¹ Todo documento emitido pelo Poder Público, seja Legislativo, Executivo ou Judiciário, é uma norma. O coletivo de norma é normativa.

	Lei	Resolução	Ato	Total
Auxílio	5	2	4	10
Comércio	6	0	3	9
Concurso	1	1	0	2
Conservatório	3	1	1	5
Construção	1	0	8	9
Crédito	0	0	31	31
Espetáculo	4	2	6	12
Funcionário	3	2	1	6
Indenização	0	1	1	2
Isenção	2	1	1	4
Legislativo	1	1	2	4
Monumento	3	0	0	3
Orçamento	28	0	1	29
Reforma	1	0	1	2
Ruas	1	0	3	4
Teatro	10	2	1	13
Teatro Municipal	10	4	20	34
SATIB	4	0	12	16
Total				195

Tabela 1: Quantidade de indexes versus tipo de norma. Note que uma mesma norma pode receber até dois indexes.

Nota-se que o assunto “espetáculo” e “auxílio” receberam pouca atenção da Câmara Municipal de São Paulo. Para efeito prático, algumas apresentações e auxílios foram agrupados em outras categorias, como é o caso de SATIB, acrônimo de Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira.

Dentre os auxiliados, encontram-se instituições, eventos e pessoas físicas. Apenas dois nomes de pessoas físicas são citados em todas as leis para receber auxílio governamental: são eles João Gomes de Araújo e Elpidio de Britto Pereira. O presente trabalho focará na vida do primeiro.

O COMPOSITOR

João Gomes de Araújo nasceu em Pindamonhangaba, cidade do interior de São Paulo, no dia 5 de agosto de 1846. Seu pai, Benedito Gomes, foi filiado ao Partido Liberal e acompanhou diversos movimentos políticos de seu tempo, desde a Independência até a Proclamação da República. Também servira como vereador da Câmara Municipal daquela cidade, sendo, inclusive, eleito Presidente daquela mesma Câmara. A inclinação política do pai permeou a vida do filho.

Desde jovem, João Gomes mostrou grande afinidade pela música. Seu pai o enviou aos 15 anos para o Conservatório de Música da Corte. Na escola, foi aluno de Francisco Manuel da Silva e conheceu Carlos Gomes e Elias Álvares Lobo, com 25 e 26 anos respectivamente. Entretanto, teve de retornar à cidade natal a pedido de seu pai, para assumir os negócios da família.

Novamente na cidade, não desistiu da música, fundando o Conservatório de Música com ajuda de José Maria Leite, um clarinetista. Dava aulas na cidade, nas fazendas, organizava apresentações musicais, viajava a cidades próximas. Sua orquestra chegou a ser considerada a melhor

do norte do estado de São Paulo (ARAÚJO, 1972, p. 15). Em 1865, foi nomeado procurador da Câmara Municipal e foi eleito vereador da Câmara em 1877, deixando o cargo em 1880. Nunca deixou de compor e teve admiração pela música: enquanto vereador, nomeou uma rua Carlos Gomes, que estava vivo à época, apresentado sua ópera O Guarani no Rio de Janeiro. Pindamonhangaba fora a “terceira cidade do Brasil a comemorar numa via pública o gênio do autor do Guarani” (ARAÚJO, 1972, p. 17)

Neste período, nunca deixou de compor. O Conde Joaquim José de Moreira Lima pediu a João Gomes que compusesse uma missa para bênção e sagração da Igreja de São Benedito, em Lorena, interior de São Paulo. Os êxitos da apresentação chegaram aos jornais da capital e, inclusive, do Rio de Janeiro, onde morava o imperado Dom Pedro II. Este concedera um auxílio ao João Gomes Araújo, e José Vicente de Azevedo, deputado da Assembleia Legislativa Provincial de São Paulo, conseguiu por unanimidade um auxílio não só para o compositor, mas para toda sua família. Mudou-se para Milão, na Itália, e, 1884.

Sua produtividade na Europa foi celebrada por muitos. O próprio Dom Pedro II, em viagem de saúde, tirou uns dias para visita-lo em Milão e assistir à estreia de sua primeira ópera, intitulada “Carmosina” e dedicada ao monarca. Era 1º de maio de 1888.

Ao retornar de seus estudos, fixou residência em São Paulo. No Teatro São José, na capital paulista, João Gomes estreou a ópera em território nacional no dia 29 de janeiro de 1891. O teatro estava repleto de senadores, deputados e outros da carreira política. Em março, a ópera estreou no Rio de Janeiro.

Em 1892, a Companhia Ferrari foi contratada para a inauguração do Teatro Colón, em Buenos Aires, capital da Argentina. Aproveitando-se da oportunidade, a companhia foi contratada² para mais uma apresentação da ópera de João Gomes (ARAÚJO, 1972, p. 39). Em 29 de outubro de 1892, Carmosina era apresentada novamente. Em 1893, João Gomes participou das festividades do 4º Centenário do Descobrimento das Américas, em Chicago, nos Estados Unidos. Lá, “concorreu um dos prêmios por sua composição, que pode ser encontrado no Museu do Ipiranga” (ARAÚJO, 1972, p. 49).

Na virada do século XIX para o XX, João Gomes estava a par das mais importantes óperas de seu tempo. Numa nova viagem à Itália, decidiu escrever uma nova ópera. Procurou, ao contrário de sugestões de amigos, um tema estrangeiro, tão costumeiro naquela época. Por conta de uma querela entre Japão e Rússia, tendo sido esta nação atacada por aquela, o mundo todo tinha a Rússia por mais simpatia que o Japão. Estudou a Rússia a fundo, incluindo os costumes, roupas, clima, geografia e história, e compôs a ópera “Maria Petrowná”. Ao término, convidou um empresário para realizar a montagem. Entretanto, por problemas financeiros e administrativos, teve de entrar na justiça para obter os direitos da ópera.

Ao retornar para o Brasil, escreveu 3 sinfonias. A sua 3ª Sinfonia, de 1906, dedicada ao Dr. Eugênio Egas, foi transcrita para Banda Musical Sinfônica da Força Pública de São Paulo pelo próprio autor. A 4ª Sinfonia, composta em abril de 1908, foi dedicada ao Presidente do Estado de São Paulo, Dr. Jorge Tibiriçá. Tais sinfonias foram executadas no Teatro São José.

² A autora deixa explícito que foi a Prefeitura de São Paulo quem contratou a companhia. Entretanto, a Prefeitura enquanto órgão só foi criada em 1898. Além disso, não foram encontrados nas normativas da Câmara Municipal de São Paulo nenhum registro dessa contratação.

Em 1906, ajudara a fundar o Conservatório Dramático e Musical junto com o Dr. Pedro Augusto Gomes Cardim. Os benefícios obtidos pelo Conservatório junto aos órgãos municipais e estaduais serão objetos de outro estudo. Cabe aqui citar que obteve descontos em impostos, foi o único alvo de loterias estaduais e era “amparado pelo favor público e pelo Governo Estadual e Municipal” (CORREIO PAULISTANO, 15 de outubro de 1909 apud ARAÚJO, 1972, p. 78)

No mesmo ano, o caso envolvendo sua ópera “Maria Petrowna”. Agora tinha a liberdade de executá-la aonde quisesse. Além disso, foi chamado tanto pelo Governo Federal e Estadual para “servir como censor teatral” e como “examinador em concursos para nomeações de regentes” das corporações musicais do Exército e da Força Pública Estadual. (ARAÚJO, 1972, p. 75)

Sua quarta ópera, Helena, foi estreada em 14 de julho de 1910³. Várias autoridades, como o representante do Presidente do Estado Dr. José Rubião, o Vice-Presidente do Estado Dr. Cândido Rodrigues, o Prefeito Washington Luiz e vários senadores e deputados.

Em 1929, sua ópera “Maria Petrowna”, até então inédita, foi apresentada no Teatro Municipal de São Paulo. A autorização e os pagamentos realizados pela Câmara Municipal de São Paulo foram os motivadores desta pesquisa.

Na Lei 3.191, de 14 de junho de 1928⁴, lê-se⁵:

LEI N. 3.191, DE 14 DE JUNHO DE 1928

Autoriza o Prefeito a conceder ao maestro João Gomes de Araújo, [sic] um auxílio pecuniário para a montagem e representação de sua ópera inédita “Maria Petrowna”.

J. Pires do Rio, Prefeito do Município de S. Paulo:

Faço saber que a Câmara, em sessão de 23 do mês findo, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica o Prefeito autorizado a conceder ao maestro João Gomes de Araújo, o auxílio de 15:000\$000, para a montagem e representação da sua ópera inédita “Maria Petrowna”.

Art. 2º - Para o pagamento da referida quantia, será aberto no Tesouro o necessário crédito, revogadas as disposições em contrário.

O Diretor Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de S. Paulo, 14 de junho de 1928, 375º da fundação de S. Paulo.

O Prefeito,

J. Pires do Rio.

O Diretor Geral

Luiz Tavares. (PAULO, Publicados originalmente entre 1892-1930)

Seguindo a lei, o prefeito José Pires do Rio emitiu o Ato 2.936, de 26 de junho de 1928, ordenando o pagamento ao compositor. O montante era de 15:000\$000.

Em 1929, a Lei 3.269, de 26 de fevereiro de 1929, “concede um auxílio pecuniário ao maestro João Gomes de Araújo, pela composição da ópera ‘Maria Petrowna’” (PAULO, Publicados originalmente entre 1892-1930). Seguindo a lei, o Prefeito emite o Ato 3.083, de 8 de março de 1929, ordenando o pagamento de 10:000\$000. Infelizmente, nenhuma das Leis e Atos traz informações sobre a data do concerto. Tampouco sua biografia registra a data precisa.

³ A autora deixa explícito que a obra foi representada no Teatro Municipal em 14 de julho de 1910. Entretanto, o Teatro Municipal de São Paulo só fora inaugurado em 12 de setembro de 1911.

⁴ Araújo (1972, pp. 109-110) informa que a lei, que incorretamente nomeia “decreto”, data de 12 de maio de 1928. Ao encerrar a transcrição, a data informada é de 16 de abril de 1828, havendo, portanto, muitas discrepâncias. A data no corpo do texto está conforme o documento original oriundo da Câmara Municipal de São Paulo.

⁵ Toda transcrição da normativa foi atualizada para a ortografia vigente quando da publicação deste artigo. As pontuações são idênticas ao documento original, mesmo quando não conforme com as convenções atuais.

CONCLUSÕES

Essa pesquisa originou-se da ligação entre política governamental, sendo aqui manifestado nas normativas da Câmara Municipal de São Paulo, e música, em toda sua extensão enquanto atividade econômica ou atividade artísticas. Os únicos vivos que tiveram seus nomes citados nas normas publicadas pela Câmara Municipal de São Paulo foram Elpídio de Britto Pereira e João Gomes de Araújo, ambos recebendo alguma espécie de auxílio.

Este último esteve muito ligado ao poder público. Seu pai fora membro do Partido Liberal e vereador em Pindamonhangaba. João Gomes assumiu o cargo de procurador da Câmara Municipal e também foi eleito vereador. Recebeu uma pensão de Dom Pedro II e da Assembleia Legislativa da Província de São Paulo para estudar por 4 anos na Itália.

Já na República, fundou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, amplamente apoiado pelos governos municipal e estadual. Em 1906, foi chamado tanto pelo Governo Federal e Estadual para “servir como censor teatral” e como “examinador em concursos para nomeações de regentes” das corporações musicais do Exército e da Força Pública Estadual. (ARAÚJO, 1972, p. 75) No final do Primeira República, teve sua ópera “Maria Petrowna” patrocinada pelo governo municipal de São Paulo. Entretanto, não foi possível localizar a data precisa com o material analisado até o momento.

Além destas ligações, são inúmeros casos de obras transcritas e dedicadas a personalidades da política, como é o caso de sua 4ª Sinfonia. Em seus concertos, havia notória de presença de políticos de todas as esferas, desde vereadores até senadores. Há o registro de que o próprio Dom Pedro II assistiu à estreia de uma de suas óperas em Milão.

É notória a participação de homens públicos e instituições, como Prefeitura, Câmara Municipal e Câmara Legislativa do Estado na vida deste compositor. Plenamente amparado pela verba pública em seus projetos, seja na bolsa de estudos, no patrocínio de obras e na manutenção de projetos de longo prazo, como foi o caso do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, João Gomes de Araújo foi um compositor prolífico. Ou seja: não é possível supor que tenha sido sustentado sem o devido mérito; sua alta carga produtiva e seu empenho empreendedor lhe garantiram a reputação de bom compositor perante seus pares e a sociedade. Há muitas notas na imprensa da época fazendo referência a seus concertos e suas músicas, bem como cartas de grandes compositores da época do Império do começo da República que lhe transmite elogios. Entretanto, fica patente que sua carreira foi, de certa forma, facilitada pelos contatos estabelecidos durante sua carreira como homem público e por suas ligações com autoridades locais. Seus concertos estavam sempre repletos de figuras da municipalidade.

A pesquisa de qual esse *paper* faz parte visa entender como as instituições públicas interferem na atividade musical; o foco, portanto, escapa à exclusividade deste compositor. Este é apenas um dos elos da extensa cadeia que une a política e a música. É possível que se descubra mais da relação entre João Gomes de Araújo e a música brasileira por meio dos seus escritos e obras localizados em museus, bem como análise da imprensa da época. Estes, infelizmente, não são objetos do presente estudo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Estephania Castro Gomes de. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras e as comemorações de seu primeiro centenário de nascimento*. 2^a. São Paulo: 1972. 194 p.

MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo: capital artística: a cafeeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)* 1. Beco do Azougue, 2013. 241 p.

PAULO, São. *Normativa da Câmara Municipal de São Paulo*. Disponível em: <http://www.camara.sp.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/leis-e-outras-normas/>. Acessado: em janeiro de 2015
Publicados originalmente entre 1892-1930.

O COMPOSITOR NA PÓS-MODERNIDADE

Luiz Eduardo Gonçalves (UFG)
luizgoncalves@hotmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca discutir o lugar, o papel do compositor na sociedade pós-moderna. Tendo em vista Bauman, Jameson e Harvey, fez-se um estudo sobre o sujeito e sua complexa subjetividade atual. Considerando a visão de Griffiths a respeito da liberdade do compositor pós-moderno, procurou-se aprofundar esta perspectiva e considerar os desafios que vem junto com essa irrestrita liberdade. Concluiu-se que, ao despedir-se da vanguarda, o compositor, junto com outros artistas, renuncia à linha de frente intelectual que ditava os trilhos e rumos do mundo. Ele agora lida com a insegurança; e está imerso em movimentações estéticas e estilísticas imprevisíveis, dispersas: um lugar onde tudo é permitido e o sentido de progresso linear foi perdido.

Palavras-chave: pós-modernidade; composição; vanguarda; liberdade.

The composer in Post-modernity

Abstract: This paper discusses the place, the role of the composer in the postmodern society. Given Bauman, Jameson and Harvey, we did a study on the composer mind and its current complex subjectivity. Considering the Griffiths's vision of the postmodern composer's freedom, we tried to deepen this perspective and consider the challenges that comes along with this unrestricted freedom. It was concluded that, to bid farewell to the forefront *avant-garde*, the composer, along with other artists, renounces the intellectual front line that dictated the tracks and paths of the world. He now deals with insecurity; and is immersed in unpredictable aesthetic and stylistic movements, scattered: a place where everything is allowed and the linear historic progress of direction is lost.

Keywords: postmodernity; composition; *avant-garde*; freedom.

INTRODUÇÃO

Em “O Mal-Estar da Pós-modernidade” Zigmunt Bauman nos faz pensar o mal-estar moderno e pós-moderno. Parodiando Freud, ele intertextualmente nos introduz à pós-modernidade com uma comparação pertinente. Freud escreveu na década de 1930 o importante livro “O mal-estar na cultura”. Publicado primeiro em alemão, depois em inglês e só depois em português, o livro possui algumas variações de títulos: “a infelicidade na cultura”, “o mal-estar na civilização”, “o mal-estar do homem na civilização”. Ainda que falando de cultura ou civilização, o psicanalista analisava em verdade os efeitos da modernidade: época em que a sociedade se pensou como uma atividade da “cultura” ou da “civilização”.

Nosso mal-estar, no entanto, é diferente daquele sentido pelo homem da década de 1930. A mensagem de Freud (2010) se resume em termos de troca em que se perde alguma coisa por outra, uma espécie de sacrifício. Ou seja, abrimos mão de nossa felicidade em favor de três princípios civilizatórios: beleza, limpeza e ordem. Estes regulam a vida e nos garantem a satisfação. No entanto, para a manutenção da harmonia, limpeza e ordem, abrimos mão de outra coisa. Abrimos mão da liberdade, do prazer, pois “nada predispõe ‘naturalmente’ os seres humanos a procurar ou preservar a beleza, conservar-se limpo e observar a rotina chamada ordem” (BAUMAN, 1998, p. 8). Para tal empreendimento moderno, civilizatório, pagamos um alto preço.

Freud diz que “a civilização se constrói sobre uma renúncia ao instinto” (2010, p. 8). Neste sentido há uma força de coerção, de repressão e adestramento da cultura. A civilização ou modernidade nos impõe um sacrifício à nossa sexualidade e agressividade. Por isso surge a ideia de que os prazeres de uma vida civilizada vêm num pacote fechado com o sofrimento, ou mais, vêm com uma satisfação no mal-estar, ou uma submissão na rebelião. Um compromisso perpétuo, uma troca continuamente renegociada. E por que vive-se nesta divisão entre cultura e natureza? Por sua indiscriminada adaptação o ser humano troca um quinhão de sua felicidade por um quinhão de segurança. É pela segurança então que nos moldamos.

O mal-estar da modernidade resulta deste excesso de ordem que moldará o homem, o exigirá controle de suas pulsões. A ordem possui, assim, uma inseparável companheira – a falta de liberdade. Antes de tudo a escassez da liberdade do indivíduo para a procura de seu próprio prazer. “Vendemos” nossa liberdade em troca de uma sociedade estruturada pelo valor da segurança. Nesta sociedade paradoxal, mais liberdade significa mais prazer, mais ordem significa mais mal-estar. Partindo deste jogo ambivalente entre liberdade e segurança, olhemos para nosso tempo.

Vivemos uma época de desregulamentação, de intenso individualismo e desregrada cultura do gozo, do prazer. Para Bauman (1998) a compulsão e a renúncia forçada converteram-se numa desenfreada investida para a liberdade individual. Agora ela reina soberana. Ela é o valor “absoluto” pelo qual todos os outros valores são avaliados. Os ideais de beleza, limpeza e ordem, no entanto, não foram abandonados. Eles se fundiram, como num procedimento alquímico, à insaciável busca humana pelo prazer. É como se a modernidade tivesse encontrado a pedra filosofal: persegue-se a limpeza, a ordem e a beleza através da espontaneidade, do desejo e esforço individuais.

Depois de séculos de regulamentação forçada, guiada pela razão e uma mão de ferro invisível, a modernidade em sua versão presente, pós-moderna, designou a liberdade individual para a “perpétua autocriação do universo humano” (Idem, p. 9). A antiga norma de troca, porém, se mantém: não há ganho sem alguma perda. “Os homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade” (Idem, p. 10). Sendo assim, nosso mal-estar, provém de uma liberdade ao prazer que tolera uma segurança pequena demais. Invertemos a roda da fortuna, trocamos as cartas da mesa.

A segurança é sacrificada no altar da liberdade cujo esplendor brilha reinante. Se monótonos e tediosos dias assombravam os homens que buscavam a segurança, hoje noites insones e tumultuadas assombram a vida dos livres. Somos mais felizes? Apesar de pensarmos evolutivamente, as linhas do progresso não nos garantem maior felicidade. Liberdade sem segurança não assegura firmemente a satisfação do homem. Segundo Freud (2010), a felicidade por vezes é um fenômeno episódico, vem da satisfação de necessidades represadas a um alto grau. Portanto, reavaliando nossos valores, podemos ter um momento feliz, mas os valores reavaliados não criam um estado permanente de satisfação. Por mais que se sonha, se vende tal imagem, de que gozamos maior felicidade, sofreremos de um mal-estar próprio de nosso tempo.

A PÓS-SUBJETIVIDADE

Como já advertidos, toda a positivista conquista da modernidade não vem sem um preço. Estamos desconectados dos meios de produção. Não fazemos ideia de onde vem o alimento posto em nossa mesa. Sobrevivemos com cartões de crédito. Pagamos altas especulações imobiliárias. Concebemos via imagem, via *slogan*. Não temos tempo, mas viajamos em altíssima velocidade. Relacionamos afetivamente via *post*, via *messenger*. Se dorme num país e se acorda em outro. O que este fluxo “caótico” gera em nossa subjetividade¹?

Como tudo o mais, a imagem de si mesmo se parte numa coleção de instantâneos, e cada pessoa deve evocar, transportar e exprimir seu próprio significado, mais frequentemente do que abstrair os instantâneos do outro. Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores –, uma série de “novos começos”, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas uma sobre as outras: uma *identidade de palimpsesto*. (Bauman, 1998, p. 18)

Vivemos a impossibilidade de ancorar e acomodar nossos projetos de vida individuais em qualquer tipo de terreno estável. O eu vive à deriva, é sempre flutuante. Nos movemos por novos começos e não possuímos eixo fixo. Coleção de instantâneos é uma coleção de fotos, mais atualmente, uma coleção de *selfies*. A única coisa que permanece estável é a mudança. Quando tudo muda o tempo todo, temos a sensação, no entanto, de que nada muda. Este é um dos paradoxos de nossa sensação de tempo. A mudança existe, agora, sem o seu oposto.

Nossas identidades, assim como as relações, se tornaram líquidas, efêmeras. De acordo com Jameson, a antiga oposição: medida e vida, tempo cronológico e tempo vivido, foi por água abaixo. Perdemos nosso sentido íntimo de tempo: memória e esperança. Ou seja, temos uma subjetividade com noções de passado e futuro muito enfraquecidas, vagas. Há uma supremacia da dimensão do espaço sobre o tempo, uma supremacia em última instância da imagem. E com isso, cada vez mais, se lê o sujeito a partir de coisas externas. A subjetividade se tornou um problema objetivo.

“Os antigos quartos de hotel de Proust, tal como velhos receptáculos, recordavam-lhe respeitosamente, todas as manhãs, a sua identidade, se ele estava de férias ou em casa e onde – isto é, eles lhe diziam seu nome e lhe conferiam uma identidade” (JAMESON, 1998, p. 94). A identidade de palimpsesto se reconstrói inúmeras vezes. Palimpsesto é, do grego “raspado novamente”, um antigo material de escrita tipo pergaminho que permitia ser utilizado duas ou três vezes mediante raspagem do texto anterior (AURÉLIO, 1975). A subjetividade é, então, um palimpsesto em aberto cuja identidade-imaginário-sentido é dada pelo meio-espaço-imagem sempre novo, sempre reescrito.

¹ É preciso ponderar e considerar que essa realidade não é universal, é vivida por alguma parcela das sociedades, pois ainda existem situações sociais em que estas novas relações mediadas pela tecnologia não são parte do cotidiano das pessoas, seja por questões culturais ou econômicas.

A PSIQUE ESQUIZOIDE

Mas enfim o que é ser pós-moderno? Adentrando às camadas mais internas do sujeito veremos que ele se tornou descentrado. Fez um pacto com a incerteza, aceitou plenamente o fugido, o descontínuo, o fragmentário, e o caótico. Mediante tal nova “estrutura de sentimento”, há um consenso entre Jameson, Bauman e Harvey de que as “patologias” modernas como a alienação e mais especificamente a paranoia deram lugar a esquizofrenia (não no sentido clínico, mas metafórico). Pela descrição de Lacan (Harvey, 2005) a esquizofrenia seria uma desordem linguística, ou seja, rupturas na cadeia significativa de sentido. Sem uma unificação do sentido no tempo: passado, presente e futuro; o sujeito tem a experiência de presentes puros e não relacionados entre si. Visto isso, Harvey aponta para as novas preocupações pós-modernas com o significante, não o significado, com a participação, o processo, o *happening* e a *performance*, não com o objeto de arte pronto e acabado.

Bauman (1998), por outro lado, expõe quatro dimensões da realidade para a origem desta nova “estrutura de sentimento”. A primeira é a desordem do mundo, a falta de coerência e direção política. Pois depois da queda do muro de Berlim em 1989, deu-se a falência das grandes ideologias sociais, um impasse para novas utopias políticas. A segunda dimensão é a desregulamentação universal do mercado: com sua lógica irracional e competitiva, ele goza uma vitória global, e de sua liberdade irrestrita surge uma cegueira moral: vive-se a perda de direitos humanos em favor unicamente do lucro.

A terceira dimensão é a desintegração da família e da vizinhança. Quando perpassados pelo dominante espírito do consumismo, os laços duradouros se quebram. Os relacionamentos se tornam confluentes, sem compromissos e com nenhuma obrigação contraída. As paixões tomam a dimensão do flerte. As famílias perdem sua forma de clã, e a vizinhança não passa de uma multidão solitária. A última dimensão é a indústria da imagem. Nada pode ser conhecido com segurança, o mundo é indeterminado e maleável. A proliferação dos simulacros consolida a era da informação e do consumo.

Estas quatro dimensões combinadas produzem uma psique diferente na história do Ocidente. “Já não podemos conceber o indivíduo alienado no sentido marxista clássico, porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não-fragmentado, do qual se alienar” (Harvey, p. 57). Tampouco podemos conceber o indivíduo paranoico, ansioso com a modernização, sofrendo intensas frustrações na construção de futuros melhores. Abandonamos as aspirações do Iluminismo, desacreditamos de qualquer projeto global universalizante. E há cada vez menos esforço para se conservar crenças, valores, ou mesmo descrenças. A alienação e a paranoia do indivíduo moderno foram deslocadas para a fragmentação do sujeito pós-moderno. E sendo assim, os vínculos do artista para com a história mudaram.

VANGUARDA – THIS IS THE END

Paul Griffiths (2010) disse que “o compositor pós-moderno é livre para fazer uso de tudo o que quiser”. Isso não quer dizer que os compositores pré-modernos e modernos não eram livres para fazer o que queriam. A natureza de suas liberdades é que são diferentes. Este “uso”, do qual fala Griffiths, é o uso dos materiais do passado assim como das inovações das vanguardas; pois a

reutilização de elementos da tradição não era permitida ao músico *avant-gard*, e as inovações de uma tradição revolucionária não era permitida ao compositor pré-moderno. Griffiths fala de uma liberdade própria dos artistas pós-modernos, não mais amparados por uma língua comum (como a tonalidade) ou uma tradição evolutiva. Retomando Bauman e a ambivalência entre liberdade e segurança, podemos dizer que os pós-modernos possuem uma maior liberdade pela falta de um estilo dominante único, e inseguros e incertos usufruem de um pluralismo, de um ecletismo onde tudo é permitido.

Griffiths (2010) também diz que o compositor pós-moderno “(...) não é mais um colaborador no grande curso da música, acrescentando um teto ou um novo piso para o edifício em constante construção. O edifício parece agora completo (...)”. Relembrando a identidade de palimpsesto descrita antes, vemos a coincidência da metáfora da casa: “em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores” o sujeito pós-moderno constrói sua identidade mediante novos começos experimentando com formas “instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas uma sobre as outras (...)”. A identidade assim como a criação do homem pós-moderno se dão por uma nova forma de organização. E por mais que pareça que tudo lhe é permitido, segundo Bauman, Meyer e Jameson a vanguarda se lhe tornou impossível.

Os avanços técnicos ou o novo teto ou piso já não são possíveis, vivemos a sensação do “já tudo criado”, “já tudo inventado”. Todos os limites da tradição já foram rompidos de tal forma que o rompimento em si perdeu seu sentido. Os movimentos artísticos ou estéticos agora são dispersos, destituídos de direção clara, de uma direção linear acumulativa. De acordo com Bauman talvez seja impossível definir hoje o que é “avançado” ou o que é “retrógrado”, tamanha a dispersão e a relatividade em que chegamos. Leonard Meyer criou um termo em 1967: “estagnação flutuante”, para falar da arte e sua recém-chegada constância e mutabilidade. Nessas mudanças não acumulativas, perdemos a perspectiva iluminista do progresso. A arte perdeu sua função de linha de frente intelectual, *avant-gard*, onde se protestava e exigia o cumprimento das promessas sociais modernas – todas arduamente frustradas no longo e violento século XX (Meyer, 1994)

Na visão de Jameson (1998), os modernistas enfatizaram tanto a aceleração das inovações e o fizeram de tal maneira tão comprometidos com as revoluções que se esgotaram os novos caminhos, escolas ou estilos pessoais. Estes artistas aceitaram as premissas da modernidade, tocaram fogo na locomotiva da história, esporearam e galoparam o progresso. Eram mais modernos que a modernidade ela mesma². A tradição estava ali somente para se saber com quais fronteiras se romper ou violar. Inspiraram-se na ciência e na tecnologia: impressionistas na ótica antinewtoniana, cubistas na teoria da relatividade, surrealistas na psicanálise, futuristas nos motores à combustão e linhas de montagem (Bauman, 1998). Mais do que uma simples inspiração, tomaram para si a investigação especulativa do discurso da ciência, de modo que o *mote* da arte se tornou o avanço técnico, feito mediante o acúmulo de “novas verdades”.

Os modernistas desejavam ardentemente servir à modernidade. Por vezes, tornaram-se tão autoritários³ quanto os conservadores, preservadores da tradição. Colocaram-se no lugar de

² Plus modernes que la modernité ele-même.

³ Ver Boulez e Adorno ao afirmarem que qualquer músico que estivesse fora das pesquisas seriais era inútil para a música.

iluminar, ensinar, educar e converter massas alienadas, afundadas nas trevas. E se por acaso a plateia aplaudisse veementemente, gostasse do que viu, isto se tornou sinal de um radicalismo insuficiente, afrouxamento e conveniência com o gosto (o belo estabelecido). Com esta áurea de missionários, a vanguarda fixou seu paradoxo: sucesso provém do fracasso, derrota (de bilheteria) é a confirmação do caminho certo. Isso não quer dizer que não sofriam com a falta de reconhecimento, mas desde Stravinsky com a “Sagração da Primavera”, ou Duchamp com o “Urinol”, o choque e a incompreensão se tornaram os maiores sinônimos do sucesso.

Neste sentido, dividiu-se o público: os que podem entender e os que não podem. Era preciso manter distância e reafirmar a superioridade do mais culto e criativo, da última novidade. Por causa deste paradoxo, a arte vanguardista nasceu sob pena de sua própria sentença: condenou-se a seu fim. E a ruína chegou por dois lados, por dentro e por fora. Por vezes, o mercado farejou seu potencial comercial e finalmente obteve-se o aplauso, mas de uma classe média elitista que aspirava ascensão, *status*, e as renovações estéticas foram tratadas por modas, produtos esvaziados de seu credo revolucionário. “A vanguarda está condenada a conquistar, pela influência da moda, a própria popularidade que um dia desdenhou – e isso é o começo do fim” (Poggioli apud Harvey, p. 31). O refúgio do consenso popular começava a falir, e as fronteiras e modelos com os quais transgredir, subverter, não eram infinitos. Segundo Eco (em Bauman, 1998), o limite natural para a aventura da vanguarda se deu com as telas em branco ou queimadas, com a galeria vazia de Nova York (*vernissage* de Yves Klein), a “exibição telepática” de Robert Berry, as páginas vazias de poemas não escritos, os silenciosos 4’33” para piano de John Cage.

A constante revolução levou à autodestruição. Não havia mais lugares para onde ir. O fim chegou por dentro e por fora. O mundano não pôde mais ser mantido à distância, e as novidades ou refúgios se esgotaram. Walter Benjamin disse que a modernidade nasceu sob o signo do suicídio, Freud disse que seu deus é Tânatos, o deus da morte (em Bauman, 1998). Falar hoje de vanguarda não faz mais sentido, e “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos. Agora, a multiplicidade de estilos não carrega a seta vetorial do progresso, da história, não mais abre os caminhos para uma sociedade em evolução. “O compositor pós-moderno é livre para fazer o que quiser”, mas esta liberdade sem precedentes tem um preço: a renúncia à ambição de indicar os novos rumos e trilhos do mundo. Todos os estilos agora, antigos e novos, têm o seu lugar, seu direito de sobreviver lado a lado. Instaura-se a sincronia no lugar da diacronia, a co-presença ao invés da sucessão, o presente perpétuo em vez da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta discussão travada aqui sobre o compositor na pós-modernidade não foi tanto no sentido de situá-lo no tempo, mas levantar questões sensíveis sobre o sujeito e a arte de sua época. Enfrentamos uma crise da autoridade do criador que ao colar, citar e imitar outros criadores, se coloca na posição de leitor junto com os ouvintes, todos portadores de seus próprios sentidos das obras, dos textos (BARTHES, 2004). Lembrando que manifestos são cartilhas autoritárias de outros tempos, a arte pós-moderna se dá de outra maneira, em diversas direções, sem compreendermos muito bem seus limites e propósitos.

Neste conturbado e confuso momento pós-moderno, onde nos encontramos divididos e fragmentados, acredita-se, juntamente com Boaventura Santos (2008), que “nós, no limiar da ciência pós-moderna, devemos exercer a insegurança ao invés de a sofrer” (p. 91). Devemos assumir a insegurança que vem de mãos dadas com a liberdade. Exercer a máxima liberdade é inevitavelmente exercer a máxima insegurança. Uma abertura sem garantias ao desconhecido, um mergulho no não-criado, um mergulho de entrega à vigência do ser e seu porvir. Com uma sensível abertura à diversidade, ao heterogêneo, à transtextualidade e à transdisciplinaridade, em suma uma abertura ao outro.

O compositor adepto ao pastiche, à colagem, ao poliestilismo, se despede da missão iluminista da vanguarda e se vale do passado, da tradição, do outro, para suas próprias criações. Perde a crença na originalidade, faz-se numa confluência de outros dentro de si, reinventa o já criado. Numa relação menos edipiana para com a história, enfrenta o desafio da liberdade, uma liberdade que tolera uma segurança pequena demais. E neste jogo de trocas, a partir de um caminho de consciência pessoal, que cada compositor possa encontrar respostas para seu fazer. É preciso sempre se perguntar: por que componho? Pra quem? E ver que somente ao caminhar é que o caminho se mostra.

REFERÊNCIAS

- AURÉLIO, Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975. 1499p.
- BARTHES, Roland. *A morte do Autor*. Texto publicado em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 318p.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998. 276p.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. 192p.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford, 2010. 480p.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: edições Loyola, 2005. 349p.
- JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 317p.
- MEYER, Leonard. *Music, the arts and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 349p.
- SANTOS, Boaventura Souza. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008. 92p.

O CONTEÚDO INFORMACIONAL PRESENTE NOS TEXTOS DAS CAPAS DOS LP'S: OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA (1963) E HORA DE CANTAR (1981)

Moisés Silva Mendes (UFBA)
pianomoises@hotmail.com

Resumo: Essa comunicação expõe o conteúdo das capas dos LP's *Os 20 anos da Hora da Criança* e *Hora de Cantar*, produzidos por Adroaldo Ribeiro Costa sob a direção musical do maestro Agenor Aluísio Gomes, além de verificar o nível de atuação do maestro no contexto da gravação dos dois discos.

Palavras-chave: Agenor Aluísio Gomes; Adroaldo Ribeiro Costa; LP *Os 20 anos da Hora da Criança*; LP *Hora de Cantar*; História da Música da Bahia.

*The information content present in the texts of the album covers:
Os 20 anos da Hora da Criança (1963) and Hora de Cantar (1981)*

Abstract: This Communication sets out the content of the covers of LPs *The 20-year Time of Children* and *Singing Time*, produced by Adroaldo Ribeiro Costa under the musical direction of conductor Agenor Aluísio Gomes, and check the maestro performance level in the context of the recording of two disks

Keywords: Agenor Aluísio Gomes; Adroaldo Ribeiro Costa; LP *Os 20 anos da Hora da Criança*; LP *Hora de Cantar*; History of music Bahia.

Essa comunicação tem o objetivo de analisar o conteúdo informacional presente nos textos das capas dos LP's *Os 20 anos da Hora da Criança* (1963) e *Hora de Cantar* (1981), em que ambos tiveram a produção do professor e teatrólogo Adroaldo Ribeiro Costa¹ fundador da Hora da Criança² e, no caso do primeiro LP, a direção musical do maestro Agenor Aluísio Gomes, além de verificar o nível de atuação do maestro no contexto da gravação dos dois discos. Entendemos que os aspectos musicais presentes desde a fundação e funcionamento da Hora da Criança ainda são uma lacuna na história da música da Bahia, bem como a atuação do maestro Agenor Aluísio Gomes.

De acordo com Santana e Santos (1998, p. 4), o maestro Agenor Aluísio Gomes nasceu em 03 de abril de 1894, na cidade de Valença na Bahia e faleceu em 06 de julho de 1970, na cidade de Salvador. Descendente de uma família de músicos, seu pai foi maestro de banda em sua cidade e Agenor foi seu assistente musical. Quando criança Gomes teve acesso a diversos

¹ Adroaldo Ribeiro Costa - Professor, escritor, teatrólogo, advogado, compositor, jornalista. Filho de Alindo da Silva Costa e Alina Ribeiro Costa, nasceu em Salvador a 13 de abril de 1917 e faleceu em 27 de fevereiro de 1984. Foi criado em Santo Amaro da Purificação, onde seu pai, professor, era dono e diretor de um ginásio. Formado em Direito, lecionou História no Colégio Marista, na Escola Remington e na Faculdade de Ciências Econômicas. Foi professor e diretor do Instituto Normal, hoje ICEIA; da Fundação de Amparo aos Menores da Bahia; membro do Conselho de Cultura do Estado; foi agraciado pela Secretaria de Educação e Cultura com a medalha Barão de Macaúbas, destinada àqueles que tem grandes serviços prestados à causa da educação e cultura.

² A Hora da Criança foi criada como um programa de rádio a 25 de julho de 1943 e era levado ao ar com a participação das próprias crianças e com o som do maestro Agenor Gomes. Entre as personalidades que passaram pela Hora da Criança destacam-se: o compositor Gilberto Gil, integrantes do Quarteto em Cy (Cyva, Cybele, Cylene e Cynara), os cineastas Glauber Rocha e Paulo Gil Soares, o artista plástico Ângelo Andrade, o professor Carlos Petrovich, o artista plástico Juarez Paraíso e Lúcia Spinelli, e muitos outros. Em 1953, a Hora da Criança foi transformada em sociedade civil. Disponível em: <<http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2006/06/adroaldo-ribeiro-costa.html>>. Acesso em: 15 Mai. 2015.

instrumentos rudimentares como flautas, e, ao longo da sua vida teve a oportunidade de estudar outros instrumentos convencionais. Atuou como maestro na Rádio Sociedade da Bahia com a Hora da Criança e dirigiu a orquestra da Rádio Excelcior da Bahia. Tocava instrumentos como: “flauta, flautim, saxofone, bandolim, cavaquinho, violino, cello e violão que era um dos seus instrumentos mais preferidos, com o qual solava, acompanhando o bandolim e a orquestra”. (SANTANA; SANTOS, 1998, p. 4)

Conforme Santana e Santos (1998, p. 4), o maestro Gomes compôs em diversos estilos, entre os quais,

Músicas religiosas: **Ladainhas, Kirie, Tantum Ergo e Hino à Nossa Senhora**. Valsas: **Olhos Lindos, Valsa das Esmeraldas, Angélica, Vidas Felizes, Flores da Espanha, Sorriso de Isabela, Valsa Alegre, Gotas de Saudades, Fantasia de Flautas, Divertimentos 1, 2 e 3, Recreações e Sonho de Amor**. Músicas de Câmara: **Gaivota [sic], Minuetos para Violão, Melodia para Trombone, Ária do Bandolim e Melodia do Violoncelo**. (SANTANA; SANTOS, 1998, p. 4, grifos no original)

Segundo Adroaldo Ribeiro Costa, a sua relação de amizade com o maestro Gomes foi iniciada na cidade de Santo Amaro, no interior da Bahia, no ano de 1938, por intermédio do jornalista baiano Heráclio Salles. De acordo com Costa (1982), Gomes teria se transferido primeiro para Salvador, enquanto que Costa teria ido depois. Após terem se reencontrado em Salvador, por meio da encomenda do professor Costa, o maestro Gomes escreveu as músicas do espetáculo infantil a Opereta Narizinho, que era baseada nos contos de Monteiro Lobato³. (COSTA, 1982, p. 140-141)

[O maestro Agenor Aluísio Gomes era] Um compositor extraordinariamente fecundo, capaz de criar, a qualquer momento, e até mesmo de encomenda, belas páginas musicais de qualquer gênero. O pai – prof. Agostinho Gomes, mestre de filarmônica em Valença – foi o artífice de sua educação musical e o levou, desde cedo, a intimidade de todos os instrumentos. Esse conhecimento dos recursos de cada um dos elementos componentes da orquestra, dava-lhe especiais condições de arranjador, instrumentador e regente. (COSTA, 1982, p. 141-142)

Além da referida opereta, outro conjunto de composições e arranjos elaborados pelo maestro Gomes foi fruto do período em que trabalhou com Adroaldo Ribeiro Costa na Hora da Criança. Entre as composições do referido período, “**Marcha do Monetinho, Sinfonia do Marido, É dia, Saudades do Ceará**”. Em parceria com o professor Adroaldo, compôs o **Hino da Hora da Criança, Canção do Meu Amor, Cantiga de Papai Noel, Canto de Natal**”, entre outras. (SANTANA; SANTOS, 1998: p. 4, grifos no original)

Ainda segundo Santana e Santos, Gomes “foi casado com a Sra. Maria José Alves Gomes e deixou uma filha, professora Maria Angélica Alves Gomes, professora de piano e compositora”. (SANTANA; SANTOS, 1998, p. 4)

³ Monteiro Lobato (1882-1948) foi um escritor e editor brasileiro. “O Sítio do Pica-pau Amarelo” é sua obra de maior destaque na literatura infantil. Criou a “Editora Monteiro Lobato” e mais tarde a “Companhia Editora Nacional”. Foi um dos primeiros autores de literatura infantil de nosso país e de toda América Latina. Metade de suas obras é formada de literatura infantil. Destaca-se pelo caráter nacionalista e social. Situa-se entre os autores do Pré-Modernismo, período que precedeu a Semana de Arte Moderna. Disponível em: <http://www.e-biografias.net/monteiro_lobato/>. Acesso em: 15 fev. 2016.

A partir da realização da investigação musicológica, relativa a vida e obra do maestro Agenor Aluísio Gomes encontramos os dois LP's *Os 20 anos da Hora da Criança* (1963) e *Hora de Cantar* (1981), os quais apresentam diversas informações sobre as atividades musicais desenvolvidas na Hora da Criança pelo referido maestro. Assim, a utilização dos conhecimentos relativos aos campos História e Historiografia se fazem necessários para o desenvolvimento dessa pesquisa.

A Historiografia ocupa-se com a escrita da história ou com o estudo histórico e crítico acerca da história que resulta, em geral, numa História, ou seja, numa interpretação desses fatos. Segundo Mehry, (2007, p. 13-14),

A pesquisa historiográfica sofreu forte impacto com a criação da Escola dos Annales (ou Escola dos Anais) por Marc Bloch e Lucien Fèbvre. Peter Burke (1990) chama de Revolução Francesa da Historiografia o período de 1929 a 1989, em que estudos teóricos e metodológicos estimularam o interesse pela pesquisa histórica e responderam à demanda dos estudiosos por uma matriz teórica revigorada. A nova matriz teórica, iniciada por Bloch e Fèbvre e divulgada através de estudos publicados na revista *Annales*,⁴ repensou amplamente a Historiografia e discutiu praticamente todas as suas categorias: fatos, dados, fontes, narrativa, descontinuidade, documento, monumento, memória, objeto, universalidade, série, constantes, causas, condições, etc. (MEHRY, 2007, p. 13-14)

Marc Bloch define História como sendo a “ciência dos homens no tempo”. (BLOCH, 2001, p. 55)

O objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens... Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, os artefatos ou as máquinas, por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criam, são os homens que a história quer capturar. (BLOCH, 2001, p. 54)

O uso de informações oriundas de documentos históricos está embasado numa abordagem histórica que utiliza e define o uso de um conjunto documental de forma mais crítica. Marc Bloch definiu os documentos como sendo vestígios e não provas históricas legítimas e irrefutáveis. Bloch, (2001, p. 87) alerta quanto ao uso de “documentos” e seus conteúdos, apontando a necessidade de um rigor crítico e investigatório de suas fontes. “Do mesmo modo, há muito tempo estamos alertados no sentido de não aceitar todos os testemunhos históricos [...] nem todos os relatos são verídicos e os vestígios materiais, eles também, podem ser falsificados”. (BLOCH, 2001, p. 89)

De acordo com Belloto (2004, p. 35),

Documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo (...), a tela, a escultura, (...) o filme, o disco, a fita magnética (...), enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana. (BELLOTTO, 2004, p. 35)

Ao encontrarmos LP's *Os 20 anos da Hora da Criança* (1963) e *Hora de Cantar* (1981), a partir da realização da pesquisa arquivística em busca de documentos sobre a vida e obra do maestro Gomes, percebemos que as capas de tais LP's continham diversas informações sobre a história da Hora da Criança, bem como da atuação do maestro Agenor Aluísio Gomes naquela instituição.

⁴ A revista científica francesa teve quatro nomes diferentes, sempre iniciados por *Annales*.

A capa do LP *Os 20 anos da Hora da Criança* (1963) informa que Adroaldo Ribeiro Costa foi o diretor do disco, enquanto que a regência das canções estava a cargo do maestro Agenor Aluísio Gomes, que contou com a participação do coro da Hora da Criança. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

Segundo o texto contido na capa do LP,

A Hora da Criança nasceu a 25 de Julho de 1943, como um programa de rádio, ao microfone da PRA4, Rádio Sociedade da Bahia. A partir de então e durante esses 20 anos, jamais deixou de ir ao ar todos os domingos. Milhares de crianças passaram pelas suas fileiras e levaram a lares, clubes, asilos e hospitais, sua mensagem de alegria e esperança. Além dessa atividade, a Hora da Criança realizou mais de uma dezena de grandes espetáculos teatrais de extraordinária aceitação pública, que trouxeram a Salvador caravanas vindas de vários pontos do país. Organizou um Salão Infantil de Artes Plásticas e tem apresentado, com a mesma aceitação, programas na Televisão Itapôa Canal 5. Agora, com este LP, inicia nova caminhada.

(OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

No texto informativo, contido na capa do referido LP, provavelmente elaborado por Adroaldo Ribeiro Costa, é um texto fundamentalmente que tem o objetivo de relatar aspectos sobre a história da Hora da Criança, mencionando a data e local dos programas de rádio, esclarecendo o objetivo dos mesmos, que era a formação humana por meio da arte do teatro e da música, tendo como protagonistas as crianças. O texto menciona a atuação da Hora da Criança em programas de televisão, evidenciando a ampliação do seu ramo de atuação com a TV, mas que se iniciou na Rádio Sociedade. Tal texto menciona as ações da Hora da criança como instituição promotora de espetáculos teatrais, além de informar a nova fase inaugurada por meio da gravação desse LP comemorativo pelos vinte anos de atuação da instituição. O autor do texto também destaca os objetivos da Hora da Criança como instituição formadora que utilizava a Arte como metodologia, ao afirmar que,

Vale salientar que a HORA DACRIANÇA não constituiu um grupo selecionado de crianças. Sua tese é a que “toda criança é uma possibilidade”. Em fevereiro de cada ano, abre as matrículas e recebe crianças vindas de todas as camadas sociais. Com elas trabalha, tendo em mira não formar artistas, mas utilizar a ARTE e seus meios de divulgação como instrumentos de educação. Este LP é bem um testemunho disso. Há nele que observar-se fundamentalmente, a autenticidade dos temas e das interpretações. É uma mensagem singela e pura, que esperamos que chegue ao coração de todos. É, em verdade, uma das manifestações mais expressivas da alma bahiana. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

A capa do referido LP também traz informações relativas às faixas gravadas e a metodologia utilizada para a escolha das mesmas. Segundo o autor, o Lado A, do *Lp Os 20 Anos da Hora da Criança*, 1963 é composto de cinco faixas, entre as quais,

FACE A

FAIXA 1 – CIRANDAS

A HORA DA CRIANÇA, em campanha sistemática, já coletou mais de meio milhar de cantigas de roda. Aqui está um punhado delas, ligadas melodicamente pelo maestro Agenor Gomes. Algumas são conhecidas e cantadas em todo o Brasil, com variantes. A que elas se apresentam de maneira por que as cantam as crianças bahianas.

FAIXA 2 – OS DEDINHOS

Cançoneta aproveitando brincadeiras muito populares entre as crianças bahianas e que termina com o “gato” subindo pelo braço, a fazer cócegas.

FAIXA 3 – ESTOU PRESA - Solo e coro a 3 vozes

Faixa 4 – AS ONDAS DO MAR

Faixa 5 – FUI NO MAR

São três canções desenvolvidas de três cantigas de roda. O estribilho é sempre a melodia e o poema original da “rodinha”. A segunda parte é o desenvolvimento melódico e poético do tema. Essas canções fazem parte do repertório da Turma C, que reúne crianças de 11 a 16 anos. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

Ao mencionar o nome das canções de cada faixa componente do Lado A e do Lado B do LP, o autor do texto se preocupou em informar detalhadamente diversos itens, entre os quais a coleta de canções infantis, as quais provavelmente teriam sido registradas em pauta pelo maestro Gomes. O texto também informa as adaptações realizadas nas canções que foram gravadas, bem como, a faixa etária das crianças que participaram das gravações. Tais informações mostram que os integrantes do coro que participou das gravações era formado por pré-adolescentes e adolescentes que se encontravam na faixa etária entre 11 a 16 anos, os quais eram oriundos da Hora da Criança.

O texto sobre o Lado B do LP informa que,

FACE B

FAIXA 1 – A LINDA ROSA JUVENIL

Aqui, a cantiga de roda recebe novo tratamento. Ela conta a famosa história dos GRIMM, “Rosa Silvestre” ou “A Bela Adormecida no Bosque”. A “rodinha” aparece na sua forma original, entremeiada de narração dialogada e em versos, e de cançonetas, que são desenvolvimento do tema original.

FAIXA 2 – TOTOSINHO

Monólogo sobre o fato real, vivido na infância do autor. Feito para a menina Zilma Gantois, em pagamento de um beijo, tem sido um dos maiores sucessos do repertório HORA DA CRIANÇA. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

Assim, o *LP Os 20 Anos da Hora da Criança*, 1963, além de registrar canções do repertório musical utilizado na Hora da Criança, também foi um espaço para a divulgação de diversos aspectos relativos ao trabalho artístico desenvolvido por Adroaldo Ribeiro Costa e pelo maestro Agenor Aluísio Gomes desde 1943 na sociedade soteropolitana da época.

primeiro LP da Hora da Criança.

As informações contidas na capa do LP *Hora de Cantar*, de 1981, se assemelham as informações do LP *OS 20 Anos da Hora da Criança* de 1963, pois segue o mesmo modelo do texto do primeiro LP de 1963, contudo, novas informações foram acrescentadas ao texto de autoria de Adroaldo Ribeiro Costa.

Dessa forma, a partir das informações contidas na capa do LP *Hora de Cantar*, de 1981, foi possível organizar a tabela a seguir.

Nome da composição	Autoria	Arranjo
Lado A		
Canto de Natal	Gomes e Adroaldo Costa	Não informado
Cantiga de Papai Noel	Gomes e Adroaldo Costa	
Cançoneta de Papai Noel	Adroaldo Costa	
Ceia de Natal	Adroaldo Costa	
Canção do Ano Novo	Adroaldo Costa	
Meus oito anos	Versos de Casimira de Abreu	Música de Autoria desconhecida
Valsinha Cromática (música instrumental)	Adroaldo Costa	Não informado
Lado B		
Cantiga do Verão	Adroaldo Costa	Não informado
Valsa da Chuva	Adroaldo Costa	
Canção do meu amor	Adroaldo Costa	Agenor Gomes
A Rosa e a borboleta	Autor desconhecido	
Coração do Trá-lá-lá	Adroaldo Costa	Não informado

Tabela 1: Faixas componentes do LP *Hora de Cantar* 1981.

É importante ressaltar que em 1981, ano da gravação e lançamento do LP *Hora de Cantar* o maestro Gomes já tinha falecido, o que fez com que outro maestro assumisse a regência e os arranjos do LP. Preliminarmente é possível observar que o maestro Gomes aparece nessa coletânea em co-autoria com Adroaldo Ribeiro Costa em três faixas, em relação a um total de doze, perfazendo 25% das faixas gravadas. Já Adroaldo Ribeiro Costa aparece como único autor de oito faixas, perfazendo 66,6%, mais da metade do total das faixas. Ainda, se somadas as faixas de única autoria de Costa com as faixas, em que participa em co-autoria com o maestro Gomes, Adroaldo é compositor de dez faixas do referido LP.

Conforme se analisa o texto de Costa contido na capa do disco *Hora de Cantar* é possível entender que, a realização de registros fonográficos, desde os anos 1963, até os anos de 1981, não era uma tarefa fácil,

Este LP deve ser entendido como a retomada, por parte da Hora da Criança, de um processo que as circunstâncias tornaram difícil e intermitente através dos anos. Durante sua fase áurea radiofônica, nas décadas de 40 e 50, não existiam recursos técnicos que pudessem preservar, com a devida fidelidade e a necessária constância, a memória do que estava sendo realizado ao microfone de uma emissora da rádio-baiano, a PRA-4. Mesmo assim, alguma coisa ficou gravada em alguns poucos rolos. Em 1963, pudemos dar um passo adiante, gravando e lançando o LP comemorativo a “OS VINTE ANOS DA HORA DA CRIANÇA”. Trabalho executado ainda com recursos técnicos precários e que só chegou a termos graças ao extraordinário esforço de Jorge Santos, proprietário da Gravadora JS, e de seus auxiliares. (COSTA, 1981, Capa)

Num breve relato, Costa (1981), novamente se referiu ao período de destaque do programa Hora da Criança, na época em que era apresentado na rádio, contudo, também descreveu as dificuldades técnicas encontradas naquela época para a realização de registros fonográficos das composições musicais daquele programa e de outras apresentações artísticas. Nesse sentido, Costa descreveu parte do caminho de dificuldades percorrido para alcançar a gravação dos dois LP's, o de 1963 (Os vinte anos da Hora da Criança) e, o então mencionado Hora de Cantar, lançado em 1981.

Este LP retoma o caminho interrompido, embora de permeio houvésemos podido colocar em disco um programa radiofônico especial apresentado no Teatro do Instituto Normal: “O Navio Negreiro”, poema de Castro Alves. Na face A, este “Hora de Cantar” apresenta músicas natalinas compostas na Hora da Criança e pelo seu elenco apresentadas durante muitos anos consecutivos, gravação feita nos estúdios JS para apresentação num programa de rádio. A face B é que estabelece realmente a ligação entre o passado e o presente e vale por uma retomada de caminho. São composições musicais pertencentes ao arquivo H.C., gravadas no Studio WR, dotadas de recursos técnicos consideravelmente melhores. Estamos aprendendo a usar esses recursos e a prosseguir no caminho que se abre à nossa frente. Adroaldo Ribeiro Costa. (COSTA, 1981, Capa)

Assim, entendemos que o lançamento do vinil Hora de Cantar foi um capítulo muito importante da história da Hora da Criança, em virtude de terem sido registradas canções que integraram espetáculos, além de canções do repertório da Hora da Criança, numa tentativa de Adroaldo Ribeiro Costa preservar o material artístico da Hora da Criança para as gerações posteriores. Nesse período o maestro Gomes já tinha falecido há onze anos, mas as suas contribuições ainda estavam presentes nas composições em co-autoria com Adroaldo, entre as quais, as duas faixas de autoria do maestro gravadas no referido LP.

CONCLUSÕES

A análise preliminar dos textos que constam nas capas dos LP's *Os 20 anos da Hora da Criança* (1963) e *Hora de Cantar* (1981), possibilitam a visualização de um panorama sobre objetivo dos referidos álbuns. Nesse sentido entendemos que ambos os LP's foram utilizadas como forma de registrar parte da história das atividades desenvolvidas na Hora da Criança. Ponderamos que tais LP's foram produções independentes, financiadas com recursos próprios e que elas, provavelmente não alcançaram uma grande quantidade de vendagem, sobretudo, pelo espaço de tempo de quase vinte anos de lançamento entre o primeiro e o segundo álbum.

As informações expostas nas capas dos LP's mostram o objetivo de realizar chamar a atenção da sociedade soteropolitana da época para a importância da formação artística e cidadã ofertada pelo projeto Hora da Criança, em sua época de atuação. Entendemos que o objetivo da Hora da Criança como instituição que atuava desde 1943, há vinte anos, na cidade de Salvador realmente tenha se materializado nos referidos LP's, pois, segundo as informações mencionadas nas capas, tais gravações contaram com o coro da instituição, possivelmente resultado do ensino de música desenvolvido na instituição.

Tais informações também informam sobre a atuação do maestro Agenor Aluísio Gomes como regente, compositor e arranjador. Parceiro de Adroaldo Ribeiro Costa na construção e manutenção do projeto artístico-pedagógico desenvolvido na Hora da Criança. Ainda é necessário aprofundar tais análises para entender os diversos aspectos presentes na prática pedagógico-musical desenvolvida na Hora da Criança pelo maestro Gomes, mas já é possível entender que tal prática perdurou por mais de trinta anos, impactando um grande número de soteropolitanos em sua época.

REFERÊNCIAS

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. 320 p. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=9FCTXdj-ymEC&printsec=frontcover&dq=>>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. *Igarapé: Histórias de uma teimosia*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1982.

MERHY, Silvio. Arte musical e pesquisa historiográfica: uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em Foundations of Music History. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 8-23, jun. 2007. Disponível em: <http://www.musica.ufg.br/mestrado/artigos_seletivo/MERHYHistoriografia.pdf>. Acesso em: 20 Mai. 2010.

SANTANA, Amandina Angélica Ribeiro de; SANTOS, Milta de Azevedo. *Talentos Musicais da Bahia: dos inéditos aos inesquecíveis*. Salvador: GKB, 1998.

SANTOS, Gutemberg. *Adroaldo Ribeiro Costa*. Blog do Gutemberg. Salvador. Disponível em: <<http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2006/06/adroaldo-ribeiro-costa.html>>. Acesso em: 15 Mai. 2015.

O CONTROLE DAS PRÁTICAS MUSICAIS POR MEIO DE RELATÓRIOS EPISCOPAIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: UM ESTUDO A PARTIR DOS *RELATIONES* DA DIOCESE DE GOIÁS DE 1914 E 1920

Fernando Lacerda Simões Duarte
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: A Romanização foi uma autocompreensão do catolicismo hegemônica entre finais do século XIX e primeira metade do XX que teve dentre suas características uma acentuada institucionalização do sistema religioso. Em 1903, um documento papal oficializou as metas musicais da Restauração musical católica, que condicionaram a produção de música ritual até a década de 1960. Para garantir a observância do documento como um código jurídico sobre música, o sistema religioso se valeu de normas complementares, da necessidade de aprovação eclesiástica para a publicação de partituras, da existência de organismos censores que verificavam a adequação do repertório ao uso litúrgico e de relatórios episcopais. Questiona-se neste trabalho que tipo de relações de controle são reveladas nestes relatórios, quais aspectos relativos à música eram controlados e, a partir dos relatórios do bispado de Goiás, qual o posicionamento da hierarquia desta Diocese em relação às práticas musicais litúrgicas e paralitúrgicas que ali ocorriam. Para responder a tais questões foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental. Os dados obtidos foram analisados a partir dos tipos weberianos de controle social adaptados à abordagem sistêmica por Walter Buckley. Os resultados apontam para um controle do tipo racional-legal por meio do qual o sistema objetivava garantir o cumprimento das metas musicais estabelecidas, mas também um mecanismo de realimentação que servia para a revisão das próprias metas. No caso do bispado de Goiás se observa o esforço para o cumprimento das normas ao lado da tentativa – comum na Romanização – de coerção das manifestações locais do catolicismo popular.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica; *Relatio*; *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”; Decreto “*A Remotissima Ecclesiae*”; Folia do Divino Espírito Santo.

Control of musical practices through bishops' reports in the first half of the twentieth century: a study from the Relationes of the Diocese of Goiás from 1914 and 1920

Abstract: The Romanization was a hegemonic self-understanding of the Catholicism between the late nineteenth century and the first half of the twentieth had among its features a strong institutionalization of the religious system. In 1903, a papal document made official the musical goals of Catholic Musical Restoration, which affected the production of ritual music until the 1960s. To ensure compliance with the document as a legal code on music, the religious system made use of complementary regulations, the need for ecclesiastical approval for publishing scores, the existence of censorship bodies which checked the adequacy of the repertoire for liturgical use and bishops' reports. In this paper is questioned what kind of control of relationships are revealed in these reports, what aspects of music were controlled and, from the reports of the Bishop of Goiás, which the position of the hierarchy of the Diocese relation to the to the liturgical and extra-liturgical music performed there. To answer such questions was undertaken bibliographical and documentary research. Data were analyzed from the Weberian types of social control adapted to the systemic approach by Walter Buckley. The results point to a control of the rational-legal type through which the system aimed to ensure compliance with established musical goals, but also a feedback mechanism that was used for the review of own goals. In the case of Goiás bishopric was observed the effort to meet the regulations and the efforts – common at the Romanization – to coercion the of local manifestations of popular Catholicism.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church; *Relatio*; *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”; Decree “*A Remotissima Ecclesiae*”; Holy Spirit Feast.

INTRODUÇÃO

A formulação de princípios norteadores para a prática musical de caráter litúrgico existe no catolicismo há séculos. É possível observá-los, por exemplo, nas *Confissões* de Agostinho de Hipona, que tratava da relação entre o texto religioso e a música, ou ainda no decreto tridentino sobre que se haveria de observar e evitar nas celebrações das missas, que proibia tudo o que nela

houvesse de lascivo e impuro (DOCUMENTOS DEL CONCILIO, 1562). Com o passar do tempo, estas determinações se tornaram gradativamente mais específicas, de modo que, em 1749, a Encíclica “*Annus qui hunc*” do papa Bento XIV criou um rol de instrumentos permitidos ou proibidos no interior dos templos durante a liturgia, além de ter disposto sobre o *estilo antigo* e o *estilo moderno* de composição (CASTAGNA, 2000).

Estes princípios que condicionam *a priori* a atividade composicional de obras destinadas à liturgia foram tratados por Sotuyo Blanco (2003, p. 7) como modelos pré-composicionais: “tudo o que o compositor sabe e/ou conhece, ou mesmo que apela (voluntária ou involuntariamente) das diversas tradições, que possa ter relação para a criação de um repertório determinado”. Ao lidar com normas eclesiásticas, Sotuyo Blanco propôs a classificação de modelo pré-composicional dogmático para a música litúrgica, uma vez que se baseia em normas eclesiásticas. Há de se observar, entretanto, que o papel que as normas eclesiásticas assumem nas relações internas de controle do sistema religioso mudou consideravelmente a partir de finais do século XIX: se antes a tradição tinha lugar central na organização deste sistema, com a Romanização – autocompreensão que se tornou hegemônica entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX – houve um crescente processo de institucionalização (WERNET, 1987) no qual normas, regulamentos, decretos e organismos censores passaram a controlar as relações internas. A partir de decretação da infalibilidade papal em 1870, passou a se construir um sistema jurídico-religioso integrado por decretos papais, encíclicas e normas emanadas da Cúria Romana elaboradas por diversos dicastérios. Assim, caracterizou-se a passagem do tipo weberiano de controle social *tradicional* ao *racional-legal*, ou seja, a passagem da organização do sistema baseada na transmissão de um modelo legado pelo passado a uma crescente burocratização, que limita o desenvolvimento de mudanças (*morfogênese*) ao punir comportamentos aberrantes (Buckley, [1971]).

Em 1864, Pio IX condenou todos os “vícios” da modernidade por meio do *Syllabus errorum*, fechando a Igreja a todas as questões seculares. Há de se considerar que este fechamento era operacional, mas que o sistema é funcionalmente aberto, pois se encontra em comunicação constante com este entorno, bem como com suas próprias partes e níveis. Considere-se ainda que todo sistema necessita de diversidade interna para que possa, segundo Buckley ([1971]), se recriar em face dos estímulos do entorno. Deste modo, a Igreja necessitava não apenas de normas e organismos responsáveis por sua aplicação, mas também de instrumentos capazes de apontar se o controle pretendido ocorria nas práticas religiosas e musicais, indicando, deste modo, se as metas estabelecidas encontravam ou não legitimidade entre os fiéis.

Neste quadro de estritas relações de controle, a prática musical deveria se adequar às prescrições e proibições promulgadas em 1903 por Pio X, em seu *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, que deveria ser, segundo o pontífice, um “código jurídico de música sacra”. Tal documento pressupunha uma prática musical de características europeias em todo o universo católico, tendo o canto-chão, a polifonia renascentista e moderna, e o órgão como elementos identitários da música da Igreja. A fim de garantir que suas determinações fossem cumpridas, Pio X prescreveu a criação de organismos censores (comissões de música sacra) responsáveis por analisar as composições, promovendo ou proibindo a execução de acordo com o resultado das análises. Além disto, o *imprimatur*, autorização de algum membro da hierarquia eclesiástica ou das comissões para que determinada obra fosse

executada também constituiu um meio para garantir o controle das práticas musicais. Neste cenário, a noção de modelo pré-composicional parece não refletir adequadamente a passagem da tradição à norma, razão pela qual optamos pelo conceito de controle normativo:

O controle normativo das práticas musicais na Igreja consiste na determinação de modelos por meio de normas objetivas – detalhistas, específicas, prescritivas ou proibitivas –, com vistas a uniformizar e conformar tais práticas às metas institucionais do sistema religioso em determinado momento histórico. Para tanto, a criação e as práticas musicais são controladas por órgãos específicos e se tornam passíveis de sanção, no caso de descumprimento e de recompensa (propaganda), em caso de adequação. Assim, o controle normativo se apresenta como um condicionamento *a priori* da liberdade de opções franqueada àqueles envolvidos na criação ou na prática musical pela tradição, compreendida como transmissão das distintas técnicas e estilos musicais em sua relação com os sistemas locais. (2016, p. 96).

Além das normas e censores, a prática musical foi ainda controlada pela Cúria Romana por meio de relatórios enviados a Roma pelo prelado, bispo ou arcebispo de cada localidade. A presente investigação partiu de dois relatórios destes, produzidos na Diocese de Goiás por dom Prudêncio Gomes Silva, em 1914 e 1920, redigidos em língua latina e hoje recolhidos ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, na cidade de Goiânia (RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO DA DIOCESE DE GOIÁS, 1920). Estes relatórios são constituídos apenas de respostas (em sua maioria, somente “afirmativo” ou “negativo”). As questões se encontram no Decreto “*A Remotissima Ecclesiae*” da Sagrada Congregação Consistorial, de 31 de dezembro de 1909 (VATICANO, 1910, p. 13-34) e serão analisadas mais adiante. De posse das respostas de dom Prudêncio e localizadas as perguntas, foram formulados os seguintes problemas: que tipo de relações de controle é revelado nestes relatórios? Quais aspectos relativos à música eram controlados? A partir dos relatórios do bispo de Goiás, qual o posicionamento da hierarquia desta diocese em relação às práticas musicais litúrgicas e paralitúrgicas que ali ocorriam? Para responder ao primeiro problema, recorreu-se aos três tipos weberianos de dominação adaptados à abordagem sistêmica por Walter Buckley ([1971]): o carismático, centrado na figura do líder, o tradicional, no qual a transmissão de modelos do passado condiciona o presente, pressupondo ao líder certo grau de liberdade em suas decisões individuais (passado recriado em razão das necessidades do presente) e o racional-legal, que se baseia em normas, coibindo comportamentos aberrantes, dificultando assim os processos de mudança (por isto chamado de “gaiola de ferro”).

Este trabalho parte de um panorama da Romanização e do controle das práticas musicais, passa ao Decreto “*A Remotissima Ecclesiae*” e chega finalmente à análise das respostas dadas pelo bispo da diocese de Goiás, sediada na antiga capital do Estado.

A MÚSICA DE UM CATOLICISMO MONOLÍTICO

Segundo Gaeta (1997), a concepção de mundo da Romanização era unitária e monolítica, incompatível com a diversidade. Nesta autocompreensão católica também chamada de Ultramontanismo, manifestações diversas do modelo centralizado em Roma deveriam ser coibidas, se necessário, até com o uso de força policial. Assim, festas associadas ao catolicismo popular ou tradicional (congos, folias, reisados etc.) e as agremiações controladas por fiéis leigos (ordens terceiras

e irmandades) cederam lugar a um modelo de liturgia padronizado pela instituição e com forte inspiração no Concílio de Trento (WERNET, 1987). O povo que antes tomava parte ativamente dos ritos e festas tornou-se “expectador passivo e silenciado”, ao passo que a figura do sacerdote assumia papel central na liturgia (MARCHI, 1989). A Romanização contribuiu ainda para a construção de uma sociedade pautada por uma noção de progresso civilizacional de moldes europeus e para o consequente esquecimento do passado colonial. As publicações *Mandamentos da Hygiene e Trajos e costumes* no periódico diocesano *O lidador* de Goiás exemplificam esta morigeração de costumes (2016).

No campo da música não foi diferente: a possibilidade de assimilação de características locais ou nacionais ficaria a cargo dos cantos religiosos populares: melodias simples, de fácil assimilação, com o texto em latim ou língua vernácula, destinados principalmente às procissões. Tais composições não poderiam conter quaisquer características musicais que provocassem alguma “impressão desagradável” a quem os ouvisse, ou seja, elementos que causassem estranhamento aos ouvidos europeus. A produção do repertório pressupunha também um total afastamento da música secular, sobretudo daquela praticada nos teatros: ópera e música sinfônica (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). O controle das práticas musicais se estendeu à composição, à maneira de executar o repertório e até mesmo às relações que as pessoas deveriam guardar com a música litúrgica (2016). Para garantir que tais metas musicais se concretizassem, o *motu proprio* pressupunha algumas linhas de atuação: a conscientização dos compositores, a formação musical do clero e principalmente a censura, que se dava por meio de comissões de música sacra instaladas nas dioceses, mas que também deveria contar com a vigilância dos sacerdotes e dos bispos. A publicação de periódicos especializados, como foi o caso de *Música Sacra*, na cidade de Petrópolis-RJ, na década de 1940 foi também um meio encontrado para difundir os ideais da Restauração musical católica. Este periódico publicava regularmente os resultados das análises de obras por parte da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. Além de publicá-los no periódico, a Comissão publicou em 1946 um *index* de música litúrgica (CAMS-RJ, 1946).

DECRETO “*A REMOTISSIMA ECCLESIAE*”

O relatório episcopal foi outra forma de controle das práticas musicais. Há de se observar que diferentemente das outras formas, no *Relatio* o Ordinário se reportava diretamente à Santa Sé. Deste modo, o relatório servia para que o nível hierárquico mais alto do sistema religioso se inteirasse dos acontecimentos nas distintas dioceses ao redor do mundo e a partir deste processo de comunicação, pudesse constatar a eficiência dos mecanismos de controle. Outro resultado que se deduz desta comunicação era a realimentação positiva que ela poderia gerar para a manutenção ou alteração das metas globais do sistema religioso: a partir das respostas obtidas, seria possível à Cúria Romana analisar quais metas se legitimavam na prática e quais mudanças já se encontravam em curso, optando então por aceitá-las ou cerceá-las.

Os relatórios foram instituídos pelo Decreto “*A Remotissima Ecclesiae*” da Sagrada Congregação Consistorial. Esta Congregação era um dentre os muitos dicastérios romanos existentes, citados na introdução deste trabalho. Sua função primordial era de cuidar da nomeação de bispos, criação de dioceses, ereção de capítulos canônicos, além da vigilância sobre o governo das dioceses e

administração dos seminários. A Congregação foi criada em 1588 e hoje foi sucedida pela Congregação para os Bispos. Este dicastério não apenas garantia a unidade monolítica na composição da hierarquia, mas estendia o controle da Cúria Romana de maneira minuciosa até os governos locais. Não cabia à Congregação Consistorial legislar em matéria de música, mas à Sagrada Congregação dos Ritos, que se ocupava da liturgia como um todo, da qual a música era parte. No caso dos relatórios episcopais, entretanto, a música era um dentre os muitos temas reportados pela autoridade eclesiástica local.

O Decreto “*A Remotissima Ecclesiae*” da Sagrada Congregação Consistorial daria, portanto, à Cúria Romana uma visão geral de tudo o quanto ocorria na diocese. O questionário era composto de cento e cinquenta questões divididas em dezesseis capítulos, e versava sobre os mais diversos temas: o estado material das dioceses (finanças), liturgia (fé e culto divino), organização da hierarquia clerical, ameaças à doutrina católica – representadas neste período principalmente pelo Comunismo, Espiritismo, Maçonaria e Protestantismo –, patrimônio artístico recolhido aos templos, organização dos seminários e formação dos sacerdotes, institutos religiosos masculinos e femininos, costumes do povo e do clero, obras pias, escolas e outras instituições educacionais e até mesmo censura de publicações seculares. Destacam-se a seguir os principais pontos relativos às práticas musicais:

CAP. II. Da fé e do culto divino [...]

11. Se em algum momento as igrejas ou as capelas são empregadas para algum uso profano, por grupos acadêmicos, concertos de música e outras coisas do gênero. [...]

15. Seja no culto divino, seja na veneração aos santos, na administração dos outros sacramentos e nas outras funções sagradas as leis litúrgicas devem ser observadas. [...] Em particular, o idioma e o canto litúrgico sejam empregados de acordo com os decretos da Santa Sé. [...]

CAP. VI. Do capítulo. [...]

56. Qual o serviço coral tanto na recitação do ofício divino, quanto na celebração da missa conventual [...]

CAP. VIII. ART. I. - Do Seminário diocesano. [...]

91. De quais anos, em que língua, qual o método e de que autores são os textos de teologia e filosofia utilizados: quantos e em quantas disciplinas estes são dados.

Em quais anos e por qual método os estudos humanísticos são realizados: e se são ministradas as línguas latina, grega e vernácula ou outras disciplinas. Ou utilizadas pelos clérigos nas cerimônias e no canto litúrgico. [...] (VATICANO, 1910, p. 17-34, tradução nossa¹).

Poder-se-ia destacar ainda questões como as de número 124 e 147, relativas às “seitas secretas”, ao Socialismo², à censura da imprensa secular e tantas outras que sinalizam para as relações do tipo racional-legal, mas os limites deste trabalho inviabilizam esta abordagem.

¹ Texto original: “CAP. II. De fide et de cultu divino [...] 11. Utrum aliquando ecclesiae vel sacella adhibeantur ad aliquem profanum usum, ad academicos coetus, musicos concentus, aliaque id genus. [...] 15. Utrum in cultu divino, sanctorum veneratione, administratione sacramentorum aliisque sacris functionibus liturgicae leges servantur. [...] Speciatim vero utrum lingua et cantus liturgicus iuxta S. Sedis decreta adhibeantur. [...] CAP. VI. De capitulis. [...] 56. Quale sit chorale servitium tam pro recitatione divini officii quam pro missae conventualis celebratione; quotidianum ne iuxta commune ius, an potius intermissum: et quo indulto. [...] CAP. VIII. ART. I. - De Seminario dioecesano. [...] 91. Quot annis, qua lingua, qua methodo, quorum auctorum textibus theologiae et philosophiae studia absolvantur: quot et quanam disciplinae hisce accessoriae tradantur. Quot annis et qua methodo humaniora studia perficiantur: et in his praeter linguas latinam, graecam et propriae nationis an et quanam aliae disciplinae tradantur. An clerici in sacris caeremoniis et cantu liturgico instituantur. [...]”

² “CAP. XI. De populo generatim. [...] 124. Utrum adsint in dioecesi sectae secretae, praesertim massonicae. An socialismus aliaque societates ab Ecclesia damnatae in dioecesi radicem fixerint et propagentur. An spiritismi praxis habeatur. [...] CAP. XVI. De editione et lectione librorum et diariorum. 147. Utrum in dioecesi edantur libri, ephemerides, illustrationes, diaria obscena vel impia, vel utcumque religioni noxia; a quibus, et quali cum diffusionem et detrimento” (VATICANO, 1910, p. 17-34).

RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO DA DIOCESE DE GOIÁS

As respostas ao questionário deveriam ser enviadas a cada cinco anos à Santa Sé, havendo no caso da Diocese de Goiás duas destas respostas, uma de 1914 e outra de 1920, ambas redigidas por Dom Prudêncio Gomes Silva. Sobre o canto litúrgico, o bispo de Goiás respondeu à questão n.15: “ainda não me foi possível aplicar integralmente de maneira eficiente as novas leis pontificias acerca do idioma e do canto litúrgico nas solenidades das festas” (RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO, 1920, f.6, tradução nossa³). Isto se constatou em diversas fontes musicais provenientes de Itaboraí, recolhidas ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, além de fontes provenientes das cidades de Corumbá, Jaraguá e Pirenópolis: em grande parte da primeira metade do século XX ainda foram produzidas muitas cópias de música que tinha características condenadas pelo *motu proprio*, principalmente por se aproximarem da ópera e da música sinfônica (virtuosismo vocal, acompanhamento figurado do canto, mudanças internas de andamento que criavam divisões internas em motetos, dentre outras), seja em composições de autores locais (Eugênio Leal da Costa Campos e Balthasar de Freiras), seja de estrangeiros. As fontes musicais a que se teve acesso em pesquisa de campo revelam ainda a convivência na prática musical, de compositores restauristas e outros censurados pelos organismos censores, como Jacques-Louis Battmann e Luigi Bordèse (CAMS-RJ, 1946).

Como resposta apresentada à questão de número 91, foi citada uma série de obras em português, dentre as quais *Theologia Moral*, de J. P. Gury, *Liturgia*, de R. de Vasconcellos, mas também *Hermeneutica et cantu liturgico*, em latim, sem identificar o autor. Esta obra não foi localizada em pesquisa bibliográfica, inviabilizando a análise dos conteúdos musicais estudados no seminário neste período. No relatório de 1920, o bispo respondeu negativamente ao item 11 e sobre a pergunta de n. 15 respondeu:

Mesma resposta etc.; tenho tomado maior cuidado em deparar os vícios a que me referi [abusos da festa do Divino] e fazer aplicar os decretos da Santa Sé acerca da língua e do canto litúrgico de acordo com as recomendações ‘normativas’ acima (RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO, 1920, f.27v, tradução nossa⁴).

O item 56 não foi respondido e o item 91 foi basicamente repetido do relatório anterior. Finalmente, merece destaque a extensa condenação feita pelo bispo aos abusos cometidos nas Festas do Divino ao tratar dos costumes do povo, reforçando a prática comum entre os bispos da Romanização de perseguirem as manifestações do catolicismo popular (GAETA, 1997; MARCHI, 1989). Se os festejos eram considerados pelos bispos da primeira metade do século XX como uma degeneração dos costumes, destaca-se uma abordagem diversa da festa do Divino em Mato Grosso, mas aplicável também a Goiás:

Ao analisar os vários significados das festas religiosas, entre elas a do Espírito Santo, Abreu comenta: “[...] os homens e as mulheres que organizavam e compareceram às antigas destas do Divino Espírito Santo encontravam algum sentido para suas vidas naqueles velhos

³ Texto original: “Nondum mihi possibile fuit efficere applicationem integram novarum legum Pontificarum super idioma et cantum liturgicum in solemnitate festorum”.

⁴ Original: “Magis curo ínterim evellere vitia ad quae me retuli, et adhibere Dec. S. Sedis circa linguam et cantum liturgicum, juxta secundum commendationem ‘judicii’ supra”.

símbolos católicos. Ao mesmo tempo, jamais deixaram de imprimir os seus próprios desejos e paixões, criando e recriando novos sentidos para aquelas manifestações[”] (MORAES, 2009, p. 115).

Observe-se ainda que após o Concílio Vaticano II e sob a influência da Teologia da Libertação, as memórias antes reprimidas do catolicismo popular passaram a servir como fonte de inspiração para o desenvolvimento de um novo repertório litúrgico, o canto pastoral de características autóctones. Igualmente, por força de um movimento conhecido como *Inculturação*, muitos clérigos têm incentivado maior integração entre as manifestações do catolicismo popular e a liturgia (VAN DER POEL, [1992]; SOUZA, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em resposta aos problemas que ensejaram esta investigação é possível afirmar que os dados analisados evidenciam relações de controle próprias da Romanização do tipo weberiano racional-legal, pautadas por normas, organismos censores e mecanismos de coerção dos eventuais comportamentos aberrantes. O Decreto “*A Remotissima Ecclesiae*” controlava não somente a prática musical litúrgica, mas também outras atividades musicais que pudessem ocorrer no interior dos templos (concertos, apresentações etc.) e, por via indireta, as práticas musicais da paraliturgia. Os dois relatórios do bispo de Goiás revelam o alinhamento do prelado à Romanização, seja ao buscar coibir a festa do Divino, seja por meio de esforços para implantar o cumprimento das normas relativas à música litúrgica (*motu proprio* e legislação complementar). Deste modo, fica evidente o sucesso da Sagrada Congregação Consistorial de não apenas participar da eleição de bispos, mas também monitorar seu governo a fim de evitar comportamentos aberrantes e garantir a unidade da hierarquia clerical. Por fim, destaca-se a realimentação positiva que tais relatórios poderiam gerar no sistema religioso: ao mesmo tempo em geravam controle, permitiam à Cúria Romana conhecer as gradativas mudanças que se instalavam nas dioceses, provendo o sistema da necessária diversidade interna para eventuais mudanças (morfogênese), como a que veio a se concretizar no Concílio Vaticano II, na década de 1960.

REFERÊNCIAS

- BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].
- CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes, 1946.
- CASTAGNA, Paulo. *O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 3v. Tese (Doutorado em História). 2000. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000. São Paulo, 2000. 982p.

DOCUMENTOS del Concilio de Trento. *Decreto De observandis et evitandis in celebratione Missae*. 1562. Disponível em: <<http://multimedios.org/docs/d000436/>>. Acesso em 28 jan. 2009.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular: Estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX. *Revista Brasileira de História*, v.17, n.34. São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881997000200010>. Acesso em 29 abr. 2010.

MARCHI, Euclides. *A Igreja e a Questão Social: o Discurso e a prática do Catolicismo no Brasil (1850-1915)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1989. São Paulo, 1989. 297p.

MORAES, Sibeles de. *O episcopado de D. Carlos Luiz D'Amour em Cuiabá - MT (1878-1921)*. Cuiabá, EdUFMT, 2009.

RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO da Diocese de Goiás (em latim): 1914-1920. Documento manuscrito. Localização: Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central – Livro 22. [Cidade de Goiás]: manuscrito de Prudêncio Gomes Silva, 1920.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

SOTUYO BLANCO, Pablo. *Modelos Pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*. v.1. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, 2003. Salvador, 2003. 300 p.

SOUZA, Joaquim Fonseca de. *Música litúrgica e inculturação: Análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada no Nordeste Brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório litúrgico do tríduo pascal do compositor Geraldo Leite Bastos*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção de São Paulo, 2008. São Paulo, 2008. 170 p.

VAN DER POEL, Frei Francisco. *A folia na Igreja*: Artigo publicado no Jornal de Opinião, BH - 1992. [1992]. Disponível em: <<http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/folia.htm>>. Acesso em 20 abr. 2015.

VATICANO. *Acta Apostolicae Sedis: commentarium officiale*. a.2, v.2, Roma: Typis Poliglottae Vaticanis, 1910. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/aas/index_po.htm>. Acesso em 10 out. 2015.

WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX: a reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)*. São Paulo: Ática, 1987.

O ENSINO DOS INSTRUMENTOS DE SOPRO NO BRASIL E EM PORTUGAL NA TRANSIÇÃO DOS SÉCULOS XVIII PARA XIX

Fernando José Silveira (UNIRIO)
clarinetarj@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa teve por objetivo traçar os primórdios do ensino dos instrumentos de sopro no Brasil e em Portugal, a partir de documentos e bibliografia pertinentes. A pesquisa revelou que o início do ensino dos instrumentos de sopro, no Brasil e em Portugal, foram feitos de forma paralela e similar até, pelo menos, a Independência do Brasil e que os dois países acabaram adotando posteriormente modelos conservatoriais similares e baseados nas práticas do Conservatório de Paris. As similaridades desta prática não terminam com a independência do Brasil, mas persistem até a segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Ensino musical; instrumentos de sopro; Brasil; Portugal.

The wind instruments education in Brazil and Portugal in the transition from the eighteenth to nineteenth centuries

Abstract: That paper aims to research the beginning of the wind instruments teaching in Brazil and Portugal according to the documents and its literature. The survey revealed that the beginning of the classes for wind instruments, in Brazil and Portugal, were proceeded in parallel and similar to at least the independence of Brazil and that the two countries eventually adopted later similar conservatory *curricula* based on practices of the Paris Conservatory. The similarities of this practice does not end with the independence of Brazil, but persist until the second half of the XIX Century.

Keywords: Music Education; Wind instruments; Brazil; Portugal.

Poucos relatos são encontrados sobre o início do ensino dos instrumentos de sopro no Brasil – principal colônia portuguesa na transição do século XVIII para o XIX.

Parece óbvio que, a partir da chegada da Família Real ao Brasil em 1808, muito progresso para a qualidade musical do Brasil foi feito. Mas, especificamente, como ocorreu esta mudança no que tange ao ensino dos instrumentos de sopro? Qual a similitude entre o ensino em Portugal e aquele que foi aplicado no Brasil?

Esta pesquisa tem por objetivo traçar os primórdios do ensino dos instrumentos de sopro no Brasil, a partir de documentos e bibliografia pertinentes e aqueles relativos às práticas utilizadas em Portugal.

Falando-se de forma abrangente, a música em Portugal é, desde o início da segunda metade do século XVIII, dominada “pela ópera e pela música religiosa de estilo operático, de importação ou de influência italiana” (ANDRADE, 2005, p. 340). A partir das mudanças impostas em 1707 com a subida ao trono de D. João V - e com a abundância do ouro encontrado no Brasil - entre outros, Portugal revigora investimentos de ordem cultural. Nessa esteira, é criado o Real Seminário da Patriarcal, escola de música formadora da maior parte dos compositores e músicos da Portugal do século XVIII (BRITO & CYMBRON, 1992).

Seguindo o modelo próximo das escolas de música eclesiásticas europeias, e influenciado pelos métodos dos seminários romanos e dos conservatórios napolitanos, [o Real Seminário da Patriarcal] tinha como principal objetivo a modernização do ensino e formação de músicos especializados para os quadros da patriarcal. Ao longo do século XVIII, o Real Seminário tornou-se no principal centro de ensino musical do país e dele saíram quase todos os

importantes compositores portugueses setecentistas [...], assim como numerosos músicos que ocuparam cargos de relevo em instituições musicais luso-brasileiras (SEQUEIRA, 2013, p. 9).

A partir da incumbência do Seminário da Patriarcal de gerir a educação musical em Portugal, houve a possibilidade de bolsas de estudo para que portugueses estudassem na Itália, assim como foram criadas condições de que músicos italianos visitassem Lisboa. Isso proporcionou, com o tempo, a valorização da música – e da ópera – italiana em Portugal. Muito contribuiu para isso a visita de Domenico Scarlatti à Lisboa, a partir de 1719 (BRITO & CYMBRON, 1992).

Em 1713 foi criado o Seminário da Patriarcal, que iria a ser a principal escola de música em Portugal durante todo o século XVIII, e com fundos da mesma Patriarcal o Rei enviou um certo número de bolseiros para Roma para aí estudarem música [...] (BRITO, 1989, p. 109)

A partir da segunda metade do século XVIII, com a subida ao trono de D. José, em 1750, a ópera italiana é valorizada ainda mais, com a contratação de profissionais de fora de Portugal, tais como o compositor napolitano David Perez e muitos outros (BRITO & CYMBRON, 1992). Com o terremoto de 1755, Lisboa iria experimentar praticamente oito anos com reduzido número de apresentação de óperas - mas isso não fez cessar a presença de artistas italianos em Portugal. Mesmo em menor número, atuavam nos teatros montados provisoriamente. Diz-se que os melhores músicos italianos estavam em Portugal nesta época e que a orquestra da Real Câmara de Lisboa era de carácter internacional com algo em torno de 50 músicos – número elevado para a época (BRITO & CYMBRON, 1992).

A orquestra da Real Câmara contava pois com um efectivo muito superior à média das outras orquestras do mesmo género citadas atrás [Mannheim, Dresden, Berlin, Estehazy etc.], algumas das quais foram muito célebres na época, graças aos notáveis músicos que a ilustraram (SCHEREPEREEL, 1985, P. 41)

Tal situação persistiria até o final do século XVIII e até a inauguração do Teatro de São Carlos, em 1793.

Segundo Andrade (2005), há pouca informação sobre música instrumental nesta época. Um dos motivos levantados, e que justificariam esta pouca informação, é a não institucionalização da prática da música instrumental, que estaria a cargo diretamente dos músicos. Ao que parece, a música instrumental era mais utilizada como “pano de fundo” em eventos de grupos específicos e em eventos particulares da nobreza e aristocracia portuguesa de carácter informal (ANDRADE, 2005). Esta posição é corroborada por Brito & Cymbron (1992), que descrevem alguns dos concertos realizados em espaços privados e informam que “em comparação com a música vocal profana e religiosa, a quantidade de música instrumental portuguesa que chegou até nós da segunda metade do século XVIII é relativamente pequena” (BRITO & CYMBRON, 1992, p. 118). De qualquer forma, havia concertos de música instrumental em Portugal. Esta não somente de origem italiana, mas também austríaca e boémia (BRITO, 1989).

Esta influência da cultura operática – e italiana - na cultura portuguesa foi decisiva para a prática da educação musical, impondo uma maior necessidade de aculturação e causando reflexos nas diretrizes pelas quais esta acontecia desde o século XIII (KOZLOV IRIA, 2011). A igreja perde espaço para o estado, elitizando-se, por assim dizer, o acesso à educação.

Desde o início do século XVIII, como já mencionado, a principal instituição de ensino musical de Portugal era o Seminário Patriarcal de Lisboa, que foi criada em 1713 a partir das mudanças decorrentes da “subida ao trono de D. João V, em 1707” (ANDRADE, 2007, p. 8). Esta era diretamente ligada à Capela Real e tinha por objetivo “garantir o ensino adequado aos jovens músicos portugueses [...]” (NERY e CASTRO, 1991, p. 89). Desta forma, e sendo este objetivo fruto de diretrizes reais, o Seminário Patriarcal de Lisboa foi, durante todo o século XVIII, a mais importante instituição de formação musical de Portugal. Esta situação perdurou até as primeiras décadas do século XIX (ANDRADE, 2007). Porém, no que tange ao ensino dos instrumentos de sopro, o Seminário Patriarcal não poderia ajudar àqueles alunos interessados em seu aprendizado.

Não devemos esquecer que, até muito tarde, não houve escola em Lisboa onde se pudesse receber uma formação de instrumentista, com exceção dos instrumentos de teclado. A escola de música do Seminário da Patriarcal preparava somente cantores, organistas e compositores, e só se podia ser admitido nela muito jovem [...]. Foi apenas em 1824 que o ensino instrumental foi introduzido no Seminário da Patriarcal e que João Jordani foi nomeado professor de instrumentos de corda, Avelino Canongia¹ dos de madeira e Francisco Kuckembuk² dos de metal (SCHERPEREEL, 1985, p. 90).

Apesar de oferecer o ensino da teoria musical, solfejo e contraponto – disciplinas estas que muito ajudam na formação de qualquer músico, o Seminário da Patriarcal não possuía, até 1824, professores de instrumentos musicais de sopro. Apenas canto, órgão e acompanhamento ao piano (ANDRADE, 2007). Portanto, aqueles alunos do Seminário da Patriarcal que se interessassem no estudo de instrumentos de sopro deveriam fazê-lo de forma particular, já que “[...] para além do órgão, não existem indicações precisas quanto à sua leccionação [dos instrumentos de sopro]. Tudo indica que só viriam a ser contemplados já no decorrer do século XIX [...]” (ANDRADE, 2007, p. 8). “As aulas de instrumento de sopro e de cordas permaneceram à margem do circuito oficial de ensino da música em Portugal até muito tarde, sendo introduzida apenas depois de 1824” (FERNANDES, 2013, p. 12). Portanto, a exemplo do ensino de flauta descrito por Andrade (2007), o ensino dos instrumentos de sopro de forma geral em Portugal antes de 1824 deveria ser realizado “informalmente no contexto familiar ou através de professores particulares” (FERNANDES, 2013, p. 33). Apesar disso, sabe-se que no contexto militar, desde pelo menos 1815 em Portugal, eram ministradas aulas de instrumentos de sopro como oportunamente será melhor informado.

O Seminário da Patriarcal, em seu início, seguiu os modelos metodológicos italianos: romanos e napolitanos. Isto reflete a cultura musical italiana, já descrita, em voga em Portugal. Este modelo perdurou até sua reforma em 1822, quando então um novo modelo de ensino foi instituído a partir das práticas de ensino do Conservatório de Paris.

¹ Segundo Carvalho (2006), José Avelino Canongia (1784-1842) foi o primeiro clarinetista português digno de nota, tendo sido atuante na Europa a partir do fim do século XVIII e em Portugal a partir da segunda década do século XIX. Canongia iniciou seus estudos de clarinete com seu pai, Ignácio Canongia, e musicais na Escola dos Paulistas. Posteriormente aperfeiçoou-se na clarinete com João Antonio Wisse. Em 1806, Canongia decide deixar Portugal para estudar na França, ali permanecendo até 1810. Após imenso sucesso como concertista pela Europa, Canongia volta definitivamente a Portugal em 1821, sendo integrado, como clarinetista solista, à Orquestra da Real Câmara de Lisboa em 1823 (SCHERPEREEL, 1985, p. 20) e sendo o primeiro professor de clarinete do Seminário da Patriarcal a partir de 1826. Silva (2003, p. 75) informa que há descendentes de Canongia a viver, nos dias de hoje, no Rio de Janeiro/Brasil.

² Francisco Kuckembuk era “bom tocador de trombone, corneta de chaves além de outros instrumentos de sopro”, dentre eles a clarinetista (VIEIRA, 1900, p. 8). Era alemão da cidade de Mogúncia e foi nomeado professor de instrumentos de metais quando da reforma do Seminário da Patriarcal de Lisboa em 1824. Faleceu por volta de 1854.

Em 1822 as cortes tinham incumbido João Domingos Bomtempo de elaborar um projecto para ‘hum estabelecimento de música vocal e instrumental’, mas o novo modelo proposto (na linha do Conservatório de Paris) teria de esperar até à afirmação definitiva do Liberalismo em 1834” (FERNANDES, 2013, p. 26).

Apesar de este modelo emanar das práticas do Conservatório de Paris, muitos dos antigos conceitos permaneceram.

A nova escola de música passou a promover um ensino assumidamente laico, influenciado pelos novos modelos importados do Conservatório de Paris, mas herdou simultaneamente vários Mestres do antigo Seminário e algumas de suas metodologias (FERNANDES, 2013, p. 27).

Já no Brasil, segundo Oliveira & Cajazeira (2007, p. 6), antes da fundação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1847, “a educação musical quase inexistia”. Apesar dessa afirmativa radical – talvez até incorreta, recentes pesquisas lembram que, no século XIX e antes da fundação do Conservatório de Música, havia o ‘Liceu Musical do Rio de Janeiro’ e a prática do ensino privado (SILVEIRA, 2009). Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 442), o Liceu Musical era um “estabelecimento privado de ensino musical, no Rio de Janeiro RJ, [...]. Fundado em 1841 por um grupo de professores, funcionou a princípio na Rua de Sant`Ana, 7 [...].”

Mesmo antes disso, Ayres de Andrade (1967b, p. 44) lembra da Fazenda Santa Cruz que, na época dos jesuítas, mantinha uma “espécie de conservatório [...] [com ensino musical destinado] a formar instrumentistas para banda, pois havia sempre uma banda de música nas fazendas brasileiras para tocar nas funções religiosas e nos divertimentos.” Não se tem fontes que atestem a qualidade do ensino na Fazenda Santa Cruz.

Pesquisas recentes dão conta da atividade musical na Fazenda Santa Cruz em 1829. O pesquisador Luis Alves da Silva (2014) revela que nos diários do Conde Friedrich von Spreti – que visitou a Imperial Fazenda Santa Cruz em novembro de 1829, há ampla descrição não só de uma orquestra de escravos na Fazenda Santa Cruz, mas também de uma espécie de escola de música mantida por D. Pedro I. Neste diário, von Spreti informa que na orquestra que ele viu haviam vários instrumentistas de sopro.

A orquestra [da Imperial Fazenda Santa Cruz em 1829] é formada por seis violinos, dois rabelôs, duas flautas, quatro clarinetes, quatro trompas, dois fagotes, dois trompetes, dois trombones e percussão turca com seus acessórios. Além disso seis cantores e oito cantoras. Os indivíduos de cada sexo, masculino e feminino, todos negros e mulatos, usam entre si roupas iguais (Von SPRETI *apud* SILVA, 2014).

Outro viés da educação musical no Brasil, no final do século XVIII, vem das cidades que formaram o principal polo de extração de ouro, no atual Estado de Minas Gerais, onde havia abundantes corporações musicais. Sua criação e manutenção eram incentivadas pelo aumento da população e pela necessidade de música para as festas populares (NASCIMENTO, 2007). Segundo este mesmo autor, isso ocorreu também no Rio de Janeiro e Salvador. Parece, portanto, presumível que de alguma forma o ensino de música fosse feito nas principais cidades brasileiras daquela época.

Sabe-se que a banda de música no Brasil, desde o século XVII tem sido responsável por boa parte da música executada em festas populares – como descrito acima. Muitos autores referenciam a banda de música³ como sendo responsável por boa parte da educação musical no Brasil. Vários trabalhos acadêmicos têm revelado isso.

Em relação à relevância das bandas de música brasileiras, fruto de uma tradição que vem desde os tempos remotos do Brasil colonial, as bandas de música atuaram como celeiro de inúmeros gêneros musicais (entre eles, gêneros populares como a polca, a mazurca, a quadrilha e o maxixe). Tais bandas exerceram um papel de suma importância no processo cultural da sociedade brasileira, criando desta maneira, espaços de sociabilidade. Além disso, as bandas também contribuíram para o aprendizado musical, revelando grandes maestros, compositores e instrumentistas (COSTA, 2011, p. 242)

Se haviam músicos atuando no Brasil da primeira metade do século XIX, parece lógico que este ensino musical acontecia de alguma forma – ainda que não institucionalizada ou mantida por instituições públicas.

Muitos autores afirmam que a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, em 1808, mudou as práticas musicais e, inclusive, as práticas de ensino dos instrumentos musicais. Segundo COSTA (2011, p. 246), a partir da chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro, “as aulas de músicas passaram a ser ministradas na Capela Real e nos quartéis, em prol de funções específicas”. Para Kiefer (1977), o incentivo às bandas de músicas militares de qualidade, nessa época, contribuiu para a elevação da qualidade do ensino musical para a população.

Binder (2006b) informa que, em 11 de dezembro de 1817, no Brasil foi editado Decreto que instituiu a obrigatoriedade de que “o mestre [das bandas militares] deveria ensinar a quatro soldados os instrumentos de sopro disponíveis - flautim, requinta, clarineta, clarim (trompete), trompa, trombone ou serpente.” (BINDER, 2006b, p. 117). Isso reforça a ideia de Kiefer (1977) citada acima.

Tal norma legal já estava em vigor em Portugal desde 1815.

As instituições militares criaram, em princípios do século XIX, um sistema de ensino integrado para ensinar aprendizes, para fazer face à escassez de músicos portugueses com bom nível musical dentro dos Corpos militares. Em meados do séc. XIX, as bandas militares portuguesas, praticamente já não tinham músicos estrangeiros contratados (BRUCHER, 2005 *apud* PEREIRA, 2008, p. 61).

Portanto, pode-se afirmar que o ensino dos instrumentos de sopro no Brasil, de forma organizada e patrocinada pelo estado, iniciou-se nas bandas de música militares e em alguns centros específicos de desenvolvimento do ofício musical – ainda porventura que não metodologicamente organizado ou patrocinados pelo estado, ao exemplo daquilo que em Portugal estava sendo aplicado.

Um fato importante a se considerar era que, a exemplo de Portugal, os músicos que atuavam nas bandas militares no Brasil do início do século XIX não tinham *status* militar. Na verdade, eram contratados para atuar na banda de música dos diversos regimentos mantendo sua condição de ‘civil’ e com contratos diferenciados dos militares de carreira.

³ Banda de música aqui refere-se ao termo atual e remete aos agrupamentos de músicos de sopro e percussão da época.

Um dado importante a reter é o de que no século XIX, em Portugal, as bandas regimentais tinham ainda um carácter civil, pois não havia qualquer disposição legal que as considerasse militares (PEREIRA, 2008, p. 25)

Nessa época, apenas os músicos executores de tambores, pífaros e clarins (banda marcial) tinham o status militar. Aqueles que participavam da ‘música’, isto é, banda de música, tinham status civil (SOUSA, 2008, p. 35). Este era o caso, inclusive, dos músicos da banda que aportaram no Brasil em 1817, quando da chegada da D. Leopoldina ao Rio de Janeiro, e que foram importantes para o início do ensino dos instrumentos de sopro nas bandas militares.

Esta banda era constituída por instrumentistas de madeira, metais e percussão. Deste grupo, podem-se identificar vários instrumentistas de sopro, dentre eles os clarinetistas Edmundo [Eduardo] Neuparth, Gaspar Catelão [Gaspar Campos], Antonio Bulak e João Vieira (CARDOSO, 2008, p. 135) e José Croner – flautista – que se destacou enormemente como solista em Portugal após sua volta do Brasil.

A nau D. João VI que em novembro de 1817 chegou ao Rio de Janeiro com a archiduqueza D. Leopoldina, levou de Lisboa uma excelente banda militar, da qual era mestre Eduardo Neuparth. Era a primeira vez que se ouvia no Brasil uma banda de musica tão bem organizada, e seu effeito causou grande sensação (VIEIRA, 1900, p. 452).

O mais importante destes músicos era Eduardo Neuparth - já que era o Diretor deste agrupamento. Porém, sua estadia no Brasil não foi muito longa, já que se sabe que voltou para Portugal em 1821 (BINDER, 2006^a). Em sua autobiografia Neuparth declara que, desta banda que acompanhou D. Leopoldina, apenas um músico não permaneceu e trabalhou no Brasil.

O primeiro evento relacionado ao ensino oficial dos instrumentos de sopro no Brasil é descrito por Carvalho (2006), informando que D. Pedro I (D. Pedro IV de Portugal), filho de D. João VI - e que viria a ser o primeiro monarca do Brasil independente, teve aulas de clarinete com músicos que aportaram no Rio de Janeiro em 1817.

[...] O príncipe D. Pedro d’Alcantara aprendeu música inicialmente com Marcos Portugal, e mais tarde clarinete com Gaspar Campos e Augusto [sic]⁴ Neuparth, ambos clarinetistas que haviam integrado a banda que acompanhou a princesa D. Leopoldina, noiva de D. Pedro, ao Brasil, onde a família real portuguesa se encontrava exilada (WESTON, 2002 apud CARVALHO, 2006, p. 28).

Após esta época, apenas teremos informações sobre outra instituição de ensino musical em 1831. Segundo Ernesto Vieira (1900, p. 302), fora organizado antes de 1831⁵ um “conservatório” de música [no Rio de Janeiro] por D. João VI e que a partir de 1837, por vontade de D. Pedro II, foi instituída aulas de música no “Collegio de Bellas Artes”, cuja direção ficara a cargo de Francisco Manuel da Silva.

⁴ Augusto Neuparth nasceu em 1830 e, portanto, não poderia ter estado no Brasil em 1817. O clarinetista citado por Weston (2002) e Carvalho (2006) é Erdmann (Eduardo) Neuparth, pai de Augusto, e que, comprovadamente, esteve no Brasil nesta época.

⁵ Diz-se antes de 1831, pois, na redação de seu Dicionário, Ernesto Vieira (1900) cita que o tal “conservatório” havia sido extinguido em 1831. Portanto, seu funcionamento remonta a tempo anterior a esta data. Levando-se em conta a independência do Brasil em 1822 e sendo correta a informação de que a criação desta instituição deve-se à pena de D. João VI, tal instituição remontaria a 1822.

CONCLUSÕES

Apesar de distantes e separados por um oceano, Brasil e Portugal estavam umbilicalmente ligados no que tange ao início de um ensino organizado, e patrocinado pelo estado, no que tange aos instrumentos de sopro.

Com apenas dois anos de atraso, o mesmo decreto publicado em Portugal foi publicado no Brasil, dando o primeiro passo para o início de um ensino contínuo e gratuito dos instrumentos de sopro. Especificamente no Brasil, tem-se a informação de que os primeiros professores de instrumentos de sopro – aqueles que formaram a banda de música que aportou no Rio de Janeiro em 1817 – eram músicos de qualidade.

Por este motivo, o início do ensino dos instrumentos de sopro, no Brasil e em Portugal, forma feitos de forma paralela e similar até, pelo menos, a Independência do Brasil.

Mesmo assim, e com uma diferença temporal bastante grande, os dois países acabaram adotando posteriormente – em 1824 em Portugal e em 1854 no Brasil – modelos conservatoriais similares e baseados na prática do Conservatório de Paris.

Portanto, as similaridades desta prática não terminam com a independência do Brasil. Mas ecoam, desaguando na mesma pratica de ensino escolhidas pelos dois países na segunda metade do século XIX.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Alexandre Alberto da Silva Andrade. *A Presença da Flauta Transversa em Portugal de 1750 a 1850*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. Tese de Doutorado em Música.

_____. A inserção da flauta transversa no ensino, em Portugal de 1750 a 1850. In: *Revista da ABEM*, V. 17, 7-15. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Vol. I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967a.

_____. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Vol. II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967b.

BINDER, Fernando Pereira. O dossiê Neuparth In: *Rotunda*: Campinas: UNICAMP, 2006^a, p. 71-101.

_____. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. São Paulo: UNESP, 2006^b. Dissertação de Mestrado em Música.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989.

_____; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

CARDOSO, André. *A Música na corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.

CARVALHO, Luis Filipe Leal de. *José Avelino Canongia (1784-1842): virtuoso e compositor*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006. Dissertação de Mestrado em Música.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares In: *Tempos Históricos* V. 15. Paraná: Associação Nacional de História, 2011, p. 240-260.

Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª Edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

FERNANDES, Cristina. “Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento”: O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

KIEFER, Bruno. *A história da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSLOV IRIA, Alexei Valerievich. *O Ensino da Música em Portugal – desde 25 de abril de 1974*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. Dissertação de Mestrado em Música.

NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. *Método elementar para o ensino coletivo de instrumentos de Banda de Música “Da Capo”: um estudo sobre sua aplicação*. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGM, 2007. Dissertação de Mestrado em Música.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (Org.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007.

PEREIRA, Vera Lúcia Silva. “Caras mas boas” - *Música e Poder Simbólico (a partir da análise da Banda da Armada Portuguesa)*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. Dissertação de Mestrado em Música.

SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

SEQUEIRA, Sílvia. “Apresentação” In: FERNANDES, Cristina. “Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento”: O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013, p. 9.

SILVA, Luis Alves da. Conde Friedrich von Spreti – fontes inéditas de uma testemunha ocular das atividades musicais na Imperial Fazenda Santa Cruz em 1829 in: *Atas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*. Porto: Musicologia Criativa, 2014.

SILVA, Nuno Miguel Antunes da. *José Avelino Canongia and the clarinet in Portugal in the early nineteenth century*. Fullerton: California State University, 2003. Tese de Mestrado em Música.

SILVEIRA, Fernando José Silva Rodrigues da. Antonio Luis de Moura: o primeiro clarinetista virtuoso brasileiro e fundador da cátedra de clarineta no Brasil In: *Música Hodie*, v. 09. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 90-100.

SOUSA, Pedro Marquês de. *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna, 2008.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes - historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

O JUIZ E O GOVERNADOR: PARALELOS ENTRE TEXTO, CENA E MÚSICA

Saulo Germano Sales Dallago (UFG)
sauloator@uol.com.br

Resumo: Este trabalho busca traçar um paralelo entre os textos “O Grande Governador da Ilha dos Lagartos”, de Antônio José da Silva (O Judeu) e “O Juiz de Paz da Roça”, de Martins Pena, sobretudo no que diz respeito aos personagens título de ambos escritos dramáticos. Partindo de semelhanças entre as dramaturgias e os protagonistas, a pesquisa tem como eixo duas montagens dos textos, o espetáculo montado pelo grupo Corporato, em 2009, da peça de Martins Pena, e a produção realizada em 2014 pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG do entremez de Antônio José da Silva, demonstrando ainda a presença da música como componente dos dois entremezes.

Palavras-chave: Dramaturgia; Espetáculo; Musicologia.

The Judge and de Governor: patterns between write, stage and music

Abstract: This paper seeks to draw a parallel between the texts “The Great Governor of the Island Lizards”, by Antonio José da Silva (The Jew) and “The Peace Judge from the Country “, by Martins Pena, especially with regard to the characters title both dramatic writes. Starting from similarities between the dramaturgy and the protagonists, the research has the axis two assemblies of the texts, presentantion created by Corporato group in 2009 of the Martins Pena’s play, and the production carried out in 2014 by the School of Music and Performing Arts (EMAC) of the UFG from the interlude of Antonio Jose da Silva, further demonstrating the presence of music as part of the two interludes.

Keywords: Drama; Presentantion; Musicology.

INTRODUÇÃO

Ao longo da história mundial do teatro, podemos encontrar vários textos, personagens e situações dramáticas que, senão inspirados uns nos outros, ao menos guardam grande semelhança entre si. Neste trabalho, buscaremos traçar um paralelo entre dois textos de língua portuguesa, escritos com cerca de 100 anos de diferença, que trazem como personagens título dois protagonistas que, por suas falas, ações e personalidades, guardam grande semelhança entre si: tratam-se de “O Grande Governador da Ilha dos Lagartos”, do português Antônio José da Silva, e “O Juiz de Paz da Roça”, do brasileiro Martins Pena.

“O Grande Governador...” é um entremez escrito por Antônio José da Silva (O judeu) e extraído de uma obra maior: a ópera “Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança. O texto¹ que servirá a esta análise foi utilizado para montagem do espetáculo homônimo no ano de 2014, adaptado e traduzido pelos professores David Cranmer, da Universidade Nova de Lisboa, e Ana Guiomar Rêgo Souza e Robervaldo Linhares, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG, tendo sua direção musical ficado a cargo do também professor e maestro Carlos Costa e direção geral/teatral do professor Kleber Damaso Bueno. Vale salientar que, para montagem do espetáculo, foi utilizada a linguagem do Teatro de Formas Animadas, sendo a maioria dos personagens representados por bonecos de balcão (com ganchos atrás da cabeça, sendo manipulados sobre uma superfície plana).

¹ Retirado do livro “O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em artes”, organizado por Kleber Damaso Bueno e Ana Guiomar Rêgo Souza, vários autores. Editora UFG: Goiânia, 2015.

Já a peça “O Juiz de Paz...” é uma comédia em 1 ato, escrita por Martins Pena (1815–1848) provavelmente em 1833 e representada pela primeira vez em 04/10/1838, pela companhia teatral de João Caetano, no Rio de Janeiro. A peça² é ambientada na roça e aborda com humor o jeito particular de ser da gente roceira do Brasil do século XIX, focando as cenas em torno do cotidiano de uma família e do Juiz de Paz. A vasta obra teatral de Martins Pena, considerado por muitos o “Molière” brasileiro, introduziu a chamada Comédia de Costumes no Brasil, e se caracteriza por demonstrar com ironia e humor as graças e desventuras da sociedade brasileira e de suas instituições. Na montagem realizada pela Corporato em 2009, o grupo buscou voltar-se para o regionalismo, usando como construção dos personagens a figura do caipira goiano e mineiro, utilizando-se para isso também de características retiradas da Comédia Dell’arte italiana na composição dos papéis, como as máscaras e os personagens tipos.

Em ambas montagens supracitadas, tive a oportunidade de trabalhar enquanto ator, sendo o manipulador do boneco protagonista Sancho Pança em “O Grande Governador...”, e intérprete do papel do personagem Seu José, em “O Juiz de Paz...”, sobre o qual saberemos mais na descrição dos enredos de ambos os textos a seguir.

DESENVOLVIMENTO

A história do entremez “O Grande Governador...” nos apresenta uma suposta ascensão ao posto de chefe máximo da fictícia Ilha dos Lagartos pelo fiel escudeiro de Dom Quixote, o Sancho Pança. Num primeiro momento, o Governador recebe em seu gabinete oficial uma série de reclamantes, que trazem ao mesmo demandas várias para as quais ele, enquanto autoridade instituída, precisa julgar e dar encaminhamento. Nota-se, entretanto, que o mesmo busca sempre alcançar vantagens através das decisões proferidas, ou mesmo se livrar de responsabilidades, além de demonstrar total desconhecimento das leis que aplica. Ao seu lado, há a figura do Meirinho que, a cada nova decisão proferida pelo Governador, torna-se cada vez mais perplexo diante de sua incompetência para o cargo. A segunda e última parte do espetáculo apresenta um jantar, oferecido em honra ao Governador, mas que acaba se constituindo numa espécie de vingança do povo contra ele, visto que o mesmo é impedido de comer ao longo de todo banquete, até enfurecer-se e, ao final, atacar todos os outros presentes.

Já em “O Juiz de Paz...” temos, de início, a apresentação da família do fazendeiro Manuel João: além do patriarca, sua esposa Maria Rosa, sua filha Aninha, além do namorado da menina, Seu José, que promete a todo custo casar-se com ela e leva-la para viver na capital. Após este primeiro momento, aparece a figura do Escrivão do Juiz de Paz que incumbe Manuel João de transportar um preso da roça para a cidade – mesmo a contragosto, o fazendeiro aceita a tarefa. Em um segundo momento da peça, o Juiz de Paz nos é apresentado em seu gabinete, que é a sala de sua própria casa, ao lado do Escrivão, recebendo uma série de requerentes em audiência para julgar os respectivos casos. O Juiz de Paz procura conciliar as querelas entre alguns reclamantes, enquanto contra outros demonstra total autoritarismo, mas sempre tentando angariar benefícios em causa própria a partir dos

² O texto utilizado para esta pesquisa encontra-se no portal Domínio Público: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000103.pdf>. Acesso em 29/04/2015.

casos. Ao final da audiência, Manuel João se apresenta à autoridade local e recebe a guarda do preso que, para surpresa dos leitores/espectadores trata-se de Seu José. O fazendeiro sugere levar o preso no dia seguinte, pois já estava prestes a anoitecer, e é aconselhado pelo Juiz a trancá-lo em um cômodo de sua própria casa durante a noite para transportá-lo ao amanhecer. Retornando à fazenda, Manuel João chega com o preso e o trancafiava, mas Aninha, vendo que o mesmo se trata de seu namorado, liberta-o e ambos fogem para se casar às escondidas. Quando os pais de Aninha dão pela falta do preso e da filha, ambos já retornam casados e, assim, decidem todos ir até o Juiz de Paz para que o mesmo cancele o envio de Seu José para servir como soldado, uma vez que agora está casado. Antes que cheguem até a casa do Juiz, há uma breve cena entre o mesmo e o Escrivão, em que a autoridade judiciária confessa ao seu empregado não saber dar despachos para questões legais mais complicadas. Com a chegada da família de Manoel João à casa do magistrado, esclarecidos os fatos, o Juiz de Paz convida a todos para dançarem e comemorarem com uma pequena festa o casamento da filha de Manoel João, encerrando-se assim a peça.

Embora possamos encontrar vários pontos de semelhança entre os textos, iremos nos ater, neste trabalho, à figura dos protagonistas, que são os personagens Sancho Pança, O Governador da Ilha dos Lagartos, e o Juiz de Paz da Roça. De antemão, podemos já traçar um paralelo entre as características físicas de ambos: Sancho Pança, até por seu próprio nome, sempre é representado como uma figura gorda e bonachona; quanto ao Juiz de Paz, embora não tenhamos elementos descritivos de suas características físicas na peça de Martins Pena, podemos inferir tratar-se, ao menos, de um glutão, visto que é apresentado com alimentos ao longo de todo espetáculo e demonstra-se bastante satisfeito ao recebê-los.

Na montagem realizada em 2014 pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), ao ser escolhido para dar vida ao protagonista da mesma, o já mencionado Sancho Pança, pude notar logo ao primeiro contato com o boneco suas características físicas: rosto com olhos grandes e maçãs do rosto salientes, além de uma cabeça avantajada em relação ao restante do corpo, sendo ambos, cabeça e corpo, bastante roliços. Já na montagem realizada pelo grupo teatral Corporato em 2009 do texto de Martins Pena, o ator que interpretava o Juiz, Wesley Martins, vestia sua toga por cima de uma grande quantidade de espuma, servindo de enchimento para o corpo, tornando a figura do juiz obesa aos olhos dos espectadores.

Quanto à personalidade de ambos, mesmo com as descrições gerais feitas sobre os enredos das peças, podemos perceber que tanto o Juiz quanto Sancho Pança tratam-se de figuras, por um lado, extremamente espertas e ardilosas, uma vez que sempre conseguem escapar de situações complicadas nas quais são colocadas, levando vantagem sobre os outros personagens e, por outro lado, se não completamente néscias em relação ao conhecimento das leis, ao menos com poucos estudos e compreensão das mesmas. Em “O Juiz de Paz...”, o próprio personagem atesta sua pouca clareza sobre leis em diálogo com seu subordinado, o Escrivão:

ESCRIVÃO – Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

JUIZ – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de umbigada, passe; mas casos sérios, é outra coisa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que, todas as vezes que eu não soubesse dar um despacho, que desse o seguinte: “Não tem lugar.” Um dia apresentaram-me um requerimento de certo sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com ele, etc. Eu, não sabendo que

despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar.” Isto mesmo é que queria a mulher; porém, o marido fez uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente, e eu estive quase não quase suspenso. Nada, não me acontece outra.

ESCRIVÃO – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um Juiz de Paz?

JUIZ – Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde tem sua mão direita, quanto mais juizes de paz... E além disso, cada um faz o que sabe. (Batem.) Quem é? (PENA, p. 18)

Já no entremez “O Grande Governador...”, podemos destacar um trecho no qual Sancho, tentando dar a impressão de possuir conhecimentos avançados sobre leis, acaba por provar aos seus ajudantes, o Meirinho e o Escrivão, toda sua ignorância:

Sancho. Ó lá Meirinho, mandai preparar os pasmos, tende pronta a admiração e desenrolai as atenções para se ouvirem neste tribunal as queixas deste autor do seu delito; que, assim, como a ninguém se pode negar a vista, como dispõe o texto in *Lei Coecus, Secção Tortus, fôlios de his qui metit um olho por outro*, e com muitos o prova *Pão Mole*, no Capítulo das Côdeas. Também da mesma sorte o ouvido se não deve fechar para ouvir as queixas, como dispõe a Lei das doze Tábuas de Pinha, na segunda Estância da Madeira, Código de Barrotis.

Escrivão. (Este homem é um burro de textos.) (à parte).

Sancho. Homem, disse a vossa querela que eu tiro a cera dos ouvidos para vos ouvir. (SILVA, 2015, p. 89)

Conforme afirma Bueno (2015), Sancho se utiliza em diversos momentos durante as audiências públicas de uma retórica bastante evasiva, permeada de ambição e corrupção, na tentativa de manutenção do poder a qualquer custo. O uso da palavra, tanto para impor autoridade quanto para desviar a atenção de seus reclamantes durante o diálogo, está sempre a serviço da corrupção e vulgarização do conceito de justiça. Há uma alternância entre o comer e o falar, ou seja, entre a gula e a retórica, usando a segunda como uma espécie de arma para satisfação da segunda.

No que diz respeito ao uso da retórica para obtenção de vantagens pessoais em relação aos casos que julgam, podemos encontrar também alguns pontos de similaridade entre os dois pseudo juristas. Conforme afirma Candeias (2014), Martins Pena coloca em destaque a figura do Juiz que, ao receber os requerentes em sua própria casa, demonstra ser capaz de decidir juridicamente baseado apenas em seu próprio humor ou sua inclinação por uma das partes – que, em geral, é aquela que o presenteia com algo. Desta forma, o dramaturgo procura, através da crítica cômica, demonstrar uma situação de confusão entre o privado e o público, o que aliás era bastante comum no Brasil do século XIX.

Toda picardia e senso de oportunidade para obtenção de vantagens é bem explicitado em outro trecho de “O Juiz de Paz...”, no qual o personagem título resolve uma contenda entre dois vizinhos que disputam a propriedade de um leitão. Observemos a fala do Juiz:

JUIZ – Sr. Escrivão, chame o meirinho. (Os dois apartam-se) Espere. Sr. Escrivão, não é preciso. (Assenta-se.) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores este leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que mo dêem.

TOMÁS – Lembra Vossa Senhoria bem. Peço licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

JUIZ – Muito obrigado. É o senhor um homem de bem, que não gosta de demandas. E que diz o Sr. Sampaio?

SAMPAIO – Vou a respeito de dizer que se Vossa Senhoria aceita, fico contente (PENA, p. 11)

Bastante similar é a atitude de Sancho em “O Grande Governador...”, ao mudar imediatamente uma sentença proferida contra o taverneiro por perceber a possibilidade de um ganho pessoal com sua absolvição:

Meirinho. Senhor, este taverneiro foi agora apanhado neste instante deitando água numa pipa de vinho. Que que se lhe há de fazer?

Sancho. Água em vinho! Há maior insolência! Oh homem do diabo, e não te caiu um raio nessa mão? Logo seja enforcado, sem apelação, nem agravo. Tenho dito.

Taverneiro. Senhor, este Meirinho mente.

Sancho. Isso é outra coisa. Uma vez que o Meirinho mente, ide-vos embora. Mas ouvis? Mandai-me uma almude desse vinho, que quero ver se tem água. (SILVA, 2015, p. 88).

Fica claro, assim, que tanto o Governador quanto o Juiz, pouco interessados em atender às demandas dos reclamantes, mas por outro lado bastante atentos às possibilidades apresentadas diante de si de obterem vantagens em causa própria, advogam sempre a seu próprio favor, como verdadeiros espertalhões políticos. Usando e abusando da ignorância daqueles que os interpelam, procurando escapar às questões mais complexas através de artimanhas retóricas confusas (como o já citado “Não tem lugar” do Juiz, ou a citação de leis absurdas pelo Governador), demonstram, afora a habilidade com as palavras, ser praticamente tão pouco esclarecidos quanto àqueles que os procuram buscando por justiça – com a diferença, claro, de que são autoridades instituídas pelo cargo. Tanto no texto de Martins Pena quanto no entremez de Antônio José da Silva, a denúncia contra o despreparo do poder instituído em ouvir e satisfazer os anseios da população se faz presente de forma direta e cômica, deixando-nos a sensação de que, mesmo transcorridos quase 300 anos da escrita de um texto, e quase 200 do outro, ambos continuam atualíssimos nos presentes dias.

Outra similaridade a se destacar entre os dramas é o fato de que ambos foram escritos para serem representados como complementos a obras dramáticas mais extensas. No caso de “O Grande Governador...”, conforme nos explica Cranmer (2015), o entremez é retirado das cenas 4 e 5 da ópera “Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança”, representado na íntegra pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, no ano de 1733. Ainda segundo Cranmer, o final da peça curta acaba com uma das duas possíveis soluções utilizadas para encerrar este gênero dramático: ou com um final feliz (e música) ou às pancadas.

Já em “O Juiz de Paz...”, como já descrito no resumo do enredo apresentado, o dramaturgo opta pela outra opção: a festa, convocada pelo Juiz em homenagem ao casamento entre Aninha e Seu José. Em sua tese de doutorado em música sobre a relação do teatro de Martins Pena com a música e a sociedade da época, Costa-Lima-Neto (2014) aponta para um documento manuscrito autógrafo de Martins Pena, datado de 1837, no qual a farsa “O Juiz de Paz...” deveria ser finalizada como um entremez, isto é, com um número de música e dança – uma tirana.

Embora o foco deste trabalho seja a comparação entre os textos de Pena e Silva, existe também uma possível relação entre “O Juiz de Paz...” e outro texto, sugerida por Candeias (2014): o entremez “El juez de los divorcios”, de Miguel de Cervantes, que, ao lado de outros autores espanhóis foi um dos grandes nomes deste gênero teatral na Península Ibérica. A peça de Cervantes apresenta um tribunal procurado por casais em busca da separação conjugal, no qual há um juiz e um escrivão que procuram reconciliar os maridos e esposas em conflito. Ao final do entremez, aparecem músicos

enviados por um casal que fez as pazes graças aos esforços dos servidores judiciais: toca a música e encerra-se o entremez, com um desfecho feliz.

Impossível não sugerir que, tendo sido a ópera de Antônio José da Silva baseada na literatura de Cervantes, e em seus personagens Dom Quixote e Sancho Pança, não tenha o autor português, assim como Martins Pena, também tido como inspiração para seu Governador o Juiz de divórcios de Cervantes, uma espécie de Sancho dos matrimônios. Entretanto, neste breve estudo, faltam elementos mais consistentes para afirmar tão relação, deixando-a então apenas como possível instigação para pesquisas mais aprofundadas acerca do tema em questão.

Sobre as características de duas peças de Martins Pena, “O Juiz de Paz...” e “A família e a festa da roça”, Vilma Arêas escreve:

A solução de Martins Pena para as duas peças parece combinar o final clássico da comédia (a festa de encerramento) com o “musical” do entremez. De qualquer forma, os desequilíbrios que podemos apontar em *O juiz de paz da roça* também têm a tradição da comédia antiga e do teatro popular, o entremez incluído (ARÊAS, 1987, p. 121).

Na montagem realizada pela EMAC em 2014, o final do entremez de Antônio José da Silva, embora mantidas as pancadas, também teve a presença de música e canto, tendo como ponto de partida um dueto para dois sopranos, dois violinos e baixo, conservado na Biblioteca Pública de Évora, de autoria do compositor português Antônio Teixeira (responsável pelas partituras originais de grande parte das óperas de Antônio José). Na adaptação realizada, entretanto, optou-se por redistribuir o dueto em quarteto aproveitando os 4 personagens presentes em cena ao final do jantar oferecido a Sancho: o cirurgião, o Meirinho (ambos tenores), Sancho e o médico (barítonos) (CRANMER, 2015).

CONCLUSÕES

As muitas similaridades encontradas neste breve estudo entre os textos de Martins Pena e Antônio José da Silva trazem a possibilidade de investigar com mais fôlego outras possíveis relações – uma delas, sobre a qual não iremos discorrer, porém apenas citar, é a presença de um ajudante ao lado da figura principal, que são o Escrivão em “O Juiz de Paz...” e o Meirinho em “O Grande Governador...”, figuras fundamentais para o estabelecimento do jogo cômico entre os protagonistas e os demais personagens. Além disso, as poucas indicações musicais no entremez português que, não obstante, serviram como estímulo para a busca de outras canções que vieram a integrar a montagem teatro-musical realizada pela EMAC, se fazem presentes também no texto do brasileiro, o qual tem apenas uma música de encerramento indicada e com letra: a tirana. Outro desafio a ser encarado pelos estudiosos de teatro, música e musicologia histórica desta instituição de ensino em artes? Esperamos que sim.

REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.
- BUENO, Kleber. Preâmbulo. In: SOUZA et. al, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em artes*. Goiânia: Editora UFG, 2015. p. 13-18.
- CANDEIAS, Manoel Levy. A base popular como força principal do teatro de Martins Pena. *Todas as Musas*, São Paulo, ano 06, número 01, p. 89-100, jul-dez 2014.
- COSTA-LIMA NETO, Neto, Luiz. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Brasília: UNB, 2014. 355 p.
- CRANMER, David. Entremez intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: extraído de “Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança”, de Antônio José da Silva (O Judeu), ópera que se representou no Teatro de Bairro Alto de Lisboa, no mês de outubro de 1733, ornado de música de Antônio Teixeira e Carlos Seixas. In: SOUZA et. al, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em artes*. Goiânia: Editora UFG, 2015. p. 19-26.
- PENA, Martins. *O Juiz de Paz na Roça*. Disponível em Portal Domínio Público (<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000103.pdf>). Data de acesso: 29/04/2016.
- SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; LINHARES; Robervaldo. Adaptação para o Português do Brasil do Texto de Antônio José da Silva (O Judeu). In: SOUZA et. al, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em artes*. Goiânia: Editora UFG, 2015. p. 35-44.

OS ESPETÁCULOS LÍRICOS E A CONSTRUÇÃO DO GOSTO MUSICAL DAS ELITES DE SÃO LUÍS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

João Costa Gouveia Neto (UEMA)
rairicneto@yahoo.com.br

Resumo: Um dos requisitos para que uma cidade ostentasse o título de civilizada e moderna no século XIX era possuir um teatro. São Luís, capital da província do Maranhão, ganha o seu teatro em 1817. A partir de então, a grande maioria dos eventos culturais e cívicos realizados na província aconteciam no palco do Teatro São Luís. Nesse teatro as elites compareciam para verem e serem vistos pelos seus pares e pelos diferentes e também para aperfeiçoar seu gosto musical. Mas o gosto não era adquirido e depurado somente nas noites de espetáculo lírico, pois como os jornais eram o principal veículo utilizado para a leitura e difusão dos romances e do conhecimento científico produzido contribuíam para o refinamento das elites. Este estudo tem como objetivo analisar a importância que os espetáculos líricos realizados no teatro São Luís exerceram na consolidação e aprimoramento do refinamento da sociedade ludovicense, em especial de seus estratos mais elevados, visto que, naquele século XIX as elites queriam ser iguais à Paris. Para realizar o referido estudo analisei as notícias veiculadas em mais de vinte jornais de diferentes tendências e filiações partidárias, e que apresentavam em suas páginas notícias relacionadas ao movimento cultural de São Luís. Assim, percebi que as idas ao Teatro São Luís para assistir aos espetáculos líricos à moda européia serviam para diferenciar os homens e as mulheres que ao teatro compareciam, e a apresentação de um repertório essencialmente lírico fizera com que as elites ao menos parecessem cultas, modernas, refinadas e letradas.

Palavras-chave: Espetáculos líricos; Teatro; São Luís; Século XIX.

Lyric performances and musical tasting construction of são luís elites in the second half of 19th century

Abstract: One of the requirements for a city boasts the title of civilized and modern in the nineteenth century was to have a theater. São Luís, the capital of Maranhão province, earns its large theater in 1817. Since then, the vast majority of cultural and civic events held in the province took place on the stage at the Theater São Luís. In this theater the elites make an appearance with the purpose to see and be seen by their peers and the different ones and also to refine his musical taste. But the taste was not acquired and cleared only on the nights of lyrical show, because as newspapers were the main vehicle used for reading and dissemination of novels and scientific knowledge produced, they contributed to the refinement of the elite. São Luís Theater exercised in the consolidation and improvement of refining ludovicense society, especially its higher strata, as the nineteenth century elites wanted to be equal to Paris. To perform this study, I analyzed the news published over twenty newspapers of different tendencies and supporter affiliations, and had in their pages, related news about the cultural movement of São Luís. So, I realized that the frequency to São Luís Theater to watch the lyrics show based on the European fashion, served to differentiate the men and women who attended the theater, and the presentation of an essentially lyrical repertoire had made the elites at least seem educated, modern, refined and literate ones.

Keywords: Lyric shows; Theater; São Luís; Century XIX.

INTRODUÇÃO

São Luís, capital da província do Maranhão, nos idos da segunda metade do século XIX, estava imersa nas idéias de modernidade e civilidade que atravessavam o Atlântico nas bagagens e nas mentes dos jovens que iam estudar na Europa. Envolvidos como estavam nessas idéias de inovação, as elites queriam a todo custo construir nas províncias pequenos nichos de sociabilidades à moda européia.

Voltando às suas cidades de origem, esses filhos das elites entravam em choque com a realidade completamente diferente da vivenciada em terras do velho mundo. A partir de então, passam a buscar alternativas para mudar essa situação pelo menos nos espaços onde teciam suas sociabilidades e desenvolviam seus negócios, pois “homens e mulheres modernos precisam

aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante” (BERMAN, 1997, p. 94).

As elites ludovicenses queriam inserir-se nesse ideário e para isso tentaram a todo custo retaliar as ações dos pobres da cidade com a criação dos códigos de posturas municipais e maquiar as práticas dos mais abastados da cidade que ainda estavam muito longe do almejado modelo francês de civilidade e modernidade. No entanto, os redatores dos jornais que eram, geralmente, os intelectuais que estavam repensando a sociedade a partir do modelo europeu, sendo, desse modo a parte da sociedade letrada de São Luís naquela segunda metade do século XIX, reclamavam da grande disparidade entre São Luís e Paris. Ávidos como estavam para mudar os hábitos da sociedade a qual pertenciam, esses estudiosos e intelectuais não conseguiam assimilar essas disparidades que eram e são normais quando se trata de homens e mulheres vivendo em sociedades diversas. Isso fica evidente na nota publicada no jornal A Flecha, em edição de 16 de dezembro de 1879:

Para calcularmos qual a distancia que separa o Maranhão de Paris, tomemos por base o som. Como muita gente não ignora, o som percorre 340 metros pouco mais ou menos por segundo no ar, na temperatura de 16 graus e sob a pressão de 76 centímetros. É fácil, pois saber a distancia em questão, se considerarmos que os Sinos de Corneville foram toados há mais de tres annos em Paris e só agora os ouvimos no Maranhão (p. 207).

Assim, através das vivências musicais, mais especificamente as que estavam relacionadas aos espetáculos líricos que eram realizados no Teatro da cidade de São Luís discutirei, através das notícias veiculadas nos jornais, como os maranhenses tentavam se enquadrar nos ditames do gosto elegante europeu.

DESENVOLVIMENTO

Um dos indicadores dessa civilidade almejada era a cidade ter um teatro, pois diferenciava do restante da sociedade os que o frequentassem e era símbolo de refinamento. Possuir um teatro era um dos requisitos que uma cidade deveria apresentar para ser considerada moderna, como escreve Berman (1997, p. 146), “os bulevares representam apenas uma parte do amplo sistema de planejamento urbano, que incluía mercados centrais, pontes, esgotos, fornecimento de água, a Ópera e outros monumentos culturais, uma ampla rede de parques”.

Essa “necessidade”, baseada numa mentalidade à moda européia, que as cidades deveriam ter seu teatro, fora apresentada pelo governo português, ainda no século XVIII, momento em que o Marquês de Pombal, então primeiro ministro de D. José I, manda editar alvará “aconselhando” seus súditos a terem um estabelecimento desse tipo, como diz Marques (1970, p. 595):

Por alvará de 17 de julho de 1771 aconselhou o governo da metrópole “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois que deles resultava a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade, com que devem ser aos soberanos”.

Tendo por base essa determinação da Coroa Portuguesa o teatro da capital da província do Maranhão, São Luís, começou a ser construído em 1815 por iniciativa do português Eleutério Lopes da Silva Varela, associado a Estevão Gonçalves Braga, e inaugurado, como nos diz Marques (1970, p. 596):

Em 1817, já muito adiantado em suas obras, foi este edifício aberto com o nome de União, recordando assim a união do Brasil com Portugal formando o Reino Unido. Foi no dia 1 de junho o primeiro espetáculo, representado por uma Companhia que Varela foi contratar em Lisboa, obtendo nessa ocasião do governo da metrópole o Aviso e 3 de setembro de 1817 concedendo a favor do teatro algumas loterias anuais [...].

É evidente que o Teatro inaugurado em São Luís em 1817 não tem a grandiosidade de alguns dos teatros construídos posteriormente, mesmo sendo rico em ornamentos em sua parte interna. De iniciativa particular os recursos financeiros não foram suficientes para maiores luxos e também o embate travado com a igreja, representada naquele momento pela Ordem Carmelita, após árdua batalha na justiça o árbitro da questão o padre João Antônio Teixeira Tezinho, condenou Varela e Braga a edificarem o teatro com a frente para a Rua do Sol.

Durante as pesquisas nos jornais, do referido período, as notícias relacionadas ao Teatro São Luís são constantes, pois no interior desse edifício eram realizados não só os espetáculos teatrais e musicais, como também a grande maioria das solenidades cívicas da província. Trabalho com a ideia de que o Teatro São Luís fora crucial para a efetivação do gosto teatral e musical e, principalmente, considerado sinônimo de refinamento, civilidade e modernidade que teoricamente a sociedade ludovicense apresentaria, pois como escreve Daou (2000, p. 54):

O ritual de ir ao teatro oferecia à elite uma oportunidade de reconhecer a si mesma e aos comportamentos condizentes com as alterações por que a cidade e a sociedade passavam. Os frequentadores do teatro ao conferirem os gestos e trajes de cada um, nutriam a fantasia de civilização, de comunhão dos benefícios desta modernidade.

Os maranhenses tinham essa consciência da importância do teatro, no entanto, muitas vezes foram impedidos de frequentá-lo sob a ameaça de grande número de pessoas virem a óbito durante uma récita, devido ao estado precário do prédio. Apesar disso, o redator do jornal expõe sua preocupação se o teatro fosse fechado, pois ficariam sem diversão, como noticiou o Publicador Maranhense, na sua edição de 31 de agosto de 1850:

PUBLICAÇÕES A PEDIDO

[...]Não nos iludamos, o teatro ameaça desabar n'um momento, visto que por vezes ali tem acontecido; e só quem for míope é que não verá claramente a inclinação dos camarotes que é tão sensível que só a grande falta de divertimentos nesta cidade fazia com que o publico comparecesse ali – e arriscasse tão inconsideravelmente a sua existência.

E pois repetimos os nossos louvores a quem mandou fechar o teatro, porque d'est'arte, nos livrou de tão eminente risco. Resta agora que se cure de reparar convenientemente esse edifício para que possam continuar os espectáculos; o que nunca poderá ser se não daqui a 3 ou 4 annos!!... Mas daqui até lá em que nos divertiremos?... Dicant Paduani.

Apesar do fechamento do Teatro, a diversão continuou a acontecer nos teatros particulares mesmo sem as condições estruturais desejadas pelas elites. Após as reformas no prédio, a música

voltou a soar no São Luís através das companhias líricas que aportavam no Maranhão, como escreve Jansen (1974, p. 47- 48) “Depois das obras terminadas, a casa foi ocupada pela companhia dramática portuguesa de Antonio Luis Miró que era autor de óperas, óperas-cômicas, comedias [...], fora ensaiador de canto no Teatro São Carlos de Lisboa do qual era o primeiro pianista”.

Após a reabertura do Teatro em 1852, passa a pertencer à província do Maranhão e é rebatizado de Teatro São Luís, como anuncia o jornal O Progresso, do dia 20 de março de 1852, sobre o espetáculo de reinauguração do teatro:

Chegou finalmente o dia 14 de março, tão ansiosamente suspirado pelos amadores das Belas-Artes, que em torno do edifício do teatro estacavam, sempre que passavam pela Rua do Sol, maldizendo do íntimo da alma a lentidão da obra, a demora da chegada dos artistas mandados contratar em Portugal, e por fim, a tardança do tempo em trazer-nos o dia 14 [...]. Chegou finalmente esse tão desejado dia! E o nosso teatro, mais pomposo e mais belo depois de crismado com o nome de São Luiz, abriu de par em par as suas portas, no meio do geral aplauso de uma população sôfrega de o ver ressurgir do pó a que o tinham desumanamente atirado. O concurso foi o mais numeroso e o mais lúcido que se tem visto; os camarotes, as platéias, as varandas e as torrinhãs estavam apinhadas; a satisfação era geral. [...].

Os jornais publicavam quase semanalmente, quando havia alguma companhia lírica na cidade, anúncios dos espetáculos que estavam previstos, como veiculou o jornal O Globo de 1853, na edição que circulou em 21 de maio, o seguinte anúncio de récita:

Teatro Nacional de S. Luiz
15ª Recita da Assignatura
Domingo 22 de maio de 1853
Depois da execução de uma agradável simphonia, pela Orchestra, subirá a scena a muito interessante e jocoza Comedia em 3 actos, ornado de canto (Opera Comica) composição do bem conhecido litterato, o Sr. Luiz Carlos Martins Penna, author do Juiz de Paz da Roça, Dilettante, Inglez, Inglez Maquinista etc.etc. que tem por titulo: O NOVIÇO.
Muzica arrangada e instrumentada pelo Sr. Sergio Augusto Marinho.
O nome só do author da presente COMEDIA, é bastante para demonstrar o quanto é ella interessante e jocoza, e a empresa abstem-se de dar ao Publico a mais leve idéia della, para lhe não roubar o prazer da surpresa.
Terminará o expectaculo com a bem conhecida comedia em 1 acto – O INGLEZ MAQUINISTA.
Os bilhetes achão-se a venda como é costume.
Começará ás 7 horas e meia.

De acordo com Maria de Lourdes Rabetti (2007) ao analisar a presença da música italiana na formação do teatro brasileiro, diz que foi grande a influência exercida pela música de cunho operístico vinda da Itália. O Imperador e sua esposa foram os principais incentivadores da ópera italiana e, por isso a “elite oficial, monárquica e burguesa, com seus projetos e realizações espetaculares, por meio de mecenato direto e favorecimentos, na Itália e no Brasil, garantiu a vinda de importantes companhias líricas e de prosa italianas [...], com passagem obrigatória pela Corte do Rio de Janeiro” (RABETTI, 2007, p. 71).

O Maranhão, leia-se São Luís, também seguia essa tendência nacional de amor pela ópera italiana. Assim, as companhias líricas italianas também cantavam suas óperas no São Luís, como dá notícia o Diário do Maranhão, em 6 de novembro de 1857, de espetáculo dado pela Empresa Ramonda, no sábado dia 7 de novembro:

Representação extraordinária em benefício da 1ª bailarina absoluta
VIRGINIA ROMAGNOLI.

Logo que principiar a tocar a orquestra aparecerá um novo pano de boca, pintado pelos insígnies cenógrafos Venere e Monticelli, em obséquio particularmente à beneficiada, representando uma bela vista desta cidade.

ÓPERA TROVADOR.

Finalizando com célebre dueto do 3º Ato.

No fim do 1º Ato terá lugar um novo passo a dois, a caráter, composto pela beneficiada.

LES DEBERDEURS

No fim do 2º Ato a beneficiada dançará o passo a caráter

A INGLESA

Em seguida a Sra. Maffei em obsequio a mesma cantará a cavatina da ópera

TRAVIATA

Música célebre do M. Verdi.

No fim do 3º Ato a beneficiada dançará o passo a caráter

GITANA

Com uma nova vista pintada pelo bem conhecido cenógrafo o Sr. Venere, em obsequio à mesma.

A beneficiada, penhorada extremosamente pelas tantas provas de benignidade e simpatia que o publico maranhense lhe tem compartilhado, espera neste dia ver coroado seus esforços, de que desde já ficará sumamente agradecida.

Principiará às 8 horas.

Quando se pensa em espetáculos teatrais, sejam eles de cunho operístico ou de cunho meramente musical, elege-se um repertório específico, como uma sinfonia, por exemplo, no caso de concerto sinfônico, ou uma ópera, se o espetáculo for lírico-dramático. No entanto, nos anúncios encontrados nos jornais oitocentistas de São Luís, isso só ocorre em eventos particulares, nos quais um cantor, em benefício próprio apresenta, por exemplo, peças de um determinado compositor. Geralmente, os espetáculos que eram oferecidos ao público maranhense eram bastante diversificados, como é possível verificar através dos anúncios citados anteriormente. Sobre essas programações ecléticas, escreve Jansen (1974, p. 53):

[...] Apresentava-se em uma só noite: o drama, a comédia séria ou brejeira, acompanhadas ou não de música e números de variedades; [...] A música, no caso, era um elemento suavizante e portanto, de certo modo, explicava a predileção pelos vários gêneros, conjuntamente.

As pessoas iam ao teatro para divertirem-se, por isso, não era interessante sair taciturno do espetáculo; alegria era o que os empresários das companhias líricas queriam ver nos semblantes dos espectadores na saída do teatro, pois isso lhes garantiria mais lucros, através do retorno desses homens e mulheres para divertirem-se e tecerem suas sociabilidades, nas próximas récitas. Isto pode ser verificado pela nota que publicou o Jornal para Todos, em 22 de novembro de 1877: “Desde já pedimos ao Vicente que vá sempre adubando os seus espectáculos com algumas comédias chistosas, do seu variado repertório”. Mario Cacciaglia (1986) também fala sobre essa estratégia usada pelos empresários do teatro em apresentar sempre ao final do espetáculo um número cênico mais alegre após o desfecho, às vezes, trágico, do drama apresentado, pois, “Para aliviar o ânimo dos espectadores emocionados e perturbados pelo drama, que era o prato principal da noite, servia-se como sobremesa uma farsa. No Brasil, essas farsas eram quase todas portuguesas e tinham curta duração [...] (CACCIAGLIA, 1986, p. 47).

Tanto o drama quanto a comédia tinham a função de educar os homens e as mulheres que ao teatro compareciam nas noites de espetáculo. O primeiro organiza sua trama a partir de algum fato da realidade social, naquele momento ainda bastante influenciada pelas tendências européias, já o segundo, procura educar através do castigo do riso (Cf. FLORES:1995) fazendo com que os espectadores visualizassem seus maus hábitos e, assim, pelo constrangimento, procurassem não cometê-los novamente.

CONCLUSÕES

A ópera foi incontestavelmente, no século XIX, predominante nos programas da grande maioria dos teatros do Brasil Imperial. Mas devido ao grande desprendimento físico e principalmente intelectual que os cantores, músicos e atores utilizavam nos meses de ensaio preparando o espetáculo, e após os vários dias de récitas, esses artistas precisavam de tempo para descansar e assim começar novamente a rotina de estudo das partituras, dos textos e finalmente dos ensaios gerais.

Como dissera anteriormente, o teatro no século XIX era tido como o lugar onde as elites iriam para aprender a se adequarem aos modos burgueses de civilização e modernidade. Para essas reuniões tidas como extremamente solenes, pois os homens e as mulheres que a eles compareciam se apresentavam com os últimos lançamentos da moda européia que os comerciantes anunciavam nos jornais de São Luís, e como escreve Maurício Monteiro, “conceito de gosto não se distanciou dos conceitos de civilidade etiqueta; ao contrário tornou-se um dos fortes tentáculos destas regras de comportamento e de boas maneiras – e tomou o seu significado a partir do goût francês” (MONTEIRO, 2008, p. 70).

Todos esses artigos de luxo que os ludovicenses ostentavam através do seu vestuário, somados aos hábitos refinados e elegantes, não eram representativos se as pessoas que os portassem não apresentassem delicadeza nos gestos, elegância, pois o gosto:

é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na ordem física dos corpos tenham acesso à ordem simbólica das distinções significantes. Transforma práticas objetivamente classificadas em que uma condição significa-se a si mesma – por seu intermédio – em práticas classificadoras, ou seja, em expressão simbólica da posição de classe, pelo fato de percebê-las em suas relações mutuas e em função de esquemas sociais de classificação (BOURDIEU, 2008, p. 166).

Assim, através das constantes notícias veiculadas pelos jornais que circulavam em São Luís, capital da província do Maranhão, naquele presente, é possível depreender que apesar do repertório dos espetáculos serem variados, os que predominavam eram os de cunho lírico devido ao grande desejo que os ludovicenses tinham de estar no teatro e vivenciar durante os espetáculos os modos de vida européia. Essa exibição de roupas, jóias e principalmente desejos tinham como palco o Teatro São Luís, por ser a única casa de espetáculos de grande porte que a cidade dispunha e por representar para as elites e os demais que se faziam presentes nesses espetáculos, sinal de refinamento para quem fosse visto no mesmo e, também, pelas oportunidades de tecer suas sociabilidades nas noites de récitas.

REFERÊNCIAS

Jornais

A FLECHA (1879-1880)

DIÁRIO DO MARANHÃO (1857)

O GLOBO (1852)

O PROGRESSO (1852)

PUBLICADOR MARANHENSE (1850)

JORNAL PARA TODOS (1877)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil). Tradução Carla de Queiroz. São Paulo: Edusp, 1986.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838-1888*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

JANSEN, José. *Teatro no Maranhão*. Rio de Janeiro, 1974.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro - 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

RABETTI, Maria de Lourdes. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 9, n. 15, 2007. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. (p. 61-81).

OS SILÊNCIOS DE JOHN CAGE

Rodrigo Oliveira dos Santos (UFG)
rodrigoliveiradosantos@hotmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende investigar dois textos de John Cage, com objetivo de refletir sobre sua compreensão acerca do silêncio. Os textos são: *Defense of Satie*, de 1948 e *Experimental Music*, de 1957. Será realizado também um diálogo com as ideias sobre a lógica binária e a “realidade velada” inerentes ao pensamento de Gilbert Durand.

Palavras-chave: silêncio; John Cage.

Silences of John Cage

Abstract: This work aims to investigate two John Cage's texts, in order to reflect on their understanding of silence. The texts are: *Defense of Satie*, 1948 and *Experimental Music*, 1957. It will be also a dialogue with the ideas on binary logic and the “veiled reality” inherent to the thought of Gilbert Durand.

Keywords: silence; John Cage

DEFENSE OF SATIE

Em *Defense of Satie*, Cage argumenta que música é continuidade do som, mas que para existir deve ter estrutura. Isto é, que deve possuir partes que estão claramente separadas, mas que interagem de modo a formar um todo, e que, portanto compõem uma forma. A forma na música seria a linha morfológica de continuidade do som. Para melhor diferenciar estrutura de forma, Cage utiliza um exemplo literário. A estrutura seria algo em comum com o soneto. Os poetas utilizam a estrutura do soneto para dar vazão a um discurso, a continuidade da palavra. Entretanto, cada soneto tem a sua especificidade, a sua própria linha de vida e morte, a sua própria forma. Ou ainda, todos nós temos em comum nossa estrutura como seres humanos, porém, a forma como vive cada um é individual (CAGE, 1993).

Além de estrutura e forma, uma peça de música deve ter método. O método é definido como a produção de meios de continuidade. Equivale a sintaxe na poesia ou ao modo como sistematizamos nossa vida desde quando acordamos até a hora em que dormimos (CAGE, 1993).

Uma peça de música não tem apenas estrutura, forma e método, mas também o material, que é o próprio som. O som seria análogo ao idioma em que uma poesia é realizada, a sua linguagem. Podem existir diferenças de linguagem entre diferentes poetas que escrevem em um mesmo idioma. Continuando a estabelecer relações com a vida, Cage afirma que nós temos diferenças físicas e que vestimos diferentes roupas. Isto é, temos diferenças e diferentes modos de realizar uma ação.

Assim, tal como Cage afirma, na música contemporânea cada compositor trabalha individualmente e nove entre dez vezes não concordam um com o outro. Desse modo ele indaga: Quais tipos de ideias foram desenvolvidas na música do século XX? Há alguma delas que poderia e deveria ser proveniente de um acordo? (CAGE, 1993).

Ele responde que novos materiais estavam sendo propostos: os quartos de tom por Alois Hába, a divisão da oitava em quarenta e três tons, por Harry Partch, instrumentos eletrônicos por Edgard Varèse, parafusos e pedaços de borracha, por ele próprio e dissonâncias por toda gente. Também estavam sendo propostos novos métodos como o dodecafonismo e outros meios de controle intervalar. Tal como na vida, onde temos diferentes hábitos, também podemos aceitar esses diferentes métodos de composição (CAGE, 1993).

Sobre a forma, Cage pontua que ela é variável e que nós podemos reconhecer o que talvez fosse uma consciência contemporânea em relação a ela: é estática, ao invés de progressiva em seu caráter. Cage pontua que isso é uma questão de sentimento individual. Nesse contexto, o que ele considera como antinatural sobre o grande acordo da música contemporânea, o neoclassicismo em particular, é que ele não é direto e instantâneo no sentido da forma, uma vez que ela é derivada de modelos do passado escolhidos pelo compositor (CAGE, 1993).

O ponto central do argumento de Cage se dá na consideração que ele faz sobre a estrutura.

No campo das estruturas, o campo das relações da parte com o todo, havia unicamente uma ideia desde Beethoven. Esta nova ideia pode ser percebida nos trabalhos de Anton Webern e Erik Satie. Com Beethoven as partes da composição eram definidas por meio da harmonia. Com Anton Webern e Erik Satie elas são definidas por meio do comprimento de tempo. (CAGE, 1993, p. 81). [TADUÇÃO NOSSA]

Diante disso, do que ele considera tão básico e importante, que é a questão da estrutura, Cage argumenta que alguém pode se perguntar: Quem estaria correto, Beethoven, ou Webern e Satie?

Cage responde inequivocamente que Beethoven estava errado e vê como lamentável e fatal a sua extensa influência na arte musical. Ele se indaga sobre qual a base de sua heresia (CAGE, 1993).

Aqui está o seu fundamento:

É muito simples, se você considerar que o som é caracterizado por altura, timbre, intensidade e duração, e que o silêncio, é o oposto e, portanto, o necessário parceiro do som, sendo caracterizado apenas pela duração, você estará atento para a conclusão que das quatro características do material da música, a duração, que é comprimento de tempo, é a mais fundamental. O silêncio não pode ser ouvido em termos de altura ou harmonia. Ele é ouvido em termos de comprimento de tempo. (CAGE, 1993, p. 81). [TADUÇÃO NOSSA]

Cage argumenta que extraiu essa verdade musical através do contato com os trabalhos de Satie e Webern. Essa verdade também era evidente em alguns músicos da Idade Média e para todos músicos, de todos os tempos no Oriente. Afirmar ainda, que o pensamento musical derivado do procedimento harmônico de Beethoven levou a arte a estar não apenas a mercê das ondas, mas também naufragada numa ilha de decadência (CAGE, 1993).

Essa oposição de Cage, ao que ele considera o pensamento musical de Beethoven corrobora o seu argumento de que a música pode ser estruturada por som e silêncio: por comprimentos de tempo. Isto é, pelo ritmo. Ele afirma que isto, seria considerado uma nova ideia, apenas para nós, ocidentais. Na Índia, essa estrutura rítmica é chamada de Tala (CAGE, 1993).

Cage considera que a tonalidade, essencial para a estrutura harmônica “artificial” de Beethoven se desintegrou para trazer à existência o conceito de atonalidade. Essa negação do significado harmônico requereu novos meios de estruturação musical. Segundo Cage, Schoenberg proveu não um meio estrutural, mas sim um método: o dodecafonismo. Essa característica não estrutural do método de Schoenberg força os compositores e seus seguidores a dar passos negativos, segundo Cage. O dodecafonismo, sempre buscava evitar as combinações de sons que remetessem à tonalidade e à sua concepção harmônica.

Para Cage, Satie e Webern tinham ido mais a fundo no problema lançado pela atonalidade: Como estruturar a música sem as relações tonais? A resposta de ambos teria sido a estruturação por meio de comprimentos de tempo, portanto, pelo ritmo.

Em sua palestra, Cage utilizou como exemplo dois conjuntos de peças: uma de Webern, para violoncelo e piano, e outra de Satie, para violino e piano, ambas escritas em 1914, uma em Viena, e outra em Paris. Afirma que seu público ficará surpreso sobre o quão diferente elas soam. Apesar disso, considera as peças de Webern extremamente curtas, similares em extensão aos coros de Satie.

Cage considera a sonoridade de Webern multicolorida, sua forma estática e fragmentada. Seu método, de uma inventividade contínua. A forma de Satie, também é considerada estática por Cage e a sua sonoridade apenas aparentemente banal, uma vez que, apesar de Satie utilizar de clichês musicais, ideias provenientes da música popular e absurdidades de todos os tipos, a sua estrutura é forte (CAGE, 1993).

Ele considera que o elemento necessário, subjacente e de acordo da estrutura musical é o ritmo. A forma não pode e nem deve ser um elemento musical de consenso, seria puramente matéria do coração. No Oriente ela é alcançada por meio da improvisação sobre uma estrutura rítmica. O método e o material podem ou não serem consensuais, seria indiferente para Cage, caso eles sejam, ou não (CAGE, 1993).

Para Cage, a estrutura harmônica é adjacente ao materialismo da cultura Ocidental. A desintegração desse materialismo nos traz questionamentos e Cage acha sua solução na estrutura rítmica, tradicional no Oriente que pode ou necessita de estar acompanhada de outros elementos da cultura oriental: a paz de espírito e auto-conhecimento (CAGE, 1993).

EXPERIMENTAL MUSIC

Cage inicia sua explanação justificando a utilização do termo *experimental music*. Anteriormente, ele tinha objeção em utilizá-lo, pois considerava que um compositor deveria saber o que estava fazendo e realizar suas experimentações antes de finalizar seu trabalho, como uma atividade de pesquisa. Essa objeção se fundamentava também numa distinção que Cage fazia entre o processo de realizar uma música e o processo de ouvi-la (CAGE, 1995).

O texto revela uma mudança de percepção em relação ao termo *experimental music*, uma vez que Cage passa a utilizá-lo para designar toda a música que lhe interessava e pela qual ele era devotado, podendo a música ter sido escrita por ele próprio, ou por outros compositores. Tal mudança ocorreu porque Cage também tinha se tornado um ouvinte e a música algo para ouvir (CAGE, 1995).

Cage considera que:

Nessa nova música nada acontece, mas soa: o que está notado e o que não está. O que não está notado aparece na música escrita como silêncio, abre-se as portas da música para os sons que acontecem, que estão no ambiente (CAGE, 1995, p. 8) [TRADUÇÃO NOSSA].

Cage afirma que essa abertura também existe nos campos da escultura e arquitetura modernas. Como por exemplo, a Casa Farnsworth, arquitetada por Mies van der Rohe, onde a construção, através da utilização de materiais de vidro se integra com a paisagem natural, apresentando aos olhos imagens de nuvens, árvores, ou do gramado, variando conforme a situação, afirma Cage. Ele também cita as esculturas de Richard Lippold baseadas em arames, elas possibilitam que o espectador veja outras coisas além da rede de fios metálicos (CAGE, 1995).

Para Cage, diferentes coisas ocupam o tempo e o espaço vazios. Ele narra a sua experiência na câmara anecóica:

[...] Sempre há algo para ver, sempre há algo para ouvir. De fato, nos tentamos fazer silêncio, mas não podemos. Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Essa sala é chamada de câmara anecóica, suas seis paredes são feitas de material especial, um quarto sem ecos. Entrei em uma na Universidade de Harvard há vários anos e ouvi dois sons, um agudo e um grave. Quando descrevi-os para o engenheiro responsável, ele informou-me que o agudo era o meu sistema nervoso em funcionamento, o grave o meu sangue em circulação. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão após minha morte. Não precisamos temer sobre o futuro da música (CAGE, 1995, p. 8) [TRADUÇÃO NOSSA].

Os sons continuam a ocorrer independentes do nosso intento. Cage considera, que essa mudança psicológica é uma aparente desistência de tudo o que é humanidade, consequentemente, para um músico, um abrir mão da música. Porém, essa nova perspectiva nos conduziria em direção ao mundo da natureza, a uma dimensão em que o ser humano não é considerado separado da mesma. Assim, em termos musicais, qualquer som pode ocorrer, em qualquer combinação e em qualquer linha de continuidade de tempo (CAGE, 1995).

Cage percebe duas possibilidades de atitudes em relação a novos conhecimentos em relação ao som advindos com a gravação sonora, a partir da fita magnética: uma que levaria a uma maior complexidade das técnicas musicais, em direção a um maior controle do som, e outra que como um modo de desistência de controlar o som, levaria a descoberta de novos meios para deixar que os sons sejam eles mesmos, ao invés de veículo de expressão dos sentimentos humanos (CAGE, 1995).

Essa última opção, de deixar os sons serem eles mesmos não implica no advento de uma audição insensível, uma vez que, segundo Cage, as emoções tomam lugar na pessoa que ouve (CAGE, 1995).

Há uma série de operações de acaso, que possibilitam que o compositor se exima de determinar a atividade do som. Cage enumera, desde fontes antigas, como o I Ching, até modernas, como tabelas de números aleatórios, utilizados por físicos em suas pesquisas.

Ruídos e dissonâncias seriam bem vindos a essa nova música onde um acorde de sétima da dominante seria equivalente a uma aparição (CAGE, 1995).

Cage finaliza seu texto questionando sobre qual o propósito de se fazer música. Um deles é necessariamente não lidar com os propósitos, mas sim com os próprios sons. Esse propósito também não seria conivente com a ideia de trazer ordem a partir do caos, ou de sugestões de melhorias para o processo de criação. Para Cage, o propósito deveria estar acordado para como vivemos nossas vidas, e totalmente vinculado com a consciência que temos de nossos próprios caminhos e vontades (CAGE, 1995)

CONCLUSÃO

Em *Defense of Satie* percebeu-se que Cage compreendia o silêncio enquanto parâmetro de duração. Assim, o silêncio estaria associado à presença e ausência de som. Dos quatro parâmetros inerentes ao som, altura, timbre, intensidade e duração, os três primeiros não podiam ser ouvidos no silêncio. O silêncio era compreendido como comprimento de tempo.

Portanto, se tempo é duração, duração é tempo, desse modo, silêncio é tempo. Heller considera que essa percepção de tempo apresenta um sentido linear, “aristotélico”, pois:

[...] para Aristóteles, o tempo é mensurável em função da relação entre espaço e movimento/mudança: chega-se à conclusão de que transcorreu certo tempo quando percebemos a mudança e/ou o movimento nos/dos corpos, caracterizando-se assim uma antes e um depois (HELLER, 2011, p. 20).

Heller percebeu três problemas dessa concepção:

1) o som como tendo apenas quatro parâmetros e o silêncio apenas um; 2) o silêncio como pausa, isto é, como intervalo entre sons, suspensão temporária, espaço de separação; 3) o tempo como duração, sendo este compreendido enquanto extensão linear (HELLER, 2011, p. 21).

Heller critica essa concepção mensurável sobre o tempo citando o paradoxo de Zenão, que ensina que se caso o tempo fosse dividido Aquiles, o de pés ligeiros, o mais veloz dos heróis gregos jamais venceria uma corrida contra a tartaruga, pois sendo tempo e espaço divisíveis, antes de alcançar a tartaruga Aquiles teria que vencer primeiro o espaço que o separa do animal, um espaço divisível ao infinito. Ele cita também Borges, que em a História da Eternidade, afirma que é impossível que em oitocentos anos de tempo transcorra um prazo de quatorze minutos, porque antes teria sido obrigatório ter passado sete, depois mais sete, e assim, infinitamente (HELLER, 2011).

Outra possibilidade interpretativa acerca desse primeiro modo de Cage conceber o silêncio se faz a partir do que Gilbert Durand compreendeu como a lógica binária inerente ao racionalismo ocidental. Segundo esse autor, o Ocidente, a partir do socratismo desenvolveu um método da verdade baseado numa lógica binária, isto é, com apenas dois valores, um verdadeiro e um falso. Desde então, as únicas possibilidade de acessar a verdade seriam: a experiência dos fatos, as certezas da lógica e finalmente a dialética, que consiste num raciocínio binário, onde há a exclusão de um terceiro. A dialética trabalha com duas soluções, uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, toda e qualquer terceira solução seria excluída (DURAND, 1998).

Assim sendo, o modo inicial de Cage perceber o tempo e consequentemente o silêncio seria inerente a essa lógica binária. Pois som e silêncio seriam pares dialéticos em oposição. No silêncio, altura, timbre e intensidade não seriam parâmetros possíveis. O som seria o terceiro excluído do silêncio.

Porém, conforme percebemos em *Experimental Music*, Cage muda seu modo de conceber o silêncio. Tal mudança é coerente com a divisão em três perspectivas ou momentos percebidos por Heller na compreensão cageana do silêncio.

1. Anos 1930 e 1940: silêncio opondo-se ao som; silêncio como ausência de som; silêncio representável pela pausa musical (a pausa indicando um valor “negativo”, mensurável; silêncio retórico, expressivo. → Compreensão empírica.
2. Anos 1950 e 1960: não há silêncio, pois sempre há som; o que há são sons intencionais e sons não-intencionais; som e silêncio em constante mutação e interpenetração. → Compreensão dialética (cuja descrição, porém repousa ainda sobre remanescentes “empíricos”.
3. Um terceiro momento que de certa forma, já se faz presente ao longo dos anos 1950 e 1960, mesclando-se, pois com o que aqui denomino “segundo momento”, e onde Cage se desprende definitivamente da compreensão do silêncio a partir do fenômeno acústico – silêncio que não é da ordem da substância, nem do ente, nem do empírico, mas “transcendental”. → Dialética radical. (HELLER, 2011, p. 18).

Como vimos, *Defense of Satie* é de 1948 e corresponde com a primeira perspectiva. Já *Experimental Music*, é um texto de 1958 correspondendo muito bem com o segundo momento. Uma vez que em *Experimental Music*, Cage considera que o que está notado na escrita musical como silêncio consiste de fato numa abertura das portas da música para os sons que acontecem no ambiente.

Desse modo, sons e silêncio passam a se interpenetrar. “O som é um traço entre o silêncio e o ruído” (WISNIK, 1989). Nesse limiar a música se constitui enquanto sacrifício, pois rompe o silêncio ruidoso da natureza ao articular e ordenar o som culturalmente (WISNIK, 1989). Porém, essa seleção de sons realizados pela cultura e que quando articulados formam música é uma operação que deixa restos. Esse novo modo de Cage perceber o silêncio, constitui uma abertura da música para esses restos, para o ruído.

A experiência de Cage na câmara anecoica foi de extrema importância para essa percepção do som e do silêncio como elementos ambivalentes. Já que nessa sala à prova de som, ele ouviu o agudo de seu sistema nervoso funcionando e o grave de seu sangue circulando. No silêncio há acontecimento de som.

Novamente Gilbert Durand tem importante contribuição na nossa construção interpretativa sobre o silêncio em Cage. Como vimos, na lógica binária a verdade aferida pela dialética relegou à imaginação a uma posição secundária, pois a imagem não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso”. Desse modo, a imaginação foi reduzida à condição de ser “a amante do erro e da falsidade” (DURAND, 1998).

Porém, para Durand:

[...] A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõem uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença” (DURAND, 1998, p. 10).

Essa realidade velada, inerente à imagem é correspondente ao novo modo de Cage conceber o silêncio, a partir de sua experiência da câmara anecoica e conforme ele expôs no texto *Experimental Music*. No silêncio da notação musical, os sons que estão velados no ambiente acontecem e podem ser ouvidos. Heller exemplifica muito bem essa “realidade velada” a partir de um mesótico do próprio Cage.

What a Joy
to hAve
theM
on thE
Same stage same time
even though the subJect
Of
the plaY
is the Curtain
that sEparetes them
(CAGE, 2000, p. 55 apud HELLER, 2011, p. 16)

Ao se ler esse poema, as palavras escritas na coluna vertical são impossíveis de ouvir: o nome James Joyce. Mas mesmo assim, a ausência do nome do poeta durante a fala permeia o sentido e a escrita do poema, como uma “realidade velada”. Eis o silêncio, acontecimento de sons.

REFERÊNCIAS

- CAGE, John. *X: Writings '79-'82*. Hannover: Wesleyan University Press of New England, 2000.
- CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Hannover: Wesleyan University Press of New England, 1995.
- CAGE, John/KOSTELANETZ, Richard. *John Cage writer: Previously Uncollected Pieces*. New York: Limelights, 1993.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DÍEFEL, 1998
- HELLER, Alberto Andrés. *John Cage: a poética do silêncio*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2011.
- WISNIK, José Miguel. *O som, e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O TANGO *A BRAZILEIRA* DE ELPÍDIO PEREIRA: AMBIENTAÇÃO E ASPECTOS HISTÓRICOS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

Ciro de Castro (UEMA)
cirocastro@yahoo.com

Resumo: Este artigo trata do estilo tango brasileiro e seu entendimento para a construção da performance da obra *A Brasileira* do compositor Elpidio Pereira. No centro da questão está a simbiose do maxixe com o tango e suas diferenças de andamento, bem como as circunstâncias que levaram Pereira a compor um tango que mescla um ambiente popular com o mundo *belcantista*.

Palavras-chave: Música Brasileira; Tango Brasileiro; Compositor Brasileiro; Performance musical.

*The Tango A Brasileira for soprano leggero and orchestra by Elpidio Pereira:
Ambiance and historical aspects of building performance*

Abstract: This article deals with the Brazilian tango style and his understanding for the construction of the performance of *A Brasileira* by the composer Elpidio Pereira. At issue is the symbiosis of maxixe with the tango and differences in their tempos, as well as the circumstances that led Pereira to compose a tango that mixes a popular environment with *belcanto*.

Keywords: Brazilian Music; Brazilian Tango; Brazilian Composer; Music Performance.

INTRODUÇÃO

Neste artigo tratamos do tango *A Brasileira* do compositor maranhense Elpidio Pereira composta para uma apresentação em Paris em 1902, dentro do período que ficou conhecido como a Belle Époque. Para entendermos as razões que culminaram com a composição da obra em foco, faremos um breve repasso biográfico do autor e do momento social e político das cidades em que morou no período em questão.

Nossa hipótese partiu do princípio que há uma diferença entre os andamentos do maxixe e do tango, que faria toda diferença na performance da nossa peça em foco, sendo esse o nosso objetivo principal. A simbiose entre o maxixe e o tango levou alguns autores a tratarem esses dois estilos como sinônimos. Utilizando uma revisão de literatura, buscamos as origens do tango brasileiro e com esses subsídios, uma performance mais orgânica da peça estudada.

Os resultados desta pesquisa poderá dar subsídios para outras, sendo que não pretendemos esgotar a questão e sim contribuir com a discussão sobre o tema.

RESUMO BIOGRÁFICO DO COMPOSITOR ELPÍDIO PEREIRA

Elpidio Pereira nasceu em Caxias, Maranhão, no dia 16 de outubro de 1872. Iniciou seus estudos musicais aos 7 anos de idade com o violino, instrumento que durante toda a sua adolescência tocava na banda de sua cidade (PEREIRA, 1957).

Em 1890, com uma carta de apresentação do Ministro Toledo Piza, do Supremo Tribunal Federal, conseguiu uma vaga como aluno ouvinte na turma do professor Antoine Taudou, no Conservatório de Paris (PEREIRA, 1957, p. 26).

Em Paris, conheceu Francisco Braga, que o apresentou a Dominico Ferroni que “se tornou a sua influência direta nesse período e que provavelmente lhe apresentou a obra teórica de Berlioz e Rossini” (PÁSCOA, 2009, p. 148).

Devido a dificuldades financeiras de seu pai, Pereira foi obrigado a abandonar seus estudos e voltar ao Brasil em 1892. Durante esse período, transitou entre Caxias, São Luis, Belém e Manaus, tocando em orquestras das companhias líricas ou dando aulas.

Em 1898, Pereira retornou à capital francesa, com uma pensão oferecida pelo Governo do Amazonas, retomando seus estudos com o professor Ferroni. Nessa nova fase em Paris, que é a que nos interessa nesse artigo, Pereira desenvolveu sua técnica de composição orquestral que culminou com um concerto em 1903 na Sala Hoche com membros da Orquestra Lamoureux. Neste concerto, Pereira compôs sua maior obra sinfônica nessa fase de estudos: a *Overture de Tiradentes*. (PEREIRA, 1957, p. 47). A versão francesa do tango *A Brasileira* também foi apresentada nessa ocasião.

Terminado o prazo do recebimento de sua pensão, Pereira retornou ao Brasil passando por Lisboa, onde realizou um concerto. No Rio de Janeiro apresentou dois concertos no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

Durante o período compreendido entre 1903 e 1913, Pereira circulou entre o Rio de Janeiro e algumas capitais do nordeste dando concertos.

Com uma bolsa de estudos do governo federal recomendada por Alberto Nepomuceno, Pereira retornou à Paris em 1913 para mais uma fase de estudos, dessa vez com o renomado professor Paul Vidal, primeiro chefe da orquestra da Ópera de Paris e professor do conservatório. Retornou ao Brasil em 1916.

Em 1921, depois de passar dificuldades financeiras, Pereira retornou a Paris, agora como funcionário do consulado do Brasil em Paris, emprego conseguido através de uma carta enviada ao Presidente da República Epitácio Pessoa. Seu trabalho no consulado o fez afastar das atividades musicais, sendo que seu último grande trabalho e maior sucesso da carreira foi o bailado *Les Pommes du Voisin* levado à cena 76 vezes seguidas no Théâtre de la Gaité Lyrique em 1926.

Pereira faleceu no dia 12 de abril de 1961 sem deixar herdeiros.

A BELLE ÉPOQUE

O período que nos interessa para esse estudo foi denominado como Belle Époque, ou Bela época, compreendido entre 1880 e a Primeira Guerra Mundial. A expressão foi usada por jornalistas franceses e historiadores logo após os conflitos, “nostálgicos em relação à vida aparentemente inocente e idílica de Paris antes do início dos massacres” (HUSSEY, 2011, p. 348).

Foi também um período de grande produção de riquezas que permitiu à sociedade burguesa da época a busca de novas formas de lazer e consumo.

A “bela época” é expressão da euforia e do triunfo da sociedade burguesa no momento em que se notabilizaram as conquistas materiais e tecnológicas, se ampliaram as redes de comercialização e foram incorporadas à dinâmica da economia internacional vastas áreas do globo antes isoladas (DAOU, 2004, p. 7).

A Belle Époque em Paris aconteceu após longos anos de conflitos e embates entre classes que cominou na derrocada da Comuna francesa em 1871 e a ameaça anarquista dos anos de 1880, esta, representada na figura do atirador de bombas, que levava a “violência terrorista aleatória [...] que matava burguês e trabalhador a esmo” (HUSSEY, 2011, p. 358).

No campo artístico, segundo Hussey (2011), esses surtos de irracionalidade “fez de Paris um território único, fértil para artistas, poetas, escritores e ativistas políticos da França e de toda a Europa”. Os artistas buscavam justamente nesses contrastes, uma maneira de experimentar suas idéias vanguardistas para o novo século que se iniciava.

Paris se tornou então, destino de músicos de todo o mundo como Stravinsky e Falla, atraídos por essa diversidade. A vida musical de Paris é ampliada, “alimentando a busca incessante dos parisienses para a distinção, assegurando assim a constante mudança nos seus gostos musicais e atividades” (GORDON, s.d).

As classes abastardas do Brasil não estavam alienadas ao que acontecia do outro lado do Atlântico. No norte do Brasil, as cidades de Manaus e, conseqüentemente, Belém, foram beneficiadas com a riqueza oriunda da exportação da borracha. Esse movimento ocorreu graças a uma série de fatores, como a apresentação da borracha na Exposição Universal de Paris em 1876 e a abertura da bacia amazônica para navegação internacional, facilitando assim sua exportação (DAOU, 2004).

Assim como Paris passou por transformação urbana levada a cabo por Haussmann com a abertura de grandes avenidas e Bulevares (HUSSEY, 2011), Manaus passou por uma transformação que modificou a antiga vila em uma cidade moderna. Um dos edifícios mais emblemáticos construídos na época, e de grande importância para a cidade, foi o Teatro Amazonas.

[...] Alguns espaços eram necessários para que as benesses do progresso fossem plenamente desfrutadas pelos indivíduos e famílias de melhor posição social. Por exemplo, dispor de um teatro, ou melhor ainda, de uma casa de ópera, era objeto de concorrência entre cidades (DAOU, 2004, p. 50).

Durante essa época, as companhias italianas, também chamadas de companhias líricas, faziam temporadas regulares. Estas companhias começaram a apresentar-se no norte e nordeste do Brasil desde 1846 (SALLES, 1980, p. 166-167). É notável a abundância de concertos, recitais e óperas, como atesta Páscoa (1997, p. 253-340), entre 1890 e 1910 em Manaus.

No âmbito privado, os saraus eram frequentes nas salas de estar das famílias. A importação de instrumentos musicais e de partituras, adquiridas em casas editoriais européias ou em estabelecimentos tipográficos em Belém, estimularam a atualização do repertório, sendo as valsas, operetas e *scherzos* os gêneros preferidos dos músicos amadores (DAOU, 2004, p. 55).

A Belle Époque, como atestamos nesse breve resumo, foi um período produtivo culturalmente, mas de acesso limitado às classes mais altas da sociedade e Elpidio Pereira, circulava livremente dentro dessa classe privilegiada. Esse acesso o permitiu conhecer melhor o repertório que era apresentado na época nos teatros de ópera e nos saraus familiares.

O TANGO BRASILEIRO: SUA ORIGEM E INFLUÊNCIAS.

A música popular no Brasil no século XIX foi extremamente rica em ritmos e danças como as valsas, mazurcas, polkas, de origem européia e o maxixe, de origem africana. O maxixe, então, virou sinônimo de polka e tango (BÉHAGUE, s.d). Ainda segundo Béhague, Joaquim Antônio da Silva Calado escreveu polkas que na verdade eram autênticos maxixes.

Segundo Siqueira (1967, p. 81) o termo tango apareceu pela primeira vez no Brasil em 1863 no Rio de Janeiro na composição do bufo Lucien Boucquet, *Tango - chanson havaneise*. Mas é com Henrique Alves de Mesquita, em 1871, com a sua peça *Ali-Babá e os quarenta ladrões*, que o termo tango ligado à música é concretizado no Brasil. No entanto, uma outra informação de Siqueira (1970 apud TINHORÃO, 2010, p. 227), relata que o primeiro tango de criação de Mesquita tinha o nome de *Olhos Matadores*, “um tipo de música ligeira, um pouco diferente da habanera espanhola”.

Nesta confusão das origens do tango brasileiro, o termo é utilizados por compositores brasileiros “para acobertar o que na verdade são maxixes” (NUNES, 2007, p. 4).

Esta característica de ligação entre o tango e maxixe, acabava dando ao músico popular, uma chance de vender estes maxixes como tango, pois a aceitabilidade deste último era infinitamente maior. Assim, se garantiria as vendas de suas partituras, o que provocou um aumento nas designações destas como tango (MARCÍLIO, 2009, p. 68).

O nome tango brasileiro foi colhido para diferenciar do tango argentino que tornou-se popular em Paris a partir de 1914 (MARCÍLIO, 2009, p. 67).

Não podemos falar de tangos sem mencionar o compositor Ernesto Nazareth. Segundo Siqueira (1967), Nazareth “não admitia que seus *tangos brasileiros* fôssem (sic) confundidos com *maxixes*”. Mario de Andrade, citado por Siqueira (1967), afirmava que os tangos de Ernesto Nazareth imprimia andamentos menos vivos que o do maxixe. Isso é confirmado por Francisco Mignone no documentário *Lição de piano*, em que conta sobre seu encontro com Nazareth, onde este afirmava que todos “estropiavam” o andamento de seus tangos, tocando-os num andamento rápido e não mais lento como ele preferia (MIGNONE, 1978).

O tango, numa análise mais formal, utiliza elementos de três estilos musicais: a polka, o maxixe e a habanera. Alguns tangos, como o de Alexandre Levy utiliza a fórmula rítmica da habanera como elemento principal. Ernesto Nazareth, no *Brejeiro*, não utiliza a célula rítmica da habanera, mas, as utilizadas na polka e no maxixe (MARCÍLIO, 2009, p. 78). Dessa forma, apesar da origem do tango brasileiro ser via Cuba e suas habaneras, ele é enriquecido com as influências da polka e do maxixe.

O TANGO A BRAZILEIRA DE ELPÍDIO PEREIRA

O tango *A Brasileira* de Elpídio Pereira foi criado para um concerto que deu em Paris em 1902. O estilo não lhe era estranho, tendo em vista que na sua formação de base, Pereira foi um músico popular que compôs polkas, valsas e quadrilhas, estilos difundidos no I e II Império divulgadas via

Paris (TINHORÃO, 2010, p. 217-218). Seu contato com o tango provavelmente aconteceu nas suas viagens pelo norte do Brasil, ou mesmo em Paris entre 1893 e 1902.

Pereira escreveu três versões para o seu tango *A Brasileira*: Uma para soprano ligeiro e orquestra; uma para soprano ligeiro e piano e uma a duas vozes e piano. A cópia para soprano ligeiro e piano é a única que foi editada. As outras duas são autógrafos depositadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

A orquestração do Tango *A Brasileira* exige uma orquestra romântica. Segue os instrumentos: 1 Flauta; 1 oboé; 2 clarinetas em Sib; 1 fagote; 2 trompas em Fá; 2 trompetes em Dó; 1 trombone; tímpanos (Sol-Ré); triângulo; cymbale; ralo; grande caixa e cordas (violinos I e II; viola; violoncelo e contrabaixo). Na primeira apresentação, Pereira contou somente com 40 músicos.

O instrumento que ele chama de ralo provavelmente é um correspondente do reco-reco. O reco-reco não é estranho à orquestra nessa época, pois Nepomuceno já o havia utilizado em seu batuque.

Pereira escreveu e dedicou o tango à Maria Antoinette Paulssen, de origem brasileira, que morava em Paris e deveria ter uma voz leve para cobrir todas as exigências da difícil partitura. A escrita privilegia a capacidade do soprano ligeiro de articular, mas que qualquer outro tipo de soprano, escalas, arpejos e *staccatos*. Na realidade, a linha lembra muito a escrita *belcantista* que Carlos Gomes utiliza para esse tipo de voz na *Balata* de Ceci da ópera *Il Guarany*. Aliás, essa *Balata* fez parte de um programa apresentado por Pereira em Belém em 1904 no qual foi apresentado o tango.

O compasso utilizado é o binário e a estrutura formal da peça é A-B-A-C-A, igual que a polka (BÉHAGUE, s.d.). Para cada seção, Pereira utiliza uma tonalidade diferente: Para a seção A, o Sol maior; na B, o Ré maior e na C, o Dó maior.

Também utiliza um padrão rítmico para cada seção. Inicia com a marcação do fagote, violoncelos e contrabaixos utilizando o padrão rítmico característico da habanera:

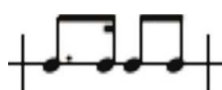


Figura 1: Padrão rítmico característico da habanera.

Esse padrão continuará por toda a seção A. Na seção B o seguinte padrão:

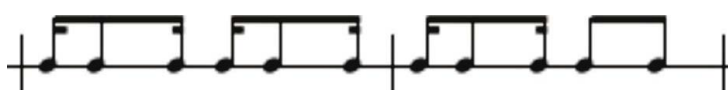


Figura 2: Variação com o padrão rítmico característico do maxixe.

No seção A' utiliza a célula rítmica característica do maxixe reforçado pelo tímpano:



Figura 3: Padrão rítmico característico do maxixe.

Na seção C, o padrão muda para outra variação tocado pelas cordas. Sendo que, a combinação das linhas dos violoncelos e contrabaixos, resulta na célula rítmica característica da polka:



Figura 4: Padrão rítmico característico da polka.

Na última volta à seção A'', ele utiliza arpejos com semicolcheas na seção dos violoncelos, que, ao mesmo tempo que mantêm uma marcação em contratempo com as trompas criando o mesmo efeito da seção A':



Figura 5: Padrão rítmico em contratempo.

Como observamos nos exemplos, Pereira combina padrões dos três estilos utilizados para compor o tango: a habanera; a polka e o maxixe. Como utiliza inicialmente o padrão da habanera, um estilo mais lento que o maxixe, a peça em questão não poderia ter um andamento vivo.

Concluimos então que o tango brasileiro seria o resultado do encontro de determinados padrões usados na música popular da segunda metade do século XIX, combinando-os nas diversas seções organizadas pelos compositores, sendo a forma ABACA a mais comum.

O que dá ao tango de Elpidio Pereira uma característica única é a introdução do canto com características *belcantista*, uma combinação do erudito com o popular que ele, inteligentemente, percebeu que poderia ser apreciado pelo público parisiense, ávido por novidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca da construção de uma performance para o tango *A Brasileira* de Elpidio Pereira, as fontes encontrados nos levaram a um caminho inusitado. Na nossa pesquisa, o elemento mais destacado foi o andamento. Se nos afastarmos da idéia que o tango é um estilo diferente do maxixe e que se aproxima mais da habanera, concluimos que devemos utilizar um andamento mais lento.

A nossa sugestão quanto de tempo para o tango *A Brasileira* é de um tempo de semínima entre 76 e 80 pulsos por minuto. Isso deixará o canto mais claro e fluído e os instrumentos da orquestra que necessitam aparecer, terão o seu protagonismo.

REFERÊNCIAS

- BÉHAGUE, Gerard. *Maxixe*. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18147>. Acesso em 23 fev 2011.
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004. 80p.
- GORDON, Anderson. *Paris: After 1870*. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19470>. Acesso em 3 ago 2014.
- HUSSEY, Andrew. *A história secreta de Paris*. Barueri: Amarelis. 2011. 582p.

- MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o maxixe*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2009. São Paulo: 2009. 144p.
- MIGNONE, Francisco. *Lição de piano*. Produzido por Heloísa B. Hollanda. Vídeo, 20 min. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.
- NUNES, Alvimar Liberato. *Raphael Rabello e Odeon de Ernesto Nazareth: Interpretação, arranjo e improvisação*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Belo Horizonte: 2007. 68p.
- PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado de Manaus. 1997. 363p.
- PEREIRA, Elpídio de Britto. *A Música, o Consulado e Eu*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1957. 132p.
- SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SIQUEIRA, Baptista. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do Autor. 1967. 152p.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34. 2010. 384p.

RISM NO BRASIL: ADAPTAÇÃO DO CATÁLOGO DA SÉRIE MÚSICA INSTRUMENTAL DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS ÀS NORMAS DE CATALOGAÇÃO PROPOSTAS PELO *RÉPERTOIRE INTERNATIONALE DES SOURCES MUSICALES*

Hermano Ribeiro de Alarcão Netto (IFG)
hermano.netto@estudantes.ifg.edu.br

Penélope Alves Almeida (IFG)

Resumo: O *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (Repertório Internacional de Fontes Musicais), conhecido também por sua abreviatura RISM, é uma iniciativa conjunta da Sociedade Internacional de Musicologia e da Associação Internacional de Bibliotecas Musicais, cujo objetivo é catalogar as fontes musicais ocidentais ainda existentes. O escritório internacional do RISM, em Kassel, na Alemanha, é responsável por sistematizar e organizar as catalogações enviadas pelos escritórios nacionais e regionais, os quais são responsáveis pelo recolhimento e envio dos dados. No ano de 2012, foi dado um passo fundamental para a implantação do RISM no Brasil com a realização do I Seminário do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais e com o surgimento do Grupo de Trabalho RISM-Brasil. O Estado de Goiás está representado no Grupo de Trabalho RISM-Brasil. Existem em Goiás pelo menos seis acervos de manuscritos musicais contendo documentos dos séculos XVIII e/ou XIX. O acervo Balthasar de Freitas, de Jaraguá, teve seus manuscritos totalmente catalogados, sendo que o catálogo da série Música Instrumental foi publicado em 2006. O trabalho investigou em que medida os critérios e terminologias adotados no catálogo da série Música Instrumental do acervo Balthasar de Freitas diferem daqueles propostos pelas normas do RISM. Foi ainda elaborado um novo catálogo de todos os dobrados do acervo seguindo tais normas.

Palavras-chave: RISM; sistemas de catalogação; acervo Balthasar de Freitas; banda de música.

RISM in Brazil: adaptation of the catalog series collection of Instrumental Music Balthasar de Freitas the standards cataloguing for proposals Répertoire Internationale des Sources Musicales

Abstract: The *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (International Directory of Musical Sources), also known by its abbreviation RISM is a joint initiative of the International Musicological Society and the International Association of Music Libraries, whose aim is to catalog the remaining Western musical sources. The international RISM office in Kassel, Germany, is responsible for systematize and organize the cataloging sent by national and regional offices, which are responsible for collecting and sending data. In the year 2012, it was given a key step in the implementation of RISM in Brazil with the realization of the First Brazilian Repertoire Seminar Musical Sources (I Seminário do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais) and with the emergence of the Working Group RISM-Brazil. The State of Goiás is represented in the Working Group RISM-Brazil. There are in Goiás at least six collections of musical manuscripts containing documents from the eighteenth and/or nineteenth centuries. The Balthasar de Freitas collection of Jaragua, had its fully cataloged manuscripts, and the catalog of Instrumental Music series was published in 2006. The study investigated to what extent the criteria and terminology adopted in the catalog of Instrumental Music Series de Freitas Balthasar collection differ from those proposed by the RISM standards. It was also prepared a new catalog of all folded collection following these rules.

Keywords: RISM; cataloging systems; Balthazar de Freitas collection; music band.

INTRODUÇÃO

O *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (Repertório Internacional de Fontes Musicais), mais conhecido como RISM, é uma iniciativa conjunta da Sociedade Internacional de Musicologia e da Associação Internacional de Bibliotecas Musicais, cujo objetivo é catalogar as fontes de música ocidental produzidas entre 1500 e 1850 ainda existentes. O projeto iniciou-se com o trabalho do musicólogo alemão Robert Eitner que no final do século XIX se propôs a apresentar um catálogo contendo a descrição de uma parte significativa do repertório musical ocidental. O primeiro

escritório do RISM foi montado em Paris, no ano de 1953 (originando o título internacional em francês) e o segundo em Kassel, na Alemanha, no ano de 1960. O escritório de Paris foi fechado, permanecendo apenas o alemão, que atualmente funciona como o escritório internacional.

A função principal do escritório internacional do RISM é sistematizar e organizar as catalogações enviadas pelos grupos nacionais e regionais, com os quais se comunica. Felizmente, no ano de 2012 foi realizado o I Seminário do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais, resultando na criação do Grupo de Trabalho RISM-Brasil. O Estado do Goiás está representado neste grupo pelo pesquisador Marshal Gaioso Pinto.

Existem em Goiás no mínimo seis acervos de manuscritos musicais contendo documentos dos séculos XVIII e/ou XIX. Tais acervos se encontram atualmente em diferentes estágios de catalogação e acessibilidade. Alguns já foram totalmente catalogados enquanto outros nem sequer iniciaram seu processo de catalogação. Um dos acervos que tiveram seus manuscritos totalmente catalogados é o acervo Balthasar de Freitas.

O acervo Balthasar de Freitas é certamente um dos mais importantes de Goiás e conta hoje com mais de quinhentas obras catalogadas. Seus manuscritos datados abrangem o período de 1836 a 1936 e são oriundos principalmente de Jaraguá, Cidade de Goiás, Silvânia e Niquelândia. A responsável pelo acervo hoje é a Prof^a. Ivana de Castro Carneiro, bisneta de Balthasar de Freitas. O acervo se encontra hoje depositado no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

O acervo está dividido em quatro séries: Música sacra, Música Instrumental, Música Impressa e Outros Documentos. As duas primeiras séries contêm os manuscritos musicais do acervo e já foram totalmente catalogadas. O catálogo de música instrumental foi publicado em 2006 pelo pesquisador Marshal Gaioso Pinto e é um dos primeiros trabalhos de tal natureza envolvendo música para banda.

Apesar das normas de catalogação do RISM estarem dando seus primeiros passos no Brasil, já existe no país uma forte tradição de catalogação de manuscritos musicais. Entre os principais trabalhos produzidos nessa tradição destacam-se o catálogo temático das obras do Padre José Maurício (Mattos, 1970) e os catálogos do Museu da Inconfidência (Duprat & Baltazar, 1991 e 1994; Duprat & Biason, 2002).

Este trabalho visou adequar o catálogo da série Música Instrumental do acervo Balthasar de Freitas às normas propostas pelo Grupo de Trabalho RISM-Brasil. Neste ímpeto foram descritos e analisados os critérios encontrados no catálogo publicado em 2006. A análise de tais critérios auxiliou na definição dos campos de catalogação propostos pela *Norma Internacional para Catalogação de Fontes Musicais RISM* a serem utilizados na concepção do novo catálogo.

O CATÁLOGO DA SÉRIE MÚSICA INSTRUMENTAL DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS

O catálogo dedicado à música instrumental do acervo Balthasar de Freitas foi publicado no ano de 2006 como resultado da aprovação pela Lei Goyazes do projeto denominado Valorização do Arquivo Balthasar de Freitas. Tal projeto foi elaborado pelo Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto, que

trabalhou no processo de restauração do referido acervo desde 2000, juntamente com a Prof.^a Ivana de Castro Carneiro, responsável pelo acervo naquela época.

A publicação intitulada *Danças para Banda* (Pinto, 2006) foi prevista como primeiro volume de partituras da série Música Instrumental, concentrando-se nas obras para banda de música e disponibilizando ao meio musical brasileiro uma edição crítica e interpretativa de catorze obras do acervo Balthasar de Freitas, além do catálogo completo da série Música Instrumental. A referida série representa mais de 50% do acervo e suas obras são divididas em dois grupos: danças e marchas.

O grupo de marchas é representado pelos gêneros marchas, marchas fúnebres, hinos e principalmente dobrados. Pelo fato de ter sido a primeira experiência de adaptação do catálogo de 2006 às normas do RISM, a pesquisa delimitou-se à parte do catálogo de música instrumental representada pelos dobrados.

O referido catálogo dispõe de cinco campos: Item, Gênero, Título, Compositor e Autógrafo/Cópia. Todas as informações inseridas no catálogo publicado em 2006 foram reutilizadas no novo catálogo. Entretanto, utiliza-se o catálogo de 2006 principalmente como um guia contendo a lista de dobrados, já que parte majoritária das informações inseridas no novo catálogo foi obtida através do acesso aos manuscritos.

A ELABORAÇÃO DO NOVO CATÁLOGO SEGUNDO ÀS NORMAS DO RISM

A primeira iniciativa para a criação do catálogo foi o estudo das normas RISM. Tal normativa abrange inúmeros aspectos de uma obra musical, contando com cerca de cem campos diferentes organizados por ordem de código e distribuídos em fichas. Muitos desses campos foram dispensados da constituição do novo catálogo por se referirem exclusivamente à música vocal e a informações inexistentes nos dobrados.

Após a devida exclusão dos campos considerados desnecessários ao repertório ao qual se dedicou a pesquisa, foi empreendida uma busca aos manuscritos digitalizados com o intuito de listar as informações contidas neles (nome de copista, local, tonalidade, indicação de compasso, marca de papel, dedicatória, etc.). Com estas informações em mãos foram selecionados os campos das normas do RISM capazes de envolvê-las. Os dezenove campos definidos para a nova ficha de catalogação unem as três categorias de dados às quais as normas RISM se referem: elementos básicos de descrição, notas e incipits.

Dois dos primeiros campos da nova ficha de catalogação referem-se ao título da obra catalogada. O primeiro é o campo RISM100 Título Uniforme, que possui a função de reunir sob um único título a mesma obra musical que possui cópias de copistas variados e/ou até cópias de mesmo copista em épocas diversas e que foi nomeada de várias maneiras. É válido citar que todos os títulos que preenchem este campo já haviam sido uniformizados e atualizados no catálogo de 2006, tendo sido transcritos para o novo catálogo após a devida verificação.

No campo Título Próprio, de código RISM300, há a transcrição paleográfica de todos os títulos encontrados nos manuscritos. Parte significativa das obras catalogadas traziam mais de um título, que se diferenciavam por acréscimo/decrécimo de letras, acentos e pontuação, diferentes abreviações e números escritos vez por extenso e vez numericamente.

Além desses dois campos referentes ao título, no topo da ficha de catalogação encontra-se o campo RISM984, que se refere ao código da obra. Visto que o novo catálogo pretende também complementar o anterior, este campo traz o mesmo código apresentado no catálogo de 2006, pois as obras são as mesmas. Os três campos seguintes referem-se todos a nomes próprios relacionados à menção de responsabilidade.

O primeiro e talvez mais importante é o campo RISM50 Nome do Compositor Normalizado, que apesar ser o primeiro campo da primeira ficha modelo oferecida pelas normas do RISM, foi colocado em quarto na ficha do catálogo desenvolvido neste projeto. Isto se deve pelo fato de apenas treze dos 66 dobrados fornecerem alguma indicação de compositor. Segundo as normas, deve-se inserir o nome do autor na seguinte ordem: sobrenome em letras maiúsculas, seguido de vírgula e nome(s) com a(s) inicial (is) maiúscula(s) e as demais minúsculas. Tratando-se da maioria das obras nas quais infelizmente não há indicação de compositor, foi indicado em RISM50 seguinte inscrição: compositor não identificado. Pela mesma razão, resolveu-se também utilizar somente um dos três campos das normas do RISM que abordam o nome do compositor. Portanto os campos RISM60 Nome do Compositor na Instituição, Datas de Nascimento e Morte e RISM70 Nome do Compositor Não Normalizado não foram apresentados na nova ficha de catalogação.

No campo RISM560 registrou-se o nome do copista, sempre obedecendo a habitual regra de transcrição normalizada de nomes de pessoas utilizada nos campos citados anteriormente. Esse campo quase sempre é preenchido por mais de um nome, uma vez que várias obras possuem manuscritos de vários copistas.

A seguir, no campo RISM490 Outros Nomes, inseriu-se quaisquer nomes que apareceram na fonte documental e que não puderam ser inseridos em outros campos. A justificativa da menção de tais nomes pode ser conferida no campo RISM962 Outras Informações da Fonte.

No último campo citado inseriram-se informações extraídas diretamente do manuscrito, as quais não houve possibilidade de inclusão nos campos definidos em nossa ficha de catalogação ou até mesmo em outros campos presentes nas normas do RISM. É possível encontrar nesse campo a transcrição paleográfica de dedicatórias, recados para os instrumentistas, e etc. As transcrições são sempre precedidas da indicação da parte instrumental na qual se encontra a informação transcrita.

Outro campo inserido em nossa ficha de catalogação é o RISM700 Número de Partes. A parte contém a música escrita para determinado(s) instrumento(s), ou seja, contém somente a melodia que aquele instrumento deverá executar, o que a diferencia da partitura que contém a grade englobando todas as partes instrumentais daquela composição (Neves, apud Pinto, 2010). Informar o número de cópias relativas a tal obra disponível num acervo e também a quais instrumentos elas se referem, são medidas imprescindíveis para descrevê-la ao leitor do catálogo que não tem acesso às cópias manuscritas originais ou digitalizadas. Os instrumentos aos quais se referem às cópias são informados no campo RISM720 Relação de Vozes e Instrumentos. Nele inseriram-se os nomes abreviados dos instrumentos, separados cada um por vírgula e cada família instrumental por barra, como indicado nas normas do RISM. No caso da inexistência da abreviatura de algum instrumento nas Normas RISM, foram adotadas as abreviaturas presentes no catálogo de 2006.

Um campo importantíssimo é o RISM520, referente à indicação de manuscrito autógrafo ou não. O autógrafo é aquele manuscrito escrito pela mão do próprio compositor. Confusamente, pode-

se pensar no campo como desnecessário, uma vez que já existe na ficha de catalogação um campo que indica o compositor (RISM50 Nome do Compositor Normalizado). No entanto, o conhecimento do nome do compositor pode ser fornecido pelo copista, ou seja, através de uma cópia. Quando o manuscrito for autógrafo, insere-se: a; quando existem dúvidas, insere-se:?

Mais quatro campos referem-se à identificação da obra. No campo RISM540 Datação do Manuscrito colocou-se apenas o(s) ano(s) informado(s) na(s) cópia(s), como sugerem as normas do RISM. A transcrição da data completa (dia, mês e ano) foi colocada no campo RISM 962 Outras Informações da Fonte. Na maioria das vezes, a data é precedida do nome de uma cidade. Uma vez que não há nas normas do RISM um campo que acolha tão imprescindível informação, foi fundamental a criação do campo Local, no qual foram inseridos o(s) nome(s) de cidade(s) encontrado(s) nas cópias ou o termo: não informado; quando não existe tal indicação.

No campo RISM260 colocou-se a tonalidade da obra. Essa tonalidade concluiu-se após análise de suas partes. É necessário citar que os copistas daquela época usavam como referência para suas cópias o si bemol, no lugar do usual dó. Este costume nasceu quando o repertório composto para grupo de cordas foi adaptado pra banda de sopros. Assim, quando a melodia tocada pelo violino (instrumento afinado em dó) passou a ser executada pelo clarinete e/ou pistom (instrumentos transpositores afinados em si bemol) não houve a devida transposição, portanto a música composta tendo dó como referência é executada um tom abaixo, em si bemol (Pinto, 2010).

O campo RISM140 Gênero Musical Normalizado foi preenchido de maneira igual em todas as fichas de catalogação, pelo fato de o projeto lidar apenas com os dobrados. Ainda assim, fez-se necessária sua presença, já que outros projetos de adaptação do catálogo da série música instrumental do acervo Balthasar de Freitas poderão ser realizados uma vez que este é um numeroso acervo que consta com obras de gêneros variados.

No campo RISM982 Cidade e Nome da Biblioteca ou Arquivo foram informados o país, cidade e o nome do acervo. Como foi dito anteriormente, o acervo Balthasar de Freitas encontra-se depositado no Laboratório de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), na cidade de Goiânia.

Os últimos campos do catálogo são todos relativos ao incipit musical. Segundo as normas do RISM:

Os incipits musicais são objeto de especial atenção nas normas RISM, no que toca aos dados de identificação, mas também em redação e comentários. Uma característica importante: os incipits musicais são tratados na Redação Central do RISM [...] para serem incluídos na versão digital como elementos de busca, isto é pode-se buscar uma obra pelo seu incipit (Cotta, 2012, p. 48).

Os campos selecionados foram RISM801 Voz ou Instrumento Correspondente ao Incipit, RISM820 Clave, RISM822 Tonalidade do Incipit, RISM823 Compasso e RISM826 Incipit Musical. Os campos referentes à clave, à tonalidade e ao compasso foram quase sempre preenchidos sem maior dificuldade, pois tais informações geralmente estavam bastante claras e, portanto, disponíveis nas cópias.

A tonalidade foi escrita com as mesmas letras que dão nome aos acordes musicais. Quando as letras são maiúsculas a tonalidade é maior, quando minúsculas o tom da música é menor. A clave

musical também foi escrita com as letras representantes das respectivas notas que dão seu nome, acompanhadas de um número indicador da linha em que situa-se tal nota.

O valioso campo que é o RISM826 comporta o próprio incipit musical, ou seja, é onde foram escritos os primeiros compassos da melodia de cada peça. Seguindo as normas do RISM, a escolha da melodia colocada no incipit não deve ser casual. A parte musical copiada deve ser a do instrumento mais agudo – quase sempre requinta, clarinete ou trompete - que nesse repertório são os responsáveis por tocar a melodia da obra. Nos casos em que as partes referentes aos instrumentos melódicos estão indisponíveis, o incipit musical foi escrito a partir de qualquer outra parte musical da obra disponível.

Apesar das normas RISM sugerirem que o incipit musical deva ser produzido através da transcrição diplomática de cada obra, foram realizadas pequenas correções no texto musical sempre que se julgou que tais correções facilitariam o entendimento musical. Neste caso, as pequenas inconsistências encontradas nos manuscritos (duração de figuras rítmicas, ausência de compasso, etc.) foram corrigidas depois da devida análise e comparação das partes. Também foram atualizados alguns aspectos da notação musical para facilitar a leitura do incipit. Todas as correções e atualizações estão comentadas na introdução do novo catálogo.

Finalmente, no campo RISM801 informou-se de qual instrumento foi retirado o incipit musical, utilizando para isso as mesmas abreviações citadas anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de catalogação dos dobrados do acervo Balthasar de Freitas realizado utilizando as normas do RISM possibilitou a análise destas normas aplicadas à música brasileira do fim do século XIX e início do XX. Dessa forma, foi possível analisar os critérios propostos pelas normas RISM, comparando-os aos utilizados no catálogo de música instrumental do acervo Balthasar de Freitas, publicado em 2006.

Quando estudadas, as normas do RISM mostraram-se extremamente eficazes em seu objetivo. Assim, quando foram aplicadas no repertório proposto no projeto, obtiveram resultados positivos, ainda que, devido a sua rigidez e objetividade, nem sempre foi possível aprofundar na descrição das informações.

O catálogo resultado desta pesquisa seguiu as normas do RISM, no entanto excluindo alguns campos, devido à inadequação do tratamento da informação. Também foi criado o campo Local, que no cenário musicológico brasileiro é de fundamental importância, uma vez que através dessa informação é possível relacionar as cidades envolvidas no fazer musical, possibilitando encontrar em outros acervos partes que complementam certa obra musical. Além disso, tal informação possibilita buscas sobre compositores, copistas e bandas de música atuantes na cidade indicada, informações que, se conseguidas, tornam o acervo uma preciosa fonte para futuras pesquisas de âmbito cultural, histórico, musicológico e sociológico.

Ao concluir a catalogação, percebeu-se que as normas RISM são eficazes no que tange ao repertório brasileiro, trazendo consigo uma característica importante para a musicologia brasileira:

uma norma de catalogação eficiente e uniforme. As normas do RISM mostraram-se como um possível e competente caminho para catalogação de obras musicais, que pode resultar num processo mais rápido, uniforme e eficiente para a catalogação de todos os acervos musicais do Brasil, padronizando assim os catálogos e tornando-os de fácil compreensão e acesso aos estudiosos e interessados.

REFERÊNCIAS

COTTA, André Guerra. *Norma Internacional para Catalogação de Fontes Musicais RISM*. Rio de Janeiro, 2012.

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto (Coord.). Museu da Inconfidência. Acervo de manuscritos musicais: *Coleção Francisco Curt Lange*, v. 1: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1991. 174 p.

_____. Museu da Inconfidência. Acervo de manuscritos musicais: *Coleção Francisco Curt Lange*, v.2: compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1994. 92 p.

DUPRAT, Régis; BIASON, Mary Angela (Coord.). Museu da Inconfidência. Acervo de manuscritos musicais: *Coleção Francisco Curt Lange*, v.3: compositores anônimos. Belo Horizonte: UFMG, 2002. 239 p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970.

PINTO, Marshal Gaioso. *Danças Para Banda*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2006.

_____. Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil. *Revista brasileira de música*. Volume 23/2, p. 249-260, out., 2010.

SHOW OPINIÃO: ARTE, POLÍTICA E CRIAÇÃO TEATRAL NO BRASIL DOS ANOS 1960

Kátia Rodrigues Paranhos (Pesquisadora do CNPq e da Fapemig / UFU)
katia.paranhos@pq.cnpq.br

Resumo: Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, outras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Este trabalho aborda a importância histórica do *show Opinião*, encenado em dezembro de 1964, por meio das temáticas inseridas em seu roteiro, bem como seu repertório, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como características fundamentais desse musical a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa “canções funcionais” (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores Nara Leão (musa da Bossa Nova), João do Vale (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista carioca).
Palavras-chave: Grupo de Teatro Opinião; canções; encenação; engajamento;

Opinião Show: art, politics, and theatrical creation in Brazil in the 60's

Abstract: According to the English critic Eric Bentley, the term political theatre concerns both theatre texts themselves and when, where and how these are staged. Sometimes condemned as escapist, other times praised as a tool for revolutionary liberation, art generally remains a hot topic both within the academia and elsewhere. This paper addresses the historical importance of the show *Opinião*, staged in December 1964, by studying the topics its script deals with, as well as its repertoire, as a political representation of the resistance against the Brazilian military dictatorship. As crucial characteristics of this musical, I point out its mix of cultural traditions, the predominance of what Eric Hobsbawm terms ‘functional songs’ (work songs, satirical songs and love lamentations), as well as an artistic production/creation of actors /singers Nara Leão (the muse of Bossa Nova), João do Vale (Northeastern songwriter), and Ké Kéti (Rio de Janeiro samba singer and composer).

Keywords: *Opinião* Theater Group; songs; staging; engagement.

CENA I

Teatro popular e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo por intermédio de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para Bentley (1969), o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, noutras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Este trabalho aborda a importância histórica do *show Opinião*, encenado em dezembro de 1964, por meio das temáticas inseridas em seu roteiro, bem como seu repertório, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como características fundamentais desse musical a mistura de tradições culturais, a predominância do que Hobsbawm (1991) designa “canções funcionais”¹ (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores Nara Leão (musa da Bossa Nova), João do Vale (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista carioca). Mas não só a junção de música e teatro tornaram o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica evidenciou-se, entre

¹ Ver HOBBSAWM, 1991, p. 74.

muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado; a estréia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida, e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de freqüentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra destruindo os que se opunham em seu caminho. Como decorrência de toda a sua concepção, o *show* Opinião se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressões de engajamento e de intervenção sonora que fluíam no espetáculo e para fora dele nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

CENA II

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

O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica – onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais.

Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos reais, música popular, participação do público e a apresentação de dados e referências históricas². Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o *Opinião* tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou desde a estréia a chamada arte popular, abrindo espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

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

João do Vale:

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

Zé Kéti:

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

Nara Leão:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado (apud COSTA, 1965, p. 20).³

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo⁴ e assim atingir a tão utópica revolução

² Elementos peculiares do *show Opinião* são as estatísticas citadas no decorrer do espetáculo. Entre canções e falas, fazia-se um corte para transmitir informações sobre a sociedade brasileira, como, por exemplo, a porcentagem de êxodo rural no início da década de 1960. Essa colagem é uma característica do teatro de teor político, que cruza cenas fictícias e realidade. Ver BENTLEY, 1969.

³ Ver também o CD *Show Opinião*, 1994.

⁴ Sobre a noção de “povo” para os integrantes do CPC, ver MOSTAÇO, 1982, p. 59- 60.

social. Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do Opinião, como Vianninha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na platéia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (KUHNER e ROCHA, 2001, p. 54-55) no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros.... (apud COSTA, 1965, p. 78).⁵

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

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

Num artigo de 1968, Gomes enfatizou:

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

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

⁵ Ver também o CD *Show Opinião*, 1994.

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- COSTA, Armando et al. *Opinião: texto completo do show*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 7-17, 1968.
- HOBBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- KUHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena (orgs). *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

Referência de áudio:

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

TATÁ ENGENHO NOVO E O USO DA METODOLOGIA *THIRD STREAM* COMO FERRAMENTA PARA AQUISIÇÃO DE VOCABULÁRIO RÍTMICO

Diones Correntino (UFG)
dionescorrentino@hotmail.com

Resumo: Neste artigo são compartilhadas algumas experiências de uma pesquisa em andamento que pretende descobrir e propor alguns caminhos para aquisição de vocabulário rítmico. Com base na metodologia *Third Stream* de Ran Blake (1976), alguns procedimentos de estudo têm sido aplicados em aulas de piano popular e arranjo. Tais práticas tem funcionado como um suporte para a construção da performance em gêneros da música popular que exijam habilidade de improvisação rítmica. Procura-se articular três etapas de aprendizagem, como visto em Blake e Campbell (2005): a apreciação musical (*attentive listening*), a participação ativa com a música ouvida (*engaged listening*) e a prática instrumental (*enactive listening*). A música *Tatá Engenho Novo*, um coco de embolada presente na tradição oral brasileira, gravado por Gilberto Gil no disco *O Sol de Oslo*, demonstrou ter grande potencial para o uso da metodologia *Third Stream* e para a aquisição de vocabulário musical a ser usado na performance de vários repertórios.

Palavras-chave: Vocabulário Rítmico; Third Stream; Performance Musical; Coco

“Tatá Engenho Novo” and the use of Third Stream methodology as a tool to acquisition of rhythmic vocabulary

Abstract: In this article are shared some experiences of an ongoing research which aims to discover and to offer some ways to acquisition of rhythmic vocabulary. With base in the Third Stream pedagogy by Ran Blake (1976), such procedures have been applied in classes of piano and arrangement. Such practices have worked as a support to the building of the performance in Brazilian musical genres that require rhythmic improvisation ability. Three stages of learning are articulated, as viewed in Blake and Campbell (2005): the musical appreciation (*attentive listening*), the active participation with the music (*engaged listening*) and the instrumental practicing (*enactive listening*). The music *Tatá Engenho Novo*, a coco de embolada from the Brazilian oral tradition, recorded by Gilberto Gil in the album *O Sol de Oslo*, has shown great potential in order to use the Third Stream methodology and to the acquisition of rhythmic vocabulary used in the performance of various repertoires.

Keywords: Rhythmic Vocabulary; Third Stream; Musical Performance; Coco

INTRODUÇÃO

Muitas vezes, nos deparamos com a difícil missão de orientar alunos pouco experientes na performance de músicas pertencentes aos gêneros da música popular. A metodologia *Third Stream*, desenvolvida por Ran Blake (1976), tem como objetivo ampliar a cultura musical dos estudantes através do estudo de vários repertórios que façam uso da improvisação. Para isso, estimula-se a memorização e a imitação das nuances sonoras observadas em um determinado gênero.

O presente artigo faz parte de um projeto de pesquisa em andamento na Universidade Federal de Goiás. Um dos objetivos da pesquisa consiste em revelar alguns processos de aquisição de vocabulário rítmico utilizados por músicos improvisadores atuantes no cenário da música popular instrumental brasileira e no jazz.

A metodologia escolhida para a construção das habilidades de performance nesta pesquisa é referente à pedagogia *Third Stream*¹, elaboradas por Blake (1976) e Campbell (2005). O uso deste

¹ O termo *Third Stream* foi cunhado pelo músico Gunter Schuller em 1957 para descrever um gênero musical que junta música clássica ao jazz. A principal característica deste sub-gênero do jazz é a improvisação. Na década de 1970, quando Gunther Schuller e Ran Blake fundaram o primeiro departamento de *Third Stream* music no New England Conservatory, várias experiências e misturas com músicas étnicas foram realizadas. Os grupos *Third Stream* direcionavam o processo criativo para a realização de uma espécie de síntese e de experimentação entre mundos

método tem auxiliado no processo de assimilação das nuances e estruturas rítmicas de gêneros da música popular e possibilitado aos estudantes expandirem o vocabulário musical necessário para o trabalho de improvisação rítmica. O método foi construído através das experiências empíricas de Blake, que, observando a maneira de aprender dos músicos de jazz, desenvolveu uma metodologia onde a construção do conhecimento musical se dá principalmente pela oralidade.

A prática da audição de gravações e a imitação das qualidades de sonoridade, fraseados e pulsações rítmicas típicas dos gêneros da música popular, são passos fundamentais para a realização desta pesquisa. Sobre as práticas de aprendizado musical através da oralidade, e que, a música jazzística também faz parte, o pensamento de Dobbins (1980, p. 41) é pertinente para entendermos a metodologia pedagógica que esta pesquisa procura explorar.

O segundo importante conceito que tem sido indispensável para a evolução do jazz é sua dependência com relação à transmissão oral da informação musical. Imagine o absurdo ao tentar aprender o estilo de Louis Armstrong através de uma partitura impressa. O músicos de jazz sempre aprenderam os mais expressivos elementos da habilidade deles através da imitação metódica de mestres estabelecidos na tradição. Cada geração simultaneamente estuda a geração anterior e ensina o que aprendeu para geração subsequente. (Dobbins, 1980, p. 41, tradução minha).

O processo de aprendizado que estamos explorando, em um certo sentido, vai ao encontro do que tem sido proposto pela etnomusicologia de Nettl (2010). No que se refere às problemáticas relacionadas ao aprendizado e autenticidade da música de tradição oral pela música notada, este autor comenta que grande parte dos educadores Musicais no Ocidente consideram que a autenticidade da tradição oral é relativamente importante para que seus estudantes aprendam a escrita musical ocidental. Ainda assim, dão muito menos atenção para a habilidade de aprender música de ouvido, pela tradição oral. (NETTL, 2010, p. 5, tradução minha)

Educadores Musicais na Europa, no Ocidente e eu penso que em qualquer lugar, consideram a questão sobre autenticidade relativamente importante para que seus estudantes aprendam a notação musical ocidental. Eu penso que eles dão muito menos atenção para a habilidade de aprender música de ouvido, pela tradição oral. Mas, como eu acabei de dizer, uma importante conclusão da etnomusicologia é que o caminho natural para aprender música é ouvindo-a. Então nós, que estamos tentando ensinar música como um valor universal, não deveríamos estar mais preocupados com isso? Ah, você dirá muito corretamente que a notação musical ocidental funciona muito bem. Mas por que nem todo mundo deveria ter acesso a esta tecnologia maravilhosa? (Esse é ponto!) Há uma qualidade intrínseca na música popular ocidental e na música folclórica americana que é sua fluididade e variabilidade, cuja deriva da sua manifestação oral- e é um importante elemento que pode desaparecer se nós dependermos totalmente de partituras escritas. (Nettl, 2010, p. 5, tradução minha).

Como resultado parcial da pesquisa, compartilho alguns procedimentos que têm sido usados em aulas de piano popular e arranjo. Tal estratégia tem o objetivo de estimular a internalização da musicalidade relacionada aos sotaques, condução rítmica e acentos importantes na performance

musicais de tradições diferentes. Ainda assim, as técnicas de composição associadas ao uso do polimodalismo e politonalismo, bem como o uso da técnica serial, foram misturadas às matrizes básicas do jazz, possibilitando novas escutas e experiências com o idioma da música popular americana. A *Third Stream Music* procurou fundir a espontaneidade da improvisação e a vitalidade rítmica do jazz com os procedimentos composicionais e técnicas adquiridas na música ocidental durante 700 anos de desenvolvimento musical.

de músicas pertencentes aos gêneros da música popular brasileira. Para o processo de aquisição de vocabulário rítmico, foi proposta a música *Tátá Engenho Novo*, uma espécie de coco de embolada gravado no disco *O Sol de Oslo*², do cantor Gilberto Gil. Tal escolha de repertório se dá devido à necessidade de se trabalhar com uma música menos complexa harmonicamente em estágios iniciais de desenvolvimento da improvisação rítmica. Quanto ao potencial rítmico a ser desenvolvido, esta música serve como estímulo aos processos de aprendizado de vocabulário musical que poderá ser usado nas práticas de performance do piano na música popular.

COCO: ASPECTOS MUSICAIS DO GÊNERO

O coco é uma dança popular nordestina, cantado em coro refrão que responde quadras, emboladas, sextilhas e décimas aos versos do “tirador de coco” ou “coqueiro”. É uma forma de manifestação popular de canto-dança das praias e do sertão. O autor ainda diz que a influência africana no coco é visível e a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas, especialmente dos tupis da costa. Há uma enorme variedade de cocos e aparecem com o nome de samba, pagode, zambê e bambelô. Na Paraíba e Rio Grande Do Norte, o comum é a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou vênia ou mesmo simples batida de pé. Os instrumentos são, em sua maioria absoluta, de percussão, ingonos, cuícas, pandeiros, ganzás; e nos bailes mais pobres, simples caixotes que servem de bateria animada. (CASCUDO, 2012, p. 213)

Embora a coreografia seja em todos a mesma, existe uma variedade enorme de tipos de coco, tomando suas designações dos mais diversos elementos; por exemplo: dos instrumentos acompanhantes(coco de ganzá, coco de zambê); da forma do texto poético(coco de décima, coco de oitava); do lugar em que é executado ou a que o texto se refere(coco de usina, coco de praia); processo poético musical(coco de embolada). A forma dos cocos é uma estrofe-refrão. O refrão ou segue a estrofe ou se intercala nela. Poeticamente, apenas o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do coco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas. A estrofe solista, em principal nos chamados especialmente coco de embolada, revela com frequência o corte poético- musical da embolada. Os cocos obedecem geralmente aos compassos 2/4 ou 4/4. Há também uma espécie de cocos mais lentos e mais lírcos, de ritmo muitas vezes bem livres, não destinados à dança, sendo englobáveis, portanto, no gênero das canções.(Alvarenga *apud* Cascudo, 2012, p. 213)

Para Ayala (2008. p. 60), a vivacidade do canto, o ritmo, o modo de improvisar, as palavras que se enumeram e se misturam, encadeadas por associações sonoras e que literalmente se embolam, são alguns dos elementos que dão identidade aos emboladores de coco, também chamados de coquistas, cantadores de coco, ou cantadores de coco de feira. Nesta manifestação do coco, os poetas repentistas recorrem a muitas estratégias para atrair o público e para mantê-lo envolvido por suas vozes fortes. “O público se aglomera, fazendo roda em torno da dupla, para ouvir seu canto acompanhado pela batida do pandeiro e, mais raramente, do ganzá.” (AYALA, 2008, p. 60)

² O disco foi gravado no Rainbow Studio em Oslo/Noruega. Na faixa *Tátá Engenho Novo* os músicos foram: Gilberto Gil (voz), Rodolfo Stroeter (baixo elétrico), Trilok Gurtu(tabla e percussão), Bugge Wesseltoft (piano e teclados), Marlui Miranda (voz), Toninho Ferragutti (acordeon).

Segundo Ayala, Mário de Andrade foi o primeiro estudioso a analisar criteriosamente os cocos e a enfatizar que o nome abrangia muita coisa diferente. Em *A Literatura dos cocos* (1984), refere-se à dificuldade de precisão de nomenclatura. Para Oneyda Alvarenga, “[...] a embolada é mais um processo poético-musical, do que uma forma ou gênero particular. Como processo, frequenta várias danças, sendo comum nos cocos”. (ALVARENGA *apud* TRAVASSOS, 2001, *apud* AYALA, 2008, p. 60).

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é, cantos orquestrais em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra, é meio difícil a gente saber o que é o coco bem. O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira”, ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras[...] Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é coco. (Andrade, 1984, p. 347, *apud* Ayala, 2008, pág 61).

Ayala diz que hoje ainda é difícil definir os cocos, pois podem aparecer configurados como gênero da MPB, consagrado por Jackson do Pandeiro; podem ser o canto, a música e os versos de uma dança coletiva (conhecida como coco, brincadeira do coco, coco-de-roda) em que o cantador diz uns versos e os dançadores e instrumentistas respondem em coro, e podem ser improvisados por duplas de emboladores ou conquistas. O coco de embolada, ou simplesmente embolada, por sua vez, também pode aparecer como um tipo de criação poético-musical tradicional da brincadeira do coco; como canção cantada por personagens cômicos de danças dramáticas nordestinas (nau catarineta e cavalo-marinho, por exemplo) e também como gênero da MPB. (AYALA, 2008, p. 61)

Ainda segundo Ayala, o coco de embolada cantado em desafio dá destaque à dupla de poetas, os quais se sobressaem pela rapidez de pensamento ao desenvolver os assuntos e temas versados, acrescentando, muitas vezes, gracejo ao detratar o companheiro (ou companheira, quando cantado por mulheres) fazendo o público aplaudir entusiasticamente e se alegrar. O ritmo forte da percussão marcado em pandeiros, e –mais raro hoje– em ganzás, acompanha o canto dos poetas, quem às vezes, para dar ênfase ao que estão dizendo, dão uma batida forte, que mantém o som em suspensão para chamar a atenção do público. A batida no pandeiro parece reforçar a intenção de surrar o companheiro com verso e a palavra cantada.

A poesia improvisada, a voz com entonações, que ressaltam atuação dos cantadores de coco, as melodias e ritmos agradáveis proporcionam sempre momentos prazerosos para os ouvintes, que se organizam em volta dos poetas, formando rodas de homens, mulheres e crianças em calçadas de ruas, em feiras livres e em outros espaços em que se apresentam. (Ayala, 2008, p. 61)

ENGENHO NOVO

Engenho Novo é um coco recolhido por Mário de Andrade no engenho de Bom Jardim em 1929, que teve como informante o famoso coqueiro/embolador Chico Antônio. Mário escreveu uma extensa pesquisa sobre os cantadores e refere-se, a Chico Antônio, com admiração por sua

musicalidade, qualidade artística e capacidade de improvisação. Pretendia publicar a pesquisa em livro sobre música popular do Nordeste com o nome de “Na Pancada do Ganzá” – uma referência ao único instrumento de percussão utilizado como acompanhamento rítmico pelo cantador – o que seria por si só uma homenagem implícita a Chico. (LUZ, 2015, Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rax3bOGp9s>>).

A METODOLOGIA *THIRD STREAM*

A música popular em geral carrega uma infinidade de códigos idiomáticos desenvolvidos durante a performance dos instrumentistas. Tal fato tem orientado a pesquisa a trabalhar com foco na internalização das informações rítmicas e nuances que são impossíveis de notação na partitura. A metodologia de Campbell (2005), com base em Blake, demonstra três etapas de aprendizado que são fundamentais, nesta pesquisa, para o desenvolvimento das habilidades de improvisação rítmica.

Esta autora elenca três etapas de aprendizado inspiradas na metodologia *Third Stream* de Blake. A primeira envolve uma experiência auditiva que estimula o estudante ao desenvolvimento concentrado da percepção e internalização de nuances sonoras. Na segunda experiência auditiva, o estudante é estimulado a participar da gravação ou performance, seja cantando, tocando alguma informação rítmica ou dançando. A terceira etapa procura desenvolver as informações adquiridas através da performance.

APLICAÇÃO DO MÉTODO COM A MÚSICA TATÁ ENGENHO NOVO

Com base na metodologia *Third Stream* proposta por Campbell(2005), a primeira etapa (*Attentive Listening*) envolve a atividade de apreciação e descrição das sonoridades percebidas na gravação. Os estudantes são estimulados a destacar as características relativas à sonoridade e descrever eventos relacionados à instrumentação, caráter, dinâmica e informações quanto à estrutura rítmica.

Na segunda etapa (*Engaged Listening*) os estudantes são estimulados a cantar com a associação verbal de sons (Tum-tum-Pá) e a bater palmas junto com a informação rítmica constante (Figura 2) ouvida na gravação. Percebe-se que esta etapa é fundamental para a construção do vocabulário de nuances idiomáticas a serem aprendidas e internalizadas. As acentuações quanto ao timbre grave são atribuídas às sílabas “Tum”, enquanto que o timbre agudo é atribuído à sílaba “Pá”.

Alguns alunos com algum vocabulário harmônico podem apoiar as funções harmônicas ou baixos percebidos na gravação. É importante que o estudante ocupado com esta função não atrase o andamento, resultando em uma dissincronia com o tempo da gravação. Nesta etapa estimula-se o juízo crítico dos estudantes com relação à sua precisão em manter o pulso e a tocar em sintonia com a experiência sonora percebida. Esta etapa tem feito com que alunos com pouca experiência passem a praticar mais com as gravações, a fim de chegarem mais preparados nas aulas. Sobre esta etapa a autora comenta:

A escuta engajada convida o estudante a entrar dentro do *groove* ou da fluência da música, fazer parte da música e consequentemente estar mais envolvido. O fenômeno da consciência em estar fazendo parte da música encontra seu lugar na escuta engajada. O estudante encontra alguma coisa na música para contribuir, seja a melodia, um ostinato, uma pulsação ou um *groove*. Desta maneira, o estudante se conecta com a música juntando-se aos músicos da gravação ou a um momento ao vivo. (Campbell, 2005, p. 33, tradução minha)

Na terceira etapa (*Enactive Listening*), através da performance, os estudantes são estimulados a aprenderem a melodia da música cantando e, posteriormente, tocando no piano. Procura-se destacar, junto com a gravação, os elementos idiomáticos relativos às acentuações, texturas rítmicas, notas abafadas e articulações percebidas.

ELEMENTOS EM DESTAQUE A SEREM TRABALHADOS

Com esta música procuramos destacar nuances relativas aos sotaques, conduções rítmicas e acentos importantes na performance ouvida.

Engenho Novo

Rio Grande do Norte



Figura 1: Música “Engenho Novo” - ANDRADE, 1984, p. 108.



Figura 2: Informação rítmica constante na gravação.

O padrão rítmico 3+3+2 (denominado por musicólogos cubanos como *tresillo*) pode ser encontrado na música brasileira de tradição oral, por exemplo, nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos

maracatus pernambucanos, em vários tipo de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante.(SANDRONI, 2001, p. 28 *apud* CÔRTEZ, 2014, p. 206)

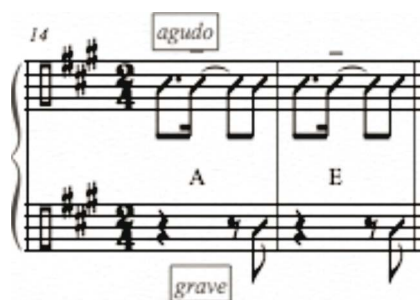


Figura 3: Informação de agudos e graves ouvida na gravação.



Figura 4: Linha dos baixos - Progressões I-V.

Durante a terceira etapa, os estudantes podem tocar junto com a gravação explorando variantes na região média do piano³.



Figura 5: Informação constante com acordes a serem tocados no piano junto com a gravação.



Figura 6: Sugestão de variante 1.



Figura 7: Sugestão de variante 2.

³ Apesar das estruturas estarem escritas em uma região média aguda é recomendável explorar as estruturas uma oitava abaixo a fim de conseguir uma sonoridade mais homogênea com os acordes. A escrita localizada uma oitava superior foi feita com o intuito de se facilitar a leitura deste material.

CONCLUSÃO

O trabalho para a aquisição de vocabulário rítmico é uma proposta pedagógica de exercício da audição e tem sido utilizada como uma adaptação da metodologia de Blake. Acredita-se que esta prática possa ser utilizada como suporte adicional a outras disciplinas como percepção, prática de conjunto ou apreciação musical em música popular. A metodologia *Third Stream* demonstra ser uma eficiente ferramenta pedagógica para se trabalhar a apreciação e aquisição de elementos para a performance de gêneros da música popular, sobretudo porque tem ênfase na prática auditiva e imitação de nuances sonoras. Sendo assim, espera-se que esta pesquisa alcance um número maior de pesquisadores e que diferentes processos de construção de vocabulário musical para as práticas de improvisação em música possam ser compartilhados.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep. Ilustr. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró- Memória, 1984.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *Coco de Embolada: Mágica na palavra e no pandeiro*. Presente em PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana. In: Na ponta do verso: Poesia de Improviso no Brasil. Associação Cultural Caburé: Rio de Janeiro, 2008.
- BLAKE, Ran. *Teaching Third Stream*. *Music Educators Journal* 63.4 (1976): 30-33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3395185?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 17. nov. 2015.
- _____. *Third Stream and the Importance of the Ear – a Position Paper in Narrative Form*. (1981). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40374112?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 28 de janeiro de 2016.
- CÔRTEZ, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, n. 29. Belo Horizonte, p. 195-208, 2014.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. [12º ed]. São Paulo: Global, 2012.
- CAMPBELL, Patricia. Deep Listening to the Musical World. *Music Educators Journal*, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3400224?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 28 de janeiro de 2016.
- DOBBINS, Bill. Improvisation: An Essential Element of Musical Proficiency. *Music Educators Journal* 66.5 (1980): 36-41. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3395774?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 15. nov. 2015.
- LUZ, Jeferson da. *Trains of Brazil: “Tatá Engenho Novo”*. Grupo Anima. Dur: 4’20”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rax3bOGOP9s>>. Publicado em 10 de abril de 2015. Acesso em 29 de fevereiro de 2016.
- NETTL, Bruno. Music Education and Ethnomusicology: A (usually) Harmonious Relationship. *Israel Studies in Musicology Online*, Vol.8, p. 1.(2010). Disponível em: <<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/01-Bruno-Nettl.pdf>>. Acessado em 12 dezembro de 2015.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço descente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. O avião brasileiro. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p89-103.

Gravação em CD

GIL, Gilberto. *O Sol de Oslo*. CD 0014. Pau Brasil: Som Imagem e Editora, 1998.

TEATRO E MÚSICA NA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM PIRENÓPOLIS

João Guilherme Curado (UEG / Campus Pirenópolis)
joaojgguilherme@gmail.com

Resumo: A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis foi reconhecida em 2010 como Patrimônio Cultural do Brasil por abarcar inúmeras manifestações populares que compõem um grande mosaico de representativas festividades. Dentre elas, destacaremos uma breve análise do papel do teatro e/ou operetas que acontece na cidade por ocasião de Pentecostes. Para tanto recorreremos a produções bibliográficas referentes aos séculos XIX e XX, visando entender a tradição que foi estabelecida em montar uma peça a cada ano da Festa do Divino. Para compreender as montagens atuais, teremos por fontes a busca de panfletos e de registros fotográficos referentes aos espetáculos recentemente encenados. Salientamos que a intenção é apresentar um abreviado comentário sobre a revista As Pastorinhas, um auto natalino exibido por ocasião dos festejos ao Divino, para delongar um pouco mais nas montagens atuais de peças Antônio José da Silva, o Judeu.

Palavras-chave: Teatro; Música; Festa do Divino; Pirenópolis.

Theatre and music in the holy divine Spirit Festival from Pirenópolis

Abstract: The Holy Divine Spirit Festival was recognized as Cultural Heritage of Brazil in 2010 for embracing numerous popular manifestations which compose a large mosaic of representative festivities. Among them, it is highlighted a brief analysis of the role of theater or operettas that take places in the city on the occasion of Pentecost. For that we turn to bibliographic production concerning the nineteenth and twentieth centuries, aiming to understand the tradition that was established in having a play every year on occasion of the Holy Divine Spirit Festival. To understand the current assemblies, it is used as sources the pamphlets search and photographic records as well related to the recently staged shows. We emphasize that the intention is to present a short review on the play Pastorinhas, a drama based on Christmas displayed on the occasion of the celebration of the Holy Divine Spirit, to look over a little more in the current parts assemblies Antonio Jose da Silva, the Jew.

Keywords: Theatre; Music; Holy Divine Spirit Festival; Pirenópolis.

A presente abordagem tem a Festa do Divino Espírito Santo como referência aglutinadora de festejos e de registro de informações sobre importantes aspectos da cultura pirenopolina, como a religiosidade, as danças e em especial o teatro e a música, ou melhor, definindo o tema da pesquisa: a música no teatro.

As relações de apresentações teatrais que aconteceram por ocasião da Festa do Divino em Pirenópolis se limitam ao período 1837-1944, conforme Jayme (1971, p. 612-617). Mas é necessário lembrar que houve continuidade desta prática artística, mesmo não mantendo regularidade. E é este *descontinuum* o objetivo aqui pretendido, ao remeter às adaptações montadas recentemente em Pirenópolis sobre as operetas de Antônio José da Silva, o Judeu. Sem, no entanto, esquecer a trajetória quase secular da revista As Pastorinhas.

Devido a importância da cultura teatral em Pirenópolis, que traspassou gerações e séculos, mantendo-se como um elemento bastante significativo, em especial por ocasião dos festejos de Pentecostes, saindo das ruas para ocupar espaços próprios; os teatros. Diante deste cenário propomos uma rápida encenação em três atos: o teatro meiapontense, as Pastorinhas e o Judeu em Pirenópolis.

1º ATO: O TEATRO MEIAPONTENSE

Como mencionado, o registro inicial de uma encenação teatral em Pirenópolis, então Meia Ponte ocorre em maio de 1837, foi o drama Demofonte, como registrou Jayme (1971, p 612). No ano anterior houve a representação do “Batalhão de Carlos Magno” que é considerada uma variação das Cavalladas, a pé, e, portanto não necessitava de um palco para sua representação. Já no ano posterior foi a vez do drama “Aspásia” ser encenado. Parecia uma continuidade a partir de então, mas as lacunas foram aparecendo, ou por falta de espetáculos ou pela ausência de registros. Mas em 1842, nos improvisados palcos, os “barracões” estudado por Souza (1998), foi apresentado “Alecrim e Manjerona”. Novas montagens desta opereta foram levadas aos palcos nos anos de 1899, 1979 e em 2003.

Uma breve retrospectiva histórica se faz necessária para melhor compreensão da definição de Hugo Zorzetti, de afirmou ser Pirenópolis “o berço goiano da paixão pelo teatro” (2014, p. 241).

Sobre o abrir das cortinas teatrais em Goiás temos a informação de que remetem ao início do século XVIII, sendo que “nessa época registravam-se manifestações teatrais na cidade de Traíras, na divisa de Goiás com a Bahia. A tradição do teatro em Goiás arraigou-se a partir daí” (AGI, 1992, p. 146). Ainda na mesma publicação há o depoimento de Domingos Félix, já se referindo a Meia Ponte: “é exatamente o local de vida teatral mais intensa na Província desde quase dois séculos” (AGI, 1992, p. 146).

Propomos elencar as peças encenadas com seus respectivos anos, de acordo com os registros de Jayme (1971), com o intuito de abordar sobre os “Barracões” e a construção dos dois teatros: “Demofontes” (1837), “Aspásia” (1838), “Alecrim e Manjerona” (1842), “O fantasma branco” (1867), “Poder do Ouro” e “Graça de Deus” (1874), “Anjo ou demônio” (1875), “Demofontes” (1878), “Morgadinha” e “Máscara negra” (1879), “As duas órfãs” (1883), “Estátua da carne” e “Fantasma branco” (1885), “Amor e infâmia” (1889), “Inconfidência Mineira” (1891), “Artaxerxes”, “Dom César de Bazan” (1894) e “Demofontes” (1896). “Lágrimas de Maria” e “Alecrim e Manjerona” (1899), sendo que há referências de que estas duas últimas peças foram encenadas em barracão na Rua Vigário Nascimento, antiga Rua das Bestas e atual Rua Direita.

Os barracões podem ser compreendidos como palcos temporários e improvisados a partir de tablados suspensos nas vias públicas e com acesso, quase sempre, ao interior de uma residência por meio de uma janela, pois ali era designado para um camarim (SOUZA, 1998). Há registros de que a plateia trazia de casa suas próprias acomodações. Quase não havia cobrança de ingressos, já que a apresentação ocorria em área pública.

O registro da existência de um teatro em Meia Ponte remete ao Relatório da Câmara Municipal de fevereiro de 1861, de acordo com Jayme (1971), e tratava-se do Theatro São Manoel, erigido pelo comendador Manuel Barbo de Siqueira. Não há registros se as mencionadas peças eram encenadas naquele teatro. A informação, no entanto, afirma que

Não sabemos quando foi demolido êsse teatro, mas podemos assegurar que, em 1891, êle não mais existia, pois Domingos Batista Ferreira, festeiro do Divino Espírito Santo, fêz construir, naquele ano, em caráter provisório, um barracão, para, nele, se apresentar o drama “Inconfidência Mineira” (JAYME, 1971, p. 152).

Outra curiosidade é que em 1899 teve início a construção de outro teatro, situado no Largo da Matriz (JAYME; JAIME, 2002), por iniciativa particular do Major Sebastião Pompeu de Pina, que se desdobrou em ações e em aborrecimentos¹ para findar o Theatro Sebastião Pompeu de Pina que ainda está em funcionamento.

Sobre a atuação de Sebastião Pompeu de Pina vale ressaltar que “desde ainda muito jovem, já encenava, quase sempre por ocasião da Festa do Divino, peças teatrais, das quais, interpretava, algumas vezes, e sempre com grande sucesso, o principal papel” (PINA JÚNIOR, 1979, p. 21). Ainda segundo o referido autor, as atuações tiveram início no ano de 1891, no ano seguinte a alteração do nome da cidade de Meia Ponte para Pirenópolis.

2º ATO: AS PASTORINHAS

Após a construção do Theatro Sebastião Pompeu de Pina a dinâmica teatral também passou por alterações que foram logo sentidas em cena e na sociedade. Os papéis femininos outrora representados por homens “para evitar escândalos”, passam após a Primeira Guerra Mundial a trazer “senhoras e senhoritas para o palco” (JAYME, 1983, p. 282). Outra contribuição foi para as Bandas de Música Euterpe e Phoenix que passaram a fazer apresentações constantes para o público. Orquestras também tocavam em momentos diversos e não só apenas durante os longos intervalos entre os atos.

O fato de ter um espaço fixo destinado a representações contribuiu para o desenvolvimento do sentimento de lugar, considerando que “lugar se refere a um local, mas, especificamente, aos valores que associamos a esse local. Profundos laços psicológicos e emocionais formam entre as pessoas e os lugares que elas experimentam” (CARNEY, 2007, p. 146).

Sendo o lugar um conceito geográfico, recorremos a perspectiva de muitos geógrafos culturais que sustentam que: o “lugar não é apenas onde algo está situado; o próprio lugar incorpora significados, que depende da história pessoal que uma pessoa traz para ele” (CARNEY, 2007, p. 127-128).

O ir para o Theatro constituía-se em uma jornada, mesmo que a recorrência fosse significativa durante o ano. As peças eram longas e as famílias possuíam lugares delimitados. Os preparativos eram grandes e além das roupas de “ver Deus” havia também outras preocupações, como o colchão para as crianças dormirem e ainda “levavam latas e mais latas de salgados, quitandas, doces, vinhos e licores caseiros. E até urinóis não eram esquecidos” (JAYME, 1983, p. 283). Enfim, continua o autor: “teatro era festa de gala para toda a população”. Um lugar de sociabilidades.

A chegada da revista As Pastorinhas a Pirenópolis trouxe a possibilidade de maior participação feminina, que além dos dotes teatrais tiveram ainda o desenvolvimento da capacidade de cantar, estimulando a junção teatro-música, uma vez que a Revista é composta por 46 canções diferentes e 12 árias (solos) “que foram arrançadas para banda por Mestre Propício de Pina” (MENDONÇA, 1981, p. 265). O texto também passou por alterações, como indica a pesquisa de Mongelli e Gomes

¹ Toda a narrativa de intriga, inveja e perseguição política que assolou Sebastião Pompeu de Pina em relação a posse do Theatro pode ser conferida em Jayme (1971) e ainda com mais detalhes no texto de autoria de seu filho, no livro Comédias (PINA JÚNIOR, 1979).

(2014). O elenco é composto por 34 personagens, sendo apenas três deles masculinos, que se dividem em dois homens (Simão, o condutor e Lusbel, o capeta) e um garoto (Benjamin, o aprendiz de pastor). Até mesmo o Anjo Gabriel é representado por uma moça.

A peça foi trazida a Pirenópolis pelo pernambucano Alonso Bento Machado, o Alonso Telegrafista, em 1922. A primeira apresentação teria sido muito ruim e a segunda ocorreu por ocasião dos festejos do Divino, quando foi imperador Joaquim Propício de Pina, o Mestre Propício, fundador e maestro da Banda de Música Phoênix. Foi Mestre Propício quem acrescentou os papéis das personagens infantis símbolos: fé, esperança e caridade. Foi ele também o arranjador das músicas e o responsável por providenciar uma cópia de todo o auto com auxílio de outros companheiros, no intuito de não precisar mais do apoio do telegrafista.

Repetida várias vezes desde então e recorrentemente a partir da década de 1970, As Pastorinhas representam possibilidades diversas em relação ao estudo da música. De acordo com os apontamentos de análises das relações: música e lugar, empreendidos por Corrêa e Rosendahl, salientamos: “as relações com outros aspectos culturais, como a religião, os dialetos, a dieta alimentar” e “a música como comunicação social”; assim como “a análise dos significados simbólicos” e “a música como construção social da identidade” (2007, p. 10-11).

A religião foge ao calendário, trazendo para Pentecostes um auto natalino, sem que tal fato seja questionado. Também é possível a identificação com o dialeto agrário de camponeses, do qual alguns alimentos são mencionados nas canções, estabelecendo comunicação social bastante inteligível da peça com a plateia. Os significados simbólicos partem do princípio do antagonismo das forças bem e mal, assim como a importância dos preceitos religiosos e ainda a ligação com a natureza.

As Pastorinhas possibilitam compreensões sobre a construção social da identidade pirenopolina, uma vez que grande parte das meninas das famílias de maior representatividade na comunidade local participou das encenações que ocorrem desde 1923, quando a Revista passa a ter maior destaque. Mesmo as famílias que se mudaram, acreditam que trazer filhas ou netas para serem pastoras é um resgate. Interpretação semelhante foi desenvolvida por Carney (2007, p. 132) ao observar que “nosso lugar de nascimento deixa uma marca que determina a maneira como percebemos outros lugares. A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico”. Talvez isso explique o fato de existir fila de espera para ser pastora ou para adquirir ingressos para assistir uma apresentação.

Outra dinâmica de acompanhamento da vida teatral em Pirenópolis pode ser verificada nas taxas dos balancetes da prefeitura, conforme observou Silva (2001, p. 36):

durante as primeiras décadas do século XX, a Câmara Municipal estipulava essas licenças em torno de 15\$000 por noite de espetáculo de cinema ou de teatro; se fossem eventos com fins religiosos, sem fins lucrativos ou em benefício de obras públicas, estariam isentos de taxas. Não se verificam altas arrecadações em espetáculos nos balancetes da prefeitura de Pirenópolis: em alguns anos não ultrapassam os 30\$000 anuais.

O fato dos teatros terem sido propriedades particulares e em especial a relação de Sebastião Pompeu de Pina com o Theatro que ainda leva seu nome indica que o espetáculo em Pirenópolis não auferia lucros, e por isso era uma possibilidade de estabelecer relações com a sociedade mediante a

arte. Pelo contrário, as peças teatrais foram importantes colaboradoras em obras, públicas ou não, que visavam benefícios para os pirenopolinos.

3º ATO: O JUDEU EM PIRENÓPOLIS

Dentro do universo teatral e musical pirenopolino, da descendência de Sebastião Pompeu de Pina tivemos Maria Armênia que foi “catalisadora de um processo cultural”, de acordo com Pina Filho (2004), em especial com a música, enquanto seu irmão, Benedito Pompeu de Pina, além de ator foi também autor de Teatro, pertencente, inclusive, à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (PINA JÚNIOR, 1979).

Destarte, pode-se considerar que o teatro em Pirenópolis, pelo menos a partir do final do século XIX, foi quase que uma tradição da família Pina. Uma vez que havia um domínio dos fazeres teatrais a partir deste núcleo familiar, com predominância até os nossos dias, como nas montagens de As Pastorinhas que em vários momentos tiveram um Pina no comando ou no apoio. No teatro não foi diferente e a partir da década de 1970, várias montagens foram produzidas e dirigidas por Demétrio Pompeu de Pina, bisneto do Major Sebastião (JAYME, 1973).

Atualmente é bem comum dizer que “levar” uma peça teatral durante a Festa do Divino em Pirenópolis é uma tradição, tanto que esta manifestação, junto com As Pastorinhas e diversos outros aspectos culturais locais acabaram constituindo o Inventário que propiciou o Registro da Festa como Patrimônio Cultural do Brasil.

Pensar no teatro e a relação deste com a música em Pirenópolis remete a definição conceitual defendida por Giddens para quem “as características distintivas da tradição são o ritual e a repetição” e como ainda salienta o autor “as tradições são sempre propriedades de grupos, comunidades ou coletividades” (2003, p. 51). Deste modo a espera anual por uma produção teatral por ocasião da Festa do Divino é um anseio direcionado, quase sempre, para um específico grupo familiar.

A criação da tradição de teatro em Pirenópolis pode ser compreendida a partir da concepção de que:

o termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo (HOBBSAWM, 2012, p. 7).

A dificuldade apontada de localizar no tempo, nos remete a outro indicador importante: o espaço. E é a partir do lugar Teatro Sebastião Pompeu de Pina que delimitamos, de maneira mais precisa a tradição das encenações teatrais mais recentes que constituem os dois últimos atos aqui já percorridos, cabendo agora a atuação a partir da obra de Antônio José da Silva, o Judeu.

Com a primeira encenação de “Guerras do Alecrim e Manjerona” em Pirenópolis, é fato de que a peça e as partituras passaram a constituir parte do acervo teatral de Sebastião Pompeu de Pina. Com o falecimento do patriarca do teatro, foi criado um arquivo que chegou ao período atual, do qual foi retirado em 2003 para uma nova montagem, dirigida por Demétrio Pompeu de Pina, os

documentos originais. Para a nova adaptação o texto passou por algumas alterações visando melhor compreensão do público, como a explicação contida no programa da peça. Com o sucesso de público e de crítica, o mesmo diretor montou em 2005, o “Anfitrião”.

Não há registros conhecidos da chegada das obras do Judeu a Pirenópolis, se eram anteriores a Sebastião Pompeu de Pina ou se forma por ele adquiridas, o fato é que este conjunto de obras constitui um rico acervo, pois se trata de obras raras.

Trazer novamente a cena peças do Judeu à ribalta exigiu uma preparação significativa com adaptação do texto, estudo para a confecção de cenários e figurinos, preparação do elenco, uma vez que se trata de uma “Ópera joco-séria” e os atores precisam cantar alguns trechos das músicas comportas por Antônio Teixeira, parceiro de Antônio José da Silva.

Como atualmente poucas são as atrizes e os atores que cantam em Pirenópolis, para as adaptações foi necessário buscar apoio e a colaboração, possível graças a Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, com a qual Pirenópolis mantém bom relacionamento desde a época do maestro Braz Wilson Pompeu de Pina Filho.

A direção geral e produção couberam a Demétrio Pompeu de Pina que contou com a parceria da professora Maria Lúcia Roriz na condução da direção musical. Os músicos eram alunos da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, que supriram uma lacuna da ausência de músicos, em especial para contrabaixo e violoncelo.

O esmero de Demétrio para com as duas produções, com intervalo de dois anos, demonstra não só a competência na condução atual do teatro em Pirenópolis, mas sim toda uma tradição familiar que se perpetua, assim como as imortais obras de Antônio José da Silva, o Judeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da década de 1970, com as intervenções estatais, representadas pelo apoio da GoiásTur em algumas das manifestações culturais goianas, ocorreram valorizações de alguns dos aspectos culturais em cidades distintas.

Em Pirenópolis estes reflexos foram sentidos na Festa do Divino em que mascarados e Cavalhadas receberam maior apoio. Mas as peças teatrais e As Pastorinhas continuaram a serem encenadas, mesmo em espaços outros que não o Theatro Sebastião Pompeu de Pina, que desde então passou a ter outras funcionalidades, voltando a ser casa de espetáculos após algumas reformas.

A manutenção das apresentações de As Pastorinhas demonstra o apreço de antigas e atuais gerações para o teatro e a música. Mas foram as montagens recentes de obras de Antônio José da Silva, o Judeu, que demonstraram o vigor, mesmo permeado por lacunas temporais, que o ato de promover peças teatrais entremeadas por músicas, as operetas, ainda fazem muito sucesso, ainda mais com um texto tão provocativo e atual.

Diante do que tem sido produzido e apresentado no Theatro Sebastião Pompeu de Pina pode ser perceber que Pirenópolis é um lugar de tradição teatral e que merece estudos mais aprofundados ao fechar esta cortina.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO GOIANA DE IMPRENSA (AGI). Em cena, o teatro. Documentário Goianidade. *Goiânia*, v. 1, n.1, p. 145-150, 1992.
- CARNEY, George O. Música e lugar. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. p. 123-150.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Literatura, Música e Espaço: uma introdução. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. p. 7-16
- GIDDENS, Antony. *Mundo em descontrole*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 108p.
- HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. 2. ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012. p. 7-25.
- JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 1971. 624p.
- _____. *Famílias Pirenopolinas*. Goiânia: UFG, 1973. Vol I. 429p.
- JAYME, Jarbas; JAIME, José Sisenando. *Casas de Pirenópolis: Casas dos Homens*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002. 196p.
- JAYME, José Sisenando. *Pirenópolis; humorismo e folclore*. Goiânia: s/e, 1983. 416p.
- MENDONÇA, Belkiss Spenciêre Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981. 385p. (Coleção Documentos Goianos).
- MONGELLI, Lênia Márcia; GOMES, Neide Rodrigues. *As pastorinhas de Pirenópolis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. 231p.
- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. *O Cancioneiro de Armênia*. Goiânia: Agepel, 2004. 120p.
- PINA JÚNIOR, Sebastião Pompêo de. *Comédias*. Goiânia: Oriente, 1979. 200p.
- SILVA, Mônica Martins da. *A festa do Divino: Romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia: Agepel, 2001. 229p.
- SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *A “era” dos barracões: uma abordagem histórico-social da ópera em Pirenópolis - século XIX*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música/UFG, 1998. Goiânia, 1998. 110p.
- ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: a cena do interior*. 2. ed. Goiânia: UFG, 2014. 264p. (Volume 2).

TRADIÇÃO, INOVAÇÃO E DIVERSIDADE NA BAIXARIA DO CHORO DE RAPHAEL RABELLO E ROGÉRIO CAETANO

João Fernandes (UFG)
jguitarfernandes@gmail.com

Magda Clímaco (UFG)
magluiz@hotmail.com

Resumo: Esse trabalho teve como objetivo analisar a baixaria do choro na interpretação de dois violonistas de 7 cordas, Raphael Rabello e Rogério Caetano, buscando as suas interações com a tradição e com a diversidade que tem caracterizado o cenário pós-moderno (HARVEY, 2007). Através de pesquisa bibliográfica, do levantamento de elementos da trajetória histórica do choro, da análise de Cds, DVDs e da transcrição das baixarias que foram analisadas e interpretadas, foi possível comprovar a pressuposição de que esses músicos, sem deixar de praticar a tradição ligada ao “contraponto brasileiro” (BRAGA; 2004; TINHORÃO, 2010), fizeram interagir no seu trabalho elementos de outras dimensões temporais e culturais.

Palavras-chave: Baixaria do Choro; Violão de sete cordas; Raphael Rabello e Rogério Caetano; tradição, inovação e diversidade

Tradition, innovation and diversity in the baixaria of choro music of Raphael Rabello and Rogério Caetano

Abstract: This study aimed to analyze the *baixaria* (basslines) of Brazilian choro music according to the interpretation of two 7-string guitarists, Raphael Rabello and Rogério Caetano, seeking their interactions with the tradition and with the diversity that has characterized the post-modern setting (HARVEY, 2007). Through bibliographic research, collection of elements of the historical trajectory of the choro music, analysis of CDs, DVDs and transcription of the *baixarias* – these ones analyzed and interpreted –, it was proved the assumption that these musicians made the interaction of elements from others cultural and temporal dimensions in their work, but without abandoning the practice of the tradition related to the “Brazilian counterpoint” (BRAGA, 2004; TINHORÃO, 2010).

Keywords: *Baixaria* of choro music; Seven-string guitar; Raphael Rabello and Rogério Caetano; Tradition, innovation and diversity.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho teve como objetivo abordar a baixaria do choro na interpretação de dois violonistas de 7 cordas, Raphael Rabello e Rogério Caetano, buscando as suas interações com a tradição e com a diversidade que tem caracterizado o cenário contemporâneo das três últimas décadas, considerado por Harvey (2008) e Hall (2014) como pós-modernidade consolidada, caracterizada por encontros e interações culturais acentuados. A atuação como violonista de 7ª cordas, junto à convivência intensa com o meio chorão e com a prática constante da apreciação musical, tem levado à percepção que os dois violonistas em questão apresentam um trabalho inovador com as baixarias do choro. Essa percepção trouxe a iniciativa de buscar entender como isso acontece, partindo das seguintes questões: que peculiaridades estilísticas podem ser relacionadas às baixarias elaboradas por Raphael Rabello e Rogério Caetano? Como se dá, estilisticamente, a sua interação com a diversidade? Partiu-se da pressuposição que esses músicos, fazendo interagir no seu trabalho elementos de outras dimensões culturais e temporais, tradição e inovação, cumpriram processos específicos de interação cultural. A abordagem metodológica teve em vista levantamento bibliográfico e documental (Cds, DVds, partituras editadas), além de privilegiar transcrições de baixarias, sempre aliando à abordagem da organização sonora (a transcrição) com a audição, interpretação e performance musicais. O trabalho justifica-

se pelo papel que o choro tem exercido atualmente no cenário pós-moderno brasileiro das últimas décadas, quando começou a dialogar com o capitalismo contemporâneo, cujas estratégias têm levado bens culturais tradicionais, através de músicos profissionais, para diferentes palcos e locais de rodas de choro (2008). Nesse cenário, o interesse pelo violão de sete cordas tem crescido muito, e, só mais recentemente estão aparecendo os primeiros trabalhos acadêmicos sobre esse instrumento básico para os conjuntos de choro. Ao buscar investir em novos objetos de estudo, esse trabalho permite também ampliar o universo musicológico que, até pouco tempo, tinha se dedicado praticamente à musicologia histórica, que privilegia a música europeia ligada à dimensão cultural erudita (KERMANN, 1987).

AS BAIXARIAS DO CHORO: UMA BREVÍSSIMA ABORDAGEM HISTÓRICA

Dentre as peculiaridades estilísticas do choro, que incluem o cultivo da funcionalidade do tonal, do estilo improvisatório, que, na verdade, se consiste em variações sobre a melodia principal, a baixaria – contracantos realizados na região grave – se apresenta como um elemento importante. Sua prática remonta aos grupos de “pau e corda”, onde o flautista, geralmente o único a possuir conhecimento de teoria musical “adestrava os acompanhadores em determinados esquemas modulatorios, transformando exercícios em agradáveis passatempos” (BAPTISTA SIQUEIRA, apud TINHORÃO, 2010, p. 103). Atualmente, ela é realizada principalmente pelo violão de sete cordas, que passou a integrar o choro no início do séc. XX, sobretudo, a partir do trabalho de Arthur de Souza Nascimento (1886-1957) – o Tute – um dos primeiros a investir nesse instrumento. Tute, multi-instrumentista, tocava também prato na banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob regência de Anacleto de Medeiros. Dessa convivência com os arranjos de banda e em especial com o trabalho do maestro Anacleto, pôde trazer para o violão de sete cordas os elementos que influenciaram os rudimentos da sua linguagem contrapontística, e que podem ser constatados a partir da definição de Kiefer:

O baixo contrapontístico e melódico, ou [...] o baixo cantante, tão característico do choro, foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Funcionando como uma segunda melodia, a linha do baixo do choro, além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. É um tipo de linha muito ornamentada, com grande quantidade de notas, fazendo o uso constante de semicolcheias e tercinas, executadas entre o dó 3 e o dó 1, e por isso soando bem nos instrumentos em que, como o violão e o bombardino, possuem nos registros médio-graves a sua melhor sonoridade. Esse tipo de linha ficou conhecida como “baixaria do choro” ou apenas “baixarias”. (KIEFER, 1983, p. 15).

A relação com a banda fez também com que instrumentos como oficleide, bombardino, trombone e saxofone fossem no início amplamente utilizados para a realização da baixaria. Atualmente, ela é realizada principalmente pelo violão de sete cordas.

Por outro lado, Marco Pereira, no prefácio da obra *Sete cordas técnica e estilo* de Rogério Caetano (2010), observa que foi com Horondino José da Silva (1918-2006) – o Dino Sete Cordas – que o violão de sete cordas foi elevado a um nível musical e artístico mais significativo. Dino Sete Cordas desenvolveu de tal forma a linguagem do referido instrumento que, em 1952, ficou estabelecida de forma definitiva a primeira escola do violão de sete cordas no Brasil, caracterizada pelo sete cordas de aço, também chamado de típico (BRAGA, 2004, p. 8), tocado de dedeira, e que “ata-se diretamente à tradição

das bandas de música, à linhagem do bombardino, do oficleide ou da tuba, seus velhos antecessores”, no momento de realizar a baixaria. A trajetória de Dino começou, sobretudo, quando Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973) – o Pixinguinha – passou a fazer parte do regional de Benedito Lacerda integrado por ele, circunstância que o levou a absorver as “malícias musicais” de Pixinguinha, e “agora, além da função de acompanhador, o violão se coloca em posição de igualdade com a melodia principal, por intermédio de contracantos realizados na região grave do instrumento.” (LUIZ, 2011, p. 59-60). Segundo o violonista Luís Otávio Braga, em seu método intitulado *O violão de sete cordas*,

Quando Pixinguinha deixou o regional de Benedito Lacerda, Dino, então violonista de seis cordas do grupo assumiu a baixaria e trouxe para o violão de sete cordas tudo o que a aproximação com aquele mestre e sua própria sensibilidade puderam alcançar. É com toda justiça um pilar do instrumento no Brasil. Além de sua indubitável inventiva musical, Dino fixou o violão de sete cordas na cena profissional. (BRAGA, 2004, p. 7).

Sua contribuição foi assegurar um acompanhamento firme e seguro para os conjuntos que viabilizavam as rodas de choro, o que proporcionou o aparecimento do conhecido “contraponto brasileiro”, hoje uma das peculiaridades da música brasileira, segundo Tinhorão (2010). Com Dino o violão de sete cordas passou a ter um número cada vez maior de adeptos, se tornando um instrumento básico e indispensável no conjunto musical dos chorões. Dos adeptos do violão de sete cordas influenciados por Dino, Raphael Rabello (195?-1998) foi o que mais se destacou.

Raphael Rabello

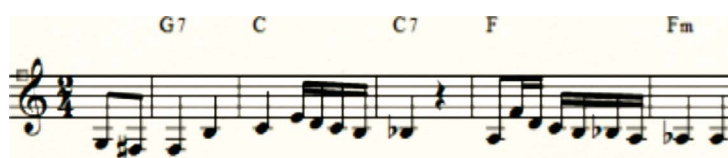
Em diversas ocasiões Raphael Rabello externou sua admiração por Dino Sete Cordas. Em entrevista divulgada pela pesquisadora Márcia Taborda (1995), Rabello afirmou:

Quando vi o Dino tocar, tive certeza do que eu queria fazer em música. Tive certeza que queria tocar violão; acabaram-se as dúvidas. Eu mudei minha vida. Quis ser igual a ele [...] Me dediquei inteiramente ao Dino por muitos anos, uns quinze anos. Me dediquei a estudar tudo o que ele fez, a saber tudo o que ele sabia. Hoje em dia, eu e ele é uma coisa só; meu trabalho, mesmo solando, tem influência do Dino. A inflexão é igual, o sotaque [...] (RABELLO apud TABORDA, 1995, p. 15).

Em sua primeira gravação comercial, no disco *Os carioquinhas no choro*, datado de 1977, Raphael Rabello utilizou um violão de sete cordas de aço (típico). Nesta gravação pode-se perceber através da sonoridade e do fraseado grande semelhança com o estilo de Dino Sete Cordas, o que vem a ser natural devido ao longo tempo em que se dedicou a estudar a obra de Dino. O Exemplo 1 exemplifica essa semelhança.



Dino 7 cordas



Raphael Rabello

Exemplo 1: Trechos de contracantos realizados por Dino 7 cordas e por Raphael Rabello influenciado por Dino.

Entretanto, em suas performances e gravações a partir da década de 80, quando por influência do violonista Luís Otávio Braga passou a utilizar um violão de sete cordas de nylon, pôde ser notado um processo de formação musical e violonística muito abrangente, que lhe permitiu ir muito além da realização das baixarias do choro. Tal processo envolve um amplo conhecimento das técnicas e do repertório tradicional do violão clássico, profundo conhecimento dos elementos harmônicos utilizados no jazz e na bossa nova e um completo domínio das técnicas do violão flamenco, marcando seu diálogo com uma diversidade acentuada. A maestria com que Rabello conecta a seção B do *Prelúdio n.º 5* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ao seu arranjo de *Retrato em branco e preto* de Tom Jobim e Chico Buarque, no álbum *À flor da pele*, ao lado do cantor Ney Matogrosso, atesta seu conhecimento da música de concerto. Através do contato com os maestros Radamés Gnattali (1906-1988) e Tom Jobim (1927-1994) Rabello pôde ampliar significativamente seu vocabulário harmônico. Em seu arranjo para violão solo de *Luiza*, de Tom Jobim, é interessante observar como consegue unir complexidade harmônica e idiomatismo instrumental, dando a impressão de que a obra foi composta originalmente para violão (Exemplo 2).



Exemplo 2: Trecho de *Luiza* de Tom Jobim. Passagem que evidencia a ampliação do vocabulário harmônico de Raphael Rabello.

O interesse pelo flamenco, é provável que tenha começado na França, após o contato com o violonista espanhol Paco de Lucia (1947-2014), na ocasião em que se encontraram em um festival de jazz em Córsega. As técnicas do violão flamenco foram bastante empregadas por Rabello ao longo de sua carreira. Como exemplos que interessam a esse trabalho, podem ser citados o acompanhamento do clarinetista Paulo Moura (1932-2010) no choro *I a 0* de Pixinguinha no álbum *Dois irmãos*, quando utilizou diversas formas de *rasgueados* e o arranjo de *Odeon*, de Ernesto Nazareth (1863-1934), em que utiliza *trêmulos* e *arpejos* específicos do violão flamenco, conforme o Exemplo 3 abaixo.



Exemplo 3: Trecho de *Odeon*, de Ernesto Nazareth, transcrição de (NUNES, 2007, p. 46). Passagem que evidencia a influência flamenga na obra de Raphael Rabello. Comp. 124.

Estes exemplos mostram de forma sintética uma pequena parcela da diversidade e dos diversos recursos técnicos empregados por Rabello na execução de seu repertório. Raphael Rabello foi um acompanhador inovador, portanto, além de ter sido um dos responsáveis por elevar o violão de sete cordas ao patamar de instrumento solista. Um dos seus admiradores, que também bebeu em sua fonte, foi o músico goianiense radicado em Brasília Rogério Caetano.

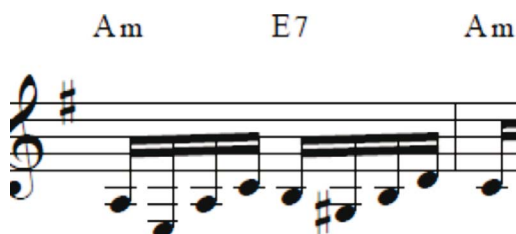
Rogério Caetano

Atualmente, um dos violonistas de sete cordas de maior destaque no Brasil e que tem se tornado cada vez mais conhecido do público é Rogério Caetano (1977), que interagiu de forma intensa com o “complexo do choro de Brasília” (expressão utilizada por Teixeira (2007, 31-32), referindo-se à grande difusão do gênero choro na cidade). Nascido em Goiânia, mudou-se para Brasília em 1995 (ALBIN, 2016), quando passou a frequentar as rodas de choro na cidade e as atividades do Clube do Choro, que tem se destacado por promover projetos culturais que colocam o choro em diálogo com outros gêneros musicais nacionais e internacionais, como o samba, a bossa nova, o baião, o jazz, o rock, dentre outros (CLÍMACO, 2008). Participando das atividades do clube, Caetano teve oportunidade de participar de *workshops* e tocar com músicos como Ginga, Hermeto Pascoal, Armandinho Macedo, dentre muitos outros nomes reconhecidos nacionalmente, que tem se dedicado a gêneros como o jazz e o rock. Em 2004 graduou-se em composição pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), quando passou a interagir com o universo da música de concerto. Sobressaindo-se como violonista de 7 cordas (solista, compositor) tem se destacado também como produtor cultural, produzindo em 2012 o CD *Um abraço no Raphael Rabello: 50 anos* lançado pela produtora Acari Records. O disco reuniu 11 composições de renomados músicos instrumentais brasileiros inspirados na obra e no estilo de Raphael Rabello. Ricardo Cravo Albin, em seu dicionário virtual, afirmou que Rogério Caetano é “considerado pela crítica como sendo da linhagem de violonistas do porte de Dino 7 cordas, Raphael Rabello e Dilermando Reis” (ALBIN, 2016). Mas o fato é que sem deixar de lado a tradição, Caetano tem evidenciado um trabalho muito inovador. O violonista Marco Pereira, no prefácio do livro *Sete cordas técnica e estilo*, de autoria do próprio Rogério Caetano, comentou sobre esse músico:

Discípulo direto dos grandes mestres, [...], Rogério Caetano também está colocando o violão de sete cordas num novo patamar. Sabemos bem da transformação que ele está efetuando na linguagem do seu instrumento [...]. Rogério Caetano tem mente arrojada, desbravadora. Utiliza de maneira fluente e natural, elementos musicais *inusitados* nessa linguagem, representando assim a vanguarda do violão de sete cordas neste início de século. Ele é titular de um estilo próprio, de muita profundidade, que olha pra frente sem jamais perder de vista a tradição de seu instrumento. Servindo-se de um material instigante como *escalas sintéticas, escalas alteradas e elementos harmônicos modais*, Rogério Caetano *renova* a maneira de expressão do sete cordas nos nossos dias. (PEREIRA, 2010, P.8) (grifos meus).

Com o objetivo de mostrar as inovações que Rogério Caetano vem realizando na baixaria do choro através da linguagem do violão de sete cordas, foi realizada a transcrição e uma análise de fragmentos de um trabalho seu elaborado para a música *Noites cariocas* de Jacob do Bandolim. Serão apresentados aqui alguns trechos em que faz uso de elementos “não-tradicionais” da linguagem do choro. De acordo com Borges (2008, p. 5), o termo não-tradicional pode se referir tanto à linguagem do violão de sete cordas quanto à linguagem do choro e se caracteriza pela adoção de elementos solísticos e inovações nos aspectos timbrístico, harmônico e improvisatório. Serão observados elementos que remetem às inovações evidenciadas por Caetano, portanto, que marcam o seu encontro com outras dimensões culturais, evidenciando como agrega elementos do jazz, do blues e até mesmo do rock ao choro. Embora a análise tenha destacado o uso de elementos não-tradicionais na interpretação de

Rogério Caetano, não pode deixar de ser dito que esse músico tem completo domínio dos ensinamentos deixados por Dino e Rabello, duas das principais referências do instrumento, o que também aparece nas suas execuções. Um bom exemplo é o fragmento construído sobre os arpejos de Lá menor e Mi 7 (Exemplo 4) – em que faz o uso da *baixaria arpejada* (BRAGA, 2004, p. 37) – que ocorre nos compassos 7, 23 e 165, correspondentes às entradas da sessão A.



A7



Exemplo 6a

F#dim



Exemplo 6b

Exemplo 6: Trechos da transcrição da Baixaria de Noites Cariocas de Jacob do Bandolim na interpretação de Rogério Caetano. Passagens que evidenciam a utilização da Escala dim dom - octatônica (Exemplo 6a) comp. 91-92; Escala dim dim (Exemplo 6b) comp. 106.

No compasso 115 faz o uso da escala *pentatônica*. (Exemplo 7a). No trecho que envolve os compassos 119 e 120 faz uma combinação da escala *pentatônica* com a menor harmônica dando um sabor jazzístico à frase (Exemplo 7b).

C



Exemplo 7a

Dm

A7

Dm



Exemplo 7b

Exemplo 7: Trechos da transcrição da Baixaria de Noites Cariocas de Jacob do Bandolim na interpretação de Rogério Caetano. Passagens que evidenciam a utilização da Escala Pentatônica (Exemplo 7a) comp. 115; Escala Pentatônica com menor harmônica (Exemplo 7b) comp. 119-120.

Nos compassos 124 e 152 faz novamente o uso da escala *diminuta dominante* (Exemplo 8a e Exemplo 8b) e no trecho que vai do segundo tempo do compasso 176 até o compasso 177 faz o uso da escala *dim dim*. (Exemplo 8c)

A7



Exemplo 8a

B7



Exemplo 8b

Bbdim



Exemplo 8c

Exemplo 8: Trechos da transcrição da Baixaria de Noites Cariocas de Jacob do Bandolim na interpretação de Rogério Caetano. Passagens que evidenciam a utilização da Escala dim dom (Exemplo 8a e Exemplo 8b) comp. 124 e 152; Escala dim dim (Exemplo 8c) comp. 176-177.

Peculiaridades estilísticas que mostram a interação do tradicional choro carioca com a diversidade que marca encontros e diálogos com outras dimensões culturais podem ser relacionadas a essas baixarias elaboradas por Rogério Caetano, portanto. Acontecem aí interações com a harmonia e com escalas características não somente do jazz, mas também da música de concerto do pós-romantismo, que tem em Claude Debussy um exemplo.

Por fim, tanto Raphael Rabello quanto Rogério Caetano interagiram com a música de concerto. Raphael através do contato estreito com Radamés Gnattali e Tom Jobim e, Rogério Caetano, através da academia. Do mesmo modo que Raphael Rabello, que também dialogou com o flamenco, com a música jazzística, além de ter mostrado conhecimento da harmonia da música de concerto, com a qual o próprio jazz já havia dialogado, Caetano tem feito o choro marcar o encontro com a diversidade. Diversidade que os fluxos comunicacionais globais nacionais e internacionais tem tornado acentuada na contemporaneidade, no período pós-moderno consolidado na década de 90 ao tempo presente, segundo Harvey (2007) e Hall (2014). Período em que esses dois músicos mostraram a sua produção, evidenciando diálogo não só com a tradição, mas também com outras dimensões culturais.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação de Mestrado, UNB, 2008.
- BRAGA, Luís Otávio. *O violão de sete cordas*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.
- CAETANO, Rogério. *Sete cordas técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010
- CLÍMACO, Magda. *Alegres dia chorões – o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília*. 2008. 487 f. Tese (Doutorado em História Cultural). História. Universidade de Brasília (UnB), DF, 2008.
- HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora Loyola, 2007.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983.
- LUIZ, José Ribamar. *O violão de 7 cordas: contracantos de Pixinguinha a Dino*. 2011. 77 f. Monografia (Trabalho Final de Curso). Música. Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2011.
- NUNES, Alvimar Liberato. *“Interpretação, arranjo e improvisação de Rafael Rabello em Odeon de Ernesto Nazareth”*. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2007.
- PEREIRA, Marco. Introdução. In: CAETANO, Rogério. *Sete cordas técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010.
- TABORDA, Márcia. *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira*. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, sob orientação do professor Turíbio Santos, 1995

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história na música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 2010.

TEIXEIRA, João Gabriel de Lima. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello: um estudo de caso de preservação musical bem sucedida*. In Congresso Brasileiro de Sociologia, 12º, 2007, Recife. Recife: UFPE, 2007.

Internet

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Acessível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/rogerio-caetano/dados-artisticos>>. Acessado em: 22 abril 2016

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon*. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2008/10/144-jaime-ernst-dias-rogerio-caetanotrio.html>>.

Pôsters

ANÁLISE COMPARATIVA DE DOIS MÉTODOS DE ENSINO COLETIVO E SUAS PROPOSTAS PARA O TROMPETE

Kaellen de Castro Pimenta (UFG)
kaellenc@gmail.com

Nilceia Protásio Campos (UFG)
nilceiaprotasio@gmail.com

Palavras-chave: Trompete. Método de ensino coletivo. Banda Marcial.

JUSTIFICATIVA/BASE TEÓRICA

Este texto trata-se de um recorte de um trabalho de conclusão de curso, em andamento, que tem como objetivo conhecer a proposta para o ensino de trompete em dois métodos para ensino coletivo de instrumento musical e de que forma esses métodos contribuem para a formação de trompetistas iniciantes.

Nas bandas de música, o ensino coletivo de trompete é muito utilizado, possibilitando aos alunos se desenvolverem tanto tecnicamente, como musicalmente. O ensino coletivo de trompete na iniciação musical de crianças tem como objetivo musicalizar os alunos diretamente no instrumento com métodos que permitem a união da teoria musical com a prática instrumental. Com a diversidade de faixa etária, consegue-se ter bons resultados quanto à aprendizagem, pois os alunos vão se socializando e acabam aprendendo uns com os outros. Segundo Cruvinel (2005, p. 81):

A partir da interação com o grupo, o sujeito passa a conhecer mais a si próprio e o outro, trocando experiências. Na medida em que essa interação grupal ocorre, o sujeito se sente realizado por fazer parte daquele grupo, com isso, a sua auto-estima aumenta, da mesma forma que sua produção e rendimento.

Com o crescimento da prática do ensino coletivo, pode-se perceber uma busca maior por métodos brasileiros para serem utilizados em bandas. De acordo com Alves e Sousa (2015), “essas pesquisas relativas ao ensino coletivo vêm demonstrando a ausência de métodos brasileiros de ensino coletivo que possam ser utilizados nas aulas de banda”, levando dessa forma os professores a buscarem por métodos de outros países, tendo concepções e ideias diferentes de técnicas e melodias existentes na cultura brasileira.

Buscando tomar o trompete como foco de análise, algumas questões norteiam a presente pesquisa: Qual a metodologia aplicada no ensino coletivo de trompete para crianças? Que método é trabalhado com os alunos? Como é trabalhado o repertório? Os métodos escolhidos possuem músicas para que a banda possa tocar, integrando os novos alunos com os mais antigos? De que forma os métodos de ensino coletivo contribuem para a formação musical dos trompetistas de banda?

Baptista (2010, p. 19) indica três procedimentos que devem existir no processo do estudo de trompete e os objetivos a serem alcançados:

Primeiro, acreditamos haver a necessidade de um programa que possa capacitar o estudante de forma equilibrada. Segundo, este programa deverá ser aplicado por um professor, com aulas regulares, que possibilitem ao aluno evoluir, técnica e musicalmente. Terceiro, a necessidade da prática diária dos estudos, que por anos levará ao nível de excelência profissional.

Nesse sentido, buscamos analisar as propostas para iniciação ao trompete nos métodos de ensino coletivo.

OBJETIVOS

Com base no contexto do ensino coletivo de trompete de duas bandas em Goiânia, esta pesquisa tem como objetivo: a) Conhecer os métodos selecionados pelo professor para seus alunos iniciantes, analisando comparativamente as propostas para o ensino de trompete em dois métodos de ensino coletivo; b) Compreender a metodologia utilizada e como o repertório é trabalhado pelo professor no ensino coletivo de trompete para iniciantes; c) Explicar como acontece este processo de ensino e de que forma o ensino coletivo contribui para a formação musical de trompetistas iniciantes.

METODOLOGIA

De início, foi realizada uma revisão de literatura sobre o tema, englobando o ensino coletivo de instrumento musical. Como a pesquisa se encontra em andamento, a coleta de dados se dá no sentido de analisar os dois métodos utilizados por duas bandas de música em Goiânia: o Método Tocar Junto e o Método Da Capo, ambos, métodos brasileiros que foram feitos pela necessidade de materiais produzidos no Brasil, levando em consideração a realidade das bandas. Como os métodos são escritos em português, os próprios alunos conseguem saber o que o exercício está pedindo, assim como compreender as explicações quando algum conteúdo novo é inserido. A partir dessa perspectiva, é possível analisar alguns aspectos dos referidos métodos.

CONSIDERAÇÕES

Em 2000, o professor Joel Luis Barbosa cria o **Da Capo**, baseado nos métodos modernos de ensino coletivo instrumental dos Estados Unidos, em seu título original: “*Adaptation of American Instruction Methods to Brazilian Music Education Using Brazilian Melodies*”, que teve sua tradução pelo próprio autor em seu retorno do doutorado nos Estados Unidos, como: “Da Capo: Método elementar para ensino Coletivo ou individual de instrumentos de banda”.

Os métodos americanos usados no Brasil trazem só música americana e os alunos brasileiros tinham dificuldade em cantar melodias. É importante cantar quando se está aprendendo um instrumento para que haja um desenvolvimento musical completo, não apenas instrumental. O método é desenvolvido passo a passo com 128 lições. Em cada lição, o aluno aprende um

ou duas notas no instrumento, aprende duas músicas novas, aprende um novo ritmo. Em cada página vai ter melodias para cantar. (PEREIRA, 1999.p. 53 Apud MARTINS, p. 13)

Com o Método Da Capo, ficou mais fácil unir a prática no instrumento com as aulas teóricas, já desde o início. Como este é um método para bandas, dá a possibilidade de criar grupos menores com mais de um instrumento. No método, existem exercícios e melodias para que ele possa tocar, estimulando a sempre querer aprender mais.

O Método Da Capo é utilizado por professores das bandas de música para a iniciação musical, pois ele auxilia no aprendizado de um determinado grupo de instrumento e também pode ser usado por toda a banda, acontecendo assim o ensino coletivo com exercícios e pequenas melodias ao longo deste livro. Este método ensina de forma gradativa sobre a teoria musical, a partir das explicações que antecedem os exercícios que possuem novidades para o aluno, seja de nome das notas, valor de duração entre outras informações dos exercícios, assim que vão entendendo e conseguindo tocar vão avançando para os próximos exercícios. Vecchia (2008, p. 33) explica com qual intenção o método Da Capo foi pensado para ser trabalhado:

O método Da Capo prioriza o fazer musical, pois estimula os alunos a tocar instrumentos logo no início do aprendizado. Além disso, os elementos teóricos são apresentados gradativamente à medida que o iniciante avança nos exercícios do método, interpretando-os ao instrumento.

Outro método de destaque é o **Método Tocar Junto**, que foi pensado para a socialização das práticas pedagógicas a partir de estudos técnico-musicais, repertório e arranjos próprios para alunos que iniciam seus estudos musicais no instrumento. Este método se enquadra nos contextos das bandas marciais, pois é possível conseguir alcançar o objetivo de ensinar os alunos a tocar desde a primeira nota com o auxílio do método, ensinando a posição de cada nota na partitura – o que faz com que os alunos tenham um desenvolvimento maior em suas aulas de instrumento e consigam tocar.

Antes de iniciar os exercícios, o método apresenta o dedilhado do trompete e explica as funções básicas do instrumento e o nome das partes principais: o bocal, a bomba de afinação e a campana, assim como a ordem dos pistos para que o aluno possa conhecer as partes fundamentais do instrumento. Em seguida, ensina a escala de Dó Maior na pauta para que o aluno comece a identificar a localização das notas. Em um quadro, aparecem os pistos necessários para alcançar cada nota. Após a escala de Dó Maior, apresenta o quadro de dedilhados para o trompete utilizando a escala cromática do Fá#2 até a extensão do Sol 4 para servir como um guia, quando o aluno esquecer ou se deparar com alguma nota que ainda era desconhecida.

O autor lista algumas sugestões ao longo dos exercícios do método, para que se tenha mais eficiência e uma boa resposta do grupo:

1. Explique ao aluno antes do exercício trabalhado cada elemento teórico ou prático novo que aparecer no exercício a ser abordado.
2. Faça a leitura rítmica do exercício, utilizando uma sílaba qualquer (“tá”, “tu”, etc.) em substituição às notas escritas. [...]
3. Faça a leitura métrica de cada exercício. Nesse tipo de leitura, o aluno deverá “dizer o nome de cada nota, já com o ritmo indicado pelas figuras, mas sem preocupação com

entonação. O professor pode potencializar esse exercício pedindo para que o aluno dedilhe no seu instrumento enquanto é feita a leitura.

4. Solfeje cada exercício antes de tocá-lo no instrumento. É fundamental para a afinação do grupo que o aluno adquira a consciência da altura da nota que ele vai tocar. [...]

5. Toque o exercício somente com o bocal do instrumento [...]

6. “Sobre” o exercício no instrumento sem vibrar os lábios, mas dedilhando corretamente cada nota no instrumento. [...]

7. Toque o exercício da maneira convencional, variando sempre que possível a combinação dos instrumentos (tutti, naípe, duetos, solo, etc.). Evite, porém colocar um aluno para tocar sozinho no início dos trabalhos, pois isso pode levar a constrangimentos e dessa forma resultar em desmotivação por parte do aluno.

8. Chame a atenção do aluno para a importância de se preparar bem a respiração nos compassos de pausa que antecedem cada frase.

9. Durante todo o processo é importante que cada aluno procure ouvir com o máximo de atenção todos os outros colegas que estiverem tocando o exercício. Dessa forma poderão ser trabalhados aspectos como afinação, igualdade de articulação, precisão rítmica e equilíbrio”. (ALVES, 2014, p. 27).

O Método Tocar junto possui um diferencial: durante todas as lições os alunos aprendem a ouvir o que estão tocando, por meio de exercícios de dueto que aparecem sempre ao final de cada exercício, com notas aprendidas a cada lição – o que é muito interessante para a banda, onde, na maioria das vezes, as músicas do repertório são escritas para três ou mais trompetes, diferenciando altura de notas e até valores rítmicos diferentes ao mesmo tempo. Com os duetos, os alunos começam a desenvolver sua concentração, mesmo sabendo o que o outro grupo está tocando outra parte diferente, mas que devem chegar ao fim do exercício juntos.

A pesquisa prosseguirá no sentido de analisar como os métodos mencionados propõem o ensino de trompete, contribuindo para a compreensão da formação inicial do trompetista no contexto das bandas marciais.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marcelo Eterno. *TOCAR JUNTO Ensino Coletivo de Banda Marcial*. Edição preliminar ENECIM/EGEM/SENART, 2014.

_____; SOUSA, Aurélio Nogueira. Ensino Coletivo: o Método Tocar Junto: uma ferramenta de apoio didático-pedagógico para bandas marciais na cidade de Goiânia. In: Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 22., *Anais...* Natal, Rio Grande do Norte, 2015.

BAPTISTA, Paulo Cesar. *Metodologia de estudo para trompete*. 2010. 67f. Dissertação (Mestrado em Música) – USP, São Paulo. 2010.

BARBOSA, Joel Luis. Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de Primeiro Grau. *Revista da ABEM*, n. 3, Ano 3, 1996, p. 39-49, jun.

CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação musical e transformação social: uma experiência com ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Instituto Centro – Brasileiro de Cultura, 2005.

MARTINS, José Alípio de Oliveira. O Método Da Capo: Banda de Música, Educação, Sociologia, e pontos de convergência. *Revista Musifal - Revista Eletrônica de Música da Universidade Federal de Alagoas*. Ano 1, n. 1. [s.d.], p. 10-13.

BANDAS DE MÚSICA EM GOIÂNIA NA PERSPECTIVA DOS MAESTROS: UMA HISTÓRIA A SER CONTADA

Andressa Mendes dos Santos (UFG)
andressamendesc@hotmail.com

Nilceia Protásio Campos (UFG)
nilceiaprotasio@gmail.com

Palavras-chave: Bandas de Música; Grupos musicais; Música em Goiânia.

JUSTIFICATIVA/BASE TEÓRICA

Este texto apresenta um recorte de um trabalho de conclusão de curso, em andamento, que tem como objetivo conhecer o trabalho das bandas de música em Goiânia, buscando compreender sua inserção social e o ensino musical proporcionado por esses grupos.

Atualmente, no estado de Goiás há um número grande de bandas de música; militares, escolares ou de instituições e projetos sociais. Ao pesquisar sobre a formação do músico popular na cidade, Alencar (2010) afirma que apesar de o papel da banda ter se reconfigurado ao longo dos anos, ainda possui sua importância educativa e cultural.

[...] a existência das bandas marciais em escolas ou em instituições geralmente militares ou paramilitares continua forte em Goiânia nos dias que correm. Este fato sugere que sua importância na educação geral e seu caráter disciplinador tenham substituído a função de lazer e fruição que exerciam anteriormente. (ALENCAR, 2010, p. 54).

Pesquisa realizada por Bertunes (2005) constata as dificuldades enfrentadas por esses grupos, no entanto, ressalta sua importância ao possibilitar o acesso ao ensino de música, sobretudo, no contexto escolar.

Embora as bandas marciais estejam se mantendo de forma precária, - pois alguns profissionais musicais dão a ela valor pejorativo somados à falta de incentivo governamental -, têm possibilitado a facilitação do acesso ao ensino musical por estarem implantadas nas escolas municipais e estaduais goianas. (BERTUNES, 2005, p. 26).

Considerando o papel das bandas e sua importância no contexto goiano, alguns questionamentos são oportunos: Como se estruturam as bandas de música em Goiânia? Que maestros estiveram à frente das primeiras bandas e como esses grupos atuavam na cidade? Como acontece o ensino musical nas bandas de música? Que tipo de dificuldade enfrentam? Como se dá a interação entre a comunidade goianiense e as bandas de música?

Pode-se afirmar que esses grupos musicais podem ser pontos de transformação, sendo assim, pessoas que participam de uma banda, passam por momentos de integração, socialização, e são, de certa forma, transformadas. Em sua pesquisa, Silva, F. (2014, p. 2) comprova o significado que a banda possui em seus integrantes:

É comum ouvir depoimentos de alunos, ex-alunos e de familiares desses músicos de que a banda afetou significativamente suas vidas, ressaltando contribuições no nível cultural, intelectual, profissional e, sobretudo, pessoal.

Ao analisar o trabalho feito na banda em regiões carentes, Lima (2006) afirma que, para muitos, integrar uma banda abre novas oportunidades de vida, isto é, dão aos participantes uma nova visão de mundo e perspectiva de futuro. Em muitos casos, a banda é apoiada pela comunidade e pela escola. Quando a banda se apresenta leva o nome da escola e de sua região, e para todos isso é motivo de orgulho.

Os desfiles cívicos são exemplos disso. Ao “ir para a rua”, as bandas apresentam um espetáculo de sons, cores e movimentos, que se configuram muito mais que um entretenimento. O repertório, o uniforme, a maneira com que cada banda se “padroniza”, expressa o quanto é importante “levantar a bandeira da escola” e se unirem no ideal de cidadania e patriotismo. (CAMPOS, 2008, p. 39)

OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivos: a) Conhecer o trabalho das bandas de música em Goiânia, identificando os primeiros maestros e as bandas pioneiras da cidade; b) Compreender como acontece o ensino musical nas bandas de música; c) Identificar as principais dificuldades para a manutenção das bandas de música; d) Relatar como se dá a formação musical das bandas, especificando metodologias de ensaio e preparação de repertório.

METODOLOGIA

A pesquisa encontra-se em andamento e os dados têm sido coletados no sentido de apresentar o contexto histórico das primeiras bandas de música, assim como alguns relatos de maestros com longa trajetória na cidade. Trata-se de uma pesquisa descritiva, de caráter qualitativo.

A coleta de dados consiste em aplicação de entrevistas semi-estruturadas com alguns maestros de bandas de música em Goiânia, buscando pontos relevantes sobre os aspectos históricos, socioculturais e musicais desses grupos; fotografias coletadas dos entrevistados e das respectivas bandas em que atuaram. O roteiro da entrevista procura tomar conhecimento de como cada maestro iniciou sua trajetória em bandas, dados históricos das primeiras bandas da cidade, como estas eram estruturadas e de que forma acontece o trabalho desses grupos, inclusive, destacando as conquistas e dificuldades enfrentadas.

CONSIDERAÇÕES

Após revisão de literatura sobre o tema, tem sido possível conhecer parte da história das bandas de Goiânia, assim como a dinâmica de trabalho estabelecida nesse meio, conforme entrevistas com maestros que tiveram vasta experiência com bandas em Goiânia. Nesse sentido, apresentamos trechos importantes que constatarem aspectos referentes à manutenção desses grupos, dificuldades enfrentadas e o tipo de formação musical proporcionada pelas bandas.

Um dos maestros relata que dificuldades para se manter o trabalho nas bandas sempre houve: “[...] a gente viajava e era aquele sufoco. Nós não tínhamos uniforme, nós fizemos o primeiro festival de sorvete [...] e fazíamos negócio para arrecadar dinheiro para podemos comprar o primeiro uniforme”¹.

Ao relembrar a realidade das bandas nas décadas de 1990, o maestro destaca os muitos compromissos de apresentações públicas com as bandas:

Tinha dois jeitos: tinha aqueles que éramos convidados para tocar em cidades vizinhas para aniversário de cidade, quermesse de igreja, e tinham os concursos [...] tinha que preparar um repertório de acordo com o regulamento deles, aí era uma outra história. Mas tinham aqueles que nós íamos para a cidade, aí pedia uma fanfarra, uma banda. Nós participamos muito disso chegando lá era bom, porque encontrávamos muitas outras bandas e muitas fanfarras. Aí era aquela interação, interagiam um com o outro.

Importante destacar, ainda na década de 1990, o Projeto Musicalidade, criado pelo então Prefeito de Goiânia, Nion Albernaz. Muitos músicos atuantes em banda nos dias de hoje passaram por esse projeto, que deu origem à Banda Marcial de Goiânia. O Projeto Musicalidade consistia em uma banda “central”, chamada por alguns de “banda mãe”, composta de músicos que regiam outras bandas da cidade – estas, chamadas de bandas satélites, todas ligadas à “banda piloto”, constituindo assim, um trabalho consolidado de integração e de formação musical.

Segundo outro regente entrevistado, alguns músicos ligados ao Projeto Musicalidade recebiam bolsas: “Nós éramos contratados para sermos professores nas unidades e tocar na banda. Quem não era professor era contratado como bolsista [...] as pessoas ganhavam meio salário mínimo e transporte².”

Com relação aos métodos musicais utilizados nas bandas em Goiânia, na década de 1990 destaca-se o início de utilização do Método Da Capo, de Joel Barbosa – o que trouxe, na opinião do regente entrevistado “uma revolução”, “porque você fazia alunos com menor tempo, com uma coletividade, um pouquinho melhor de técnica e estudos, da partitura”. Posteriormente, foi inserido e bastante difundido o método “Tocar Junto”, do Prof. Marcelo Alves.

Outros dados serão obtidos posteriormente, mas é possível concluir que desde a década de 1940 Goiânia tem em seu cenário musical bandas importantes, como a Banda Sinfônica do IFG (então Centro Federal de Educação Tecnológico de Goiás – CEFET/GO), criada em 1943; Banda Marcial Ligia Rebelo, criada em 1956; e Banda Marcial Lyceu de Goiânia, criada em 1964. Todas as bandas mencionadas deram continuidade aos seus trabalhos e contribuem para a prática musical e para o ensino de música na cidade.

¹ Entrevista realizada em 12 de maio de 2016, concedida pelo Maestro Carlos Alberto Venâncio.

² Entrevista realizada em 12 de maio de 2016, concedida pelo Maestro Francinaldo Rodrigues da Silva.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Bandas ou “furiosas”: tradição, memória e a formação do músico popular em Goiânia - GO. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília - Música em contexto*, Brasília, v. 4, p. 43-56, 2010.

BERTUNES, Carina. da Silva. *Estudo da Influência das bandas na Formação musical: dois estudos de caso em Goiânia*. Goiânia, 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

CAMPOS, Nilcéia da Silveira Protásio. *O som que vem da escola: As bandas e as fanfarras escolares em Campo Grande/MS (1997 a 2008)*. Tese (Doutorado em Educação). Campo Grande, 2008. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2008.

LIMA, Ronaldo Ferreira de. *Bandas de música, escola de vidas*. Natal, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas e Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2006.

SILVA. Francinaldo Rodrigues. *A aprendizagem musical e as contribuições sociais nas bandas de música: um estudo com duas bandas escolares*. Goiânia, Goiás, 2014. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós- Graduação - Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás. GOIÂNIA, 2014.

O ENSINO DO EUFÔNIO E SUA INSERÇÃO EM UMA BANDA MARCIAL DE GOIÂNIA

Tarley Rabelo de Cirqueira (UFG)
tarleyr@hotmail.com

Nilceia Protásio Campos (UFG)
nilceiaprotasio@gmail.com

Palavras-chave: Eufônio. Bandas marciais. Ensino coletivo.

JUSTIFICATIVA/BASE TEÓRICA

O presente texto apresenta parte de uma pesquisa, em andamento, que tem como objetivo conhecer a metodologia utilizada para o ensino do eufônio e como este instrumento é trabalhado em uma banda de Goiânia¹.

De início, consideramos oportuno mencionar o que as primeiras bandas em Goiás surgiram no século XIX: em 1830, a Banda Militar; em 1868, a Banda Euterpe; a Filarmônica, em 1870 e mais ou menos uma década depois, também na cidade de Goiás, surge a Banda de Música da Guarda Nacional. Destaca-se ainda a “Banda do Batalhão 20”, que chegou a tomar parte na Guerra do Paraguai, animando as tropas nas fronteiras Mato Grosso (MENDONÇA, 1981). Várias outras cidades goianas tiveram sua vida musical, dentre elas, a cidade de Jaraguá, São José do Tocantins e Traíras (DIAS, 2006).

Os primeiros registros musicais em Goiânia ocorrem em 1942, em decorrência do batismo cultural da cidade e da transferência da capital. Com essa transferência, vários musicólogos se interessaram pela cidade, como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que veio a Goiânia registrar as manifestações do folclore da região (COELHO, 1997, p. 59). Vale ressaltar que o coreto da Praça Pedro Ludovico Teixeira, conhecida como Praça Cívica, era o local onde as bandas da cidade do interior se apresentavam.

As bandas marciais em Goiânia tiveram uma forte relação com os colégios, surgindo várias bandas escolares, como: Banda Marcial do Colégio Lyceu de Goiânia, Banda Musical IEG, Banda Marcial Lígia Rebelo e Banda Marcial Presidente Castello Branco.

Uma das escolas que possui uma banda ativa e que constitui foco desta pesquisa é o Colégio Militar Polivalente Modelo Vasco dos Reis, onde será analisado o instrumento eufônio.

¹ O nome “eufônio” é derivado da palavra grega “eufonia”, que significa soar bem ou doce som” (Pinto, 2013 apud PHILLIP E WILLIAM, 1992, p. 2). No Brasil, é conhecido como bombardino. O primeiro percussor do eufônio foi um instrumento chamado “Serpentão” – instrumento esse que tinha um formato de serpente: era feito de madeira, cobre ou prata, tinha 6 orifícios como a flauta de bisel e era utilizado nas bandas militares, coros de igreja, onde o serpentão reforçava as vozes graves do coro.

OBJETIVOS

- a) Analisar como se dá a inserção do eufônio no repertório da banda, considerando o trabalho realizado no Colégio Militar Polivalente Modelo Vasco dos Reis, em Goiânia;
- b) Identificar a visão dos professores da banda marcial sobre as competências musicais e pedagógicas na atuação do professor de instrumento na banda marcial;
- c) Analisar como se dá a formação inicial do instrumentista no eufônio, considerando as diferentes metodologias de ensino.

METODOLOGIA

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza descritiva. Como etapa inicial, foi realizada uma revisão de literatura sobre o tema, seguida da pesquisa de campo, com aplicação de entrevistas. Ainda serão observados três ensaios da banda, onde serão considerados os conhecimentos teóricos, o repertório executado e os aspectos técnicos (respiração, alongamento, flexibilidade, articulação, e sonoridade) são trabalhados e como o aluno corresponde ao que lhe é proposto.

Compreendendo a inserção e o ensino do eufônio na Banda do Colégio Militar Polivalente Vasco dos Reis, esperamos entender a realidade de outras bandas. Dados preliminares reforçam a necessidade de valorização do ensino de eufônio nas bandas marciais, considerando o crescimento da importância da aprendizagem do instrumento musical e da prática instrumental coletiva, onde a banda de música é inserida como uma das principais práticas alternativas (PEREIRA, 2003, p. 68-69).

CONSIDERAÇÕES

Para Higino (2006, p. 13), deve-se considerar “o mundo particular da banda - onde diferentes relações sociais têm lugar”. Afirmar ainda que a banda de música tem três funções muito importantes, tais como “comunitária, pedagógica e de preservação do patrimônio cultural” (Ibid., p. 16-17). De modo convergente, pesquisas de Bertunes (2005) e Campos (2008) confirmam a importância das bandas, sobretudo, no contexto escolar.

Tomar o Colégio Militar Polivalente Vasco dos Reis como locus torna-se fundamental, considerando que a banda do colégio é uma das poucas bandas com professores graduados atuando em cada naipe da banda que, atualmente, conta com cerca de 200 alunos, sendo 140 no corpo musical e 60 na linha de frente. Como o presente trabalho busca compreender o ensino coletivo de eufônio na referida banda, apresentaremos a seguir dados coletados por meio de entrevistas com o maestro e com a professora de eufônio². As perguntas se direcionaram no sentido de identificar como é realizada a iniciação musical no eufônio, a metodologia de ensino aplicada e as dificuldades enfrentadas pelos alunos, buscando assim compreender a contribuição que a banda oferece aos seus participantes.

² Entrevistas realizadas em 20 de abril de 2016.

Sobre a iniciação musical, a professora de eufônio afirma que faz um debate introdutório sobre o conceito de música, buscando conhecer a preferência musical dos alunos, assim como as características dos instrumentos de sopro e sua relevância para a banda marcial. Sobre o método adotado, esclarece:

[...] devido à grande diferença no nível de conhecimento dos alunos novatos, observei a necessidade de criar metodologias e didáticas diferentes para cada turma, de acordo com os alunos que ingressam. Dessa forma, os alunos totalmente leigos não se sentem inferiorizados e os alunos que já possuem algum domínio musical não se sentem entediados durante as aulas.

A metodologia de ensino coletivo integrando novatos e veteranos também é importante, pois proporciona um melhor desenvolvimento tornando mais fácil o aspecto técnico em cada aluno no instrumento. Segundo a professora,

Os exercícios de respiração, articulação dos alunos “novatos” são feitos em conjunto com os alunos “veteranos” para que se consiga uma unificação no naipe, tanto em questão de sonoridade, quanto de articulação. Os exercícios de flexibilidade são feitos de forma individual de acordo com a capacidade técnica de cada aluno.

Quanto ao repertório, o maestro relata que

é composto por músicas populares, dobrados, Hino do Colégio e Hino Nacional. Os arranjos são escritos de acordo com o nível dos alunos, de forma a conter partes mais complexas para os alunos mais avançados e as menos complexas aos alunos iniciantes.

Ao ser questionado sobre a disponibilidade de instrumentos, o maestro informou que a escola permite que os alunos levem para a casa, quando há disponibilidade, possibilitando assim, uma maior dedicação aos estudos – prática que pode amenizar o pouco tempo de ensaio. Os ensaios da banda ocorrem no intervalo do matutino para o vespertino, uma média de 45 minutos. Em muitos casos, o contato com o instrumento se dá apenas no momento do ensaio. Inclusive, segundo a professora do instrumento, o maior desafio enfrentado no ensino de eufônio na Banda é “desenvolver um trabalho de qualidade em pouco tempo de ensaio”.

Para o maestro, os alunos de eufônio, assim como os demais, possuem cada um sua limitação, porém, apresentam vontade de aprender música, e por meio desse aprendizado crescer e ser reconhecido na banda. Ressalta que há dificuldades e conquistas:

Há vitória da inserção da banda no Projeto Político Pedagógico da escola (PPP), com relação ao aluno que a banda formará ao longo do ano, bem como a garantia de recursos para o desenvolvimento das atividades para o ano letivo. Sabemos que hoje não podemos ficar inertes na escola apenas esperando a ‘banda passar’, temos sim que trabalhar para que a banda se insira de forma significativa dentro do ambiente escolar.

Ao ser questionado o que poderia ser feito para melhorar a qualidade do ensino de eufônio nas bandas marciais, tanto o maestro quanto a professora apresentaram a mesma opinião. Para ambos, seria necessário designar professores especialistas no instrumento – o que resultaria em maior qualidade no ensino e melhor execução instrumental.

REFERÊNCIAS

BERTUNES, Carina da Silva. *Estudo da influência das bandas na formação musical: dois estudos de caso em Goiânia*. Tese (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás.

Goiânia - GO, 2005.

CAMPOS, N. P. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. *Revista da ABEM*, n. 19, p. 110, mar. 2008.

COELHO, Gustavo Neiva. *A Modernidade do Art Déco na construção de Goiânia*. Goiânia: Ed. do Autor, 1997.

DIAS, Ângelo. “A Furiosa vai à forra”. *Revista UFG*. Dezembro, 2006.

HIGINO, Elizete. *Um século de tradição: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988)*. 2006. 141f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação Histórica Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro, 2006.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. 2ª ed. Goiânia: Editora da UFG, 1981.

PEREIRA, José Antônio. *Banda de Música: retratos sonoros brasileiros*. Abordagem pedagógica – Iniciação Musical. São Paulo, 2003.

PHILLIPS, Harvey e WINKLE, William. *The art of tuba and euphonium*. Miami: Summy-Birchard Inc, 1992.

Mini-Cursos

CANÇÃO LUSO-BRASILEIRA NO SÉCULO XIX: TIPIFICAÇÃO, EDIÇÃO E EXECUÇÃO

Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ / CESEM / Universidade Nova de Lisboa)

A canção é um dos gêneros musicais mais perenes da história da música. Como tal, tem merecido a atenção de muitos pesquisadores ao redor do mundo. Vários investigadores têm recentemente trabalhado sobre a canção em Português, a partir de vários pontos de vista. Por exemplo, graças aos esforços de uma equipe liderada por Rui Vieira Nery, foi concedido ao Fado o estatuto de Património Cultural Imaterial da Humanidade, em 2011. Contudo, as canções do século XIX não receberam a mesma atenção. Isto é resultado da reconhecida negligência que este século tem sofrido por parte da musicologia portuguesa e brasileira durante muitas décadas. Por outro lado, devemos reconhecer que o estudo da música desse século tem merecido crescente interesse por parte da comunidade musicológica luso-brasileira. Além do próprio trabalho deste professor sobre hinos patrióticos e modinhas, outros pesquisadores, tanto em Portugal quanto no Brasil, estão envolvidos nos estudos da canção através da edição musical, da análise e da performance. O que se pretende neste curso é convidar o aluno a se debruçar sobre as canções luso-brasileiras desse século, levando-o a conhecer melhor alguns de seus gêneros e a refletir sobre os desafios e problemas ao se editar e interpretar esse patrimônio.

Luso-Brazilian song in the 19th century: classification, editing and execution

The song is one of the most perennial genres of music history. As such, it has attracted the attention of many researchers around the world. Several investigators have recently worked on the song in Portuguese, from several points of view. For example, thanks to the efforts of a team led by Rui Vieira Nery, the Fado was elevated to the status of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2011. However, the songs of the nineteenth century have not received the same attention. This is the result of the recognized negligence that this century has suffered from the Portuguese and Brazilian musicology for many decades. On the other hand, we must recognize that the study of the music of this century has received growing interest from the Luso-Brazilian musicological community. In addition to the work of this teacher on patriotic hymns and modinhas, other researchers, both in Portugal and Brazil, are involved in studies of song through the music publishing, the analysis and the performance studies. The aim in this course is to invite the student to look into the Luso-Brazilian songs of the nineteenth century, leading him to know better some of its genres and to think about the challenges and problems when editing and interpreting this heritage.

HEITOR VILLA-LOBOS: IDIOMATISMO TÉCNICO-VOLONÍSTICO E ASPECTOS COMPOSICIONAIS

Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

O minicurso pretende abordar a linguagem do compositor Heitor Villa-Lobos sob os seguintes aspectos: 1) Análise do material musical na obra para violão do compositor, procurando discutir a totalidade no microcosmo: Influências, releituras, aculturações; a incorporação em sua música de elementos nativos, espontâneos da cultura brasileira junto à vertentes da cultura musical europeia em sua obra para violão. 2) Comparações com manuscritos autógrafos, discutindo-se o processo composicional de Villa-Lobos: o desenvolvimento das ideias, transformação das mesmas até o momento da publicação, releituras do compositor com respeito à própria escrita. Observação de elementos técnico-instrumentais.

HENRIQUE OSWALD: HISTÓRIA, ANÁLISE, INTERPRETAÇÃO

Dr. José Eduardo Martins (USP)

Temáticas a serem abordadas nas três participações programadas sobre a obra para piano: 1) Entender Henrique Oswald através de breves traços biográficos. O compositor frente à linguagem. Influências notórias, mormente francesa, italiana e alemã. A pequena peça para piano a formar coletâneas a gosto dos compositores românticos. O natural distanciamento das correntes voltadas à ideologia nacionalista. 2) Firenze e a recepção à pequena peça ouvida em saraus domésticos ou salões. A titulação francesa a preponderar. *Il Neige!* e a recepção maior. 3) O técnico-pianístico oswaldiano. Um idiomático singular. Os Estudos e Noturnos como piano mais virtuosístico. O piano camerístico e a categoria distinta.

Henrique Oswald: history, analysis, interpretation

1) Understanding Henrique Oswald through his biography. His musical language. Main influences, in special French, Italian and German. Short piano pieces forming a set, in keeping with the spirit of Romantic-era composers. 2) Florence as the focal point of Oswald's activities as composer and pianist. Predominance of titles in French. *Il Neige* as a paradigm. 3) Oswald's technical-pianistic characteristics and peculiar pianistic language. Some virtuoso piano pieces. Chamber music with piano as a distinct category.

MÚSICA SACRA BRASILEIRA ATÉ 1830 – ANÁLISE E QUESTÕES ESTILÍSTICAS

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO / PPG Música UFG)

O curso tem como objetivo principal analisar obras sacras brasileiras compostas até 1830, levando à discussão sobre seus aspectos estilísticos e sua inserção no panorama das músicas brasileira, portuguesa e europeia de forma geral desse período.

Brazilian sacred music up to 1830 – analysis and style issues

The main purpose of the course is the analysis of Brazilian sacred works composed up to 1830, bringing the discussion about the their stylistic aspects and their insertion in the panorama of the Brazilian, Portuguese and european music in general of this period.

TEORIA, COGNIÇÃO, E PRÁTICA DE RITMO MUSICAL

Dr. Eduardo Lopes (IA / DM Universidade de Évora / PPG Música UFG)

Direcionado para todos os músicos (instrumentistas, cantores, musicólogos e compositores), este mini-curso irá abordar questões do ritmo musical através de três perspectivas complementares: (1) a da teoria da música ocidental, em especial as mais relevantes formulações teóricas sobre o ritmo desde Cooper and Meyer a Lerdahl and Jackendoff; (2) do ponto de vista da cognição através da apresentação da construção teórico/fenomenológica para a análise do ritmo musical “Just in Time” (Lopes 2003); e da experiência das qualidades do ritmo através da prática de vários exercícios musicais visando o ritmo em grupo e a improvisação rítmica. Este mini-curso pretende assim oferecer aos seus participantes um abrangente conhecimento do ritmo musical – este que é constantemente definido como um dos mais importantes parâmetros da musica.

Theory, perception, and practice of musical rhythm

Intended for all musicians (instrumentalists, singers, musicologists, and composers), this short course will address issues of musical rhythm through three complementary perspectives: (1) The theory of Western music, especially the most relevant theoretical formulations on rhythm ranging from Cooper and Meyer to Lerdahl and Jackendoff; (2) A perception stance through presenting the theoretical/phenomenological construction for the analysis of rhythm “Just in Time “ (Lopes 2003); And the experience of rhythm qualities through the practice of various musical exercises focussing group rhythm, as well as rhythm improvisation. This short course thus aims to provide its participants with a comprehensive knowledge of musical rhythm – a parameter constantly defined as one of the most important in music.