V Simpósio Internacional de Musicologia

Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

VII Encontro de Musicologia Histórica

Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

Musicologia e Diversidade / *Musicology and Diversity*

ANAIS

ISSN 2236-3378

Pirenópolis, GO - 15 a 19 de junho de 2015
Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus

Pirenópolis, BRAZIL - June 15th to 19th, 2015
Convention Centre of the Hotel Pousada dos Pireneus

- Expediente
- Apresentação
- Sumário
- Programação Geral
- Programação das Comunicações
- Programação Artística
- Apresentações Artísticas
- Convidados
- Debatedores e Conferencistas
- Resumos das Palestras
- Mesas Redondas - Resumos
- Mesas Redondas - Textos
- Comunicações
- Mini-Cursos

Informações: *http://www.emac.ufg.br/*

V Simpósio Internacional de Musicologia

Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

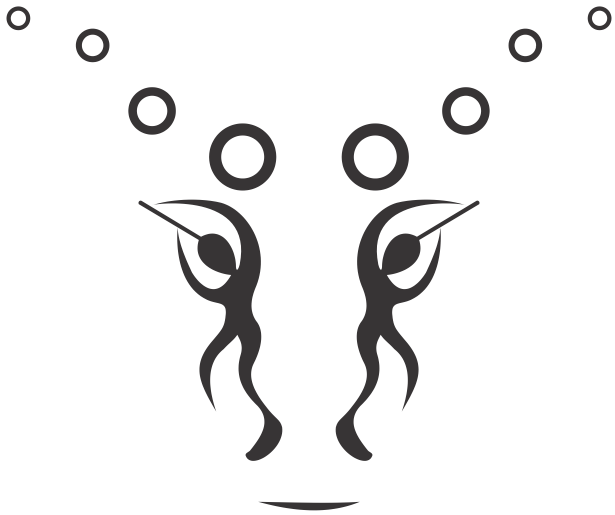
VII Encontro de Musicologia Histórica

Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

Musicologia e Diversidade / *Musicology and Diversity*

ANAIS

ISSN 2236-3378



Pirenópolis, GO - 15 a 19 de junho de 2015
Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus

Pirenópolis, BRAZIL - June 15th to 19th, 2015
Convention Centre of the Hotel Pousada dos Pireneus

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

Informações: *https://www.emac.ufg.br/*

Expediente

Coordenação Geral / *General Coordination*

- Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) - *Presidente*
- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
- Doutoranda Gyovana de Castro Carneiro (UFG)
- Dra. Harlei Aparecida Elbert Raymundo (UFRJ)

Comissão Organizadora / *Organizing Committee*

- Prof. Ms. Othaniel Pereira de Alcântara Jr. (UFG) - *Coordenador*
- Doutoranda Andréa Luísa Teixeira (UFG/PUC/CESEM-UNL)
- Dr. Carlos Henrique C. Rodrigues Costa (UFG)
- Débora Pimentel (UFG)
- Ms. Leonardo Vicctor de Carvalho (UFG)
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- Profa. Ms. Silvana Rodrigues Andrade (UFG)

Comissão Científica / *Scientific Commission*

- Dra. Fernanda Albernaz do N. Guimarães (UFG) - Coordenadora
- Dra. Denise Zorzetti (UFG) - Coordenadora
- Dra. Ana Guiomar Rego Souza (UFG)
- Dra. Ana Maria Liberal (CESEM, FCSH-UNL/i2ADS, FBAUP-UP)
- 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)
- ___ David Castelo (UFG)
- Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM/Universidade Nova de Lisboa)
- Dr. Eduardo José Tavares Lopes (IA/DM - Universidade de Évora, Portugal)
- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
- Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG)
- Dra. Thereza Negrão (UnB)
- Dra. Sônia Ray (UFG)
- ___ Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ) / *in memorian*

Pareceristas / *Referees*

- Dr. Alberto Pacheco (UFRJ)
- Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG)
- Dr. Antônio Marcos Cardoso (UFG)
- Dra. Cláudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
- Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
- Dra. Dorotéa Kerr (UNESP)
- Dra. Eliane Leão (UFG)
- Dr. José Eduardo Costa Silva (UFES)
- Dra. Nilceia Protásio Campos (UFG)
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
- Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva (UFG)
- Dra. Walênia Silva (UFMG)

Comissão Artística / *Arts Commission*

- Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG) - Coordenadora
- Dr. Carlos Henrique Costa (UFG) - Coordenador
- Ms. Francisco Guilherme de Oliveira Junior (UFG)
- Ms. Kleber Damaso Bueno (UFG)
- Doutorando Marcos Botelho (UFG)
- Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Mediadores / *Mediators*

- Doutoranda Andréa Luísa Teixeira (UFG/PUC/CESEM-UNL)
- Doutoranda Gyovana de Castro Carneiro (UFG/Universidade Nova de Lisboa)
- Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
- Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Editores / *Publishers*

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

Apresentação

O V Simpósio de Musicologia/VII Encontro de Musicologia Histórica, realizado pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) e pelo Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical (CEMEM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 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, fora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, é um desafio que envolve a colaboração de muitos docentes, técnicos administrativos e monitores da Graduação e Pós-Graduação. Tal dispêndio de energia e recursos, no entanto, é relevante e gratificante. A realização de eventos fora dos grandes centros, em cidades como Pirenópolis, que guardam importante patrimônio histórico, valoriza o esforço de preservação do patrimônio cultural empreendido ao longo dos tempos por seus habitantes. É também uma sinalização de que nosso objetivo não é a apropriação indiscriminada de bens locais. Objetivamos, ao contrário, construir vínculos de trabalho pautados no respeito mútuo, que possam gerar produtos que contribuam para a nossa afirmação enquanto sociedade de conhecimento, ao mesmo tempo em que gera para essas cidades demanda econômica resultante do "turismo intelectual".

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 –, o apoio da UFG, CAPES, FAPEG, Secretaria de Cultura e Secretaria de Turismo da cidade de Pirenópolis. Agradecemos aos convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso chamamento.

Agradecemos, por fim, à querida e saudosa Professora Vanda Freire, mentora e parceira na realização deste evento. Nossa saudade, nosso reconhecimento e nossas homenagens!

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
Magda de Miranda Clímaco
Harley Elbert

Sumário

Expediente 3

Apresentação 4

Sumário 5

Programação Geral 10

Programação das Comunicações 15

Programação Artística 20

Apresentações Artísticas 22

Convidados 37

Debatedores e Conferencistas 38

Resumos das Palestras 47

- Um estudo das variantes nas fontes que transmitem os Responsórios para Sábado Santo (Sicut ovis) de David Perez (1711-1778) 48
  Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
- Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX 49
  Dr. Juan-Pablo González (Universidad Alberto Hurtado SJ, Chile)
- A música teatral luso-brasileira e a edição possível 50
  Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM - Universidade Nova de Lisboa)

Resumos dos Textos das Mesas Redondas 51

- Abordando América Latina desde una musicología interdisciplinaria 52
  Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado, Chile)
- Antecedentes da banda marcial 53
  Dr. Aldo Luiz Leoni (São Bernardo dp Campo, SP)
- Gênero e estilo na música para banda em Goiás 53
  Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG)
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN 54
  Ms. Diana Dianovsky (IPHAN/GO)

- Memória musical brasileira – história e trilha sonora na Era do Rádio (pós-guerra/primórdios dos 60 do século XX) 54
  Dra. Thereza Negrão (UnB)
- Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular (Brasil, 1970-1980) 55
  Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
- Música e Experiência 56
  Dr. Ivan Vilela (USP)
- Música popular e identidade racial no Brasil 57
  Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
- Os arquivos das bandas 58
  Ms. Mary Angela Biason (Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG)
- Quando a proximidade não basta: o "Efeito Tordesilhas" na musicologia brasileira 59
  Dr. Diósnio Machado Neto (Departamento de Música da FFCLRP/USP)

Textos das Mesas Redondas 60

- Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular (Brasil, 1970-1980) 61
  Adalberto Paranhos (UFU/Unicamp)

Comunicações 69

- A banda de música Phoênix é uma festa 70
  Aline Santana Lôbo (Mestranda em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado/UEH)
  Tereza Caroline Lôbo (Professora UEG/Câmpus Pirenópolis)
- A Bossa Nova no exterior: duas versões de "Desafinado" 77
  Liliana Harb Bollos (Pós-doutoranda EMAC/UFG)
- A Folia de Reis no horizonte da Festa: introdução a uma etnografia 84
  José Reinaldo Felipe MartinsFilho (Mestrando em Música EMAC/UFG)
  Ana Guiomar Rêgo Souza (Professora/Pesquisadoram UFG)
- A normativa paulistana produzida na Primeira República (1889-1930): apontamentos para a música e análise quantitativa 93
  Rafael de Abreu Ribeiro (Departamento de Música, UnB - Bolsista CAPES)
- Adultos de meia-idade e a música – uma reflexão sob a ótica do capital cultural de Bourdieu 100
  Francy Dias Holanda Gama (Metranda em Música EMAC/UFG)
  Fernanda Albernaz (Orientadora do PPGMúsica/UFG)
- Apontamentos e hipóteses sobre as origens do saxofone no Brasil 107
  Bernardo Vescovi Fabris (Professor UFOP)
- Artémis, o encontro de dois mitos 116
  Luiz Guilherme Goldberg (Professor/Pesquisador CM-CA/UFPel)

- Banda Phoenix: patrimônio pirenopolino 121
  Melkia Samantha Lôbo Nascimento (UEG/Câmpus Pirenópolis)
  João Guilherme Curado (UEG/Câmpus Pirenópolis)

- Criação e utilização de instrumentos musicais alternativos na idealização de uma educação musical em conjunto com economia criativa..... 127
  Elias do Nascimento Melo Filho (UnB)

- Cromatismo e espacialidade textual em *Già Piansi Nel Dolore* de Carlo Gesualdo 133
  Carlos Henrique Cascarelli Iafelice (Pesquisador UNESP)

- Entre Frestas: a música subliminar brasileira na Ditadura Militar (1973-1978) 143
  Jéssica Meireles Pereira (Mestranda/UEG)

- Fagote e os sons contemporâneos: estudo dos sons multifônicos presentes na obra *Cantares para Airton Barbosa* de Aylton Escobar..... 150
  Lamartine Silva Tavares (IFG)
  Johnson Machado (Professor do PPGMúsica/UFG)

- Formação estética musical e indústria cultural: um estudo musicológico abrangente com base na teoria crítica adorniana..... 156
  Eliton Perpétuo Rosa Pereira (IFG)

- Idiomatismo e transcrição: uma análise por dois conceitos semióticos visando performance 161
  Luís Cláudio Cabral da S. Ranna (UFG)

- Iniciação infantil à flauta transversal numa perspectiva transdisciplinar 167
  Kamilla Thais Couto do Nascimento (Mestranda em Música UFG)
  Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (Professora e Pesquisadora)

- Levantamento das metodologias aplicadas por professores na iniciação violonística em Goiânia..... 173
  Bruno Fernandes Oliveira (UFG)
  Helvis Costa (Professror EMAC/UFG)

- Método *iniciação ao violão* de Henrique Pinto: aspectos técnicos, musicais e pedagógicos das duas primeiras peças..... 180
  Jaida Aparecida Cabral de Lima (UFG)
  Helvis Costa (UFG)

- Movimento música viva: impasses e contradições entre os modernos na era Vargas..... 187
  Marcus Wolff (UNIRIO)

- Música e *Youtube* no Brasil: um enfoque de suas implicações com a indústria cultural 194
  Luiz Espíndola de Carvalho Jr (UFG)
  Magda de Miranda Clímaco (Orientadora/Pós-Graduação EMAC-UFG)

- Música, história, poder, memória, discurso e dispositivo: uma abordagem em perspectiva.... 201
  Nayara Crístian Moraes (Bolsista pesquisadora CAPES/mestranda em História/UFG)

- O minimalismo no cenário da música brasileira de concerto 207
  Semitha Heloisa M. Cevallos (UNIRIO)
- O trabalho de composição do personagem "Sancho Pança" para o Entremez "O grande governador da Ilha dos Lagartos", de Antônio José da Silva (O Judeu) 214
  Saulo Germano Sales Dallago (Professor EMAC/UFG)
- Os primórdios da história da clarineta em Portugal 219
  Fernando José Silveira (Professor, Instituto Villa-Lobos/UNIRIO)
- "Palcos e Palcos": a relação entre o músico e os espaços da realização musical 227
  Luís Carlos Vasconcelos Furtado (Professor EMAC/UFG)
- Performance historicamente informada, pesquisa artística, diversidade e as possibilidades de liberdade artística no século XXI 233
  Alexandre Araujo Antunes (UnB)
  Diogo Giancristóforo Queiroz (UnB)
  Vinicius Corbucci (UnB)
- Performance musical com iPad: legitimando um instrumento musical 239
  Alex Marques Duarte (UnB)
  Beatriz Magalhães Castro (UnB)
- Realização de versos em música para a Ária IV de Marília de Dirceu 249
  Fabiano Cardoso de Oliveira (Professor/Pós-graduando Universidade do Estado do Amazonas)
  Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (INSTITUIÇÃO)
- Roda de viola: jogos musicais no ensino da viola caipira 258
  Fábio de Souza Miranda (ECA-USP)
- Rouxinol de Portugal: Cacilda Ortigão (1889-1956) 263
  Ruthe Zoboli Pocebon (UFPel)
- "Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come": arte e cultura no Brasil pós-1964 268
  Kátia Rodrigues Paranhos (Profa. dos PPG em História e em Artes/UFU - Pesq. CNPq e Fapemig)
- Sobre a análise da *Klangfarbenmelodie:* uma possível lei da boa continuidade tímbrica? 274
  Lucas Fonseca Hipólito de Andrade (IFG)
  Juliano Lima Lucas (IFG)
- Teorias sobre as origens do violão de sete cordas: da Europa do séc. XVIII ao Brasil do séc. XX 281
  Pedro Jordão (IFG)
- Uma leitura musical de *Nove, novena*, de Osman Lins 287
  Poliana Queiroz Borges (Doutoranda em Estudos Literários - Poslit/UnB)
  Wolney Unes (EMAC/UFG)
- Uma proposta de acompanhamento para violão da canção "Talvez tu leias": modinha retirada do "Cancioneiro de Armênia" de Braz Wilson Pompeu de Pina Filho 294
  Bruno Fernandes Oliveira (UFG)
  Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Mini-Cursos 301

- O Tango Contemporâneo e seus Códigos Secretos 302
  Dr. Juan Pablo Navarro (Argentina)
- A música teatral em Portugal e no Brasil do período colonial 302
  Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM - Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
- Expressão criativa, desenvolvimento pessoal e educação musical no livro Musicantes e o Boi brasileiro 302
  Dr. Carlos Elias Kater (USP)
- Edições 303
  Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
- Catalogação do RILM e do RISM 303
  Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)

Programação Geral

15 de Junho (segunda-feira) / *June 15th (Monday)*

Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus / *Convention of the Hotel Pousada dos Pireneus*

17h — Credenciamento / *Registration*

20h — Cerimônia de Abertura / *Opening Ceremony*

20h30min — Lançamento de Vídeos e Livros resultantes de pesquisas e da apresentação do Entremez "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos", texto de Antônio José da Silva, música de Antônio Teixeira e Carlos Seixas, realizada em 2014, no IV Simpósio Internacional de Musicologia / VI Encontro de Musicologia Histórica.
Apresentação de videoclipe e exposição do Projeto

16 de Junho (terça-feira) / *June 16th (Tuesday)*

Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus / *Convention of the Hotel Pousada dos Pireneus*

09h30min — Palestra / *Lecture*
Um estudo de variantes nas fontes que transmitem os "Responsórios de Sábado Santo" (Sicut ovis), de David Perez (1711-1778)
Palestrante: Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
Debatedores: Dr. André Guerra Cotta (UFF)
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ)

11h30min — Almoço / *Lunch*

14h00 — Mesa Redonda 1 / *Roundtable 1*
As Bandas no Brasil: pesquisas e procedimentos musicológicos
Dr. Marshall Gaioso Pinto (IFG)
Ms. Mary Ângela Biason (Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG)
Ms. Aldo Luiz Leoni (São Bernardo do Campo, SP)
Mediadora: Doutoranda Andrea Luisa Teixeira (UFG - PUC - CESEM/UNL)

16h00 — Apresentação Musical / *Music Performance*
Orquestra de Metais Jean Douliez
Regente: Marcos Botelho (EMAC/UFG)

Café / Coffee Break

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

A tradição de música teatral luso-brasileira do período colonial
Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM - Universidade Nova de Lisboa - Portugal)

O tango contemporâneo e seus códigos secretos
Ms. Juan Pablo Navarro (Argentina)

Educação Musical, expressão criativa e desenvolvimento pessoal no livro Musicantes e o Boi Brasileiro
Dr. Carlos Elias Kater (USP)

Edições: teorias e práticas
Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

20h30min — Recital / *Recital*
Trio Clarineta, Violoncelo, Piano
Johnson Machado, clarineta (UFG)
David Gardner, violoncelo (UFG)
Ana Flávia Frazão, piano (UFG)
Local: *Theatro de Pyrenópolis* (Sebastião Pompeu de Pina)

17 de Junho (quarta-feira) / *June 17th (Wednesday)*

Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus / *Convention of the Hotel Pousada dos Pireneus*

09h30min — Mesa Redonda 2 / *Roundtable 2*
Música Latino-Americana
Dr. Juan-Pablo González (Universidad Alberto Hurtado SJ, Chile)
Ms. Juan Pablo Navarro (Argentina)
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
Mediadora: Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

11h30min — Almoço / *Lunch*

13h30min — Sessões Temáticas - Comunicações / *Thematic Sessions - Communications*

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

Artes, cultura, memória, oralidade, patrimônio imaterial
Arts, culture, memory, orality, intangible heritage

15h30min Palestra / *Lecture*

Performatividades líquidas y juicios de valor e las músicas del siglo XX
Palestrante: Dr. Juan-Pablo González (Unoversidad Alberto Hurtado SJ, Chile)

16h30min Café / *Coffee Break*

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

A tradição de música teatral luso-brasileira do período colonial
Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM - Universidade Nova de Lisboa - Portugal)

O tango contemporâneo e seus códigos secretos
Ms. Juan Pablo Navarro (Argentina)

Educação Musical, expressão criativa e desenvolvimento pessoal no livro Musicantes e o Boi Brasileiro
Dr. Carlos Elias Kater (USP)

Edições: teorias e práticas
Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

Catalogação do RILM e do RISM
Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)

20h30min Espetáculo: **Enquanto Dure**
Livremente inspirado na obra "Três Nomes de Godofredo" de Murilo Rubião e "A Cantora Careca" de Eugene Ionescso
Direção Geral: Alexandre Nunes
Local: *Theatro de Pyrenópolis* (Sebastião Pompeu de Pina)

18 de Junho (quinta-feira) / *June 18th (thursday)*

Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus / *Convention of the Hotel Pousada dos Pireneus*

09h30min Palestra / *Lecture*
A música teatral luso-brasileira e a edição possível
Palestrante: Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM - Universidade Nova de Lisboa - Portugal)
Debatedora: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

11h30min Almoço / *Lunch*

14h00 Mesa Redonda 3 / *Roundtable 3*
Cenas Musicais Brasileiras
Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
Dr. Ivan Vilela (USP)
Dra. Martha Tupinambá de Ulhoa (UNIRIO)
Mediador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

16h00 Café / *Coffee Break*

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

A tradição de música teatral luso-brasileira do período colonial
Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM - Universidade Nova de Lisboa - Portugal)

O tango contemporâneo e seus códigos secretos
Ms. Juan Pablo Navarro (Argentina)

Educação Musical, expressão criativa e desenvolvimento pessoal no livro Musicantes e o Boi Brasileiro
Dr. Carlos Elias Kater (USP)

Edições: teorias e práticas
Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

Catalogação do RILM e do RISM
Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)

20h30min Recital / *Recital*
Coro de Câmara da EMAC/UFG
Regente: Ângelo Dias (UFG)
Local: *Matriz Nossa Senhora do Rosário*

19 de Junho (sexta-feira) / *June 19th (Friday)*

Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus / *Convention of the Hotel Pousada dos Pireneus*

09h30min Mesa Redonda 4 / *Roundtable 4*
História, Memória e Patrimônio
Ms. Diana Dianovsky (IPHAN-GO)
Dra. Thereza Negrão (UnB)
Mediadora: Doutoranda Gyovana Carneiro

11h30min Almoço / *Lunch*

14h00 Sessões Temáticas - Comunicações / *Thematic Sessions - Communications*

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

16h00 Lançamento de Livro / Apresentação Musical
2º vol. da série "Música para Violino" do compositor Estércio Marquez Cunha

Café / *Coffee Break*

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

A tradição de música teatral luso-brasileira do período colonial
Dr. David Cranmer (FCSH/CESEM - Universidade Nova de Lisboa - Portugal)

O tango contemporâneo e seus códigos secretos
Ms. Juan Pablo Navarro (Argentina)

Educação Musical, expressão criativa e desenvolvimento pessoal no livro Musicantes e o Boi Brasileiro
Dr. Carlos Elias Kater (USP)

Edições: teorias e práticas
Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

20h00 **Musicais em Cena**
Soprano: Liliana Bizineche (Universidade de Évora, Portugal)
Grupo de Câmara da Orquestra Jean Douliez
Direção Musical: Carlos Henrique Costa (UFG)
Local: *Theatro de Pyrenópolis* (Sebastião Pompeu de Pina)

21h30min Jantar por adesão / *Dinner (optional)*

Programação das Comunicações

Quarta-feira, 17 de junho de 2015 Sala 1

Coordenação: Othaniel Pereira de Alcântara Júnior

MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL (COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE)

13h30min **Performance Musical com iPad: legitimando um instrumento musical**
Alex Marques Duarte (UnB)
Beatriz Magalhães Castro (UnB)

13h50min **Cromatismo e Espacialidade Textual em *Già Piansi nel Dolore* de Carlo Gesualdo**
Carlos Henrique Cascarelli Iafelice (UNESP)

14h10min **Realização de versos em música para a Ária IV de Marília de Dirceu**
Fabiano Cardoso de Oliveira (UEAM)

14h30min **Fagote e os sons contemporâneos: estudo dos sons multifônicos presentes na obra *Cantares para Airton Barbosa* de Aylton Escobar**
Lamartine Silva Tavares (IFG)
Johnson Machado (UFG)

14h50min **Sobre a análise da *Klangfarbenmelodie:* uma possível lei da boa continuidade tímbrica?**
Lucas Fonseca Hipólito de Andrade (IFG)
Juliano Lima Lucas (IFG)

Quarta-feira, 17 de junho de 2015 Sala 2

Coordenação: Gyovana de Castro Carneiro

MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL (COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE)

13h30min **Idiomatismo e transcrição: uma análise por dois conceitos semióticos visando performance**
Luís Cláudio Cabral da S. Ranna (UFG)

13h50min **Performance historicamente informada, pesquisa artística, diversidade e as possibilidades de Liberdade Artística no século XXI**
Alexandre Araujo Antunes (UnB)
Diogo Giancristóforo Queiroz (UnB)
Vinicius Corbucci (UnB)

ARTES, CULTURA, MEMÓRIA, ORALIDADE E PATRIMÔNIO IMATERIAL

14h10min **A Folia de Reis no horizonte da Festa: introdução a uma etnografia**
José Reinaldo Filho (UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

Quarta-feira, 17 de junho de 2015 Sala 3

Coordenação: Denise Zorzetti

MUSICOLOGIA E INTERFACES COM A EDUCAÇÃO

13h30min **Levantamento das metodologias aplicadas por professores na iniciação violonística em Goiânia**
Bruno Fernandes Oliveira (UFG)
Helvis Costa (UFG)

13h50min **Criação e utilização de instrumentos musicais alternativos na idealização de uma educação musical em conjunto com economia criativa**
Elias do Nascimento Melo Filho (UnB)

14h10min **Formação estética musical e indústria cultural**
Eliton Perpétuo Rosa Pereira (IFG)

14h30min **Roda de viola: jogos musicais no ensino da viola caipira**
Fábio de Souza Miranda (USP)

14h50min **Método *iniciação ao violão* de Henrique Pinto: aspectos técnicos, musicais e pedagógicos das duas primeiras Peças**
Jaida Aparecida Cabral de Lima (UFG)
Helvis Costa (UFG)

Quarta-feira, 17 de junho de 2015 Sala 4

Coordenação: Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães

ARTES, CULTURA, MEMÓRIA, ORALIDADE E PATRIMÔNIO IMATERIAL

13h30min **A Banda de Música phoênix é uma festa**
Aline Santana Lôbo (UEG)
Tereza Caroline Lôbo (UEG)

13h50min **Adultos de meia-idade e a música – uma reflexão sob a ótica do capital cultural de Bourdieu**
Francy Dias Holanda Gama (UFG)
Fernanda Albernaz (UFG)

14h10min **"Se correr o bicho pega, se ficar o zbicho come": arte e cultura no Brasil pós-1964**
Kátia Rodrigues Paranhos (UFU)

14h30min **Banda Phoenix: patrimônio pirenopolino**
Melkia Samantha Lôbo Nascimento (UEG Pirenópolis)
João Guilherme Curado (UEG Pirenópolis)

MUSICOLOGIA E INTERFACES COM A EDUCAÇÃO

14h50min **Iniciação infantil à flauta transversal numa perspectiva transdisciplinar**
Kamilla Thais Couto do Nascimento (UFG)
Fernanda Albernaz (UFG)

Sexta-feira, 19 de junho de 2015 Sala 1

Coordenação: Andrea Luisa Teixeira

MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS

14h00 **Apontamentos e hipóteses sobre as origens do saxofone no Brasil**
Bernardo Vescovi Fabris (UFOP)

14h20min **Uma proposta de acompanhamento para violão da canção "Talvez tu leias": modinha retirada do "Cancioneiro de Armênia" de Braz Wilson Pompeu de Pina Filho**
Bruno Fernandes Oliveira (UFG)
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

14h40min **Os primórdios da história do clarinete em Portugal**
Fernando José Silveira (UNIRIO)

15h00 **Entre frestas: a música subliminar brasileira na Ditadura Militar (1973-1978)**
Jéssica Meireles Pereira (UEG)

Sexta-feira, 19 de junho de 2015 Sala 2

Coordenação: Silvana Rodrigues de Andrade

MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS

14h00 **"Palcos e Palcos": a relação entre o músico e os espaços da realização musical**
Luís Carlos Vasconcelos Furtado (UFG)

14h20min **Música e *Youtube* no Brasil: um enfoque de suas implicações com a indústria cultural**
Luiz Espíndola de Carvalho Jr (UFG)
Magda Clímaco (UFG)

14h40min **Artémis, o encontro de dois mitos**
Luiz Guilherme Goldberg (UFPel)

15h00 **Movimento Música Viva: impasses e contradições entre os modernos na Era Vargas**
Marcos Wolff (UNIRIO)

Sexta-feira, 19 de junho de 2015 Sala 3

Coordenação: Maria Lúcia Roriz

MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS

14h00 **Teorias sobre as origens do violão de sete cordas: da europa do século XVIII ao Brasil do século XX**
Pedro Jordão (IFG)

14h20min **Uma leitura musical de *Nove, Novena*, de Osman Lins**
Poliana Queiroz Borges (UnB)
Wolney Unes (UFG)

14h40min **A normativa paulistana produzida na Primeira República (1889-1930): apontamentos para a música e análise quantitativa**
Rafael Ribeiro (UnB)

15h00 **Rouxinol de Portugal: Cacilda Ortigão (1889-1956)**
Ruthe Zoboli Pocebon (UFPel)

15h20min **O minimalismo no cenário da música brasileira de concerto**
Semitha Heloisa M. Cevallos (UNIRIO)

Sexta-feira, 19 de junho de 2015 Sala 4

Coordenação: Saulo Germano Sales Dallago

MUSICOLOGIA E INTERFACES COM A CENA DRAMÁTICA

14h20min **O trabalho de composição do personagem "Sancho Pança" para o entremez "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos", de Antônio José da Silva (O judeu)**
Saulo Germano Sales Dallago (UFG)

MUSICOLOGIA HISTÓRICA, NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS

14h40min **A Bossa Nova no exterior: duas versões de "Desafinado"**
Liliana Harb Bollos (UFG)

15h00 **Música, história, poder, memória, discurso e dispositivo: uma abordagem em perspectiva**
Nayara Crístian Moraes (PPGH/UFG)

Programação Artística

15 de Junho (segunda-feira) / *June 15th (Monday)*

20h30min — Lançamento de Vídeos e Livros resultantes de pesquisas e da apresentação do Entremez "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos", texto de Antônio José da Silva, música de Antônio Teixeira e Carlos Seixas, realizada em 2014, no IV Simpósio Internacional de Musicologia/VI Encontro de Musicologia Histórica.
Apresentação de videoclipe e exposição do Projeto
Local: *Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus*

16 de Junho (terça-feira) / *June 16th (Tuesday)*

16h00 — **Orquestra de Metais Jean Douliez**
Regente: Marcos Botelho (EMAC/UFG)
Local: Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus

20h30min — Recital / *Recital*
Trio Clarineta, Violoncelo, Piano
Johnson Machado, clarineta (UFG)
David Gardner, violoncelo (UFG)
Ana Flávia Frazão, piano (UFG)
Local: *Theatro de Pyrenópolis* (Sebastião Pompeu de Pina)

17 de Junho (quarta-feira) / *June 17th (Wednesday)*

20h30min — Espetáculo: **Enquanto Dure**
Livremente inspirado na obra "Três Nomes de Godofredo" de Murilo Rubião e "A Cantora Careca" de Eugene Ionescso
Direção Geral: Alexandre Nunes
Local: *Theatro de Pyrenópolis* (Sebastião Pompeu de Pina)

18 de Junho (quinta-feira) / *June 18th (thursday)*

20h30min — Recital / *Recital*
Coro de Câmara da EMAC/UFG
Regente: Ângelo Dias (UFG)
Local: *Matriz Nossa Senhora do Rosário*

19 de Junho (sexta-feira) / *June 19th (Friday)*

16h00 — Lançamento de Livro / Apresentação Musical
2º vol. da série "Música para Violino" do compositor Estércio Marquez Cunha

20h00 — **Musicais em Cena**
Soprano: Liliana Bizineche (Universidade de Évora, Portugal)
Grupo de Câmara da Orquestra Jean Douliez
Direção Musical: Carlos Henrique Costa (UFG)
Local: *Theatro de Pyrenópolis* (Sebastião Pompeu de Pina)

Apresentações Artísticas

16 DE JUNHO, 20H30
CENTRO DE CONVENÇÕES DO HOTEL POUSADA DOS PIRENEUS

Orquestra de Sopros Jean Douliez
EMAC - Universidade Federal de Goiás

Regência: Marcos Botelho

Estagiário: Marciley Reis

Flauta
Pyero Talone

Clarinetas
Laercio Eduardo
Miqueias Feitosa
Vanderlei Alves
Ludymylla Guilardi
Maria Aparecida de Sousa
Lucas Manassés

Trompetes
Elias Júnior
Felipe Araújo
Hebert Alves

Trombones
Dierik Fernando
Dyellington Ferreira
Jairo Lima

Bombardino
Rafael Caldeira

Tuba
Hudson de Sousa

Percussão
Leandro Simplício
Matheus Cordeiro
Jheferson Vieira

Sax Tenor
Murilo Marçal

PROGRAMA

Medeiros, Anacleto
Os Bohemios (*Tango Brasileiro*)

Silva, Antonio Augusto
Espirito Santo (*Dobrado*)

Anônimo
Goyaninha (*Valsa*)

Rocha, Benedito Odilon
Brotinho (*choro*)

Pina, Laurito A.
Dona Rosinha Rios (*Valsa*)

Sobral, J.B
Marietha (*Polaca*)
solista: Miqueas Feitosa

Naegle, Joaquim
Estrella de Friburgo (*Polca*)
solista: Hebert Alves

Santos, Tertuliano Ferreira
Ibotirama (*Fantasia*)

16 DE JUNHO, 20H30
THEATRO DE PYRENÓPOLIS

TRIO CLARINETA, VIOLONCELO, PIANO
Johnson Machado, clarineta (UFG)
David Gardner, violoncelo (UFG)
Ana Flávia Frazão, piano (UFG)

JOHNSON MACHADO, Clarineta

Professor da Escola de Música & Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás/UFG. Realizou o doutorado na The University of Kansas/EUA - 2009, na classe dos professores Dr. Larry Maxey e Dra. Stephanie Zelnick, como bolsista da Capes/Fulbright – Parceria entre os Governos Brasileiro & Americano. Cursou o bacharelado em Clarineta na UnB, na classe do Prof. Luiz Gonzaga Carneiro (Gonzaguinha); Especialização na UFRJ, com o Prof. José Carlos de Castro; Mestrado na The University of Miami/ EUA, com a Dra. Margaret Donaghue. Trabalhou com os Maestros Isaac Karabtchevsky, Silvio Barbato, David Machado, Henrique Morelenbaum, dentre outros. Já se apresentou com as Orquestras Sinfônica da UFRJ, Sinfônica do ES, Camerata Capixaba, Sinfônica Jovem de Goiás, Goyazes, Sinfônica de Goiania, Orquestra de Mato Grosso e mais recentemente com as Orquestras SESI em Vitória e Sinfônica de Cuiabá. Foi professor do I Festival Internacional de Campina Grande/PB em 2012. Participou, ainda, da Semana Brasileira, promovido pela The University of North Texas/EUA em Setembro de 2013 e na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro em Março de 2015 com o Assum Trio.

DAVID GARDNER, Violoncelo

O violoncelista inglês David Gardner teve como principais professores de violoncelo Maude Tortelier, Richard Markson, Lowri Blake e David Fletcher. Graduado na *Trinity College of Music* em Londres com honras de "primeira classe", onde lhe foi concedido a medalha de ouro. Depois de concluir seu Mestrado em performance na Holanda com Jeroen den Herder, ingressou na *Hallé Orchestra,* em Manchester. Além desta apresentou com diversas outras orquestras dentre elas: *Royal Phiharmonic Orchestra* em Londres, *Welsh National Opera*, e *BBC Philharmonic*. Como solista e camerista se apresentou nas grandes salas de concertos da Europa, incluindo o *Royal Festival Hall*, o *Rudolfinium, St. David's Hall. St.Georges*

Chapel, St. Martin in the Fields além de salas no Brasil incluindo a sala *Cecilia Meirelles* no Rio de Janeiro. Fundador do *Britton String Quintet* em 2002, criou oportunidades para músicos brasileiros tocarem com músicos britânicos em oficinas educacionais, sobre temas e estilos brasileiros. Gravaram diversos discos incluindo *A London Poem* dedicada a compositores brasileiros. Em 2005 David foi convidado a ajudar na formação da *Orquestra do Estado de Mato Grosso* com a qual se apresentou em 22 estados brasileiros em mais de 320 concertos. Desde 2010 é professor de violoncelo na Universidade Federal de Goiás em Goiânia, ajudando na formação de novos talentos no Centro Oeste Brasileiro. Formou em 2011 o *New World Piano Trio* com o violinista israelense Netanel Draiblate e o pianista italiano Mauro Bertoli. O grupo gravou este ano o primeiro CD no Brasil com obras de Beethoven, Piazzola, Mignone e Tchaikovsky, além das Sonatas para violoncelo e piano de Rachmaninov e Brahms.

ANA FLÁVIA FRAZÃO, Piano

"Sua interpretação é povoada por uma mágica secreta". Desta forma manifestou-se o jornal BNN da Alemanha em relação a pianista brasileira que é vencedora do Concurso Nacional JK realizado em Brasília em 1992. Ana Flávia Frazão iniciou seus estudos de piano com a professora Ivana Carneiro e os concluiu na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás na classe da Professora Consuelo Quirese. Paralelamente teve durante muitos anos a colaboração importante do pianista e professor Luiz Medalha. Prosseguiu sua trajetória musical na Alemanha onde permaneceu de 1994 a 2002. Foi aluna da Escola Superior de Música de Karlsruhe onde obteve, com nota máxima, o Konzertexamen na categoria Piano-Música de Câmera. Neste período teve as orientações dos professores Werner Genuit e Michael Uhde. Em 2001 obteve o 1º lugar na "Série de Concertos da Sala Barroca" em Kyoto – Japão com o Trio Augarten. Tem realizado concertos na Europa, Japão, Estados Unidos, Argentina e em várias cidades brasileiras sempre com grande êxito de público e crítica. Realizou diversas gravações para as rádios alemãs e em 2004 lançou na Europa seu primeiro CD com o contrabaixista Milton Masciadri. Em 2012 gravou toda a obra de Villa-Lobos para violino e piano com o violinista alemão Laurent Albrecht Breuninger, lançado na Europa pelo selo Telos. Ana Flávia é professora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás e diretora artística dos projetos "Concertos na Cidade", "Concertos UFG" e "Simpósio Internacional da Performance".

PROGRAMA

Johannes Brahms (1833-1897)
Trio op. 114
para clarineta, violoncelo e piano
Allegro
Adagio
Andantino grazioso
Allegro

Nino Rota (1911-1979)
Trio para clarineta, violoncelo e piano
Allegro
Andante
Allegrissimo

17 DE JUNHO, 20H30
THEATRO DE PYRENÓPOLIS

“Enquanto Dure”

O espetáculo *Enquanto Dure* é uma livre adaptação teatral do conto “Os Três Nomes de Godofredo”, do autor brasileiro Murilo Rubião, escritor conhecido por realizar obras de literatura fantástica, além da peça “A Cantora Careca”, de Eugene Ionesco, mundialmente conhecido dramaturgo da corrente estética Teatro do Absurdo. A montagem, fruto da parceira entre os coletivos Laborsartori e Corporato, tem como eixo de criação três diferentes linguagens estéticas (o teatro, a dança e o audiovisual) e propõe explorar o universo dos relacionamentos afetivos, através da ótica de um casal em diversas situações, cotidianas e estranhas, nas quais várias pulsões e desejos são revelados e deflagrados. O amor, a sexualidade, o ódio, a infidelidade, o tédio, o ciúme e a violência acompanham esta narrativa surreal, onde tudo pode não ser exatamente o que aparenta, trazendo um tom onírico e absurdo para a convivência entre duas pessoas e todos os pequenos gestos ligados a este vínculo afetivo. Espetáculo contemplado com o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2014.

Enquanto Dure é um espetáculo multi-linguagem, contando com 3 diretores de diferentes áreas artísticas (teatro, dança e audiovisual), livremente inspirado no conto “Os Três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião, e na peça “A Cantora Careca”, de Eugene Ionesco, abordando de forma surreal a relação de um casal e todos os pormenores que envolvem um vínculo afetivo.

Ficha Técnica
Enquanto Dure, livremente inspirado na obra “Três Nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião e “A Cantora Careca”, de Eugene Ionesco.

Direção Geral
Alexandre Nunes

Direção/Preparação Corporal
Kleber Damaso

Direção Audiovisual
Wesley Martins

Elenco
Saulo Dallago
Andreydsa Luana Borges

Cenários e Figurinos
Francisco Guilherme Oliveira Júnior

Assistente de figurinos
Maria Vieira Sobreira

Trilha Sonora
Rogério Sobreira

Iluminação
Júnior Oliveira

Assistente de Audiovisual
José Alencar Melo (Zekheti)

Divulgação
Renata Weber

Designer Gráfico
Letícia Lourenço

Fotógrafa
Fabricia Vilarinho

Produção Geral
Daniela Marques de Oliveira

18 DE JUNHO, 20H30
MATRIZ NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Coro de Câmara da Escola de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Goiás

Regência: Ângelo Dias

Correpetição e Acompanhamentos: Mª Caroline Porto

Sopranos: Adriana Maeda/Ângela Samara*/Fernanda Felipe/Katlen Santana/Lauriane Lima/Mayara Amaral/Vivian de Castro

Contraltos: Amanda Pereira/Ana Cláudia Nunes/Andrea Rodrigues/Anna Letícia Rodrigues/ Germano Lopes/Laura Cintra*/Luís Fernando Carvalho/Luna Borges/Thais Meister/Tiago Martins

Tenores: Alexandre Vaz*/Eduardo Ribeiro/Felix Bauer/Jônatas Silva/Matheus Couto/Pedro Oliveira/ Rômulo Sandri

Baixos: Edson Kriger/Jackson Guedes/Jean de Lima*/João Pedro Lopes*/Vitor Monte*/Wdemberg Silva

*Bolsistas de Extensão PROEC/UFG

PROGRAMA

Hans Leo Hassler (1564-1612)
Ecce sacerdos magnus

Regente
Jackson Guedes

Orlande de Lassus (ca.1530-1594)
Super flumina Babylonis

Giovanni P. da Palestrina (1525-1594)
Jesu! Rex admirabilis

Regente
Luiz Fernando Macêdo

Jaques Arcadelt (1515-1568)
Ave Maria (Arr.: Dietsch/Montani)

Regente
Wdemberg Silva

Antonio Lotti (1667-1740)
Crucifixus a 8 (*Missa Sancti Christophori*)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)
Dies sanctificatus (1793)

Violino: **Katlen Santana**
Cello: **Ana Cláudia Nunes**

Franz Liszt (1811-1886)
Ave verum (S.44, 1871)

Regente
Edson Kriger

Edvard Grieg (1843-1907)
Ave Maris Stella (EG.150, 1893)

Hugo Distler (1908-1942)
Louva ao Senhor (1933)
Moteto baseado no coral *Lobe den Herren*, de Joachim Neander (1680)
Versão da letra: Oscar Zander

William McKie (1901-1984)
We wait for thy loving kindness, O God (1952)

Solista
Felix Bauer, tenor

Randal Thompson (1899-1984)
The last words of David (1949)

Correpetição e acompanhamentos
Maria Caroline Porto

Regência
Angelo Dias

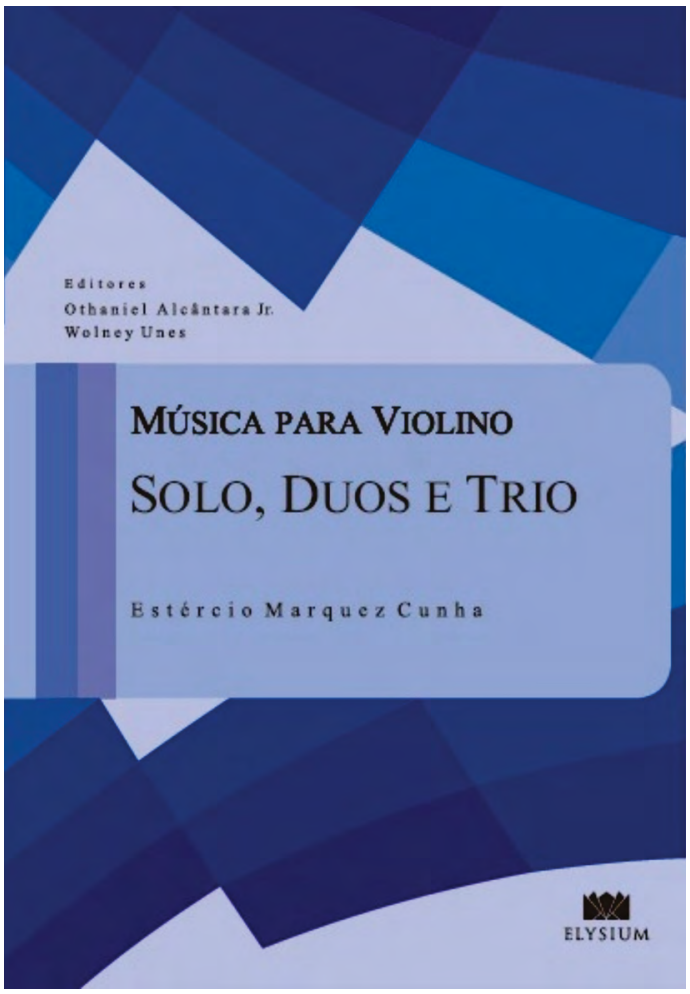
19 DE JUNHO, 16H00

Centro de Convenções do Hotel Pousada dos Pireneus

Recital de Lançamento do Segundo Livro da Série "Música para Violino" do compositor Estércio Marquez Cunha

Música para Violino II - Solo, Duos e Trios

Editores: Othaniel Alcântara Jr. e Wolney Unes



Volume II (2015)

ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

Nasceu em 1941, em Goiatuba, no interior de Goiás. Passou a infância e a adolescência em Goiânia, onde iniciou seus estudos de música com a pianista Amélia Brandão. Mais tarde ingressa no Conservatório Goiano de Música, na classe de piano de Dalva Maria Pires Machado Bragança. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, ingressa no Conservatório Brasileiro de Música, passando a estudar com Elzira Amábile. Durante o curso, foi monitor e assistente de Teoria Musical. Diplomado, lecionou Teoria

Musical no Curso Técnico Profissional do CBM, entre 1962 e 1967. Neste mesmo período lecionou também música nas escolas de primeiro e segundo graus do então Estado da Guanabara. A partir de 1967, se restabelece em Goiânia, onde foi professor do Conservatório Goiano de Música, da Universidade Federal de Goiás, nas cadeiras de Harmonia, Contraponto e Fuga. Ainda em Goiânia, foi um dos fundadores da escola MVSIkA!, dedicada ao ensino das artes integradas. Durante a década de 70 lecionou também na Faculdade de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Doutorou-se em Composição nos Estados Unidos, na Universidade da Cidade de Oklahoma, em 1982. De volta a UFG, onde se aposentou com professor em 1995. Desde então, dedica-se a compor e a das aulas de composição.

PROGRAMA

Música para violino solo

Luciano Pontes, violino

Três movimentos para violino e violão
I - Moderado
II - Muito lento
III - Rápido

Adriano Vargas, violino
Bianca Laboissiere Ferreira, violão

Dueto para violinos nº1

Anderson Rocha e Luciano Pontes, violinos

Trio para violino e dois violões

Adriano Vargas, violino
Helvis Costa e João Henrique C. Cardoso, violões

19 DE JUNHO, 20H00
THEATRO DE PYRENÓPOLIS

Musicais em Cena

Liliana Bizineche, mezzo-soprano

Carlos Costa, piano
Stefânia Benatti, flauta
Luciano Pontes, violino
Felipe Arruda, fagote
Kemuel Kesley Ferreira, percussão

Direção Musical: **Carlos Costa**

LILIANA BIZINECHE, Mezzo-soprano

Liliana Bizineche nasceu na Roménia e desde criança adorou cantar. Foi esta paixão que a levou aos 17 anos a estudar canto com Valentina Cretoiu, soprano e professora de excelência. Ao terminar os estudos diplomou-se na Faculdade de Música de Cluj, seguindo vários cursos de aperfeiçoamento com Ileana Cotrubas, Regina Reznik, Elizabeth Schwarzkopf e René Jacobs. Contratada como solista pela Ópera de Cluj, ainda estudante, Bizineche enriqueceu o seu repertório operático com os papéis de Cherubino (*As Bodas de Fígaro*), Suzuki (*Madama Butterfly*), Dorabella (*Così fan tutte*), Isabella (*L'Italiana in Algeri*), Marina Mnisek (*Boris Godunov*), Rosina (*O Barbeiro de Sevilha*), Adalgisa (*Norma*), Fenena (*Nabucco*), Maddalena (*Rigoletto*), e Carmen. Distinguiu-se em importantes concursos internacionais de canto durante os anos 1979-1983 com numerosos prémios em Atenas (Maria Callas), Barcelona (Francisco Viñas), Leipzig (J. S. Bach), Genebra, Rio de Janeiro, Budapeste, 's Hertogenbosch (Holanda) e em Paris, onde obteve cumulativamente o 1º Prémio, oferecido pela Fundação Calouste Gulbenkian, e o prémio Alice Tully, pela melhor interpretação de música francesa. Liliana Bizineche iniciou a sua carreira internacional no papel de Charlotte, em *Werther* de Massenet, no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, ao lado do famoso tenor Alfredo Krauss. Foram também os primeiros concertos com a orquestra e coro da Fundação Gulbenkian que marcaram o seu début no palco de concerto que lhe abriram as portas da carreira lírica. Depois destes êxitos, começou a receber numerosos convites – tanto como intérprete de ópera e de repertório de concerto, que a levaram a atuar nos mais importantes palcos do mundo lirico. Nas suas digressões, cantou ao lado dos artistas de renome, entre outros, Shirley Verret, Ileana Cotrubas, Nikolai Gedda, Peter Schreier, José van Dam, Teresa Berganza, Lella Cuberli, Ferruccio Furlanetto,

José Carreras, Eva Randova, Barbara Frittoli e Gundula Janowitz, sob a direcção de Michel Corboz, Ivo Cruz, Carlo Rizzi, Claudio Scimone, Mstislav Rostropovich, Dmitri Kitaenko, Christopher Hogwood, Gerd Allbrecht, Theodor Gulschbauer, Antonio Pappano, Pinchas Steinberg, Kurt Masur e Lord Yehudi Menuhin. Gravou para as editoras Erato e Cascavelle, sob a direcção de Michel Corboz, a *Missa em Dó*, de L.v.Beethoven, *Judith e Cantique de Pâques*, de A. Honegger e o *Requiem für Mignon*, de R. Schumann. Para a Claves a orátoria *De Profundis*, op. 26, de J. Perrin. Para a editora Gallo, *Canções espanholas* acompanhada à guitarra por Dagoberto Linhares. Sob a direcção de Lord Yehudi Menuhin, a orátoria *Messias* de G.F.Händel e *a Missa* em Lá bemol de F.Schubert. Gravou ao vivo em Terezin, no antigo campo de concentração na Republica Checa o *Requiem* de G.Verdi, sob a direção do maestro Gerd Albrecht. Na RDP existem gravados vários concertos em direto ou das récitas do TNSC e dos Festivais de Música de Macau, dos Açores, da Madeira, entre outros. Liliana Bizineche, a cantora é hoje professora doutora a lecionar o Canto lirico no Departamento de Música da Universidade de Évora e orienta os alunos de licenciatura, mestrado e de doutoramento. Com uma experiencia pedagógica de mais de vinte anos, formou gerações de cantores e professores de canto em Portugal, onde reside desde 1988. É convidada regularmente pelas Universidades do Brasil e Roménia para lecionar os Masterclass de canto e atuar em Festivais de música. Continua a receber os alunos estrangeiros na sua classe da Universidade de Évora para elevar o prestígio da Escola de Artes além das fronteiras portuguesas.

CARLOS COSTA, Piano

Pianista e regente nascido em São José dos Campos, SP. Atualmente é professor de regência, piano, e piano em grupo da Universidade Federal de Goiás, coordenador do Programa de Pós-graduação em Música da UFG e desenvolve pesquisa nas áreas de Piano em Grupo, performance do piano e música de câmara. Bacharel em Física pela Unicamp, bacharel em piano pela Universidade do Alabama em Huntsville, mestre em piano pela Universidade Estadual de Ohio, mestre em regência pela Universidade da Georgia em Athens e doutor em piano pela mesma universidade. Foi regente do Madrigal Bel Canto de Anápolis. Como pianista solista e camerista se apresentou nos Estados Unidos, Itália e Brasil. Regeu a Orquestra Sinfônica da Universidade da Georgia, a Orquestra Sinfônica de Goiânia e rege a Orquestra Acadêmica Jean Douliez da UFG. Em 2012 lançou o "Piano em Grupo: Livro Didático para Ensino Superior" e coordenou o II Encontro Internacional de Piano em Grupo.

PROGRAMA

Cole Porter: C'est Magnifique "
Can can", 1953

Cole Porter: Night and Day
"The Gay Divorce", 1932

Cole Porter: I love Paris
"Can can", 1953

Harold Arlem: Get happy
"Summer Stock", 1950

Richard Rodgers: This can't be love
"The boys from Syracuse", 1938

J Styne: Diamonds are a Girl's Best Friend
"Gentelmen prefer blondes"

Richard Rodgers: Bali Ha'I
"South Pacific", 1949

Victor Young: When I fall in love
"One minute to zero", 1951

Richard Rodgers: Moon River
"South Pacific", 1949

Marvin Hamlish: The Way We Were
"The way we were", 1973

Frank Loesser: The Man I Love
"Lady, Be Good", 1924

George Gershwin: People
"Funny girl", 1964

Jule Styne: 'S Wonderful
"Funny face", 1927

F.Loewe: I Could Have Danced All Night
"My fair Lady", 1956

George Gershwin: I Got Rhythm
"Girl crazy", 1930

Convidados

Debatedores e Conferencistas

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ)
Ms. Aldo Luiz Leoni (São Bernardo do Campo, SP)
Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Prof. Dr. André Henrique Guerra Cotta (UFF)
Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
Prof. Dr. Carlos Elias Kater (USP)
Prof. Dr. David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa)
Ms. Diana Dianovsky (IPHAN-GO)
Prof. Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto (USP)
Prof. Dr. Juan-Pablo González (Universidad Alberto Hurtado SJ - Chile)
Juan Pablo Navarro (Argentina)
Prof. Dr. Marshall Gaioso Pinto (IFG)
Profa. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
Ms. Mary Ângela Biason (Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG)
Profa. Dra. Thereza Negrão (UnB)

Debatedores e Conferencistas

ADALBERTO PARANHOS

Mestre em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pós-doutorando em Música pela Unicamp. Professor do Instituto de Ciências Sociais e dos Programas de Pós-graduação em História e em Ciências Sociais e do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor visitante da Universidade de Lisboa. Pesquisador do CNPq. Editor de *ArtCultura:* Revista de História, Cultura e Arte. Ex-vice-presidente e ex-presidente da seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL). Autor, entre outros livros, de *O roubo da fala:* origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007, e de *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios, 2015 (no prelo). Autor de muitos artigos e capítulos de livros publicados no Brasil, Chile, Cuba, Estados Unidos, Inglaterra e Portugal.

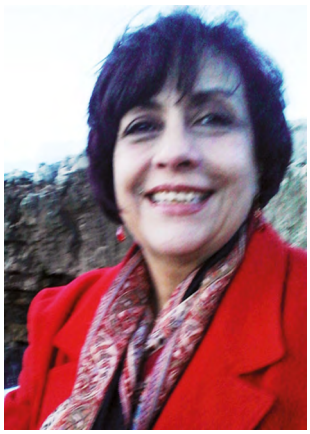
ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

Professor Adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo Doutor e Mestre em Canto pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). É autor de dois livros: "O Canto Antigo Italiano" e "*Castrati* e outros virtuoses", 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. Atualmente também atua como Pesquisador Residente (PNAP-R) da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

ALDO LUIZ LEONI

Graduado em História Social na Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, continuou seus estudos na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP onde obteve o título de Mestre em História com a dissertação "Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII". Desenvolveu um estudo sobre o códice que contêm cartas de Dom Frei Manuel da Cruz que foi bispo do Maranhão (1739-1749) e de Mariana (1749-1764). A transcrição e o estudo crítico foram publicados pelo Senado Federal.

ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA



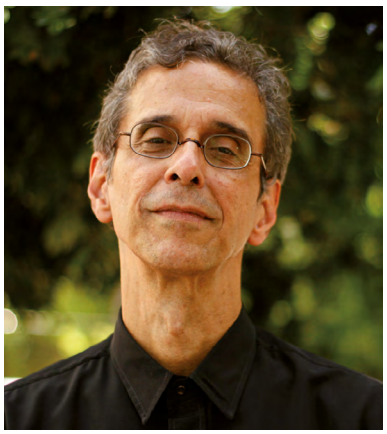
Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Mestra em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharel em Piano pela UFG. É Professora desta Universidade desde 1995, lecionando na Graduação, no Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Música da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) e no curso de Especialização em Artes Intermidiáticas 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. Lidera o grupo de pesquisa "Arte, Educação, Cultura" do Diretório de Pesquisa do CNPq e coordena o "Laboratório de Musicologia Bráz Wilson Pompeu de Pina Filho". É colaboradora externa do CEMEM/UFRJ - Centro de Estudos em Musicologia e Educação Musical da UFRJ, e do Caravelas - Centro de Pesquisas em História da Música Luso-Brasileira/CESEM/Universidade Nova de Lisboa. Atua como orientadora no Programa de Pós-graduação em Música da EMAC/UFG e como coorientadora no Programa de Pós-graduação do Departamento de Música da Universidade de Évora. Integra o Corpo Editorial da Revista UFG. Preside do Simpósio Internacional de Musicologia/Encontro de Musicologia Histórica, realizado pela UFG e UFRJ, na cidade de Pirenópolis 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 publicado em livros, revistas científicas e anais, tanto na área de Música como na área de História Cultural. Integra o "Núcleo de Pesquisa e Produção Cênico Musical" da EMAC/UFG, tendo produzido óperas e musicais resultantes de pesquisas históricas e musicológicas.

ANDRÉ GUERRA COTTA

Doutor em Musicologia pelo PPGM/UNIRIO (2009). Mestre em Ciências da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000). Especialista em Musicologia Brasileira pela Escola de Música da UFMG, onde também se graduou em Regência (1995). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Musicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: acervos de música, música brasileira, pesquisa em música, tratamento da informação. Pesquisador atuante em projetos significativos para a musicologia brasileira na última década, tais como os projetos "Acervo da Música Brasileira/Restauração e Difusão de Partituras" (PETROBRAS/FUNDARQ/BUREAU CULTURAL, 2001-2003), "Reorganização e digitalização do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro" (PETROBRAS/Movimento.com, 2005), "Instalação e Difusão do Museu da Música de Mariana" (PETROBRAS/FUNDARQ, 2007-2008), "Organização e Disponibilização do Acervo Cleofe Person de Mattos" (PETROBRAS/Movimento.com, 2008-2009).

BEATRIZ DUARTE PEREIRA DE MAGALHÃES CASTRO

Primeiro prêmio do Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris frequentando ainda as Classes de História da Música e Análise naquele conservatório (1985); Mestrado em Música (Master of Musical Arts, MMA) – The Juilliard School of Music (1987) e doutorado em Música (Doctor of Musical Arts, DMA) – The Juilliard School of Music (1992). Realizou estudos de pós-doutoramento em musicologia na Universidade Nova de Lisboa como pesquisador-bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (2002-2008). Prêmios semelhantes foram concedidos pela Bibliothèque Nationale de France – Département de Musique (*Programme Profession Culture*, 2007), Fundación Carolina-CSIC-Instituición Milà y Fontanals de Barcelona (2008), e pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2009). Atualmente conclui monografia resultante da pesquisa como recipiente do Prêmio Bolsa de Pesquisa do Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, edição 2009-2010, focado sobre a Coleção Teresa Christina Maria e a prática da música instrumental durante os I e II Reinados. É Coordenadora do Comitê RILM-Brasil e membro do Comitê RISM-Brasil, e Presidente da IAML-Brasil- Seção brasileira da Associação Internacional de Bibliotecas de Música, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML/AIBM), o qual fundou e coordenou desde 2009 até a sua formalização em 2014 (aprovação na Assembleia Geral da IAML, Antuérpia, Julho de 2014). Como professor Associado III da Universidade de Brasília, é Editora-Chefe da Revista "Música em Contexto" e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB, o qual fundou e atuou como primeira Coordenadora. Membro da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e do Comitê Gestor para a constituição da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena ações de organização e preservação da obra de Claudio Santoro do Laboratório de Musicologia da UnB.



CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

Carlos Alberto Figueiredo é professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É Doutor em Música também pela UNIRIO, com a Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia*, agraciada com o Prêmio José Maria Neves da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em 2005. Participou de vários projetos editorias brasileiros de relevo, com destaque para Acervo e Difusão de Partituras, onde atuou como coordenador editorial e também no projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro. 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, este último Disponível em: <www.musicasacrabrasileira.com.br. Realizou, no segundo semestre de 2014, pesquisa pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa, com orientação de David Cranmer, com bolsa da CAPES. Estudou Regência Coral com Frans Moonen, no Conservatório Real de Haia, Holanda. Fez cursos complementares com Jan Elkema e Rainer Wakelkamp na Fundação Kurt Thomas da Holanda. Estudou com Helmuth Rilling na II Bachakademie de Stuttgart e repertório barroco com Philippe Caillard, em Paris. É regente do Coro de Câmera Pro-Arte.

CARLOS ELIAS KATER

Educador, musicólogo e compositor, Doutor pela Universidade de Paris IV – Sorbonne e Professor Titular pela EM/UFMG, é autor de diversos livros e artigos. Editou as revistas *Cadernos de Estudo: Análise Musical* e *Cadernos de Estudo: Educação Musical* que se tornaram referências na vida acadêmica brasileira. Foi Vice-Presidente da ABEM por dois mandatos, Diretor da Região Sudeste e membro do Conselho Editorial (função que ocupa na atual diretoria). É Professor Colaborador do Curso de Pós-Graduação em Música, da ECA/USP e Curador da *Fundação Koellreutter*, da UFSJ. Desenvolve o projeto "A Musica da Gente" com 340 crianças do CEU Celso Daniel, e atua regularmente como conferencista, consultor e professor, com temas associados à Musicologia Brasileira e à "Formação Musical Inventiva", com foco no desenvolvimento humano. Para maiores informações: http://carloskater.com/ e http://lattes.cnpq.br/1845763886645209.

DAVID CRANMER

Radicado em Portugal desde 1981, o musicólogo e organista inglês, David Cranmer, é docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, onde leciona no Departamento de Ciências Musicais. É doutorado da Universidade de Londres. Integra a direção do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), sendo responsável pelo projeto Marcos Portugal, assim como pelo Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Investiga atualmente vários aspetos da música teatral em Portugal e no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Em Lisboa, é organista da Igreja Anglicana de Saint George desde 1982, tendo atuado igualmente em recitais de órgão em Portugal, França, Inglaterra e no Brasil. Desde 2011 participa regularmente (como pianista e cravista) nos concertos do conjunto "Academia dos Renascidos". Ultimamente tem atuado com o jovem poeta português Ricardo Marques, em apresentações de poesia intercalada com música para órgão. É co-autor (com Manuel Carlos de Brito) de *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990), autor de *Laudate Domino: introdução à música sacra* (Lisboa: Paulus, 2009) e editor de *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010), *David Perez: Variazioni per mandolino* (edição fac-similada com introdução, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2011) e de *Marcos Portugal: uma reavaliação* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012).

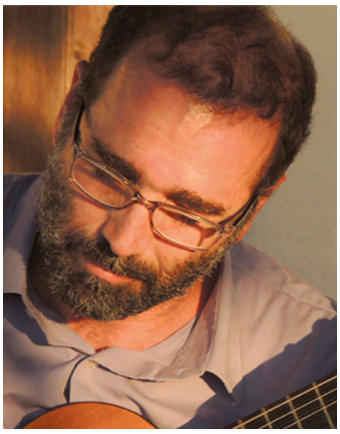
DIANA DIANOVSKY

Diana Dianovsky possui Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ (2011), especialização em Gestão de Políticas Públicas para Proteção e Desenvolvimento Social pela Escola Nacional de Administração Pública-ENAP (2013) e Bacharelado em Ciências Sociais também pela UERJ (2009). É Técnica em Antropologia no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN desde 2010, e atua na Superintendência do Iphan em Goiás. Tem experiência nas áreas de Antropologia e Política Pública com os seguintes temas: patrimônio cultural, patrimônio imaterial e etnografia de arquivos.

DIÓSNIO MACHADO NETO

Possui graduação em Bacharel em Música – Habilitação Instrumento – pela Pontificia Universidad Catolica de Chile (1992), mestrado e doutorado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2001; 2008). Teve como mentores destes seus trabalhos Régis Duprat e Mário Vieira de Carvalho. Professor Livre Docente do Departamento de Música da FFCLRP-USP e do Programa de Pós-Graduação do CMU-ECA/USP. Coordena o Laboratório de Musicologia (LAMUS) do Departamento de Música da FFCLRP. É membro do Comitê Científico do Núcleo Caravelas, do CESEM/Universidade Nova de Lisboa. É membro do Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA), sediado no IMLA-Veneza (Istituto per lo studio della musica latinoamericana durante il periodo coloniale). Tem apresentado trabalhos em importantes congressos no Brasil e no exterior, destacando participações em colóquios na Universidade Nova de Lisboa; na Fundação Calouste Gulbenkian, na Universidade de Coimbra, na Sociedad Chilena de Musicologia, Asociación Argentina de Musicologia; Sociedad Española de Musicología; Internacional Musicology Society; Asociación Regional para América Latina e Caribe da IMS, entre outros. Foi organizador de eventos acadêmicos como III e V Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto (2009); Simpósio Internacional Villa-Lobos (2009) e I Encontro para a Pedagogia da História da Música (2010). É autor do livro "Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial", texto premiado no "Prêmio Capes de Tese", em 2009.

IVAN VILELA



Doutor em Psicologia Social pela USP, Graduado e Mestre em Composição Musical pela UNICAMP. É professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo onde leciona História da Música Popular Brasileira, Percepção Musical, Rítmica, Música de Câmara e Viola Brasileira. Com seus CDs foi indicado a vários prêmios voltados à Cultura e à Música Brasileira como Prêmio IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), Interações Estéticas - FUNARTE, Prêmio Rival BR de Música Popular Brasileira, Prêmio Sharp, Medalha Carlos Gomes da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) dentre outros. Possui intensa atividade como instrumentista, compositor e arranjador atuando como solista e junto a grupos. Suas pesquisas estão voltadas ao universo da Cultura Popular e da Música Popular Brasileira.

JUAN-PABLO GONZÁLEZ

Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado SJ de Santiago y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo su Doctorado en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles en 1991. Ha sido pionero en el estudio musicológico de la música popular del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX considerando la relación entre vanguardias internacionales y lenguajes locales en Chile. Dirige la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que realiza conciertos teatrales como parte y resultado de su labor de investigación. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Colombia, Brasil y México. Junto a sus abundantes monografías publicadas en revistas científicas internacionales es coautor de *En busca de la música chilena* (Santiago, 2005); de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (La Habana 2005, Santiago, 2009) y de *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago 2011), y autor de *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago y Buenos Aires, 2013).

JUAN PABLO NAVARRO

Nació en Avellaneda el 9 de abril de 1971 y es profesor de contrabajo y educación musical egresado del conservatorio Luis Gianneo de Mar Del Plata. Ganador de una beca de la Fundación Antorchas para realizar una Performance Residency en la Carnegie Mellon University de Pennsylvania, ha actuado como solista junto al Carnegie Mellon Contemporary Ensemble, la Orquesta Sinfónica de Mar del Plata, realizando la premier mundial del concierto para contrabajo y orquesta de Fermina Casanova. También ha actuado como solista junto a la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires en una versión original de Kicho de Astor Piazzolla. En Junio del 2011 se presento con suceso en la International Society of Bassists Convention, en San Francisco, USA. Este es el encuentro más importante de contrabajistas del mundo y concurren los artistas más reconocidos de este instrumento. En setiembre del 2012 se presento junto al Moda Tango trio formado por Nestor Marconi en bandoneón y Rafael Gintoli en violin en al Festival internacional de Sion –Valais, Suiza que dirige el afamado violinista Sholomo Mintz. En mayo del 2013 estreno la Fantasia “ContraPiazzollisimo”, dedicada a la música que el gran compositor Astor Piazzolla dedico al contrabajo, En esa ocasion fue acompañado por la Orquesta Sinfónica de Mar del Plata, dirigida por el Mtro Emir Saul. En junio del 2013 presento el Workshop:”El tango y sus códigos ocultos”, en el marco de la International Society of Bassists, en la Eastman School of

Music, Rochester, New York con muy buena crítica y amplia repercusión del mundo Contrabajistico. En agosto del 2013 presenta en el festival de tango de BsAS la Orquesta Típica Juan Pablo Navarro, la cual interpreta tangos contemporáneos de su autoria y de Grandes compositores actuales. En setiembre del 2013 dicta el III Seminario Internacional de Tango organizado por la escuela colombo – argentina de Tango.Leopoldo Federico y la Universidad Pedagógica Nacional en la ciudad de Bogotá, Colombia. En Agosto de 2014 graba un Cd junto a su orquesta titulado Pa el Agus y el Uli que será presentado en café vinilo en mayo del 2015 que contiene composiciones originales de Greco,Schissi y Navarro y además una versión inédita de la Fantasia ContraPiazzollissima para Orquesta Típica. En Noviembre de 2014 toca en diversas ciudades de Suiza junto al gran guitarrista Julio Azcano y dicta cursos en el FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DA EMAC, Goiania, Zurich University of Arts, Musikschule Stadt Luzern, Como asi tambien en CODARTS, Rotterdam. En marzo del 2015 se presenta junto al trio Moda Tango en el Festival Internacional de Música de Trancoso Brasil. Posteriormente se presentara junto al quinteto Piazzologia en el famoso Kennedy Center. Tambien lo hara junto la OTJPN en el famoso festival Astor Piazzolla que se realiza en el Teatro Colon de Mar del Plata auspiciado por la Fundacion Astor Piazzolla. En junio de este año está invitado a realizar un Workshop de tango en la Convencion de la International Society of Bassists, la más importante del mundo en materia de contrabajo. Tambien dara un Workshop de Tango en el V Simposio internacional de musicología en Pirenopolis Brazil.

MARSHALL GAIOSO PINTO

Bacharel em Música pela Universidade Federal de Goiás (1996), Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) (2002) e Ph.D. em Musicologia pela University of Kentucky, EUA (2010). Foi bolsista da CAPES e da Fundação Fulbright de 2005 a 2009. É autor de *Danças Para Banda* (2006) e *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: um episódio da música colonial em Goiás* (2004). Tem apresentado trabalhos no Brasil, Estados Unidos da América e Europa. Marshal Gaioso é professor de Música do Instituto Federal de Goiás e atua como regente associado da Orquestra Filarmônica de Goiás.

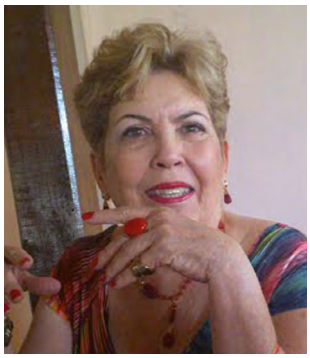
MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

Martha Tupinambá de Ulhôa é Docente Permanente do PPGM-UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do CNPq; editora-chefe do ARJ - Art Research Journal; coordenadora de Artes e membro do Conselho Superior da FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nas seguintes áreas: música popular, musicologia e etnomusicologia.

MARY ÂNGELA BIASON

Graduada em Composição e Regência na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", continuou seus estudos de musicologia em Portugal, é Mestre em Artes pela USP - Universidade de São Paulo. Tem-se especializado na organização de acervos de documentos musicais, desenvolvendo trabalhos no Museu da Inconfidência em Minas Gerais, no Museu Carlos Gomes em Campinas, como também a catalogação e divulgação do repertório produzido no Brasil nos períodos colonial e imperial, além do repertório tradicional das bandas de música do município de Ouro Preto através de festivais que coordena. Entre os vários trabalhos realizados, destacam-se as publicações de catálogos temáticos e de obras transcritas vocacionadas para o repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX e curadoria de exposições. Além da musicologia, estudou museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e restauração de papéis no Istituto per l'Arte ed il Restauro "Palazzo Spinelli" em Florença como bolsista da Rotary Foundation. É membro da Câmara Técnica de Paleografia e Diplomática do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) e da Comissão Mista do Repertório Nacional de Iconografia Musical (RIdIM-Brasil).

THEREZA NEGRÃO



É está uma nominação de assinatura acadêmica da prof, doutora MARIA T. F. NEGRÃO DE MELLO. Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero, graduação em Ciências Sociais (Sociologia) pela PUC de São Paulo. É mestra em História pela USP e doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Tal formação intelectual e acadêmica evidencia a trajetória interdisciplinar, uma proposta desenvolvida profissionalmente em sua atuação como membro efetivo do quadro docente do departamento de História da Universidade de Brasília, onde assumiu até o ano de 2013, especialmente, a disciplina Cultura Brasileira na graduação e atuou junto ao P.P.G.His (Programa de Pós-Graduação em História). Integrando a linha de pesquisa Identidades, Tradições, Processos. Trata-se, na verdade, de uma vertente da História Cultural, espaço historiográfico constitutivamente aberto a uma postura interdisciplinar que inspirou e ensejou a criação de um grupo originalmente filiado à Linha de Pesquisa: "História: Discurso, Imaginário e Cotidiano", que encontra em Thereza Negrão uma das fundadoras. Justamente por aludir a este pendor interdisciplinar cabe lembrar a obra publicada em parceria com Márcia de M. Kuyumjian pela Paralelo 15, no ano de 2008: *Os Espaços da História Cultural.* De modo especial, as articulações entre a História e a Música ensejaram publicações, participações em Congressos e várias Orientações. É o caso, por exemplo, da recente publicação do Dr. Robervaldo Linhares Rosa – *Como é bom poder tocar um instrumento. Pianeiros na cena urbana brasileira*, tese defendida no programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília sob orientação de Thereza Negrão, trabalho contemplado com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música no ano de 2013. Atualmente as atividades da professora englobam textos para publicação em elaboração, participações em eventos, palestras e mesas redondas, sempre em sintonia com a História Cultural, com ênfase na encenação cotidiana urbana.

Resumos das Palestras

UM ESTUDO DAS VARIANTES NAS FONTES QUE TRANSMITEM OS RESPONSÓRIOS PARA SÁBADO SANTO (SICUT OVIS) DE DAVID PEREZ (1711-1778)

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

Resumo: Os *Responsórios de Sábado Santo (Sicut ovis)*, do compositor napolitano David Perez (1711-1778), foram compostos em data desconhecida, mas certamente já no seu período de atuação em Portugal, a partir de 1752. A obra é transmitida por 22 fontes de tradição, encontradas até agora em arquivos portugueses e brasileiros. No decurso desse processo de transmissão, por cerca de 140 anos, muitas modificações, erros e variantes, tanto em suas lições como estruturas, foram introduzidas pelos copistas nos textos transmitidos por essas fontes. Esta conferência vai se concentrar nas variantes encontradas nas fontes, com destaque para aquelas que afetam armaduras de claves, indicações de andamentos, ritmos e notas, colocação do texto, ornamentos, dinâmicas, e, principalmente, aquelas que dizem respeito à estrutura, tal como a formação vocal-instrumental da obra e das contrafacta representadas por fontes oriundas da Sé de Évora.

A study of variants in the sources that transmit the Responsories of Holy Saturday (Sicut ovis), by David Perez (1711-1778)

Abstract: The Responsories for Holy Saturday (Sicut ovis) by the Neapolitan composer David Perez (1711-1778) have been composed in an unknown date, but certainly during his Portuguese period of activity, from 1752 on. The work is transmitted by 22 sources of tradition, found till now in Portuguese and Brazilian archives and libraries. In this process of transmission, during circa 140 years, many modifications, errors and variants, both in the readings and structures, have been introduced by the copyists in the texts transmitted by those sources. This conference will concentrate on the variants found in these sources, highlighting those that affect key signatures, tempo indications, rhythms and notes, text-underlay, ornaments, dynamics signals and, mainly, those concerning the structure, such as the vocal-instrumental setting of the work and the contrafacta represented by the sources from the See of Evora.

PERFORMATIVIDADES LÍQUIDAS Y JUICIO DE VALOR EN LAS MÚSICAS DEL SIGLO XX

Dr. Juan-Pablo González (Universidad Alberto Hurtado SJ, Chile)

Sumario: Los cambios producidos en la música del siglo XX se han observado habitualmente desde la perspectiva del compositor y muy poco desde las perspectivas del intérprete, del público y de la indústria musical. Es desdela producción del compositor que se há construído canon y se ha aplicado juicio estético. Sin embargo, estos tres enlaces fundamentales de la cadena de la música también desarrollaron agendas propias en dichos cambios, que es necessário considerar para hacer más justa nuestra valoración del siglo XX musical y su consiguiente construcción canónica. En esta conferencia – publicada como artículo em *El Oído Pensante* 3, 2015 –, reviso el papel desarrollado por estos três enlaces a partir de la segunda posguerra, considerando el alejamiento del público del linguaje serial, el auge de la música antigua y sus modos de interpretación históricamente informados, el desarrollo de una música popular de concierto, y la influencia de todo esto en nuestra concepción actual de género musical.

Liquid Performativities and Value Judgment in the Music[s] of the 20th Century

Abstract: Changes in the music of the twentieth century have usually observed from the perspective of the composer and little or nothing from the perspectives of the performer, the public and the music industry. It is from the production of the composer that canon has been constructed and aesthetic judgment has been applied. However, in these changes, the three links in the chain of music have also developed their own agendas, which we need to consider to make our valuation of twentieth century`s music and the subsequent canonical construction more fair. In this lecture, I focus on the role played by these three links from the second post-war, considering the gap between public and serial music, the rise of early music and its historically informed interpretation modes, the development of a concert popular music, and its influence in the courrent definition of musical genre.

A MÚSICA TEATRAL LUSO-BRASILEIRA E A EDIÇÃO POSSÍVEL

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

Resumo: Embora pouco conhecido, existia em Portugal e no Brasil do período colonial, um vasto repertório de teatro popular em língua portuguesa – óperas portuguesas e comédias, entremezes e farças – muitas vezes com alguma, senão bastante, música prevista. Pouca dessa música, porém, chegou até aos nossos dias. Quando, de facto, sobrevive ainda, está quase sempre incompleta. Por sua vez, nem sempre foi conservado o texto da peça teatral correspondente, e mesmo que exista, as músicas que temos são frequentemente diferentes daquelas indicadas no texto. Face a esta realidade, a edição crítica – o que exige não apenas uma leitura rigorosa das fontes disponíveis, decisões editoriais baseadas em critérios científicos e todo um aparato crítico que fundamenta a edição – simplesmente não é viável. O princípio de intervenção mínima da parte do editor – uma das chaves da edição crítica – não é de todo realista. Antes pelo contrário, na elaboração de uma edição possível, o editor precisa de um grau de criatividade que a edição crítica lhe proíbe. Ao mesmo tempo, contudo, o musicólogo digno do nome não pode preparar uma edição meramente conforme o seu gosto e o seu capricho. Nesta apresentação, procuramos expor, com exemplos concretos, a natureza das dificuldades intrínsecas às fontes deste repertório, e propor uma nova tipologia de edição – a "edição criteriosa", que, apesar de se basear em critérios científicos rigorosos, permite ao editor a liberdade de reconstituir e adaptar com criatividade uma edição viável em termos dramáticos e musicais.

Abstract: Though little known, there was in Portugal and Brazil during the colonial period a vast repertoire of popular theatre in Portuguese – Portuguese operas, comedies and short, one-act forms – often with some, if not considerable music intended. Little of this music, however, has come down to us. When, in fact, it still survives, it is almost always incomplete. In its turn, the text of the corresponding play may not have been preserved and even if it does exist, the music we have is often different from that indicated in the text. Faced with this reality, the critical edition – which demands not only a rigorous reading of the available sources, editorial decisions based on scientific criteria and a whole critical apparatus that justifies the edition – is simply not viable. The principal of minimum intervention on the part of the editor – one of the cornerstones of the critical edition – is not at all realistic. On the contrary, in assembling a possible edition, the editor needs a degree of creativity that the critical edition prohibits. At the same time, however, the musicologist worthy of the name cannot prepare an edition merely according to his or her own taste and whim. In this presentation, I seek to show the nature of the difficulties intrinsic to the sources of this repertoire, using concrete examples, and to propose a new edition typology – the "principled edition", which, despite being based on rigorous scientific criteria, gives the editor the freedom to be creative in reconstructing and adapting in order to produce a viable edition in dramatic and musical terms.

Resumos dos Textos das Mesas Redondas

ABORDANDO AMÉRICA LATINA DESDE UNA MUSICOLOGÍA INTERDISCIPLINARIA

Dr. Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado, Chile)

Sumario: Luego de la etapa fundacional de una musicología americanista con Curt Langue, es necesario revisar su segunda etapa de modernización, definiendo hitos en relación a la formación, publicaciones, representantes, tendencias, redes, institucionalidad de la musicología en América Latina de la segunda mitad del siglo XX. Propongo, entonces, una revisión de lo que podemos llamar una musicología latinoamericana post BLAM. Esto, partiendo de la base que los principales paradigmas del siglo XX de lo latinoamericano, construidos desde la política, la economía y la cultura han repercutido en una musicología americanista; panamericanista, e interamericana, para luego acercarse al campo de los estudios latinoamericanos. La búsqueda de una forma latinoamericana de hacer musicología debe considerar todas las músicas – escritas, orales, grabadas –, junto a sus enfoques propios o idiosincráticos. Esta búsqueda pasa por la identificación de un relato musicológico americano con sus propios paradigmas, donde la música sea tanto tema como fuente y se considere en si misma y/o como *locus* sonoro histórico y social, relevando la importancia de la escucha. Parecen centrales los problemas de tradición/modernidad-posmodernidad; construcción de alteridad y administración del Otro (intermediación, mestizajes, exotización); subjetividad social y ciudadanía en esta ponencia reviso con mas detalle el estudio de la música popular latinoamericana, donde propongo la necesidad de considerar tanto su valor estético junto como su lugar en la historia y la sociedad. El estudio de esta música debiera considerar dicotomías como: oral/grabado; blanco/negro; privado/público; comunidad/masa; adulto/joven; mundo/nación; mercado/arte. Finalmente, en la búsqueda de un relato musicológico americano, interesa observar cómo nuestra musicología afronta críticamente el juicio de valor y las preguntas sobre la construcción de canon y repertorio en la región.

ANTECEDENTES DA BANDA MARCIAL

Dr. Aldo Luiz Leoni (São Bernardo dp Campo, SP)

Resumo: A forma como as bandas marciais civis se apresentam hoje em dia nos leva a intuir que em algum ponto houve a opção por um modelo militar. Mas como isso teria acontecido? Quais teriam sido as condicionantes para esse modelo ter sido tão largamente adotado? No caso português as reformas do corpo musical nas tropas militares introduzidas por D. João VI causariam tamanho impacto para que um novo modelo se tornasse hegemônico? Onde estaria o elo entre a sociabilidade musical ajustada para as representações no antigo regime e a nova realidade do século XIX? O espírito corporativo tão exultado nas memórias das instituições vinha se desenvolvendo ou foi fruto das conjunturas econômicas como a Industrialização? E se a industrialização foi o catalizador desse tipo de socialização na Europa quais seriam as dinâmicas em um país ainda firmemente vincado pela escravidão? Vamos fazer uma pequena digressão para tentar aventar novos caminhos interpretativos sobre quais condições tornaram tal modelo tão duradouro e amplamente disseminado.

GÊNERO E ESTILO NA MÚSICA PARA BANDA EM GOIÁS

Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG)

Resumo: Pesquisas que abordam a banda de música nos seus mais variados aspectos são cada vez mais frequentes na musicologia brasileira. A ênfase, porém, tem sido nas potencialidades pedagógicas dessas corporações, pouco se investigando sobre a natureza do repertório utilizado. A presente pesquisa examina a relação dos compositores de música para banda em Goiás no final do século XIX e início do XX com os gêneros musicais do período. São apresentadas claras conexões entre o gênero musical e elementos constitutivos da sociedade na qual a banda se inseria. A pesquisa aborda também alguns procedimentos técnicos utilizados por compositores e copistas e sistematiza algumas características estilísticas do repertório, em especial a rígida ligação entre textura e instrumentação, que leva a proposição de uma organologia para instrumentos de banda. Os resultados obtidos foram alcançados através de revisão bibliográfica, pesquisas de arquivologia musical e estudos de crítica textual.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN

Ms. Diana Dianovsky (IPHAN/GO)

Resumo: Atualmente, o Iphan possui 36 bens culturais imateriais registrados como Patrimônio Cultural do Brasil. Dentre estes, 11 estão inscritos no chamado Livro das Formas de Expressão, que inclui manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, como Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Cavalo-Marinho e Jongo no Sudeste, por exemplo. O objetivo desta apresentação é apresentar, em linhas gerais, a trajetória do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, na construção das ações para salvaguarda da esfera imaterial do patrimônio cultural brasileiro. Serão abordados os principais conceitos que balizam as ações de identificação, reconhecimento e apoio e fomento para essas manifestações culturais, assim como os desafios que este tipo de trabalho apresenta.

MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA – HISTÓRIA E TRILHA SONORA NA ERA DO RÁDIO (PÓS-GUERRA/PRIMÓRDIOS DOS 60 DO SÉCULO XX)

Dra. Thereza Negrão (UnB)

Resumo: Respaldada por leituras e pesquisas pessoais, além de dezenas de outras que conferiram suporte ao diálogo com orientandos, muitos deles atualmente com as respectivas teses publicadas, a palestra de hoje tem como marca indelével a disposição por uma postura interdisciplinar. Pare este encontro, especificamente, proponho um convite à reflexão situado no entrecruzamento entre a História Cultural, a Música e a Comunicação enquanto áreas do conhecimento. A cenografia é a do cotidiano brasileiro, temporalmente balizado entre o pós-guerra e os primórdios dos anos sessenta, conjuntura reconhecida por estudiosos como a ÉRA DO RÁDIO. Se, para ficarmos com Orlandi "a narratividade urbana tem vários pontos de materialização" entendo que o rádio, no período considerado em alguns dos meus recentes trabalhos, incumbiu-se de pautar a memória musical brasileira compondo uma espécie de "trilha sonora" do período em tela. Flagrá-la em alguns de seus recortes concorrerá, sem dúvida, para, pelo viés da música, acompanhar vetores que entrecruzam História e Memória. Como se verá, e conforme declaro em publicação recente, a reflexão envereda para sinalizações de uma infância alhures. Afinal, para ficarmos, por exemplo, com a questão que atravessa a fala de Certeau: "não haveria sempre um "não sei que" de saudade de cada texto do historiador?"

MULHER, POLÍTICAS DO CORPO E SEXUALIDADE NA MÚSICA POPULAR (BRASIL, 1970-1980)

Dr. Adalberto Paranhos (UFU)

Resumo: Esta comunicação incursiona pelos caminhos da história da música popular brasileira na década de 1970, que assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções que tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Destacaram-se, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia. Compreender o significado desse momento histórico, quando – em meio à ditadura militar e a um suposto "vazio cultural" – outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social, é um dos propósitos fundamentais do projeto que ora desenvolvo, com auxilio do CNPq (bolsa produtividade em pesquisa). Ele pretende evidenciar o alargamento da noção de política, em circunstâncias sob as quais ganhou espaço a concepção feminista de que "o pessoal é político" e de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente. Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções, suas interpretações, até as capas dos discos e apresentações ao vivo – fornece elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.

Women, body policies and sexuality in the Brazilian popular music in the 1970s

Abstract: This paper follows the paths of Brazilian popular music history in the 1970s, which witnessed the emergence, in an unprecedented proportion, of composers (male and female), singers (male and female) and songs talking about women, sexuality and gender relations eroticization issues. Thus, different approaches, other than the usual ones, are developed about issues involving affective-sexual relations, to the extent that these included, in the background, topics concerning the gay universe and androgyny. One of my main goals here is to understand the meaning of this historical moment when – under a military dictatorship and a supposed 'cultural void'– other forms of action and/or political protest gained strength and social expression. I intend to point out the widening of the notion of politics in circumstances in which the feminist notion 'the personal is political' gained space and when body policies were an equally legitimate way to assert the presence in this world of social subjects that were not always politically valued. To this end, production in the field of popular music – from songs and their interpretations to album covers and live concerts – are elements that will lead to a reflection on the links between culture and politics.

MÚSICA E EXPERIÊNCIA

Dr. Ivan Vilela (USP)

Resumo: Uma parte expressiva da produção musicológica acerca da música popular brasileira tem sido escrita sem tomar por base os discos citados, mas sim livros que, em alguma instância, trataram sobre o assunto. Se em alguns momentos esses primeiros autores a escrever sobre algum tema musical se equivocaram em suas percepções, o desacerto foi perpetuado nos textos de outros autores que tiveram esses primeiros livros como fontes de pesquisa. Num período onde a música atua como um ruído de fundo da sociedade contemporânea, a escuta perde seu valor de fruição e entendimento. Pretende-se assim, a partir de exemplos palpáveis, mostrar o quanto a escuta pode e deve ser fundamental, como fonte primária que é, para se fazer musicologia.

Music and Experience

Abstract: A significant part of the musicological production on Brazilian popular music has been written without taking based on the above discs, but books that, in some instance, treated on the subject. If at times these first authors to write about some theme music were wrong in their perceptions, the mistake was perpetuated in the writings of other authors who have had these early books as research sources. In a period where music acts as a background noise of contemporary society, listening loses its value of enjoyment and understanding. This is intended to, from tangible examples show how listening can and should be fundamental, as the primary source which is to be made musicology.

MÚSICA POPULAR E IDENTIDADE RACIAL NO BRASIL

Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)

Resumo: A literatura sobre música popular no Brasil tem lidado com a categoria raça de maneira diferenciada, dependendo da perspectiva teórico-metodológica e da época. Inicialmente, no início do século XIX, sem mencionar cor, posteriormente, a partir de 1870, enaltecendo a mestiçagem (como caminho ao branqueamento); depois, entre 1920-1950 valorizando-a, e a partir das últimas décadas do século XX, realçando as cenas regionais híbridas, a diversidade cultural, o multiculturalismo e as diferenças de cor ou raça. Na musicologia os rótulos são problemáticos, pois se por um lado os discursos sobre música conseguem ressaltar certos traços (como instrumentos e padrões rítmicos), apontando esta ou aquela identidade étnica, a observação do discurso musical pode questionar tais certezas. A participação na mesa redonda toma como ponto de partida as categorias de cor da série histórica do censo no Brasil.

Popular music and racial identity in Brazil

Abstract: The literature on popular music in Brazil has dealt with race in different ways, depending on the theoretical and methodological perspective and period. Initially, in the early nineteenth century, not mentioning “color”, then, from 1870 on, praising mestizaje (as a way to whitening); then between 1920-1950 valuing it, and from the last decades of the twentieth century, highlighting hybrid regional scenes, cultural diversity, multiculturalism and differences of color or race. In musicology, labels are problematic because if on the one hand the discourse on music can emphasize certain traits (such as rhythm instruments and rhythmic patterns), pointing this or that ethnic identity, the observation of the musical discourse may question such certaintiess. Participation in the round table takes as its starting point the color categories in the historic demographic censuses series in Brazil.

OS ARQUIVOS DAS BANDAS

Ms. Mary Angela Biason (Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG)

Resumo: A alma de uma banda sempre foi seu arquivo de documentos musicais. Lá estão registrados todos os momentos por ela vividos, os períodos de bonança e de crise. Outra faceta que os arquivos revelam é a qualidade de seu repertório. Sendo mantenedora das tradições locais, ela coloca em suas estantes gêneros musicais que se adequam ao evento para o qual foi solicitada. Trata-se de uma infinidade de obras acumuladas desde o século XIX preparadas para uma comunidade interessada em ouvir os grandes mestres e os sucessos tocados nos teatros e nas rádios, além das composições de seus próprios músicos. A pesquisa nesses arquivos traz para a musicologia dados importantes sobre a prática diária das bandas e uma enorme lista com nomes de mestres de música que compõe, copia, rege, executa e proporciona uma cultura musical variada e ainda não reconhecida.

QUANDO A PROXIMIDADE NÃO BASTA: O "EFEITO TORDESILHAS" NA MUSICOLOGIA BRASILEIRA

Dr. Diósnio Machado Neto (Departamento de Música da FFCLRP/USP)

Resumo: Ao pensar o processo historiográfico da música no Brasil uma questão parece passar desapercebida. Porque sabemos tão pouco sobre a música e a historiografia musical da América Hispânica? Remeter à diferença da língua é apenas uma forma simplista de equacionar o problema; assim como acreditar que apenas os movimentos colonializantes, internos e externos, seriam os responsáveis por tal estado de desconhecimento. A questão é que tradicionalmente a musicologia hispano-americana nos é indiferente por uma condição histórica e sociocultural de fundas raízes que se projetam por um discurso impregnado de preconceitos de diversas ordens. Para esta constatação basta analisar o impacto de autores hispanófonos em assuntos supranacionais, como, por exemplo, o tratamento do processo de transculturação; a ritualização da música no cruzamento de etnias; a compreensão do patrimônio da música na era da colônia, entre outros. O objetivo dessa comunicação é observar a forma de referência à música latino-americana na historiografia musical brasileira, mais especificamente nas Histórias da Música do Brasil, de Guilherme de Melo a Vasco Mariz, assim como em importantes publicações como o *Boletin Latinoamericano de Música* ou textos acadêmicos, como teses e dissertações. Em um segundo momento organizar o discurso sobre o "hispano" ou "latino-americano" e suas plataformas de enunciação, ou seja, buscar a relação entre sentidos ideológicos e teóricos com as perspectivas de desenvolvimento da musicologia nacional. A hipótese é que tal discurso foi se delimitando sempre na afirmação negativa de duas culturas que se reconheciam, apenas, no julgamento moral como região subdesenvolvida. O espaço latino-americano foi sendo, assim, abandonado pela consideração de uma suposta fragilidade epistemológica, canonizada por uma visão que considerava a América Latina apenas um caleidoscópio de práticas sincréticas, "uma expressão da diversidade natural em oposição à cultura, característica das nações europeias e de seu transplante para a América do Norte", como afirma George Zarur. Isto levaria à observação do próprio processo de canonização da musicologia brasileira. Primeiro, da relação da afirmação da identidade nacional que, por uma retórica assumida de uma tradição geopolítica colonial; tratava de manter fronteiras culturais até como forma de legitimação comparativa. Segundo, em um outro extremo, o alinhamento dos programas de pós graduação pelo desejo e fantasia de participar do modelo anglo-germânico de musicologia. Por fim, a comunicação pretende retomar a discussão do projeto americanista de Curt Lange, sem recorrer a sua tese do salvacionismo do *hombre americanus*, e sim no que diz respeito a questionar nossa fragilidade diante dos processos colonializantes que nos afetam, e no qual o Efeito Tordesilhas agudiza. Propõe pensar, especificamente, quais os prejuízos para musicologia nacional ao não referenciar seus processos em paralelismos com a hispano-americana.

Textos das Mesas Redondas

MULHER, POLÍTICAS DO CORPO E SEXUALIDADE NA MÚSICA POPULAR (BRASIL, 1970-1980)[1]

Adalberto Paranhos (UFU/Unicamp)
akparanhos@uol.com.br

Resumo: Esta comunicação incursiona pelos caminhos da história da música popular brasileira na década de 1970, que assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções que tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Destacaram-se, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia. Compreender o significado desse momento histórico, quando – em meio à ditadura militar e a um suposto "vazio cultural" – outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social, é um dos propósitos fundamentais do projeto que ora desenvolvo, com auxilio de bolsa produtividade em pesquisa do CNPq. Ele pretende evidenciar o alargamento da noção de política, em circunstâncias sob as quais ganhou espaço a concepção feminista de que "o pessoal é político" e de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente. Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções, suas interpretações, até as capas dos discos e apresentações ao vivo – fornece elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.
Palavras-chave: Ditadura; Políticas do corpo; Canção popular no Brasil: 1970-1980; Mulher.

Women, body policies, and sexuality in the Brazilian popular music (1970-1980)

Abstract: This paper follows the paths of Brazilian popular music history in the 1970s, which witnessed the emergence, in an unprecedented proportion, of composers (male and female), singers (male and female) and songs talking about women, sexuality and gender relations eroticization issues. Thus, different approaches, other than the usual ones, are developed about issues involving affective-sexual relations, to the extent that these included, in the background, topics concerning the gay universe and androgyny. One of my main goals here is to understand the meaning of this historical moment when – under a military dictatorship and a supposed 'cultural void'– other forms of action and/or political protest gained strength and social expression. I intend to point out the widening of the notion of politics in circumstances in which the feminist notion 'the personal is political' gained space and when body policies were an equally legitimate way to assert the presence in this world of social subjects that were not always politically valued. To this end, production in the field of popular music – from songs and their interpretations to album covers and live concerts – are elements that will lead to a reflection on the links between culture and politics.
Keywords: Dictatorship; Body policies; Popular song in Brazil: 1970-1980; Women.

Os anos 1970 se abriram, no Brasil, sob maus presságios. Perspectivas sombrias pareciam confirmar-se a cada dia, como que a fornecer um atestado de validade a constatações pessimistas formuladas por muitos intelectuais, ao serem instados pela revista *Visão*, no início de 1971, a fazer um balanço cultural do ano anterior. Vivendo sob o signo de uma férrea censura, reforçada especialmente após a edição, em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional n. 5 (AI-5) – o mais draconiano instrumento de força adotado pela ditadura militar –, o Brasil precipitara-se, no entender deles, num autêntico "vazio cultural". A capacidade criativa entrara em recessão no campo da cultura e, nessas circunstâncias, poucos vislumbravam a possibilidade de, a curto prazo, reverter-se tal situação. De acordo com o diagnóstico dominante, imperava a "falta de ar", que impedia a oxigenação da criação cultural.[2]

[1] Este texto conecta-se ao projeto em desenvolvimento no pós-doutorado em Música na Unicamp intitulado *Na boca da cena: mulher e políticas do corpo na música popular brasileira (1970-1980)*. Ele se beneficia de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq (2014-2017). Escrito para ser lido, conformou-se às limitações do tempo de exposição, razão pela qual aspectos teórico-metodológicos não são delineados explicitamente, permanecendo sobretudo implícitos.

[2] Sobre o assunto, v. dois textos de VENTURA, 2000 (publicados originalmente em *Visão*, 1971 e 1973).

Sem que se pretenda, aqui, atenuar os profundos impactos negativos acarretados pelo regime ditatorial à vida política, social e cultural do país, é possível, apesar dos pesares, olhar com outros olhos o período, especialmente quando se tenta apreendê-lo depois de transcorridas mais de três décadas. Nessa outra ótica, não se colheram apenas espinhos e dissabores. Avançou-se muito, por exemplo, quanto à expressão da liberdade afetivo-sexual. E na trincheira da canção popular brasileira se podem recolher inúmeros exemplos que testemunham como os artistas que a impulsionaram contribuíram para fecundar novos dias ao lado de outras forças sociais em movimento.

Daí que eu incursione pelos caminhos da história da música popular feita no Brasil na década de 1970, que assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções que tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Sobressaíram, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia. Compreender o significado desse momento histórico, quando outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social, é um dos propósitos fundamentais da pesquisa em andamento.

Ela pretende evidenciar o alargamento da noção de política[3], em circunstâncias sob as quais passou a ganhar espaço a concepção feminista de que "o pessoal é político" e de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente.[4] Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções até as capas dos discos e apresentações ao vivo – fornece elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política. Nisso tudo é ainda relevante apontar os nexos existentes – mesmo que não de modo direto e/ou mecânico – entre o universo musical e certas manifestações como a contracultura, o movimento hippie e, em especial, o feminismo que, a partir dos anos 1960, viveu o que foi batizado internacionalmente de "segunda onda".

DANDO A VOLTA POR CIMA

No período por mim privilegiado, estreitos nós passaram a vincular as temáticas da mulher, do amor e da sexualidade. Nessa época, com Chico Buarque à frente, muitos compositores se puseram a tratar da mulher, das suas contradições, da busca de prazer e de independência, procurando, de alguma forma, exprimir um ponto de vista feminino. Isso significou, por vezes, conferir um novo tratamento a velhos temas. Mas a década de 1970 assistiu também à ascensão, em escala até então

[3] Sobre "os ventos que sopraram [a partir da década de 1960] nos domínios da política, oxigenando-os" e selando sua não vinculação exclusiva ao Estado, v. a síntese de minhas reflexões teóricas em PARANHOS, 2012, esp. p. 35-38 (citação da p. 38).

[4] Em um de seus estudos sobre os feminismos, ao recuar até a segunda metade da década de 1970 e princípio dos anos 1980, Margareth Rago adverte que "foi fundamental, ainda, a entrada em cena do corpo, do desejo e da sexualidade no campo da política. Nesse sentido, os feminismos renovaram o discurso político da esquerda, questionando o binarismo das representações sociais, propondo outras categorias de análise e construindo novas formas de tecer a política, o que afetou também o discurso acadêmico. As mulheres falavam em defesa da vida, no Brasil, na Argentina e no Chile, reconfigurando e ampliando radicalmente a esfera pública e o espaço da política" (RAGO, 2013, p. 121).

inusitada, de compositoras que exploraram um território, o da música popular brasileira, historicamente dominado por homens.

Compositoras e cantoras se multiplicaram, desde as que obtiveram consagração no panteão da MPB até outras que, pelos fios que as prendiam ao universo chamado cafona ou brega, não receberam o mesmo acolhimento por parte da crítica especializada e de amplos setores das classes médias. O liquidificador sonoro dos anos 1970 misturou, na abordagem dos temas aqui enfatizados, tanto remanescentes da década de 1960 quanto novas figuras, entre elas aquelas que despontaram em 1979, ano que marcou o desembarque de um lote expressivo de mulheres que compõem e cantam. De A a Z, saltando várias casas, contou-se, em cena aberta, na década de 70, com Angela Ro Ro, Baby Consuelo, Claudia Barroso, Fafá de Belém, Fátima Guedes, Frenéticas (Dudu Moraes, Edyr, Leiloca, Lidoka, Regina e Sandra Pêra), Gal Costa, Gretchen, Joanna, Maria Bethânia, Marina, Perla, Rita Lee, Simone, Sueli Costa, Suzana, Vanusa e Zezé Motta. A presença delas foi tão marcante que caiu por terra a crença, alimentada pelas gravadoras no começo dos 70, de que cantora não vendia disco.[5]

Havia algo de novo de ar. O erotismo e a sensualidade invadiam a canção popular brasileira, fenômeno que, evidentemente, não se desconectava do que acontecia à volta do mundo da música, com os feminismos em alta. Contudo, o aspecto mais relevante, como acentua o jornalista Rodrigo Faour, é que "só a partir dos anos 70 a mulher e o gay passaram a ser tratados com maior dignidade por nossos letristas" (FAOUR. 2011, p. 16). Rompia-se – por mais que perdurassem representações em contrário – com imagens da mulher posta na encruzilhada, condenada a ser santa ou puta, bem como com as concepções da mulher como inevitavelmente traiçoeira, ingrata, fútil, perdulária, de mil e uma utilidades domésticas ou fatal. Os gays, por sua vez, não eram mais concebidos tão somente como figuras caricaturais, imagem hegemônica – para não dizer única – veiculada nas "pornochanchadas", que viveram na década de 1970 seus dias de glória.

Buscarei, no desdobramento do projeto em curso, esquadrinhar melhor esse terreno, mas parto, desde já, de algumas evidências encontradas em diversas composições.[6] Uma das mais significativas canções do período, "Olhos nos olhos"[7] (BUARQUE, 1976, e BETHÂNIA, 1976), calcada em versos cortantes, mostrava uma mulher que, abandonada pelo companheiro, soube dar a volta por cima e, recuperada sua autoestima, dizia-lhe, sem meias-palavras: "[...] Quando você me quiser rever/ Já vai me encontrar refeita, pode crer/ Olhos nos olhos/ Quero ver o que você faz/ Ao sentir que sem você eu passo bem demais// E que venho até remoçando/ Me pego cantando/ Sem mais nem porquê/ E tantas águas rolaram/ Quantos homens me amaram/ Bem mais e melhor que você [...]".

Mulheres assumiram também seu protagonismo na cena musical dos anos 1970. Vanusa, por exemplo, encarnando o duplo papel de compositora e intérprete, disparou verdadeiros panfletos, até com direito a discurso gravado, próprio de quem sobe num palanque imaginário para desfraldar

---

5 Informação de um dos maiores produtores de discos dessa década, o compositor e músico Roberto Menescal..

6 Embora não me proponha discorrer neste texto – até porque já o fiz anteriormente – sobre as intrincadas relações entre letra e música e seus sentidos cambiantes, que podem oscilar na dependência das *performances* (aqui incluídos, entre outras coisas, as interpretações e os arranjos de uma gravação), é claro que o significado de uma composição não se esgota na sua mensagem literal nem se restringe à peça fria da partitura. Sobre o assunto, v. PARANHOS, 2004.

7 Detalhe nada desprezível: Chico canta, aqui, assumindo, uma vez mais, a condição de *persona* feminina.

bandeiras em tom estridente. Em uma de suas composições, "Mudanças" (VANUSA, 1979, BELÉM, 1980), ela propunha a ruptura com a rotina e a conquista da liberdade pela mulher: "Hoje eu vou mudar/ Vasculhar minhas gavetas/ [...] Parar de dizer: 'Não tenho tempo pra vida'/ Que grita dentro de mim/ Me libertar!"

No mesmo ano de 1979, uma obra de Ivan Lins e Vitor Martins, "Começar de novo" (LINS, 1979, SIMONE, 1979), explodiu nas telas da tevê, na voz de Simone, como ponto alto da trilha sonora da minissérie *Malu mulher*, da TV Globo. O sucesso alcançado tanto pela canção como pela atração televisiva sugere que ao menos parte do público se identificou com as aventuras de Malu, personagem que quebrava tabus e acendia, ao mesmo tempo, a ira dos mais conservadores por ousar tomar nas mãos o seu destino e recomeçar uma nova vida (incluindo o direito ao orgasmo). O que falar, então, de Rita Lee, que, na sequência, num megassucesso, equiparava os odores sexuais a perfume, para horror dos moralistas, e celebrava, com Roberto de Carvalho, as diferentes posições sexuais como fonte de prazer, tais como ficar "de quatro no ato"? (LEE, 1980)[8]

Muitas foram as canções que tematizaram o prazer sexual feminino, como que a instituir novas "políticas do corpo" na seara relativamente bem comportada da MPB. Poucos o fizeram com maior fogosidade e espalhafato do que as Frenéticas, celebridades instantâneas do começo da segunda metade dos 70. Com figurino sexy e *performances* provocativas, elas atraíram inclusive a simpatia do público gay, quando mais não fosse por transpirarem liberdade sexual. Desbocadas, elas caíram de boca na música popular brasileira com sua contagiante alegria e irreverência, e proclamaram aos quatro cantos, sem medo de serem felizes e de assumirem um comportamento ativo nas práticas amorosas: "Sei que eu sou bonita e gostosa/ E sei que você me olha e me quer/ Eu sou uma fera de pele macia/ Cuidado, garoto, eu sou perigosa! [...]/ Eu tenho uma louca dentro de mim!/ Eu vou fazer você ficar louco dentro de mim!" (FRENÉTICAS, 1977).

O SEXO NA CRISTA DA ONDA

Desde essa época, a canção popular brasileira não seria mais como antes. O erotismo se instalava, fincando bandeiras irremovíveis (v. SOUZA, 1983). Para os segmentos de consumidores mais populares, o momento reservava ainda atrações especiais: Gretchen, uma das fundadoras da denominada "bunda *music*", chegava à boca da cena em 1978, em meio à exibição de suas formas, com destaque para a região glútea e a gravações nas quais se ouviam gritinhos e sussurros e em que o menos importante era cantar. E ela teria sucessoras, como o atestam Suzana, Sol, Rita Cadillac, para me referir apenas a algumas daquelas que seguraram esse bastão logo em seguida. Erguia-se e se avolumava a onda de mulheres reduzidas a objetos, pedaços de carne expostos no balcão da música popular, com o incentivo da indústria cultural.

Sexo estava, efetivamente, na crista da onda que inundou a produção musical. Ele foi cantado em versos durante toda a década e, aqui e ali, despertou a fúria dos censores, que, armados de suas tesouras, inscreveram no "*index prohibitorum*" da censura uma gama imensa de obras, dentre

[8] Um ano antes, ela gravara outro estrondoso *hit*, "Mania de você" (LEE, 1979), no qual cantava sem falsos pudores: "[...] Nada melhor do que não fazer nada/ Só pra deitar e rolar com você [...]".

as quais canções de Chico Buarque a Odair José.[9] Tesão e aborto foram palavras que só a muito custo puderam ser veiculadas, e mesmo assim lá pelos fins dos anos 1970, quando a pressão social pelas liberdades democráticas e pela anistia forçava a propalada "abertura".

É interessante, por certo, pesquisar igualmente como se uniram a luta política, num sentido restrito[10], e as temáticas que embalavam essa década. "Tô voltando" (SIMONE, 1979), convertida em hino da anistia ao lado da canção mais representativa desse movimento, "O bêbado e a equilibrista" (REGINA, 1979, BOSCO, 1979), ilustra admiravelmente a junção desses dois universos, na interpretação de Simone para esse samba em clima de festa: "[...] Põe pra tocar na vitrola aquele som/ Estreia uma camisola/ Eu tô voltando// Dá folga pra empregada/ Manda a criançada pra casa da vó/ Que eu tô voltando// Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar/ Telefone não deixa nem tocar/ Quero lá, lá, iá/ Lá, lá, iá, iá iá/ Porque eu tô voltando".

Outro elemento a ser explorado remete às capas dos LPs e aos seus encartes, pois eles, em muitos casos, são bastante eloquentes. No citado LP *Pedaços*, a imagem aí exposta não deixava de ser uma reafirmação do direito das mulheres de fazerem o uso que melhor lhes conviesse de seu corpo: nela Simone está aparentemente nua, com os braços dobrados sobre os seios, joelho direito à mostra, numa foto de meio corpo cujo único adorno é um colar. Nada de novo, afinal, se não esquecermos da ousadia da capa e da contracapa do LP *Índia*, de Gal Costa, que em 1973 se deixava flagrar na pele de uma índia: na capa, com uma tanga em *close*, ostentando as marcas de seu órgão sexual, e na contracapa exibindo quase por completo os seios. Neste ponto, acrescente-se, pouco ou nada separava as cantoras ditas cafonas, como Perla (1977), daquelas que tinham uma audiência socialmente mais valorizada. Talvez se possa afirmar, isso sim, que muitas dessas cantoras mais populares fossem até menos "ousadas". Perla, no caso, com uma blusa aberta de cima abaixo, mostrava menos, sugeria menos que Simone.[11]

A mulher e as relações homem-mulher não foram, entretanto, assunto exclusivo nas canções que falavam de amor e de sexo. Chico Buarque, acompanhado por Ruy Guerra, já adentrara em 1972 no terreno das relações homossexuais, embora sofresse por isso nas mãos da censura. "Bárbara" (BUARQUE, 1972, RO RO, 1980, SIMONE e COSTA, 1981), por exemplo, música da peça *Calabar, o elogio da traição* (BUARQUE e GUERRA, 1974), tocava às claras nessa questão-tabu: "[...] Vamos ceder enfim à tentação/ Das nossas bocas cruas/ E mergulhar no poço escuro de nós duas/ Vamos viver agonizando uma paixão vadia/ Maravilhosa e transbordante como uma hemorragia [...]". Na bancada feminina, ninguém mais que Angela Ro Ro, outra compositora e cantora que gravou seu primeiro disco em 1979, transitou por esse campo moralmente minado, ela que assumiu publicamente sua condição de lésbica.

Entre os homens, o amor homossexual foi também tema, por vias diretas ou oblíquas, de muitas canções. A palavra "entendidos" (sinônimo de gays) frequentou assiduamente o vocabulário

[9] Sobre o caso, menos conhecido, do artista brega Odair José, v. cap. Reinado de terror e virtude, em ARAÚJO, 2002.

[10] Sobre as acepções de política em sentido estrito (que toma como referência o Estado) e amplo (que envolve as relações de poder onde quer que elas se manifestem), v. PARANHOS, 2010..

[11] Para além do que as canções até aqui arroladas e as imagens acolhidas nos discos comportem de significativo para o tema da pesquisa, não ignoro, obviamente, o proveito que as gravadoras tiraram desses novos rumos seguidos pela música popular no Brasil. Até no seu setor mais "nobre", não se pode desconhecer que com a MPB verificou-se uma "simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil", entre arte e negócio. (NAPOLITANO, 2002, p. 72).

musical da época. Edy Star, gay, não se fez de rogado: gravou "Bem entendido" em 1974. Agnaldo Timóteo exaltou "A galeria do amor" (1975), célebre *point* dos gays em Copacabana, no Rio de Janeiro. Porém, quem, nessa área, roubou a cena foi, sem dúvida, Ney Matogrosso, egresso do conjunto Secos & Molhados, no qual atuou como estrela-mor, em 1973 e 1974, até deslanchar carreira-solo a partir de 1975. Sua voz aguda (que confundia os incautos), sua *mise-en-scène*, com trejeitos e requebros no palco, seu vestuário de pouca roupa, a pintura do rosto, seu repertório falavam por ele. Em *shows*, Ney chegou a se masturbar com um cano. Em um de seus LPs (MATOGROSSO, 1978) ele aparecia, no encarte, nu em pelo.

Tudo isso aponta o caminho que conduz a outra questão candente da década de 1970, agitada no cenário internacional por artistas como Alice Cooper e David Bowie. A androginia estava na agenda das mudanças comportamentais. Grupos como Secos & Molhados e, antes deles, os Dzi Croquettes (v. 2009), já a haviam colocado em pauta em tempos de apologia da vida comunitária, de propagação de determinados valores contraculturais e do amor livre. Na capa de um dos discos de um componente dos Secos & Molhados, João Ricardo (1975), o apelo andrógino se tornava patente. Anteriormente, no entanto, ninguém menos que Caetano Veloso gravara, em 1972, "um disco para entendidos", *Araçá azul*, e, à vista da foto que consta da capa (com o artista metido numa sunga sumaríssima), muita gente certamente se horrorizaria com seu ar pouco másculo, de resto reforçado pelas imagens que povoam o encarte.

As cartas se embaralhavam no jogo dos papéis sexuais que se encenou, em teoria e na prática, nos anos 1970. Seja como for, nada disso quer dizer que, em todos os casos, os agentes desse processo de transformações fossem portadores de plena consciência da função que desempenhavam. Maria Bethânia – que, a despeito de não haver sido citada até aqui, foi uma das figuras mais destacadas da cena musical da década, com muitas incursões pelas temáticas de que me ocupo – é uma das intérpretes femininas que, a exemplo de Simone, não se arvora em sujeito absolutamente consciente do sentido maior de seus atos. Para ela, conforme depoimento dado a Rodrigo Faour (2011, 217), "o movimento hippie liberou muita coisa". E Bethânia emenda: "nunca fiquei prestando atenção especificamente no meu trabalho, no que eu estava fazendo para contribuir para isso [a liberação feminina]. Nunca pensei muito, sempre fui guiada pela minha intuição, pelo meu coração e minha inteligência". No seu entendimento, as músicas que gravava "estavam em sintonia com aquele momento e com as transformações naturais que vinham ocorrendo."

Por outras palavras, os artistas, como sujeitos sociais, agiam politicamente, removendo obstáculos no plano comportamental, mesmo que lhes faltasse uma noção mais ampla do sentido de sua ação, o que, é claro, não era o caso de todos eles. Mas, de um modo ou de outro, encarnaram o papel de atores políticos em movimento. E daí para frente, parafraseando uma canção, tudo seria diferente na história da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Paulo Cesar de. Reinado de terror e virtude. In: *Eu não sou cachorro, não:* música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2002.

BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar:* o elogio da traição. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB:* a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música:* história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, 2004.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia R. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se:* feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

SOUZA, Tárik de. "Ai, meu amor, estamos mais safadas": o erotismo na MPB. In: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural e A falta de ar. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *70/80 – Cultura em trânsito:* da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

BELÉM, Fafá de. *Mudanças* (Sérgio Sá e Vanusa). LP Crença, Philips, 1980.

BETHÂNIA, Maria. *Olhos nos olhos* (Chico Buarque). LP Pássaro proibido, Philips, 1976.

BOSCO, João. *O bêbado e a equilibrista* (João Bosco e Aldir Blanc). LP Linha de passe, RCA Victor, 1979.

BUARQUE, Chico. *Bárbara* (Chico Buarque e Ruy Guerra). LP Calabar, o elogio da traição ou Chico canta, Philips, 1972.

BUARQUE, Chico. *Olhos nos olhos* (Chico Buarque). LP Meus caros amigos, Philips, 1976.

COSTA, Gal. LP *Índia*. Philips, 1973

FRENÉTICAS. *Perigosa* (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta). LP Frenéticas, WEA, 1977.

LEE, Rita. *Mania de você* (Rita Lee e Roberto de Carvalho). LP Rita Lee, Som Livre, 1979.

LEE, Rita. *Lança perfume* (Roberto de Carvalho e Rita Lee). LP Rita Lee, Som Livre, 1980.

LINS, Ivan. *Começar de novo* (Ivan Lins e Vitor Martins). LP A noite, EMI-Odeon, 1979.

MATOGROSSO, Ney. LP *Feitiço*. Warner, 1978.

PERLA. LP *Perla*. RCA Victor, 1977.

REGINA, Elis. *O bêbado e a equilibrista* (João Bosco e Aldir Blanc). LP *Elis, essa mulher*. Warner, 1979.

RICARDO, João. LP *João Ricardo*. Polydor, 1975.

RO RO, Ângela. *Bárbara* (Chico Buarque e Ruy Guerra). LP Só nos resta viver, Polydor, 1980.

SIMONE. *Começar de novo* (Ivan Lins e Vitor Martins). LP Pedaços, EMI-Odeon, 1979.

SIMONE. *Tô voltando* (Mauricio Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro). LP Pedaços, EMI-Odeon, 1979.

SIMONE e COSTA, Gal. *Bárbara* (Chico Buarque e Ruy Guerra). LP *Amar*. CBS, 1981.

STAR, Edy. *Bem entendido* (Piau e Sergio Natureza). LP ...*Sweet Edy*..., Som Livre, 1974.

TIMÓTEO, Agnaldo. *A galeria do amor* (Agnaldo Timóteo). LP *Galeria do amor*, EMI-Odeon, 1975.

VANUSA. *Mudanças* (Sérgio Sá e Vanusa). LP *Viva Vanusa*, RCA Victor, 1979.

VELOSO, Caetano. LP *Araçá azul*. Philips, 1972.

ENTREVISTA

MENESCAL, Roberto. Entrevista de Adalberto Paranhos em 28 de agosto de 2012. Rio de Janeiro. Gravação em cassete. Shopping da Gávea.

DOCUMENTÁRIO

DVD *Dzi Croquettes*. Direção: ISSA, Tatiana e ALVAREZ, Raphael. Canal Brasil/Imovision, 2009.

Comunicações

A BANDA DE MÚSICA PHOÊNIX É UMA FESTA

Aline Santana Lôbo (Mestranda em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado/UEH)
alinesantanalobo@gmail.com
Tereza Caroline Lôbo (Professora UEG/Câmpus Pirenópolis)
terezacarolinelobo@gmail.com

Resumo: Cidade goiana do século XVIII, Pirenópolis possui um extenso calendário festivo ligado ao catolicismo popular. Suas práticas celebrativas constituem paisagens culturais formadas pelo seu rico patrimônio material e imaterial. As paisagens festivas são permeadas por sons que trazem o sentimento de pertencimento à cultura. Desde o final do século XIX a Banda de Música Phoênix compõe a paisagem sonora das festividades locais. A presente pesquisa visa abordar as músicas da centenária Banda Phoênix em sua atuação na constituição de paisagens sonoras que integram as festas populares da cidade. Com foco nos festejos do Divino Espírito Santo, período de maior participação desta corporação musical. Buscar-se-á o dinamismo da musicalidade presente nestes momentos de congraçamento dos pirenopolinos que tem as músicas executadas pela Banda Phoênix como um dos elementos paisagísticos imprescindíveis nas celebrações ao Divino Espírito Santo. Para tanto, partir-se-á de uma pesquisa qualitativa que buscará informações nas entrevistas e na observação participante.
Palavras-chave: Paisagem sonora; Pirenópolis; Festas; Músicas; Banda Phoênix.

Banda de música Phoênix is a festivals

Abstract: Pirenópolis, an eighteenth century city from the state of Goiás, has an extensive festive calendar connected to the popular catolicism. Its celebrative practices are cultural landscapes formed by its rich material and immaterial heritage. The festive landscapes are permeated by sounds that bring the feeling of belonging to the culture. Since the ending of the nineteenth century the "Banda de Música Phoênix" is part of the soundscape of the local festivities. The present research aims to address the centennial "Banda Phoênix"'s songs and their role in the formation of soundscapes that integrate the popular festivities of the city. Focusing the "Divino Espirito Santo" festival, moment of greatest participation from the musical Corporation. Also, will seek to understand the dynamism of the musicality present in these moments of gracefullness of the pirenopolinos that have the songs played by the "Banda Phoênix" as essencial soundscape elements int he "Divino Espirito Santo" celebrations. To do so, a qualitative research that seeks information in the interviews and the observation of a participant will be done.
Keywords: Soundscape; Pirenópolis; Festivals; Music; Banda Phoênix.

PIRENÓPOLIS EM FESTA

Pirenópolis está situada às margens do Rio das Almas no sopé dos Pireneus, tem sua história ligada à extração do ouro em Goiás no século XVIII. No início do povoamento as sociabilidades no pequeno vilarejo aconteciam sob a guarda da religião. A Matriz de Nossa Senhora do Rosário, monumento que ocupa a centralidade do antigo Arraial de Meia Ponte tinha como filiais segundo Jayme (1971): a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, erigida entre 1743 e 1757 pela irmandade de mesmo nome, demolida na década de 1940; a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, sem data precisa de construção, mas foi a terceira a ser edificada; a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, construída entre os anos de 1750 e 1754; e a Capela de Nossa Senhora da Boa Morte da Lapa, erigida pela extinta Irmandade de Nossa Senhora da Lapa dos Pretos Livres, fundada em 1760, inacabada não chegou ao século seguinte.

As igrejas, suas imediações e os aspectos naturais são cenários de uma paisagem imortalizada pela memória. Nestes espaços as festas se manifestam imbuídas de sentidos e por isso preservada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) tombados na sua materialidade

– o centro histórico da cidade em 1989 –, e na sua imaterialidade em 2010, com o registro de sua celebração maior – os festejos em homenagem ao Divino Espírito Santo.

Considerada a festa maior por aglutinar diversas festividades, o culto ao Espírito Santo, que tem seu ápice no domingo de Pentecostes sendo parte integrante da cultura local. 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. Partindo do pressuposto de que a função da música é comunicar através de emoções (TERRIN, 2004, p. 312), concentraremos nos sons musicais promovidos pela Banda de Música Phoênix que compõem de forma ímpar esta paisagem festiva.

Para Lily Kong (2009) a música ocupa lugar simbólico na vida social de um determinado local, traz imagens, sendo também um meio de comunicação. A Banda de Música Phoênix contém significados culturais que são incorporados à vida social da cidade de Pirenópolis. Suas músicas descrevem significados e compõem a paisagem cultural, ano após ano. A necessidade de ter músicas para rechear os ambientes tornou a Banda Phoenix imprescindível nos diversos momentos festivos da cidade.

Pirenópolis não ficou alheio ao processo de urbanização ocorrido no Brasil nos últimos cinquenta anos, somados ao desenvolvimento do turismo e sua inserção à economia local, estas transformações produziram novas formar de ver a vida de maneiras diferentes de viver no espaço. Sempre que se assimila que o mundo à volta está mudando rapidamente, a resposta peculiar é evocar um passado idealizado e estável. Os indivíduos podem olhar para trás por várias razões, porém uma é comum a todos: a necessidade de adquirir um sentido do eu e referenciar sua identidade (HALL, 2003). O culto ao passado, a saudade dos tempos idos e o medo de mudar as tradições locais são sentimentos latentes nos moradores de Pirenópolis que se envolvem diretamente nos eventos festivos presos às tradições locais como a Festa do Divino. Ao ouvir as músicas executadas pela Banda de Música Phoenix somadas as outras experiências da vida cotidiana, renova-se o sentimento que o pirenopolino tem em si mesmo como tal.

Para Wisnik (1989), a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Os sons culturais produzidos pela Banda escapam as esferas tangíveis, é um elo comunicante entre o mundo material e o mundo espiritual e invisível. O som é um objeto subjetivo que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente. Os sons singulares da Banda Phôenix repetidos ano após ano evocam memórias, traz familiaridade e identificação. E, portanto, é um objeto passível de algumas aferições.

A BANDA DE MÚSICA PHOÊNIX É UMA FESTA

Criada em 23 de julho de 1893, por Joaquim Propício de Pina, mais conhecido como Mestre Propício, aluno de música de Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre) que em 1892 passa a dar aulas de música formando a nova corporação musical com seus alunos aprendizes, a centenária Banda de Música Phoênix (CURADO, s/d; JAYME, 1971).

Mestre Propício esteve à frente da corporação até 1943, com sua morte, o músico Luiz de Aquino Alves assume Banda. Segundo relatos colhidos em entrevista, os músicos passaram a se reunir somente na véspera das festas religiosas, deixando de haver ensaios sistemáticos e frequentes (NASCIMENTO, 2014).

No início da década de 1960, assume Sebastião Pompeu de Pina que fica somente por dois anos. O então músico da Banda Phoênix Vasco da Gama Siqueira, que herdou o arquivo de seu pai, Silvino Odorico de Siqueira – fundador e regente da Banda Euterpe -, assume em 1964 a regência, enriquecendo o repertório com arranjos e partituras da extinta Banda.

Para José Joaquim do Nascimento, que assumiu a maestria da Banda em 1968 e foi entrevistado várias vezes para elaboração deste trabalho, o repertório da Banda Phoênix mudou muito ao longo de sua história. Afirma que no passado só tocava dobrados, valsinhas, maxixes, outros tipos de música eram proibidos. Lembra que a Banda participa das procissões da Semana Santa, especificamente na procissão de Ramos, quando toca dobrados alegres e festivos e na da sexta-feira da Paixão, as marchas fúnebres. Segundo Nascimento (2014) uma das inovações na atuação da Banda foi tocar nos casamentos “chiques” da cidade.

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 Phoênix 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 Cavalhadas – e também nas Cavalhadinhas – executa as carreiras que dão ritmo às encenações entre mouros e cristãos (IPHAN, 2010, p. 105).

Segundo depoimentos até a década de 1970, tocar na Banda era uma atividade exclusivamente masculina. Acreditava que mulheres não deviam tocar instrumentos de sopro. José Joaquim Nascimento além de inserir mulheres, também renovou o repertório, colocando músicas da jovem guarda e outros arranjos de músicas atuais. Fez junto com Maestro Brás de Pina o rearranjo do Concerto dos Sapos de autoria de Tonico do Padre, executado dentro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis e transformado em disco compacto.

Em 1988, com a ida de José Joaquim do Nascimento para Banda de Música Santa Cecília da cidade de Jaraguá, assume Mamede Silvério de Melo, que permanecera durante dois anos também saindo para o vizinho município de Corumbá de Goiás para reger a Banda 13 de Maio, atualmente atua em Cocalzinho de Goiás. Estes fatos divulgam as músicas que passam a ser aprendidas e ouvidas em outras cidades e executadas por bandas regidas por maestros e músicos egressos da Banda Phoênix.

A Banda Phoênix, a partir de então é regida por Alexandre Luiz Pompeu de Pina que ficou vinte anos a frente da Banda, saindo em 2010. Com sua saída assume Aurélio Afonso da Silva que é o atual maestro.

A Banda possui um vasto repertório de músicas tradicionais, estas não podem faltar nas festas, exercem, como foi descrito acima "funções musicais herdadas e transmitidas, de geração a geração, mantendo, mesmo com as naturais transformações de cada época, atributos essenciais da expressão do grupo" (CORRÊA, 2002).

Algumas dessas músicas pertencem a compositores locais como o *Hino do Divino*, composição de Tonico do Padre, *Samba da Agonia* de Vasco da Gama de Siqueira, tocada em frente a casa da família na rua direita nas alvoradas da Festa do Divino; *Canção por Pirenópolis* do compositor Sinhozinho executada diversas vezes e considerada um hino por ser cantada pelos moradores locais. Nos anos mais recentes, os maestros passaram a tocar músicas de sucessos da atualidade, mas com arranjos próprios para animar suas participações.

Os rituais das festividades do Divino Espírito Santo em Pirenópolis têm a Banda Phoênix 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 Juízes e no campo das Cavalhadas executando os dobrados e galopes específicos para cada carreira encenada por mouros e cristãos, toca também a músicas dos mascarados o e Hino 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), 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).

POR UMA PAISAGEM FESTIVA

A paisagem vai além da sua própria definição. Ela marca o homem e é por ele marcada: reflete o homem e a sua história. Em 1892, do impulso coletivo de vivenciar a música, nasce a Banda Phoênix, que ainda, nos dias atuais, compõe a paisagem sonora das festas de Pirenópolis. Seu repertório é composto de músicas sacras e profanas, agregando obras de compositores locais e músicas tradicionais que ganharam significado próprio.

> A paisagem, portanto, marca o homem do qual é marcada, reflete-o, dele é a história Pode ser considerada o poema que narra os eventos humanos em seu desenvolvimento: a composição na qual o homem escreveu tudo o que tem estado na ética, na estética, no pensamento, na guerra e na paz, no progresso ou na decadência, na carência ou na abundância, na história ou no mito, nos momentos de religiosidade ou de agnosticismo. (ANDREOTTI, 2012, p. 4)

A música se insere num contexto único, pois faz parte da cultura de um povo, ultrapassa os limites do concreto, e se funda como legitimação de uma maneira de expressão que ganha caráter de

tradição e se contextualiza em sua época. Segundo Vilela (2013), as músicas trazem duas possibilidades de escuta sonora: uma objetiva e outra que se coloca como pano de fundo num emaranhado que compõe a paisagem sonora, facilmente percebida durante a Festa do Divino, quando

> cada paisagem é produto e produtora da cultura, e é possuidora de formas e cores, odores, sons e movimentos, que podem ser experienciados por cada pessoa que nela se insira ou abstraídos por aqueles que a lê através de relatos e/ou imagens. Nesse sentido, é por meio da paisagem que os elementos que integram os espaços "saltam aos olhos" do ser humano, gritam aos seus ouvidos, e envolvem-no nas suas dimensões sensíveis. (TORRES, 2011, p. 72)

A paisagem é um complexo de formas e relações culturais, que se incorpora no discurso que, segundo Bakhtin, vai ser específico de cada época e cada grupo social na sua ânsia de comunicação, por isso ao se referir à cultura popular na Idade Média afirma que

> as festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. (BAKHTIN, 2013, p. 7)

A festa popular é um todo organizado que se repete ano após ano, não só é preparada e esperada, mas também recordada. As lembranças dos tempos passados, o elo que liga um tempo longínquo com o momento atual constrói a memória de um lugar cuja paisagem a constitui. Graças à festa, o passado para sempre perdido, retoma de algum modo ao presente, por ocasião da celebração festiva, entendida como reminiscência desencadeada pela identificação e pelo reconhecimento coletivo das suas marcas, e os sons são relevantes na composição dos elementos paisagísticos dessa memória.

Schafer (1991 e 2009) compreende que a música molda o tempo de modo particular e imprime na alma humana uma experiência concreta de suas qualidades rítmicas essenciais. A música, entendida como um organismo vivo (PETRAGLIA, 2010), produzida pela Banda de Música Phoênix é um som que perpetua em seus múltiplos aspectos e interrelações. Na performática produção da sua sonoridade o tom, o tempo, o fluxo sonoro e o silêncio produzidos fluem e atuam não só na emoção, mas no ser no mundo de quem vivencia a cultura.

As paisagens sonoras aí constituídas têm um crescente significado para aqueles que habitam as manifestações na preservação e transmissão dos sentidos dados pela população ao seu lugar de vida. Assim, vê-se então, um ciclo onde o conhecimento vivo e bebido nas fontes, é ouvido, olhado, experimentado, ampliado e compartilhado com a comunidade.

CONCLUSÃO

A história da música local tem demonstrado que a cidade é um verdadeiro laboratório musical. A necessidade de se ter músicas nas festas fez com que gerações de pirenopolinos se tornassem músicos contribuindo para perpetuação da centenária Banda de Música Phoênix.

As músicas executadas pela Banda de Música Phôenix durante as festividades do Divino Espírito Santo criou uma ligação emotiva humana carregada de sentidos reais e simbólicos que recheiam a paisagem festiva da cidade de Pirenópolis, Goiás.

REFERÊNCIAS

ANDREOTTI, Giuliana. O senso ético e estético da paisagem. The ethics and aesthetics of the landscape. Tradução: Beatriz Helena Furlanetto. *Raega - O Espaço Geográfico em Análise*, [S.l.], v.24, Abr. 2012. ISSN 2177-2738. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/26191>. Acesso em: 09 Abr. 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. 8. ed. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013. 19 p.

CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. 150p.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2. ed. Brasília: Viola Correa Produções Artísticas, 2002. 259 p.

CURADO, Adriano. *Biografia do Mestre Propício*. (s/d). Datilografado e digitalizado.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. 2. ed. Tradução: Joaquim Pereira Netto, São Paulo, Paulus, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A ed., 2003.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê IPHAN: Festa do Divino Espírito Santo, Pirenópolis - GO*. Brasília, 2010. 130p.

JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Goiânia, UFG, 1971, v. I. 317 p.

KONG, Lily. Música Popular nas Análises Geográficas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. 176 p.

MADDOCK, Olivea Dewhurst. *A Cura pelo som. Tecnica de auto-ajuda através da música e da própria voz*. Tradução: Andréa da Silva Medieros. São Paulo: Madras, 1999. 143 p.

NASCIMENTO, José Joaquim do Nascimento. *Entrevista de José Joaquim do Nascimento em 15 de agosto de 2014*. Pirenópolis. Filmagem.

PETRAGLIA, Marcelo Silveira. *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: OuvirAtivo, 2010.

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

_____. *Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Edunesp, 1991. 399 p.

TERRIN, Aldo Natale. *O rito:* antropologia e fenomenologia da ritualidade. Tradução José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2004. 448 p.

TORRES, Marcos Alberto. *Tambores, rádios e videoclipes:* Sobre paisagens sonoras, territórios e multiterritorialidades. GeoTextos, v.7, n.2, Dez. 2011. p. 69-83.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história:* música caipira e enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. 225 p.

WISNIK, José Miguel. *O som e o Sentido*. 2. ed. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 283 p.

A BOSSA NOVA NO EXTERIOR: DUAS VERSÕES DE "DESAFINADO"

Liliana Harb Bollos (Pós-doutoranda EMAC/UFG)
lilianabollos@uol.com.br

Resumo: Este artigo discute a relevância do fenômeno Bossa Nova no exterior e as implicações da versão de "Desafinado" no livro *Real book 1* a partir de uma análise dessa canção nos LPs *Chega de saudade* (1959) de João Gilberto e *Jazz samba* (1962) de Stan Getz e Charlie Byrd, disseminando uma nova versão melódico-harmônica para esta composição.
Palavras-chave: Bossa Nova; Música Popular; Análise; João Gilberto; Desafinado.

Abstract: This article discusses the relevance of the Bossa Nova phenomenon abroad and the implications of the version of "Desafinado" ("Off-key") found in the book Real book I using an analysis of this song in the LP's, Chega de saudade (1959) of João Gilberto and Jazz samba (1962) of Stan Getz and Charlie Byrd, disseminating a new melodic-harmonic version of this composition.
Keywords: Bossa Nova; Popular Music; Analysis; João Gilberto; Desafinado.

INTRODUÇÃO

A Bossa Nova surgiu no cenário musical brasileiro em meados de 1958 com o lançamento do single do cantor e violonista João Gilberto com as músicas "Chega de Saudade" (Jobim/Moraes) e "Bim bom" (Gilberto). Poucos meses antes ele participou do LP *Canção do Amor Demais* (Festa, FT1801) da cantora Elizete Cardoso, considerado uma espécie de disco de apresentação da Bossa Nova, interpretando ao violão duas faixas, "Chega de Saudade" (Jobim/Moraes) e "Outra vez" (Jobim). A batida que simbolizaria a Bossa Nova foi gravada pela primeira vez nesse disco de Elizete Cardoso, com músicas de Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, com arranjos desse último.

A forma com que o violão foi tocado provocou uma reação imediata de músicos, críticos e também da gravadora Odeon, que instantaneamente convidou Gilberto a gravar o seu primeiro single, com "Chega de Saudade" e "Bim Bom" (João Gilberto). Ainda no segundo semestre de 1958 sairia o segundo single com "Desafinado" (Jobim/Newton Mendonça) e "Hô-bá-lá-lá" (João Gilberto) e finalmente em 1959 o primeiro LP de João Gilberto *Chega de Saudade* (ODEON, 3.073) é lançado.

Se a canção "Chega de Saudade" foi o divisor de águas, "Desafinado" transformou-se na canção mais significativa do movimento bossanovista. Por conta da letra dessa canção, ele foi considerado literalmente um cantor desafinado, para os mais desavisados. Na verdade, Jobim e Mendonça comentavam sobre cantores da noite que desafinavam e resolveram escrever um samba que parecesse uma defesa dos desafinados, mas tão complicado e cheio de alçapões dissonantes que, ao ser cantado por um deles, iria deixá-los em apuros (CASTRO, 1990, p. 205). Além disso, a canção é bastante atípica, com harmonia densa, difícil, com duas grandes modulações, o número de compassos também é não-usual (68 compassos) e a melodia é composta de intervalos difíceis de entoar, justamente para um cantor amador não conseguir cantar. Segundo Paulo Gekas (2005), a estrutura de "Desafinado" é formada em sua grande maioria "por graus conjuntos, saltos de terça e uma variedade rítmica constituída em sua grande maioria de síncopes. É um *Lied* AA'BA'' em andamento lento e compasso binário" (GEKAS, 2005, p. 62).

Segundo Santuza Naves (2004, p. 84), a pretexto de falar de amor, os autores Jobim e Mendonça fazem comentários mutuamente, aludindo ao seu próprio processo de composição avesso às convenções musicais, exercitando a conciliação da linguagem acessível da cultura de massa ("fotografei você na minha *rolleyflex*"), com o efeito do "estranhamento" tão caro às vanguardas históricas do início do século XX. Naves afirma ainda que alguns músicos populares brasileiros já exercitavam uma postura crítica, mas a radicalizaram a partir da bossa nova.

Nas parcerias com Newton Mendonça como "Desafinado", "Meditação", "Samba de uma nota só", Caminhos Cruzados", "Foi a noite", entre outras, apesar de Jobim ter ficado conhecido como o compositor da dupla, ele afirmou que tanto ele quanto Mendonça escreviam letra e música: "A gente ia trabalhando junto a parte musical. Era tudo misturado. Ele ficava com o lápis e o caderno, e eu sentado ao piano. A gente fazia tudo junto. Era diferente do que faço, por exemplo, com o Chico Buarque" (JOBIM, 1994, p. 12). Mendonça faleceu em 1960 aos 33 anos e não presenciou o sucesso de suas músicas.

Este artigo discute a canção "Desafinado" a partir de duas gravações históricas, a primeira no LP *Chega de saudade* (1959) de João Gilberto e a posterior em *Jazz samba* (1962) de Stan Getz e Charlie Byrd, tendo em vista os desdobramentos que ocorreram no cenário musical internacional, como diversas gravações e também com a publicação de partituras, disseminando diferentes versões melódico-harmônicas para esta composição e interferiu sobremaneira nas execuções posteriores dessa canção.

O CENÁRIO INTERNACIONAL DA BOSSA NOVA

Algumas datas importantes marcaram a Bossa Nova no exterior, em função da vinda de artistas americanos para apresentações no Brasil a partir de 1960, como os cantores Ella Fitzgerald Paul Smith e também o trompetista Roy Eldridge, que gravou o disco *Bossa Nova* (Verve). Em 1961, outros músicos de jazz como Charlie Byrd, Zoot Sims, Al Cohn, Coleman Hawkins, Herbie Mann, Tony Bennett também tomam conhecimento dessa música em solo brasileiro. Don Payne, por sua vez, contrabaixista de Tony Bennett, levou alguns discos de Bossa Nova para os EUA e lá mostrou ao seu vizinho, o saxofonista Stan Getz, segundo Zuza H. Mello (2002, p. 64). Em março de 1962, Getz e Byrd lançaram o LP *Jazz Samba* (Verve) nos Estados Unidos, que vendeu, segundo Ruy Castro (1990), um milhão de cópias naquele ano e ainda um Stan Getz lança o disco *Big Band Bossa Nova*, com a Big Band de Gary McFarland, ambos anteriores ao concerto do Carnegie Hall, em novembro. Ary Vasconcelos (1964, p. 29) afirma que editores vieram ao Rio de Janeiro para adquirir direitos de temas da Bossa Nova, comprovando a eficácia e perspicácia desses agentes, fato que algumas críticas cariocas comentaram, como a vinda de Ray Gilberto, que traduziria várias canções para o inglês, transformando-se em parceiro bem-sucedido, e também a presença de Sidney Frey, responsável pela produção do famoso concerto em Nova Iorque e também diretor da gravadora Audio Fidelity.

A Capitol lançou no mercado exterior em 1961 o disco *Brazil's Brilliant João Gilberto*, uma compilação de doze músicas dos três primeiros discos do cantor, porém a recepção no mercado norte-americano foi acanhada. Alguns meses antes do concerto do Carnegie Hall, o lançamento do

disco *Jazz Samba*, de Getz e Byrd, em abril de 1962 abriu definitivamente o mercado para a música brasileira, permanecendo várias semanas nas paradas da Billboard e Byrd e Getz foram premiados pelo Grammy (Jazz performance 1963) pela gravação de "Desafinado".

Com o título "Bossa Nova – New Brazilian Jazz", o concerto no Carnegie Hall em Nova Iorque em 21 de novembro de 1962 foi um marco para a música popular brasileira no exterior e fato mais marcante para a internacionalização dessa música, quando o público norte-americano entrou em contato com a Bossa Nova tocada por brasileiros como João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, entre outros músicos, já que, até àquela data, eles conheciam somente as versões dos músicos estrangeiros. Duas datas também significativas foram os discos *Getz/Gilberto featuring A.C.Jobim*, projeto de Stan Getz com João Gilberto, em 1963, e em 1967 Frank Sinatra gravaria com Jobim o LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, marcando, definitivamente, a música brasileira em solo americano.

Em 1964 Stan Getz produziu um outro disco de Bossa Nova, *Getz/Gilberto featuring A. C. Jobim*, desta vez somente com músicos brasileiros, entre eles João Gilberto, Tom Jobim, Sebastião Neto, Milton Banana e Astrud Gilberto, que alcançou grande sucesso de vendas como também de crítica, tendo vencido inclusive vários prêmios Grammy, entre eles o de melhor disco, melhor canção para "Garota de Ipanema (Jobim/Moraes) e melhor intérprete para João Gilberto. Quando esse disco com os músicos brasileiros foi lançado nos EUA, muitas gravações já tinham sido feitas com "Desafinado" e a versão melódico-harmônica de *Jazz Samba* persistiu em gravações posteriores, mesmo depois das gravações com João Gilberto e Tom Jobim no disco *Getz/Gilberto* e também e de *Brazil's Brilliant João Gilberto*.

As duas versões de "Desafinado" analisadas neste trabalho são a do LP *Chega de saudade* de João Gilberto de 1959 e a gravação do LP *Jazz samba* de Stan Getz e Charlie Byrd de 1962. É relevante, portanto, que se observe que a primeira gravação de "Desafinado" foi a de João Gilberto, cujo arranjador foi Jobim, o autor da música, o que reforça a ideia de que houve um espaço de três anos entre as duas gravações. Infelizmente foi a versão americana foi a que se tornou a mais conhecida.

Dentro da música do jazz e posteriormente na música popular em geral popularizaram-se partituras com melodias e cifras (*lead sheets*) e a compilação dessas partituras em livro recebeu o nome inicialmente de *Fake book* a partir dos anos 1940 e posteriormente de *Realbook*, com partituras mais bem elaboradas e revisadas. Nos anos 1970, o primeiro livro nesse formato foi desenvolvido dentro da Berklee School of Music em Boston (EUA), num trabalho conjunto de professores e alunos, tendo sido impulsionado inicialmente pelo pianista Paul Bley e o baixista Steve Swallow e seus alunos, com a tarefa de transcrever músicas para o livro. Nesta versão manuscrita e ainda sem direitos autorais, a partitura de "Desafinado" está com quatro compassos a menos, além das diferentes melodias e harmonias que aqui citaremos. Levaremos em conta para esta análise a versão impressa do *The New Real Book I* (SHER, 1995).

No Brasil este formato de partitura popularizou-se através dos *songbooks* produzidos por Almir Chediak pela Editora Lumiar a partir de 1987, sendo que a versão de "Desafinado" no *Songbook Tom Jobim* (1994) e mais recentemente no *Cancioneiro Jobim* (Jobim Music, 2001) é a mesma da gravação de João Gilberto de 1959, com pequenas modificações rítmicas. Já a versão de *Jazz samba* possui algumas modificações que serão discutidas a seguir. A esse respeito, o próprio

Tom Jobim declarou, em entrevista: “O que eu acho lamentável, no caso dos editores, é eles terem editado as minhas músicas todas erradas. Isso é que me chateia. E vai para o mundo inteiro! Isso é que é um desastre” (JOBIM, 1994, p. 14). E, ao ser indagado em qual projeto estava envolvido, Jobim enfaticamente respondeu: “Um dos trabalhos que estou fazendo é a revisão da minha própria obra, porque os editores erraram tudo. Erraram na melodia, na harmonia e no ritmo. E não adianta deixar tudo isso cheio de erros” (JOBIM, 1994, p. 15).

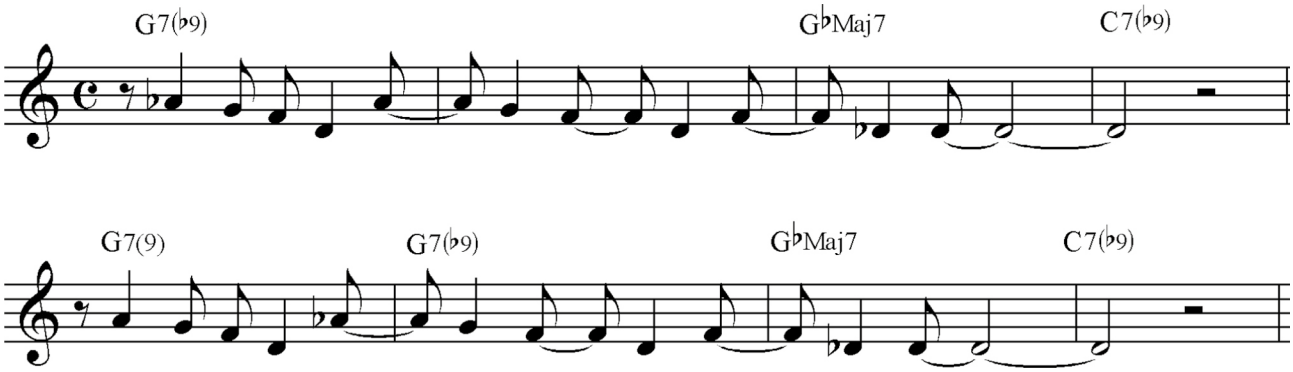
Em sua coluna “Bossa Nova” para o Diário Carioca de 12/11/1964, Vinícius de Moraes escreve a resenha “Em tom bem triste” sobre a ida de Jobim aos EUA, onde relata o real motivo da viagem do parceiro:

> Parte hoje para os Estados Unidos o meu querido amigo e parceiro Antônio Carlos Jobim. Sua missão, não conheço mais bela: defender o prestígio sempre crescente de nossa música popular, de que foi o motivador principal, através da lírica beleza de seus melhores sambas e canções. (...) Lá vai ele, no entanto, enfrentar a dureza e grossura dos editores americanos e a falta de sensibilidade dos letristas profissionais no sentido de preservar a verdade de suas canções. (...) Há três dias atrás eu o vi levantar um empréstimo para poder viajar. (...) Mas isso não constitui um problema, pois o dinheiro chegará, fora de dúvida. Suas canções são, neste momento mesmo em que escrevo estas linhas, executadas centenas de vezes na Europa, nos Estados Unidos e aqui, no nosso Continente. (...) Você está trazendo mais prestígio e divisas para o Brasil. (MORAES,1964)

Uma década mais tarde da afirmação acima os primeiros *Realbooks* norte-americanos começam a ser disseminados e versão que lá aparece de “Desafinado” é a dos músicos americanos.

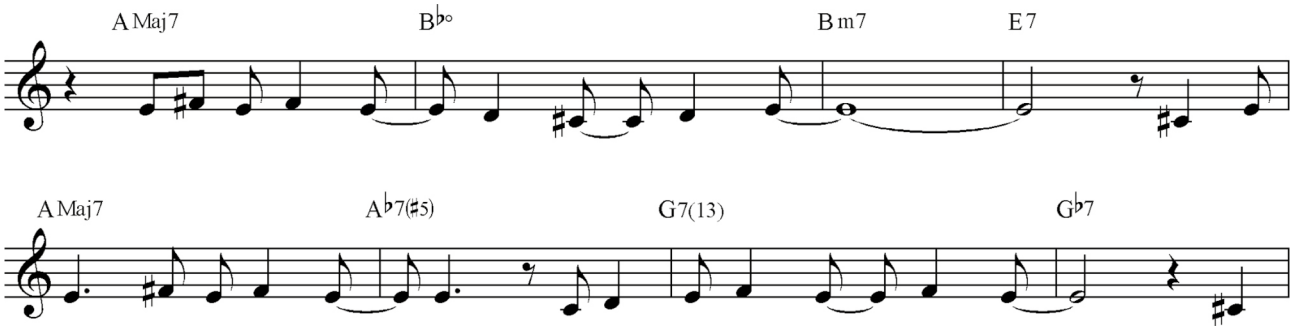
DIFERENÇAS MELÓDICO-HARMÔNICAS EM “DESAFINADO”

A gravação de “Desafinado” de João Gilberto está na tonalidade de Mi maior e a de Getz/Byrd em Fá maior. Já a partitura no *Realbook I* e no *Songbook Tom Jobim* está em Fá maior, de modo que optou-se aqui por determinar a tonalidade Fá como a escolhida a transcrição dos trechos e para facilitar a comparação das versões. A primeira diferença entre as duas versões se dá nos compassos 13 e 14. No primeiro pentagrama a melodia lá bemol aparece duas vezes, tendo como acompanhamento o acorde dominante $G^{7(b9)}$ nos dois compassos. Já na versão de João Gilberto, no 13º. Compasso a melodia é a nota lá, o nono grau de $G^{7(9)}$ e no compasso posterior é a nona menor $G^{7(b9)}$.



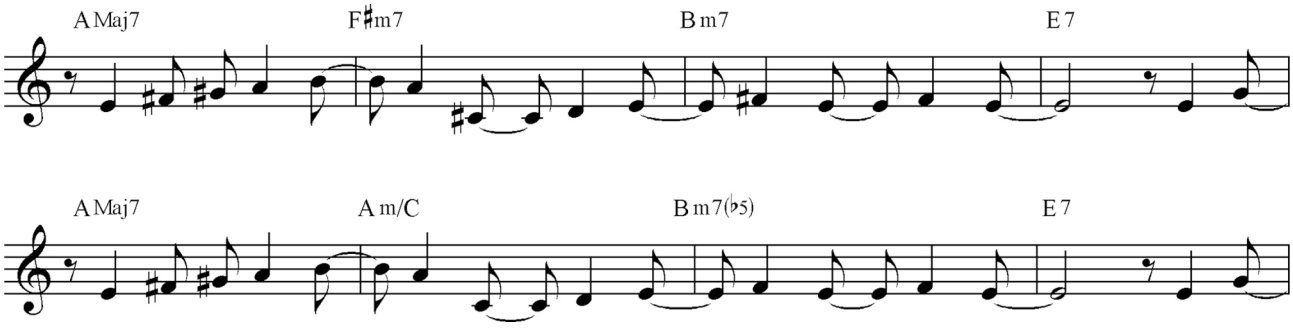
Exemplo 1: *“Desafinado”, compassos13-16. Primeiro pentagrama: versão de* Jazz Samba. *Segundo pentagrama: versão* Chega de saudade.

A próxima diferença acontece nos compassos 29-32, no trecho em que a letra é "isto é bossa nova, isto é muito natural". Aliás, no disco *Chega de Saudade* a palavra bossa nova aparece duas vezes. Na letra da música e no texto de apresentação de Jobim inserido na contracapa do disco, em que ele diz que "João Gilberto é um baiano bossa-nova...". A versão de Jazz samba executa no 30º compasso a nota dó sustenido ao invés do dó natural, desencadeando também uma outra harmonia.



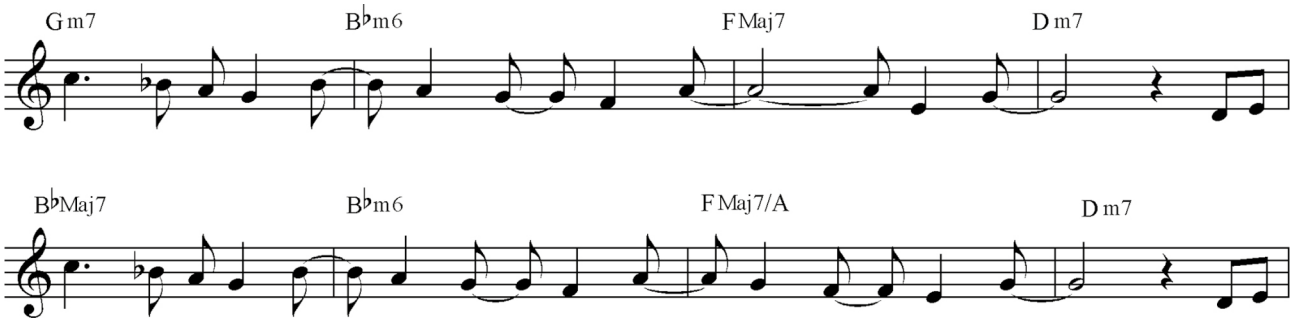
Exemplo 2: *"Desafinado", compassos 29-32. Primeiro pentagrama: versão de* Jazz Samba. *Segundo pentagrama: versão* Chega de saudade.

A primeira versão acima é uma cadência autêntica (I – V^7/VI – IIm^7 – V^7), mas que na versão original acontece uma outra progressão de acordes dominantes secundários substitutos que não irá se resolver, culminando na cadência de engano (Gb^7 – A^{7M}). Para Gekas, após a resolução no acorde de A^{7M} (T) verifica-se uma sequência de dominantes substitutos que finaliza com o acorde de $Gb^{7(b13)}$. "Este acorde pode ser interpretado tanto como Dsub (dominante secundário) do sexto grau de lá menor ou primeiro de Fá maior: F^{7M} (2005, p. 99). Já na versão dos americanos nos compassos 37-40, a nota Dó natural é substituída pelo Dó sustenido no 38º compasso e o Fá natural na versão de João Gilberto dá lugar a um Fá sustenido, modificando novamente a harmonia do trecho abaixo:



Exemplo 3: *"Desafinado", compassos 37-40. Primeiro pentagrama: versão de* Jazz Samba. *Segundo pentagrama: versão* Chega de saudade.

Na última parte A'', quando a melodia retorna à tonalidade Fá, no 59º compasso há uma supressão de duas notas da melodia, sem acarretar, contudo, mudanças harmônicas:



Exemplo 4: *"Desafinado", compassos 57-60. Primeiro pentagrama: versão de* Jazz Samba. *Segundo pentagrama: versão* Chega de saudade

No compasso 57 acima há uma mudança de acorde, mas com a mesma função subdominante, o acorde Gm7 (IIm) substitui Bb^{7M} (IV). Já no compasso 59 há uma inversão do baixo, com a terça no baixo, própria da linguagem violonística que foi suprimida da versão dos músicos jazzistas.

Acredito que é comum se encontrar erros, ou em outras palavras, diferentes versões em partituras de música popular, como aqui descrito em "Desafinado" no LP *Jazz samba*:

> Tal fato acontece porque, diferentemente da música erudita, que é baseada em partituras, portanto há uma tradição, há séculos, de manuseio, revisão, venda e direito autoral das obras, na música popular, esse fato é recente, por ser também intuitiva e improvisada. Portanto, em 1961, quando os músicos norte-americanos ouviram as canções brasileiras dos discos, eles transcreveram o material com alguns erros, pois naquela época não havia partituras de música popular impressas, embora esse panorama catastrófico esteja mudando, uma vez que pesquisadores e algumas poucas empresas têm manifestado interesse em preservar nosso acervo cultural, além, evidentemente, de poder divulgar trabalho autoral. (BOLLOS, 2010, p. 141)

CONCLUSÕES

Percebe-se, portanto, que nos livros estrangeiros prevaleceu a versão de *Jazz samba* e aos poucos, embora já passados cinquenta anos, seja muito relevante que os músicos se encorajam em conhecer e transcrever as primeiras versões de discos históricos para que se conheçam, e sobretudo, que se executem versões originais de músicas brasileiras.

Com o sucesso da Bossa Nova internacionalmente, o que os próprios americanos e também a grande maioria dos críticos brasileiros não conseguiram prever é que houve uma troca de influências, desta vez valorizando a nossa música, e colocando as composições bossanovistas, principalmente as músicas de Tom Jobim, como modelo de composição no universo da música popular americana, estimulando muitos autores a comporem nos padrões da música brasileira da Bossa Nova. Podemos estabelecer, aqui, alguns padrões musicais típicos da música brasileira que podem servir de parâmetro para a música americana, como por exemplo, o uso do violão no jazz, tornando possível a incursão desse instrumento como solista a partir da década de 1960. A percussão foi admitida no jazz a partir da influência cubana em meados de 1950, mas a ida do percussionista Airto Moreira para os EUA no final de 1960 imprimiu "cores" novas ao jazz e fez abrir um novo campo para músicos brasileiros, principalmente desse instrumento.

A Bossa Nova abriu novos campos estéticos para a nossa cultura e impôs um novo olhar para música popular brasileira, conquistando grande visibilidade ao ser assimilada e difundida por artistas de todo o mundo. Que nossa música possa ser interpretada e divulgada em todo o mundo corretamente, afinal, a bossa nova tem, de fato, grande importância na constituição da música popular brasileira atual, pois, acima de tudo, para um músico, educador e pesquisador musical, expressar-se na música, sobre e diante dela deve ser entendido também como um resgate de própria cultura.

REFERÊNCIAS

BOLLOS, Liliana H. *Bossa nova e crítica:* polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annablume/ Funarte, 2010.

CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*. Festa. FT 1801. 1958. 1 CD.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHER, Chuck. *The New Real Book 1*. Petaluma EUA: Sher Musik Co., 1990, p. 65-65.

GEKAS, Paulo Demetre. *Correlacões entre Desafinado e Moon dreams: uma análise dos processos lineares e harmônicos*. Dissertação. UDESC. 2005.

GETZ, Stan; BYRD, Charlie. *Jazz samba*. Verve-EUA. 2304195. 1962. 1 CD.

GILBERTO, João. *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959. 1CD.

_____. *Getz/Gilberto featuring A. C. Jobim*. Verve-EUA. 314521-414. 1964. 1 CD.

JOBIM, Antônio Carlos. Entrevista. In: *Songbook Tom Jobim*. v.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 16-18.

_____. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

_____. *Songbook Tom Jobim*. v.3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 39-41.

MELLO, Zuza Homem de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2002.

MORAES, Vinícius de. Bossa nova em tom bem triste. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1964.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção popular entre a biblioteca e a rua. In: *Decantando a república*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Martins, 1964.

WIKIPEDIA. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Real_Book>. Acesso em: 30 mar. 2015.

A FOLIA DE REIS NO HORIZONTE DA FESTA: INTRODUÇÃO A UMA ETNOGRAFIA

José Reinaldo Felipe MartinsFilho (Mestrando em Música EMAC/UFG)
jreinaldomartins@gmail.com
Ana Guiomar Rêgo Souza (Professora/Pesquisadoram UFG)
anagsou@gmail.com

Resumo: O texto que segue pretende introduzir a um estudo etnográfico da Folia de Reis, aqui compreendida em seu aspecto cultural. Para isso, levará em conta as diferentes funções desempenhadas no grupo que constitui a Festa de Reis, salientando, sempre que possível, o caráter musical dessa manifestação. Como elemento imprescindível em sua caracterização, a influência da música poderá ser notada na composição do que entendemos como a "hierarquia interna" da Folia. Desse modo, apesar de este fragmento representar apenas o extrato parcial de uma pesquisa ainda em curso, os elementos aqui apresentados já almejam apontar para uma compreensão dinâmica de música: não como mero artifício produzido pela sociedade, mas um componente ativo em sua constituição.
Palavras-chave: Festa; Folia de Reis; Etnografia; Música.

Folia de Reis on the horizon of the Feast

Abstract: The following text intends to introduce an ethnographic study of the Folia de Reis, here understood in its cultural aspect. To do this, take into account the different functions performed in the group which is the Feast of Kings, noting, where possible, the musical character of this manifestation. As an essential element in its characterization, the influence of music can be seen in the composition of what we understand as the "internal hierarchy" of Folia. Thus, although this fragment only represent a partial extract of a study still in progress, the elements here already presented aims to indicate a dynamic understanding of music: not as a mere gimmick produced by the company, but an active component in its constitution.
Keywords: Feast; Folia de Reis; Ethnography; Music.

INTRODUÇÃO: NA FESTA DA FOLIA DE REIS

Para se falar em festa é preciso levar em conta a dimensão social do ser humano. Isso porque se trata, acima de tudo, de um evento coletivo. Amparado por seus horizontes de início e de término o "tempo da festa, essencial na sua caracterização, é uma ruptura com o tempo anódino, visando dar mais sentido à existência de quem celebra" (TEIXEIRA, 2010, p. 3). Nesse sentido, ao falarmos de festa, estamos nos referindo a um dos principais elementos de caracterização de uma sociedade.

Ao abordar o tema da festa Joaquim Teixeira (2010) recorda o seu aspecto heterogêneo. Tal heterogeneidade implica, por exemplo, a articulação de diferentes saberes ao redor de um mesmo objeto. "A sua polissemia aproxima-se da equivocidade e os saberes que dela se ocupam dispersam-se metodologicamente: história, sociologia, antropologia, psicologia, etnologia, fenomenologia das religiões, teorias da cultura e liturgia" (TEIXEIRA, 2010, p. 5). A fim de avançarmos rumo a uma mais profunda caracterização de nosso objeto, tomaremos parte nesse universo de reflexão que se amplia ao redor da festa, aquilatando em que medida esta contribui no processo de formação das identidades.

É consenso entre os pesquisadores (tais como Pergo, 2015; Alves, 2009; Tremura, 2015; Ikeda, 1994; Porto, 1982) que a Folia de Reis teria 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[1], desde a Idade Média, sendo comum a troca de presentes acompanhada da entoação de cantos e danças típicas natalinas nas residências. Seguindo esta linha de raciocínio, 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 da 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. 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 almejada. 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 que estes são sempre repetidos por todo o grupo de foliões.

PRINCIPAIS FUNÇÕES DA FOLIA DE REIS: UM OLHAR ETNOGRÁFICO

Conforme observa Câmara Cascudo (1984), apesar de se afirmar como uma forma livre da religiosidade popular católica, não pertencente à religião institucionalizada, a Folia de Reis está

[1] Cf. Pessoa (2007, p. 64-65), "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".

estruturada sobre um rigoroso sistema de funções, que se articulam ao redor da celebração como um todo. Cada integrante da Folia desempenha um cargo específico que, apesar de estar revestido de um profundo simbolismo religioso, também tem em vista a funcionalidade da festa como um todo. Desse modo, podemos apontar as principais funções da Folia de Reis como sendo: os Palhaços, o Coro, o Mestre (ou Embaixador), o Alferes da Bandeira, a Madrinha e o Festeiro. Além disso, para Castro e Couto (1977), a maioria das folias é sempre composta por amigos, parentes, compadres e aliados do Mestre, o qual os reúne para a jornada dos Reis. Vejamos, brevemente, as principais características de cada função.

Os Palhaços

Apesar de serem um importante elemento simbólico da Folia, a origem e a inserção da figura dos Palhaços possui diferentes interpretações. Para alguns, eles representam os Reis Magos e, por conta disso, estão presentes em número de três. Em Goiás, entretanto, supõe-se que os Palhaços são aqueles encarregados por enganar e dissipar os guardas do Rei Herodes, que mandou matar todas as crianças recém-nascidas em seu reino, incluindo o Menino Jesus. Desse modo, com suas danças e brincadeiras, os Palhaços facilitariam a fuga da Sagrada Família para o Egito (note-se a reinterpretação do relato bíblico da fuga de José, Maria e Jesus para o Egito). Segundo outra tradição, por acreditarem no anúncio do nascimento do Menino Jesus, um coronel e um capitão de Herodes renunciaram às mordomias do palácio real e seguiram os Magos. Em Goiás, por exemplo, os Palhaços da Folia são conhecidos pelos nomes de "Bastião" e "Bastiana". Diferenças à parte, um ponto de semelhança em todas as interpretações é o fato de os Palhaços serem sempre os dançarinos do grupo. Chamam-se uns aos outros de irmãos e, como os demais integrantes do grupo, possuem obrigações e proibições específicas – como, por exemplo, jamais dançar em frente a Bandeira[2]. Também realizam acrobacias com um bastão (ou facões), tendo o rosto coberto por uma máscara, a voz disfarçada e trajes coloridos, com estampas variadas. Ao longo de sua performance as pessoas lhes atiram moedas e outros donativos (no interior de Goiás é comum que os Palhaços ganhem bezerras, galinhas e porcos doados pelos donos das casas pelas quais a Folia passa). Tudo o que é recebido é destinado a suprir as despesas da Festa de Reis.

[2] Em cada Folia existem uma série de prescrições rituais. Uma vez trajado com o uniforme da Folia nenhum folião, sequer os Palhaços, pode descumprir estes preceitos. Alguns deles são: não sentar-se entre duas mulheres, não falar com mulheres, não ingerir bebidas alcoólicas usando os trajes da Folia, ao sair de uma casa, colocar primeiro o pé direito para fora, entre outros. Pessoa (2007, p. 76-77), recorda que "todos os membros da folia deveriam aprender e respeitar assiduamente as evitações codificadas para o giro: não se pode passar os instrumentos por debaixo dos arames ao atravessar uma cerca, a folia não pode cruzar um caminho que já passou etc". E continua, um pouco adiante: "a norma é um dos universais da cultura. Nenhum grupo humano sobrevive sem alguma forma de coerção social. A folia de reis não conseguiria ser diferente. Mas essas normas têm um sentido especial. Elas atestam a leitura que a folia faz da narrativa evangélica, base religiosa da tradição. A interdição que a folia se impõe, de não poder cruzar um caminho por onde ela já passou, é uma forma segura de que a folia se mantém fiel ao fato bíblico que lhe dá origem. Como o Rei Herodes tentou enganar os magos, dizendo-lhes que também queria adorar o Menino Jesus, pedindo-lhes que lhe avisassem onde o teriam encontrado, o Evangelho de Mateus, no versículo 12 da narrativa já citada, diz: 'avisados em sonho que não voltassem a Herodes, regressaram por outro caminho para a sua região'" (PESSOA, 2007, p. 77).

O Coro dos foliões

Geralmente o Coro dos foliões é constituído por seis diferentes naipes, os quais são denominados por vozes: voz 1, voz 2, voz 3, e assim por diante. Cada naipe conta com a participação de um ou dois foliões apenas, que são, simultaneamente, cantores e instrumentistas. O Coro é responsável por repetir as estrofes entoadas pelo Mestre da Folia. Em algumas regiões os naipes do coro também são conhecidos pelos termos: Contramestre, Contrato (numa alusão ao *Contralto*, ou simplesmente *Alto*, do modelo polifônico), Tala, Contra-tala e Caceteiros. Noutros lugares, o Contramestre é identificado pelo termo Tiple, tendo como função conduzir as demais, vozes que respondem aos versos do Mestre. Segundo a avaliação do folclorista Claver Filho, conforme escreve no *Correio Brasiliense* em 04 de janeiro de 1979, Tiple e Tala podiam ser consideradas as principais vozes do coro dos foliões: "depois, outros tocando violão, cavaquinho, pandeiro e caixa, estes fazem o coro, dentre os quais figuram dois cantores que são escolhidos a dedo e mandados vir até de muito longe, pelo poder de sua voz e por certas características, que são o *Tiple e o Tala*"[3] (CLAVER FILHO, 04 de janeiro de 1979 - grifos do autor).

O Mestre

O Mestre, também conhecido como Embaixador ou Guia da Folia, é o principal personagem tanto da performance, quanto da preservação e perpetuação da Folia. É ele o chefe que organiza o trajeto, o horário e os instrumentos para sair com o grupo. Também é responsável por decorar e improvisar os versos a serem repetidos pelo Coro. A esse respeito, segundo Pessoa (cf. 2007, p. 73), o aprendizado mais importante e que é acessado por alguns poucos, dentre os iniciados na condução do ritual, refere-se ao seu corpo, digamos, teológico e doutrinário. Normalmente, é o Embaixador ou Mestre ou, ainda, Capitão de uma Folia que é o portador do conteúdo axial do ritual. Ele o guarda, zela por sua observância e frequentemente toma a iniciativa de repassá-lo a um filho ou parente

[3] Sobre estas duas vozes, vale a pena conferir o comentário de Claver Filho (1979): "em algumas folias, Tala e Tiple se confundem, não permitindo sempre saber qual a diferença entre uma função e outra. No Documentário sonoro do folclore brasileiro n. 4 do MEC-DAC, o folclorista Vicente Salles fala do 'inconfundível: o sopranino, às vezes chamado tripa, voz de falsete de um grave folião que sobressai numa dilatação extraordinária da messa di voce e é algo pois que lembra a permanência, entre nós, do som dos castrati, tão abundantes na música litúrgica da época da colonização e até os primeiros tempos do século XIX'. O folclorista, falando de uma folia de reis da Guanabara, registrou tripa que pode ser uma variante de tiple. Penso que o tiple (ou tripa na Guanabara) é o mesmo triplum, nome que era dado ao soprano no tempo de Guillaume de Machaut (século IV. Se assim for, tudo indica que tiple é mais alto (agudo) que o tala. Este tala, por sua vez, pode ser oriundo de taille, pois alguns séculos atrás se chamava assim à voz de tenor e era a segunda das quatro partes da escrita coral em quatro partes, partindo do grave até o agudo. Segundo tratadistas, era a parte mais cômoda da voz masculina, a mais comum. Estranho, a voz mais comum em homem, pelo menos no Brasil, é barítono, e não tenor. Confirmando minhas suspeitas, havia um instrumento, tiple, que era uma espécie de oboé soprano que também às vezes era chamado tible (com b), empregado em trechos de sardanas e bailes catalões, com sua sonoridade aguda e penetrante. Além disso, tiple, em espanhol, é sinônimo de soprano. E a Península Ibérica, com suas muitas maneiras de imitar (e trocar experiências artísticas) com a Itália, teve numerosos castrati, homens que conservavam a voz que tinham em criança, tenorino ou contraltino, que dariam, depois de os candidatos adultos, em soprano ou contralto. Hoje que não temos castrati entre nós, nossas folias têm de se servir dos raros contratenores que ainda possuímos, que têm a voz mais aguda masculina [...]. Também, tiple e tala apenas pontuam trechos do coro, acentuam finais de frase, enriquecendo certas inversões de acorde formados pelas diversas vozes do coro que, de maneira admirável, só atual polifonicamente, isto é, a várias vozes e não em uníssono (monofonicamente)" (CLAVER FILHO, 4 de janeiro de 1979).

próximo. De modo a ilustrar a importância do Embaixador no grupo dos foliões, Pessoa (2007) faz referência ao testemunho de Anselmo de Oliveira e Silvada, um antigo Embaixador de Folia citado pela pesquisa de Canesin e Silva: "o mestre e guia é um só. É a mesma coisa. É o modo de falar. Uns falam mestre porque é ele que está guiando. É mestre porque sabe mais. A gente sendo mestre é de muita responsabilidade pra mexer com o devoto [...]" (CANESIN & SILVA *apud* PESSOA, 2007, p. 74). Em algumas Folias há também a figura do gerente, delegado pelo Embaixador para cuidar da disciplina do grupo, reunindo os foliões e fazendo as advertências a respeito dos atributos religiosos e de "obrigação" no ritual. Além disso, o gerente também se encarrega de controlar os horários e regular o consumo de bebidas alcóolicas entre os foliões (cf. CORREIO BRAZILIENSE, 06 de janeiro de 1979).

O Alferes da Bandeira ou Bandeireiro

O Alferes da Bandeira, ou simplesmente Bandeireiro, possui a função de carregar respeitosamente a Bandeira da Folia. Cada grupo de foliões possui uma Bandeira, que pode ser considerada como o principal elemento simbólico da Folia de Reis. A esse respeito, vejamos a descrição oferecida por Guilherme Porto (1982), em sua pesquisa sobre a Folia de Reis no Sul de Minas Gerais:

> A Bandeira, chamada de "Doutrina", é feita de pano brilhante. Nela é colada uma estampa dos Reis Magos. Constitui o elemento sagrado da Companhia e assim é tratada: beijam-na respeitosamente os moradores das casas visitadas, é passada com muita fé sobre as camas da residência e nunca pode ser colocada num lugar menos digno. Esse respeito perdura durante o ano todo, mesmo passada a época de Reis: na casa onde fica guardada, há orações periódicas diante dela. No universo cultural de nosso povo, a Bandeira é a representação dos três Reis; por isso, explicam os Mestres, ela deve ir sempre à frente pelos representantes dos pastores que seguiram os Reis Magos. (PORTO, 1982, p. 19)

Como se pode notar, a Bandeira é um objeto de grande valor simbólico e ritual tanto para os próprios foliões, quanto para os devotos. Trata-se do ponto focal na linguagem simbólica da Folia. Em sua tese de doutoramento, intitulada *As Bandeiras e as Máscaras*, Daniel Bitter (2008) recorda que, ao lado de coroas, altares móveis, registros, esculturas, relíquias e outros objetos, as Bandeiras de Folia ocupam um lugar central em diversas manifestações religiosas, constituindo meios privilegiados para a intermediação com a dimensão sobrenatural. Em muitos desses contextos, a importância de tais artefatos para a vida social pode ser resumida na crença de que sejam capazes de fornecer bênçãos, graças e outras dádivas, como curas e livramento de pestes. Já no que concerne ao fato histórico de incorporação de tais simbologias, segundo a apreciação de Bitter (2008, p. 104) "o costume de se usar bandeiras ou estandartes em cortejos e procissões rituais no Brasil é uma herança portuguesa das corporações de ofícios medievais, irmandades religiosas e companhias militares". A seguir, apresentamos a imagem de uma Bandeira de Folia de Reis, ornada de fitas e flores de diferentes tonalidades. Ao centro está retratada a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus, reclinado na manjedoura. Acima desta representação, aparecem dois anjos e um galo, animal frequentemente

citado pelas folias como anunciador do nascimento de Cristo: “vinte e cinco de dezembro, quando o galo deu sinal, foi que nasceu o Menino Deus [...]” (trecho do Hino de Reis – tradição popular).

O Festeiro

O festeiro de uma Folia pode ser tanto aquele responsável pelo voto a ser cumprido, quanto apenas o financiador da Festa de Reis. Na maioria das folias, trata-se de um casal de festeiros, um homem e a sua esposa (podendo também ser a sua irmã ou filha, caso não haja esposa). Geralmente os festeiros acompanham a Folia trajando uma faixa, com inscrições em destaque, o que põe em relevo a sua função. Em alguns lugares também é costume que os festeiros usem coroas, em referência ao antigo império (entretanto, isso é mais comum nos Reisados e Congadas do que, propriamente, na Folia de Reis). Os festeiros são pessoas de bastante evidência no festejo. Em seu trabalho de subsidiar a Festa de Reis devem coletar as “esmolas”, coordenar as ações para angariar fundos, fazer as compras necessárias, além, notadamente, de administrar outras atividades, como a divulgação da festa e, principalmente, o oferecimento das refeições após as cantorias. A escolha do festeiro costuma ser realizada de um ano para o outro, por meio de um sorteio. Alguns nomes são previamente indicados e, entre estes, é sorteado aquele que ocupará a posição de festeiro na festa do próximo ano. Seu trabalho de angariar fundos já começa no primeiro dia após o término da festa na qual foi sorteado. Uma pessoa pode ocupar a função de festeiro mais de uma vez ao longo da vida, de acordo com os critérios de cada Folia.

A Madrinha da Bandeira

A Madrinha da Bandeira ocupa uma função tangencial na Festa de Reis. Cabe a ela receber a Bandeira após a Entrega da Folia e guardá-la em segurança ao longo de todo o ano, até o próximo “Giro”. Em suas descrições, Alves recorda este momento: “a entrega da bandeira se faz por último, ao som do Canto da Entrega. O alferes empunha novamente o estandarte e, ajoelhado, o dá à madrinha da folia, geralmente a esposa ou filha do mestre para que o tenha sob a sua guarda até o ano que vem, quando os fiéis foliões recomeçarão a jornada” (ALVES, 2009, p. 6). Numa alusão ao antigo sistema de apadrinhamento, a Madrinha da Bandeira também é a responsável por manter e fortalecer o espírito de pertencimento do grupo de foliões, encorajando, a cada novo ano, a realização da festa. No depoimento do Embaixador José Antônio do Carmo, vemos a influência da Madrinha sobre a realização da festa de Reis: “um dia a madrinha me chamou na casa dele e disse que quando ela fosse embora não era para eu parar de tocar. Porém, eu disse para madrinha que podia passa a bandeira na minha mão pra eu guardá no meu coração. [...] ela me fez prometer e um filho não pode dizer não para uma mãe” (CARMO, 2015). Além disso, também cabe à Madrinha proceder à retirada da coroa dos atuais festeiros, transferindo-a aos próximos: “ao chegar ao local onde vai se realizar a festa, a cantoria é encerrada, anunciando a reza do terço, que é todo cantado. A seguir inicia-se a coroação dos festeiros do próximo ano. Ao comando do canto pelo capitão e foliões, a madrinha promove a retirada

da capa e da coroa da cabeça dos atuais festeiros e passa para os do ano seguinte" (FUNDAÇÃO CULTURAL DE UBERABA, 2012).

Os Donos da Casa

Se até aqui nos encarregamos de discorrer sobre aqueles que são os dispensadores das ações rituais da Folia de Reis, ao mencionarmos os Donos da Casa, estamos nos referindo aos receptores desse movimento. Para Pessoa (2007), não é difícil intuir que o personagem mais importante da Folia é o Dono da Casa: em todos os casos, um bom folião aprendeu e jamais se esquecerá que deve fazer todas as vontades do Dono da Casa – chamado por todos de *patrão*. Ele tem que ser atendido em todas as suas vontades: se ele se ajoelha, seu gesto tem que redundar em novos versos; se ele põe a oferta sobre a bandeira, o agradecimento tem que ser adequado; se ele pede para cantar um verso para uma pessoa falecida, tem que ser atendido; se pede para que rezem um terço, igualmente (cf. PESSOA, 2007, p. 77-78). Assim, termos como *patrão*, *nobre*, *senhor*, *padrinho*, além, é claro, do uso da segunda pessoa do plural, pretendem reforçar o protagonismo do Dono da Casa em relação aos foliões. Estes versos, recolhidos por Pessoa (2007) em sua pesquisa sobre a Folia de Reis no Município de Jaraguá, em Goiás, elucidam o que estamos dizendo:

> Este nobre morador
> de devoto ajoelhou
> imitando os Três Reis Santos
> quando na lapa chegou.
>
> Vós já pode alevantar
> fazendo o Sinal da Cruz
> sua prece Deus ouviu
> para sempre, amém, Jesus!
>
> Ou, ainda (em se tratando de uma Dona da Casa),
>
> Senhora dona da casa,
> Senhora dona da casa
> Muito alegre deve estar,
> *Muito alegre deve estar, ai...*
>
> Ai está os três Reis Santos
> Vêi aqui lhe visita
> Vêi trazê vida e saúde,
> *Vêi trazê vida e saúde, ai...*

CONCLUSÃO

Conforme advertimos de início, este trabalho nada mais representa senão a exposição de alguns elementos parciais, referentes a uma pesquisa que ainda se encontra em andamento. De todo modo, é possível perceber o lugar da música como elemento imprescindível na caracterização da Folia de Reis, intermediando, inclusive, a composição dos diferentes papeis vivenciados no grupo.

Entre outros aspectos, isso nos ajuda a entender que a música não é mero artifício produzido pela sociedade, mas um componente ativo em sua constituição. Além disso, ao voltarmos o olhar para o que há de mais próximo de nós – nesse caso, um expoente da cultura de nossa região – descobrimos a riqueza cultural que nos circunda e aprendemos a valorizá-la ainda mais.

REFERÊNCIAS

ALVAR, Manuel. *Libro de Apolônio*. Barcelona: Planeta, 1984. (Colección "Clássicos universales Planeta", 80)

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.

BITTER, Daniel. *A Bandeira e a Máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. [tese de doutorado/manuscrito]

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. p. 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.

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

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

CORREIO BRAZILIENSE. *Os três Reis veio de viagem pra lapinha de Belém*. Brasília, 06 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.

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 Morais. “Mestres de caixa e viola”. In. *Cadernos Cede*s, v.27, n.71, jan/abr, Campinas, 2007. p. 63-83.

PORTO, G. *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: <http://www.comitiva boisoberano.com.br/foliadereis/foliadereis.html>. Acessado em: 20 de dezembro de 2014.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. “Festando na ‘Pátria Formosa do Índio Goyá’”. In. *Paixões em cena: a Semana Santa na cidade de Goiás (século IX)*. Brasília: UNB/Instituto de Ciências Humanas – Departamento de História, 2007. [manuscrito – tese de doutorado] p. 120-172.

TEIXEIRA, Joaquim de Souza. “Festa e identidade”. In. *Comunicação e Cultura*, n.10, outono-inverno, 2010. (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa – Lisboa)

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 NORMATIVA PAULISTANA PRODUZIDA NA PRIMEIRA REPÚBLICA (1889-1930): APONTAMENTOS PARA A MÚSICA E ANÁLISE QUANTITATIVA

Rafael de Abreu Ribeiro (Departamento de Música, UnB - Bolsista CAPES)
rafaelribeiro@ymail.com

Resumo: Este trabalho faz parte pesquisa em andamento no Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB) intitulada "A normativa Paulistana e as atividades musicais durante a Primeira República (1889-1930)" e faz uso da análise quantitativa da normativa paulistana produzida durante Primeira República relacionada à música com o intuito de verificar os primórdios das políticas públicas voltadas para a música. Descreve a obtenção do conjunto documental, composto de leis, atos e resoluções que mencionem qualquer atividade musical, e o procedimento utilizado para extração desses dados junto a Câmara Municipal de São Paulo. Para esta análise, os itens foram inventariados, distribuídos por ano (de 1892 a 1930), por chefe do executivo (presidente da câmara ou prefeito), por tipo (leis, atos e resoluções) e por conteúdo (por meio de indexação temática). Nesse contexto de uma incipiente economia da música, é possível verificar também os impactos trazidos por eventos históricos, como a Primeira Guerra Mundial, a Gripe Espanhola e a Segunda Revolta Tenentista. Como resultado deste trabalho interdisciplinar entre história e musicologia, tem sido possível dimensionar importantes marcos da capital paulista, como a construção do Teatro Municipal de São Paulo.
Palavras-chave: Primeira República, História do Brasil, musicologia.

Legal norms published in São Paulo city during the First Republic (1889-1930): relationship with music and quantitative analysis

Abstract: This work is part of an ongoing resarch at University of Brasília (UnB) Music Department titled "São Paulo's legal norms and music activities during the First Republic (1889-1930)" and shows a quantitative analysis of those legal norms that were related to any music activity, published in the First Republic, seeking to verify the early public policies toward music. This paper describes the obtainment of the documents, comprising of laws, acts and resolutions that relates to any musical activity, and the used methodology to extract the data by the Câmara Municipal de São Paulo. In order to do so, those documents were inventaried, distributed by year (1892-1930), by executive officer (City Hall presidente or Mayor), by type (Laws, Acts or Resolutions) and by contents (thematic indexation). It is possible to verify the impact brought by historical events, such as the First World War, the Spanish Flu and 1924 Revolts (Segunda Revolta Tenentista). As result of this interdisciplinary work combining history and musicology, it is possible to dimension São Paulo's historical marks, such as the Teatro Municipal planning and building.
Keywords: First Republic; History of Brazil; musicology.

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui apresentado constitui recorte de pesquisa em andamento no Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB) intitulada "A normativa Paulistana e as atividades musicais durante a Primeira República (1889-1930)." Esta pesquisa surge do interesse em examinar os possíveis impactos da instauração da República sobre as atividades musicais na cidade de São Paulo. Para tal, foi examinado o conjunto normativo publicado pela Câmara Municipal de São Paulo (São Paulo, 1892-1930) do qual foram extraídos dados relativos a atividades musicais em São Paulo no período referido, documentos os quais reúnem ações tanto do poder legislativo quanto do executivo.

Neste trabalho é apresentada uma descrição sobre os procedimentos para a obtenção dos dados primários, as dificuldades encontradas e uma primeira avaliação quantitativa e estatística destes, distribuindo-os por tipo (leis, atos e resoluções), por conteúdo (por meio de indexação temática), por ano (de 1892 a 1930), por chefe do executivo (presidente da câmara ou prefeito).

Espera-se que este conjunto documental primário seja suficiente para delinear a proximidade do poder público à música. Como resultado final, o esperado é um panorama da atividade normativa pública municipal de São Paulo na Primeira República e sua relação com a música. Até o momento, essa análise foi pouco encontrada na literatura, com algumas exceções na área da educação escolar.

CONJUNTO DOCUMENTAL PRIMÁRIO: EXTRAÇÃO DE DADOS

Desde a Constituição de 1824, as cidades e vilas possuíam câmaras eletivas que tinham por função o governo econômico e municipal. Como resultado da reformulação política da Primeira República, os estados e municípios foram considerados autônomos para organizarem suas próprias leis. A Constituição de 1891 não dá nome ao órgão deliberativo municipal; portanto, o nome variava de acordo com a cidade, como, por exemplo, *Intendência*, *Conselho* ou *Câmara*. O nome do chefe executivo variava de local para local, sendo os mais recorrentes *prefeito*, *intendente*, *superintendente* e *agente executivo*. O chefe do executivo do município poderia ser eleito ou nomeado pela órgão deliberativo municipal, ou mesmo pelo governador do estado. (LEAL, 2012, p. 119-124) Em São Paulo, o órgão deliberativo chamava-se Câmara Municipal e o chefe do executivo foi escolhido por nomeação e votação pela Câmara Municipal, chamando-se Intendente[1] de 1892 a 1898 e Prefeito a partir de 1898.

A formação e atuação do legislativo e executivo municipal de São Paulo foram devidamente registradas. Esses documentos estão acessíveis ao público de duas formas: local, em São Paulo, e virtualmente, por meio do *website* da própria Câmara Municipal. Para esta pesquisa, foi utilizado o *site* da própria Câmara Municipal de São Paulo como fonte dos arquivos.[2] Neste *site*, é possível acessar toda a normativa[3] num sistema de busca que filtra a pesquisa por Tipo de Norma (i.e.: lei, decreto, ato, memorando, emenda, resolução, requerimento, etc.), por Número e por Ano da publicação. Ao utilizar o sistema de busca disponível no site, foram feitas pesquisas utilizando o filtro Ano, compreendendo os anos de 1892[4] a 1930. Assim, em cada resposta o sistema exibe toda a normativa produzida naquele ano, independentemente do Tipo ou Número da norma.

Na página do resultado são exibidos o Tipo, o Número, a Data da publicação[5] e a Ementa (Caput) da norma. Ao se clicar no *link* de um desses registros, uma nova página exibe detalhes a mais, como, por exemplo, revogação ou modificações posteriores. É possível, nessa tela, visualizar a digitalização do documento original. Por ser um documento antigo, a digitalização em arquivo.pdf não permite conversão em documento editável de texto.

---

1 A partir de 1894, o chefe do executivo era o Presidente da Câmara Municipal, tendo dois Intendentes para auxiliá-lo. Ver Lei 121, de 06 de dezembro de 1824.

2 Para acessar a documentação, pode-se utilizar o link: http://www.camara.sp.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/leis-e-outras-normas/. Este endereço pode variar sem prévio aviso. Os documentos aqui indicados foram consultados ao longo de janeiro de 2015 e salvos em local físico.

3 Normativa é todo documento produzido pelo legislativo ou executivo.

4 A República foi promulgada em 1889, mas a primeira Constituição republicana é de 1891. A primeira lei municipal de São Paulo é de 1892.

5 A data utilizada será sempre a data de publicação da normativa, não a data de decisão da Câmara.

O resultado da busca retornou apenas três tipos de normas para o recorte temporal: lei, ato e resolução. A numeração da normativa nunca se repete para o mesmo tipo. Pode haver uma Lei 1, uma Resolução 1 e um Ato 1, mas nunca pode ocorrer uma outra Lei 1. A próxima lei promulgada tem de ser, necessariamente, a Lei 2. A exceção são os Atos, que serão explicados adiante. Dentro do recorte temporal, até outubro de 1930, foram encontrados 3435 registros para Atos, 3535 registros de Leis e 544 registros de Resoluções. Portanto, o resultado das buscas de todos os anos somados é 7514 documentos.

CONJUNTO DOCUMENTAL PRIMÁRIO: OS TIPOS DE NORMAS

A busca no site utilizando o Ano como critério de seleção retornou três Tipos de normas: Lei, Resolução e Ato. Para entender esses três tipos, é necessário entender o funcionamento da Câmara Municipal àquela época. Para tanto, basta recorrer às próprias leis.

A Lei 1, de 29 de setembro de 1892, cria as quatro intendências, equivalente a quatro áreas executivas: Justiça e Polícia; Higiene e Saúde Pública; Obras Municipais; Finanças. A Lei 2 especifica a competência de cada Intendente, o responsável executivo à frente das Intendências. Em termos atuais, era como se houvessem quatro secretários, mas nenhum prefeito nem prefeitura. A Lei 7, de 28 de novembro de 1892, faz a distinção entre os dois poderes municipais: o legislativo e executivo. É nesta lei que encontramos a definição de Lei e Resolução. Lê-se, transcrito para a gramática corrente[6]:

> Art. 2º - A Câmara, em sessão, delibera por meio de leis ou resoluções, referindo-se a coletividades ou individualidades; os Intendentes governam e administram nos limites dessas leis e resoluções.
> Parágrafo único. Por meio de leis, quando se tratar de estabelecer regrar gerais sobre polícia e economia do município. Por meio de resoluções, quando se tratar de questões isoladas e interpretar leis ou posturas em relação a um caso especial e anormal.

Os Intendentes eram nomeados pela própria Câmara e governavam através dos Atos. O exato funcionamento do executivo foi reformado por várias leis, alterando a quantidade de Intendências e Intendentes, inclusive deixando o executivo a cargo do presidente da Câmara[7]. Isso explica a recontagem dos Atos em 1895 e 1896, quando se separou Atos de Atos Executivos[8]. Em 29 de novembro de 1898[9] foi criado o cargo de prefeito pela Lei 374.

A partir de então, a numeração da norma Ato foi reiniciada novamente, seguindo sem modificações até o fim do recorte temporal. Portanto, cargo antes ocupado pelo presidente da Câmara, o prefeito continuou a ser um dos vereadores, mas era eleito dentro da Câmara junto a um vice-Prefeito.

---

6 Toda transcrição de leis neste trabalho será adequada à gramática corrente.

7 Ver Lei 121 de 06 de dezembro de 1894. “Art. 1º - O Poder Executivo Municipal é exercido pelo Presidente da Câmara e por dois Intendentes”.

8 De 1893 a 1894: Ato 1 a 19. Em 1895, Ato 1 a 8. De 1896 a 1898: Ato 1 a 28 e Ato Executivo 1 a 28.

9 O resultado da busca do site alega que a lei é de 29 de outubro de 1898, mas a consulta ao documento revela que foi publicada em 29 de novembro de 1898.

Esta definição entre Ato, Lei e Resolução é fundamental para analisar os diversos registros do período, pois uma determinada lei pode resultar em dezenas de atos. Por exemplo, a Lei 643 de 25 de abril de 1903, que autorizou a construção do Teatro Municipal, gerou oito Atos diretos ao longo de nove anos.

CONJUNTO DOCUMENTAL PRIMÁRIO: APONTAMENTOS PARA MÚSICA

Foram utilizadas palavras-chave para selecionar quais itens faziam menção à música. Normas que traziam em sua Ementa ou corpo o nome de algum músico, seja compositor ou professor, ou termos como *teatro*, *música*, *espetáculo* e *artes*[10] foram selecionadas. Documentos que não possuíssem tais termos foram acessados caso sua Ementa mencionasse algo que pudesse incidir naquela incipiente cadeia econômica da música, como, por exemplo, *comércio* e *impostos*. Um exemplo é a Lei 89, de 19 de janeiro de 1894, que obriga o fechamento de todo o comércio, definindo poucas exceções, após o meio-dia dos domingos e feriados nacionais.

Além de criar e revogar leis, a Câmara Municipal também tinha a competência de orçar a receita e despesa do município com antecedência. Essas leis, uma para cada ano[11], foram consideradas. O objetivo é obter de seu conteúdo pequenas despesas ou receitas referentes à economia da música. Como exemplo, a Lei 2162, de 26 de outubro de 1918, "orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo, para o ano de 1919". Nesta lei é possível ver alguns detalhes do orçamento daquele ano para o Teatro Municipal referentes às despesas gerais com pessoal, manutenção, aquisição de materiais e seguro. Nem todas as leis de orçamento possuem explicitamente uma seção para a música e, portanto, não foram consideradas neste trabalho.

CONJUNTO DOCUMENTAL PRIMÁRIO: ESTATÍSTICAS INICIAIS

O primeiro levantamento das normativas produzidas pela Câmara Municipal de São Paulo entre 1892 e 1930 resultou em 133 itens, entre Leis, Atos e Resoluções que mencionavam direta ou indiretamente a música. Chamo de "primeiro levantamento" pois há diversos documentos cuja relação com a música não pode ser verificada de imediato, sendo necessária uma investigação em particular[12]. Desses 133 documentos, 67 (50,4%) são Leis, 55 (41,4%) são Atos e 11 (8,3%) são Resoluções.

Para o levantamento estatístico inicial, foi dado a cada documento uma ou duas indexações temáticas de acordo com seu conteúdo. As leis de orçamento, por exemplo, receberam apenas o index *Orçamento*. O Ato 110, de 07 de março de 1901, cujo Caput lê-se "Cria a taxa fixa de 200$000

[10] O termo concerto foi descartado, pois a palavra *conserto* era grafada com c. Ou seja, a palavra *concerto*, significando "apresentação musical", era homônima a *concerto*, significando "reparo".

[11] A lei de orçamentos deve ser votada no ano anterior. Como a primeira lei é de 1892, não há lei que dispõe sobre o orçamento daquele ano. Em 1911, também não foi votado orçamento; naquele caso, o prefeito Antônio Prado promulgou o Ato 373 fazendo valer para 1911 o orçamento aprovado para o ano de 1910.

[12] Ver, por exemplo, o Ato 3282, de 08 de março de 1930, cujo caput é: "Denomina 'Jairo Góes', a travessa do Brás, por haver outra via pública com esse nome". A identidade do Jairo Góis homenageado, como grafado atualmente, ainda não pode ser verificada.

por semestre para os concertos permanentes, nos botequins, confeitarias e restaurantes, cobrando-se entrada", recebeu dois indexes, *Impostos* e *Espetáculo*. Foram utilizados dezoito termos para essa indexação temática, sendo eles: *auxílio*, *comércio*, *concurso*, *conservatório*, *construção*, *crédito*, *espetáculo*, *funcionário*, *indenização*, *isenção*, *legislativo*, *monumento*, *orçamento*, *reforma*, *ruas*, *SATIB*[13], *teatro* e *Teatro Municipal*.

Os indexes mais recorrentes nas normativas são *Teatro Municipal*, com 34 (17,4%) ocorrências, *Crédito*, com 31 (15,9%) ocorrências, *Orçamento*, com 29 (14,9%) ocorrências e *Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira* (SATIB), com 16 (8,2%) ocorrências.

Uma distribuição da publicação de normativa por ano revela que o interesse pela música foi crescente, com picos ocasionais quando da construção do Teatro Municipal (1903-1912) e do financiamento de uma série de apresentações da Sociedade Anônima Teatro Ítalo-Brasileira (1925-1929). Nota-se declínios no período analisado. O gráfico abaixo mostra a distribuição das 133 normativas ao longo do recorte temporal.

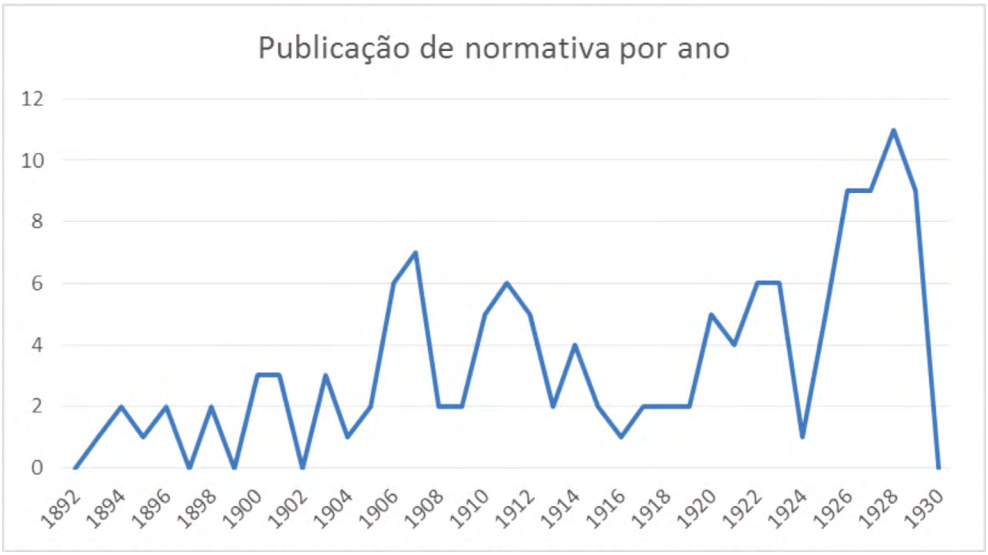


Figura 1: Quantidade de publicação de normativas por ano em São Paulo entre 1892 e 1930.

Durante esse período, São Paulo teve à frente do governo sete chefes do poder executivo. Para simplificar, foi considerado o Presidente da Câmara como o chefe do executivo quando ainda não havia o cargo de prefeito. A tabela abaixo indica o período de atuação dos líderes, seja presidente da câmara ou prefeito.

Tabela 1: Período e duração do mandato dos chefes do Executivo municipal de São Paulo durante 1892-1930.

Período	Nome	Cargo
1892 a 1895 (4 anos)	Pedro Vicente de Azevedo	Presidente da Câmara
1896 a 1898 (3 anos)	Antônio Proost Rodovalho	Presidente da Câmara
1899 a 1910 (12 anos)	Antônio Prado	Prefeito
1911 a 1913 (3 anos)	Raymundo Duprat	Prefeito
1914 a 1919 (6 anos)	Washington Luis P. de Sousa	Prefeito
1920 a 1925 (6 anos)	Firminiano de Moraes Pinto	Prefeito
1926 a 1930 (5 anos)	J. Pires do Rio	Prefeito

[13] SATIB é o acrônimo de Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira.

Não é o objetivo deste trabalho analisar os feitos de cada um dos chefes do Poder Executivo Municipal. Entretanto, nota-se rapidamente alguns fatos. Antônio Prado governou por mais tempo que qualquer outro (12 anos) e teve em seu governo a segunda maior publicação de normativas: 34 (25,6%) itens, sendo grande parte referente à construção do Teatro Municipal (1903-1912).

O mandato de José Pires do Rio (1926-1929) durou apenas 5 anos, mas é dele o período com maior publicação de normativas: 38 itens (28,6%), grande parte referente às séries de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira.

Antônio Proost teve o menor mandato de todos os governantes do recorte temporal. Isso explica a pequena quantidade de normativas produzida em seu mandato (4 itens, 3,0%). Raymundo Duprat também exerceu por apenas três anos. Entretanto, seu mandato assistiu ao fim das obras, a decoração e inauguração do Teatro Municipal. Isso por si já explica a quantidade de atos emitidos em tão pouco tempo (14 itens, 10,5%).

Washington Luis governou durante 1914 e 1919 (6 anos). É possível que a Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre 1914 e 1918 tenha contribuído[14] para a relativamente pequena quantidade de normativas em relação à música (12 itens, 9,0%). Além disso, foi em 1918 que a gripe espanhola desembarcou em São Paulo, gerando medo e pânico à população[15]. O gráfico abaixo mostra a quantidade de normativa publicada durante o mandato dos chefes do executivo do período analisado.

Figura 2: Quantidade de normativas publicadas durante o mandato de cada Chefe do Executivo de 1892 a 1930.

[14] Ver Lei 2162, de 26 de outubro de 1918: "Art. 16 – Enquanto durar a situação anormal oriunda do atual estado de guerra, o Prefeito fica autorizado a pagar mais 10% sobre o salário do pessoal operário que contar até 10 anos de serviço, e 15% ao que contar mais de 10 anos, abrindo para esse fim os créditos suplementares que forem necessários às verbas próprias deste orçamento".

[15] No ano de 1918, inúmeras normas foram publicadas tentando controlar a "pandemia reinante". Segundo a Fiocruz, habitantes de São Paulo com condições financeiras se mudaram da cidade. Bares, teatros, restaurantes e outros locais de aglomeração foram fechados.>. Acessado em: 24 de março de 2015. http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=815&sid=7

CONCLUSÕES

A análise inicial desse conjunto documental revela características importantes sobre a sociedade paulistana e a classe política da Primeira República. A música, mesmo que não diretamente, estava presente nas reuniões políticas. A média de publicação de normativas relacionadas direta ou indiretamente à música no período foi de 3,4 normas por ano.

É possível verificar que cultura não era prioridade dos governos analisados. A baixa quantidade de normas sobre música coincide com eventos como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Neste período, não há leis que indiquem a presença de São Paulo na guerra; há apenas a Lei 2106, de 30 de novembro de 1917, que autoriza a construção de uma linha de tiro em um terreno da Prefeitura e a Lei 2162, de 26 de outubro de 1918, que menciona "a situação anormal oriunda do atual estado de guerra". Em 1918, a baixa atividade nas normativas relacionadas à música pode também ser explicada pela Gripe Espanhola, que atingiu São Paulo de maneira descomunal. Há diversos Atos e Leis que tratam da "pandemia reinante". A Revolta Paulista de 1924 restringiu a atividade do poder público relacionada à música: parte da normativa daquele ano visava conter ou remediar os efeitos da Revolta. A queda abrupta de publicação de normativa que mencionem a atividade musical durante o ano de 1930 pode estar relacionada à Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929. No decorrer da pesquisa, estes eventos serão estudados de forma mais aprofundada para situar os seus impactos na atividade política e seus desdobramentos na atividade musical de São Paulo.

Os eventos municipais que mais chamam a atenção são: 1) a construção do Teatro Municipal de São Paulo e 2) uma série de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira. A quantidade de normativa destinada ao Teatro Municipal é um indicador da importância atribuída ao mesmo. Sua construção, inauguração e manutenção, tendo como ponto de partida toda essa documentação, será alvo de um artigo separado. Da mesma forma, a série de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira, uma das poucas menções diretas a apresentações musicais, será alvo de um estudo mais detalhado.

É possível afirmar, também, que as políticas públicas daquele tempo em muito se diferem das políticas públicas atuais. São pequenas leis ou atos que favorecem ou desmerecem em pequena escala. Quando muito, são leis ou atos que favorecem diretamente a um empreendedor ou músico. Não havia uma política de estado para a música, mas já havia um uso do estado para favorecer atividades culturais, inclusive a música.

REFERÊNCIAS

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto*: O município e o regime representativo no Brasil. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 363 p.

São Paulo. *Normativa da Câmara Municipal de São Paulo*. São Paulo: 1892-1930.

ADULTOS DE MEIA-IDADE E A MÚSICA – UMA REFLEXÃO SOB A ÓTICA DO CAPITAL CULTURAL DE BOURDIEU

Francy Dias Holanda Gama (Metranda em Música EMAC/UFG)
francymestrado@gmail.com
Fernanda Albernaz (Orientadora do PPGMúsica/UFG)
albernaz.fn@gmail.com

Resumo: Este artigo refere-se ao resultado parcial da pesquisa em nível de mestrado que discute o conceito de adulto de meia-idade associado a herança familiar adquirida sob a perspectiva do capital cultural, teoria desenvolvida por Bourdieu. Propõe uma análise preliminar de como o ambiente familiar pode se constituir em uma das influências possíveis para este adulto estudar música. Percebe-se que a proximidade do adulto de meia-idade com o código cultural no seio familiar, o estimula estudar música nesta idade.
Palavras-chave: Adulto de meia-idade; Capital cultural; Herança familiar.

Abstract: This article refers to the partial results of the research on master's degree, discussing the middle-aged adult concept associated with family heritage acquired from the perspective of cultural capital theory developed by Bourdieu. It proposes a preliminary analysis of how the family environment may constitute one of the possible influences for this adult studying music. It is noticed that the middle-aged adult proximity with cultural code in the family core stimulates studying music at this age.
Keywords: Middle Aged Adults; Cultural Capital; Family Heritage.

INTRODUÇÃO

Classificam-se como *adulto de meia-idade*, as pessoas que vivem na faixa etária entre 40 a 65 anos de idade (PAPALIA, 2006, p. 630). Cada vez mais essa faixa etária ganha relevância social e econômica, trata-se de um período da vida em que os indivíduos estão no auge do seu vigor intelectual, econômico e físico. Percebe-se que a meia-idade na contemporaneidade, baseia-se, também, pelo envelhecimento populacional mundial e, como fenômeno mais recente, o envelhecimento populacional brasileiro. A população brasileira aumenta sua média de idade progressivamente, a qual foi apontada no último censo nacional IBGE (2010), e acompanha uma tendência mundial, demonstrada pelas Nações Unidas no seu Fundo de Populações, sendo hoje alvo de vários estudos nas áreas de economia, antropologia, saúde e educação entre outros.

Em 2050, pela primeira vez na história da humanidade, haverá mais idosos (pessoas acima de 65 anos) que crianças menores de15 anos em todo o mundo. No Brasil, a estimativa é que 30% da população esteja com mais de 60 anos. Esse incremento numérico se deve a uma acentuada diminuição das taxas de natalidade e fecundidade, conjugada com a queda na taxa de mortalidade, tendência essa observada desde a mediação anterior feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2000).

No Censo de 2010 (Gráfico 1), as pessoas com mais de 60 anos somaram 23,5 milhões de brasileiros (69%), mais que o dobro registrado em 1991, que obteve 10,7 milhões de pessoas (31%). Observou-se queda acentuada no número de crianças de até 4 anos de 16,3 milhões no ano de 1999 (Gráfico 2), para 13,3 milhões em 2011. Se somar a esse quantitativo da 3a idade e os sujeitos alvos desta pesquisa (adulto de meia-idade entre 40 a 65 anos), chega-se a um percentual significativo da

população brasileira (Gráfico 3) no ano de 2010 (33,6%), que demonstra a importância de se traçar um perfil detalhado não apenas da 3a idade, mas também da faixa etária imediatamente anterior, o adulto de meia-idade.

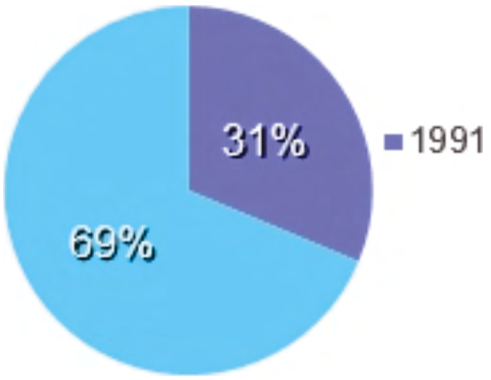


Gráfico 1: Pessoas com mais de 60 anos (milhões). Fonte: IBGE, 2010.

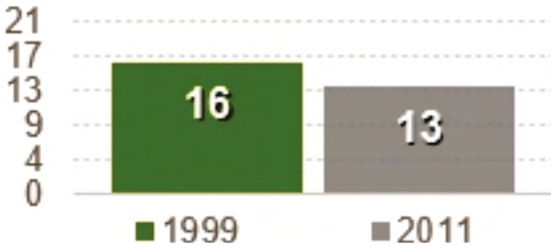


Gráfico 2: Crianças com até 4 anos (milhões). Fonte: IPNDA/BGE.

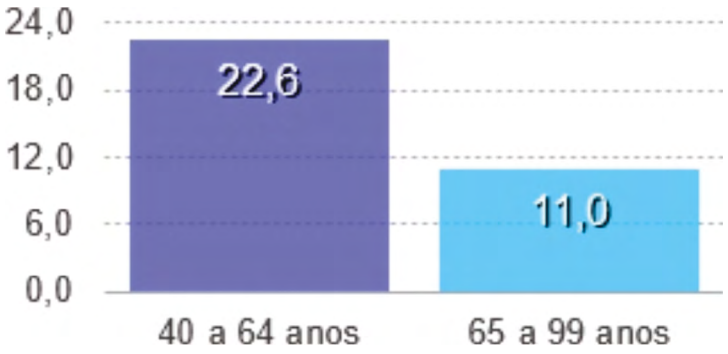


Gráfico 3: Números de pessoas com mais de 40 anos no Brasil em 2010 (%). Fonte: IBGE, 2010.

Com o aumento da expectativa de vida e o já discutido envelhecimento da população, obtém-se um impacto sobre a previdência social; o número de contribuintes cai a cada ano, em relação ao número de beneficiados (BARBIERI, 2013, p. 5). O impacto sobre a previdência social em 2050, correlacionado com 2010, é projetado como sendo crescente, com pessoas com mais de 65 anos com 22,7% da população e as de 80 anos ou mais com o percentual de 6,4%. Configurando-se essa projeção, o "contingente de pessoas com mais de 65 anos crescerá 247,3%, o de pessoas com 80 anos ou mais aumentará 368,3%, enquanto o total da população deverá ser apenas 12,8% maior em 2050 do que em 2010" (ibidem, p. 6).

Essa previsão fornece mais uma motivação para o estudo cuidadoso do adulto de meia-idade, pois essa faixa etária irá contribuir financeiramente para a sustentação econômico – previdenciária da população idosa (pessoas com mais de 65 anos). Destacam-se os dados específicos

da cidade de Goiânia, pois se encontra o índice de 26,7% de pessoas que moram na capital goiana e que tem idade entre 40 a 65 anos. Esse índice acompanha a média nacional (IBGE, 2010).

Nessa perspectiva quantitativa e qualitativa, percebe-se a importância de se estudar essa faixa etária, por ser uma população que está em plena atividade e por possuir diferentes características de acordo com sua trajetória social. Assim, o presente estudo objetiva destacar fatos relevantes da história de vida do adulto de meia-idade, levando-se em conta o ambiente familiar e cultural, que exerce toda sua força na trajetória desse indivíduo, analisando o capital cultural sob a perspectiva de Bourdieu.

As reflexões partem das experiências pessoais do autor/pesquisador e do seguinte questionamento: Existe algum fator familiar que influencia esta busca "tardia" pelos estudos musicais?

CAPITAL CULTURAL E O ESTUDO DE MÚSICA

Considerando as relações sociais do adulto de meia-idade em relação a sua especificidade de ser único e auto-determinado, observa-se, a partir de levantamentos preliminares, que trajetórias de vida abordam aspectos de formação cultural pré-estabelecida desde a infância, as quais predominam em hábitos e costumes dos indivíduos. Para Bourdieu (2003, p. 133-135), as espécies de capital ocorrem em um espaço de atuação social, onde os agentes que nele atuam constituem diferentes espécies de poder ou capital. Os elementos incorporados por estes agentes sociais, crenças, hábitos, valores e "gosto" podem ser percebidos como predisposição para a ação. Bourdieu (1979, p. 127), se refere à trajetória social de grupos ou as trajetórias individuais que podem significar as lutas de grupos novos ou em declínio ou os esforços de indivíduos que procuram "escapar ao declínio coletivo de sua classe".

É neste sentido, que percebe-se que a população mais favorecida financeiramente, procura investir na educação de seus filhos, a erudição é transmitida dentro do âmbito familiar, configurando o capital cultural. Sendo assim, verifica-se a importância de averiguar o conhecimento adquirido e incorporado, de forma natural e espontânea, dentro da família, neste adulto de meia-idade inserido em um sistema social.

Nota-se a partir de levantamentos preliminares, que adultos de meia-idade vêm de famílias que incentivaram o cultivo da música, ou mesmo propiciaram um ambiente e recursos que favorecesse esses primeiros contatos com a erudição, incorporando e expandindo o capital cultural. "A família é a instituição social encarregada da transmissão intergeracional deste capital" (SILVA, 1995, p. 29).

No que se refere à aprendizagem incentivada pela família, Bourdieu (2003, p. 304), destaca a familiaridade deste sujeito com o mundo da arte, devido à transmissão recebida de conhecimentos culturais adquiridos no meio familiar. Estes conhecimentos propiciaram uma maior proximidade com o código erudito que a escola transmite, juntamente com os modelos linguísticos e culturais que efetuam esta transmissão.

Alguns estudos da teoria de Bourdieu, a partir da década de 60, balançaram as concepções, até então hegemônicas de inspiração funcionalista, de que a escola pública e gratuita ofereceria condições de ascensão social de maneira igualitária, constituindo assim a "educação salvadora" para qualquer membro desprovido de recursos da nossa sociedade (NOGUEIRA, 2002, p. 16).

A partir do final da década de 50, algumas pesquisas demonstraram (ibidem, p. 16-17), que o desempenho escolar não dependia tão somente das habilidades individuais de cada aluno mas, principalmente, da sua origem social (local de moradia, sexo, classe, etc). Isto possivemente acarretaria influências significativas no seio familiar,e na posterior transmissão desse capital cultural dos pais a seus filhos.

A partir desses dados empíricos e sociológicos, Bourdieu desenvolveu uma nova interpretação sobre a educação. Demonstrou que os dados obtidos apontavam forte correlação entre desempenho escolar e origem social, que se tornou elemento de sustentação para a legitimação e reprodução das desigualdades sociais. A escola apenas reproduziria a desigualdade econômica evidente na sociedade (ibidem, p. 19).

Nota-se que a escola de música acompanhou esse modelo de reprodução das desigualdades sociais, favorecendo a classe privilegiada da sociedade, neste caso o adulto de meia idade que se originou de famílias com capital cultural calcados na linguagem erudita. A escola de música pode ser vista como uma instituição que propicia a difusão da cultura.

Percebe-se que esses adultos de meia- idade, ao se matricular no ensino de música, trazem consigo elementos do código cultural, que podem refletir as características familiares inculcadas em sua trajetória social. Para Bourdieu (1977, p. 488) “somente estes dispõem do código linguístico cultural apropriado ao ambiente escolar”.

Sobre a cultura erudita não transmitida pela escola, Bourdieu (1979, p. 22) afirma que “a instituição escolar dá um valor cada vez mais elevado à cultura livre [...] à medida em que os níveis mais altos de escolaridade são atingidos” .

Dentro dessa ótica, percebe-se que que o adulto de meia-idade possui um patrimônio deixado por seus ascendentes e que possivelmente irão influenciar suas relações e posições sociais transmitidas pelo grupo familiar:

> A posse desse “capital” permitiria o acesso a percursos escolares marcados pelo sucesso e pela distinção, legitimando, pela via da escola, um “patrimônio” familiar – a cultura – transmitido por herança às futuras gerações entre famílias de classe social favorecida. (CUNHA, 2008, p. 514)

A partir desse pensamento deve-se considerar o contexto social e familiar que esse adulto viveu e vive, a maneira como o sujeito se comporta em face as mudanças, e, como os consequentes ajustamentos da meia-idade afetam sua própria identidade e suas relações interpessoais.“Esse balanço da meia-idade pode ser um ponto de virada psicológico, um período de balanço que produz novos entendimentos de nós mesmos e que estimula correções a meio caminho no plano e na trajetória de vida” (PAPALIA et al., 2006, p. 613-614).

Percebe-se que as experiências proporcionadas pelo meio ambiente devem ser acompanhadas de um organismo pronto para a aprendizagem; ao largo destas considerações biológicas, observa-se que o ser humano que estuda música, em qualquer idade, possui elementos impulsionadores multi-fatoriais, em que o ambiente familiar possui papel primordial na “constituição de um impulso inicial” (FUCCI AMATO, 2008, p. 94).

Famílias que proporcionam aos seus filhos um contato intenso com a música, seja apenas como fruição estética, ou mesmo pelos estudos musicais formais, poderão influenciar a retomada

desses estudos na fase de adulto de meia-idade; outros adultos de meia-idade buscam aulas de música sem um contato cultural prévio; sendo assim, deve-se apoiar em uma análise de aspecto amplo acerca desta influência cultural herdada, tal como cita Romanelli (2000, p. 104), a reprodução social consiste em um "processo de transmissão da herança familiar para os filhos, mediante difusão de diversos tipos de capital – simbólico, econômico, social, escolar, por meio do qual se estabelecem vínculos entre as gerações".

Vale ressaltar, que há uma herança transmitida de geração em geração, permitindo manter a estabilidade social da família diante das constantes modificações da sociedade pós-moderna. Para Fucci Amato (2008, p. 84), esta herança constitui-se dos capitais econômico, social, escolar e, dentre estes, do capital cultural. A soma destes capitais resulta em um capital global, evidenciado nas famílias com maior favorecimento social:

> Cabe notar, entretanto, que pode haver famílias com um grande capital cultural, porém de baixa condição econômica, o que determinaria um grande cultivo às artes a despeito das dificuldades materiais. Contudo, a realidade aponta, geralmente, para uma associação – em maior ou menor grau – de diversos tipos de capital em um seio familiar (ibidem, p. 84).

Dessa forma, percebe-se que uma família de baixa renda encontra maiores dificuldades para colocar seus filhos em contato com bens culturais, tais como concertos, livros, discos e o imprescindível acesso à escola, perpetuando assim as diferenças sociais. "Mas o domínio do código só pode ser adquirido mediante o preço de uma aprendizagem metódica e organizada por uma instituição expressamente ordenada para este fim" (BOURDIEU, 1998, p. 45-63).

CONSIDERAÇÕES

A sociedade pós-moderna, 'é caracterizada pela "diferença"; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes "posições de sujeito" – isto é identidades – para os indivíduos (HALL, 2014, p. 14). Neste artigo refere-se ao adulto de meia-idade como sujeito que atua de forma participativa e ativa nesta sociedade contemporânea. Percebe-se uma mudança de comportamento deste sujeito que hoje busca vivenciar a música em escola especializada de ensino musical. Esse comportamento do adulto de meia-idade, acompanha a mudança de hábitos da sociedade como um todo. Esta mudança de perfil da sociedade na pós-modernidade pode ser relacionada, dentre outros fatores, com a dilatação da expectativa de vida e a baixa fertilidade em nosso país. (IBGE, 2010).

Elementos de análise preliminar, apontam que o ambiente familiar pode influenciar na formação do indivíduo, que ao ter contato com o código erudito desde a infância, poderá aproximar o sujeito, aqui o adulto de meia-idade, motivando-o a procurar estudos musicais nesta fase da vida:

> A família é, assim, a primeira instituição de iniciação musical do indivíduo. Os hábitos da família determinarão os hábitos de seus filhos. Já que estes são formados cognitivamente em um processo que envolve a imitação da atitude daqueles que estão a seu redor e este toma como padrão (FUCCI AMATO, 2008, p. 87).

A grande contribuição dos estudos de Pierre Bourdieu foi, sem dúvida, a de ter fornecido as bases para um rompimento frontal com a ideologia do dom e com a noção moralmente carregada de mérito pessoal. A partir de Bourdieu, tornou-se praticamente impossível analisar as desigualdades escolares, simplesmente, como frutos das diferenças naturais entre os indivíduos. Bourdieu (1998, p. 39), afirma que o dom é um meio ideológico utilizado pela elite para justificar as diferenças econômicas e sociais como desigualdades de fato, identificando os membros de classes desfavorecidas como desprovidos de méritos e dons naturalmente.

Sob a ótica de Bourdieu, destaca-se a importância da família como transmissora de conhecimentos iniciais e culturais ao adulto de meia-idade, sendo que este código cultural pode influenciar toda trajetória social desse sujeito. É necessário fazer um estudo sobre o contexto familiar em que esse adulto viveu, e deve-se desvelar as relações sociais que foram tecidas entre as diferentes trajetórias familiares, que pode ser um dos fatores primordiais para esse sujeito estudar a música. Ao verificar o capital cultural herdado da família a esse herdeiro, adulto de meia-idade, pode-se verificar a transmissão do capital cultural na trajetória desse indivíduo. Para Silva (1995, p. 30) essa cultura advinda da família: "Servem para que a escola distinga e legitime a cultura que o aluno traz do ambiente familiar".

Bourdieu afirma que "na realidade, cada família transmite a seus filhos, mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo *ethos*, sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre outras coisas, as atitudes em face do capital cultural e da instituição escolar" (BOURDIEU, 1998, p. 42).

Outro ponto a refletir, é sobre as formas familiares de acesso à cultura, é necessário observar as condições do processo de transmissão/interiorização para entender as diversas variáveis socioeconômicas e culturais da família (PIOTTO, 2009, p. 13), complementa que:

> Família e escola representam, portanto, duas maneiras de transmissão de herança econômica e cultural. São duas instituições estruturadas para tal transmissão e que possuem uma relação de interdependência, na qual uma se alimenta da outra e vice- versa. Ambas são espaços que servem como mantenedores de uma ordem social hierárquica, desigual e assimétrica e que estimulam, ou não, uma predisposição à cultura.

Com isto, o estudo segue uma investigação mais aprofundada desse grupo para apurar as características familiares, propondo um estudo mais minucioso dos processos concretos de constituição, bem como uma análise das diferenças sociais entre famílias, contextos de escolarização desses sujeitos, pois provavelmente podem refletir positivamente na vida destes adultos de meia-idade.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Carolina Veríssimo. Cuidados de Longa Duração no Brasil: As Possibilidades do Seguro-Dependência. *Informe da Previdência Social*, Brasília, v.25, n. 4, p. 3-17, 2013.

BOURDIEU, Pierre.Cultural reproduction and social reproduction In: KARABEL, I., HALSEY, A H. *Power and ideology in education*. New York: Oxford University, 1977. p. 487-511.

_____. *La Distinction:* critique sociale dujugement. Paris: Minuit, 1979. 670 p.

_____. *Escritos de Educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 39-64.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003. 313 p.

CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito "capital cultural" em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. *Perspectiva*, Florianópolis, v.25, n.2, p. 503-524, 2008.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Capital cultural versus dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. *Opus*, Goiânia, v.14, n.1, p. 79-97, jun. 2008.

HALL, Stuart. *A Identidade na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro:DP&A Editora, 2014. 64 p.

IBGE CENSO 2000. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/censo/>. Acesso em: 13/04/2015.

IBGE CENSO 2010. Disponível em: <censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: 13/04/2015.

NOGUEIRA, C.; NOGUEIRA, M. A Sociologia Da Educação De Pierre Bourdieu: Limites E Contribuições. *Educação & Sociedade*, Minas Gerais,, n.78, p. 15-36, 2002.

PAPALIA, Diane E.; Olds, Sally Wendkos; Feldman Ruth Duskin. *Desenvolvimento Humano*. 8 ed. Porto Alegre: Editora Artmed, 2006. 888 p.

PIOTTO, D. C. A escola e o sucesso escolar: algumas reflexões à luz de Pierre Bourdieu. *Vertentes*. São João Del Rei, v.33, p. 1-20, 2009.

ROMANELLI, Geraldo. Famílias de camadas médias e escolarização superior dos filhos: o estudante-trabalhador. In: NOGUEIRA, Maria Alice; ROMANELLI, Geraldo; ZAGO, Nadir (Orgs.). *Família e escola:* trajetórias de escolarização em camadas médias e populares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 99-123.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. *Informare – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação*, ECO/UFRJ, v.1, n.2, p. 24-36, 1995.

APONTAMENTOS E HIPÓTESES SOBRE AS ORIGENS DO SAXOFONE NO BRASIL

Bernardo Vescovi Fabris (Professor UFOP)

Resumo: O presente artigo visa investigar as origens do saxofone no Brasil a partir de três hipóteses levantadas pela pesquisadora Paula van Regenmorter (2009), identificando recorrências de práticas relacionadas aos vários campos de atuação do instrumento no país no sentido da construção de uma identidade do saxofone brasileiro.
Palavras-chave: Saxofone; Identidade; Música brasileira.

Abstract: The present article aims to investigate the origins of the saxophone in Brazil based on three hypothesis formulated by the researcher Paula van Regenmorter (2009), identifying recurrences of practices related to multiple usages of the instrument in diverse musical fields that may have contributed on the construction of a Brazilian saxophone identity.
Keywords: Saxophone; Identity; Brazilian Music.

INTRODUÇÃO

A produção musical brasileira vinculada ao saxofone ostenta um número bastante significativo de peças originais para o instrumento, e sua presença tanto no cenário da música de concerto quanto da música popular urbana aponta para a utilização do instrumento em uma diversidade considerável de realizações, seja como instrumento solista, camerista ou constituinte de grandes grupos instrumentais.

Muito tem se estudado sobre a atuação de instrumentistas, compositores e arranjadores dedicados ao saxofone nas mais diversas modalidades musicais, porém, ainda nos falta arcabouço teórico suficiente para a investigação acerca dos primeiros usos dados ao instrumento em sua chegada ao Brasil durante a segunda metade do século XIX e início do XX e na identificação dos hábitos e costumes acumulados durante as décadas e relacionados a escolhas interpretativas que apontem para um processo de *invenção de tradições*[1] relacionadas à *identidade*[2] do saxofone brasileiro, mesmo que, durante o recorte temporal sugerido, seja bastante volátil o entendimento de uma nação[3] brasileira. É nesse sentido que o presente artigo procura contribuir com a pesquisa musicológica no tema, estabelecendo uma discussão baseada em três hipóteses sugeridas pela

[1] O Termo tradição inventada deriva do conceito cunhado por Eric Hobsbawn em A Invenção das Tradições onde o autor a define da seguinte maneira (HOBSBAWN, 2012, p. 8): "Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

[2] Utiliza-se neste artigo o termo identidade na acepção da identidade social baseada na distinção evocada por Herbert Mead entre Eu (Self) - individual - e Mim - social - e de suas negociações (GIDDENS, p. 54, *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 72): "Na teoria de Mead, o "mim" é a identidade – uma identidade social – de que o "eu" se torna consciente [...]. O "eu" é como se fosse o desejo ativo, primitivo, do indivíduo, que assume o "mim"como reflexo dos laços sociais.", ou seja, das significações e representações dadas pelos agentes sociais ao saxofone.

[3] O entendimento de unidade nacional será desenvolvido de maneira paulatina mais propriamente à partir da instauração da República e, de maneira incisiva, durante o período da Era Vargas, entre 1930 e 1945 (segunda e terceira repúblicas), com a crescente industrialização, urbanização e a formação de uma sociedade de massas. Para maiores informações ler BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. A INVENÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: de 1930 a final do Estado Novo. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ. 2002 e BUSCACIO, Cesar Maia. AMERICANISMO E NACIONALISMO MUSICAIS NA CORRESPONDÊNCIA DE CURT LANGE E CAMARGO GUARNIERI 1934-1956. Editora UFOP: OuroPreto, 2010.

pesquisadora Paula van Regenmorter em sua tese *Brazilian Music for Saxophone: a surveyof solo and small chamber works*.

DESENVOLVIMENTO

Inventado pelo construtor de instrumentos musicais, o belga Adolphe Sax (1814-1894), pode-se dizer que o saxofone foi um projeto de família. Seu pai, Charles Sax, então indicado como (LILEY, 1998, p. 2): "fabricante de instrumentos da Corte dos Países Baixos",[4] já vinha trabalhando em um projeto de um instrumento de sopro cônico, com isso, desenvolveu a (LILEY, 1998, p. 2):"trompa omnitônica",[5] mas que logo fora suplantada pela trompa de válvulas. No entanto, foi somente com seu filho que o projeto de manufatura de um instrumento de sopro cônico logrou êxito. A primeira aparição pública do saxofone foi realizada na Exposição de Bruxelas em 1841, e com a mudança de Sax para Paris no ano seguinte – apoiado por um grupo de compositores liderados por Hector Berlioz (1803-1869) – o construtor pode desenvolver seu projeto e vê-lo ser inserido tanto em formações orquestrais – mesmo sendo em alguns casos hostilizado por músicos e construtores rivais – e principalmente nas Bandas Militares francesas que foram revitalizadas com a inserção da família dos saxofones em suas instrumentações.

O caminho percorrido pelo saxofone entre a Europa e o Brasil ainda é bastante incerto, isto em virtude dos parcos registros e estudos sobre o tema, embora esforços recentes tenham sido realizados a fim de lançar luz sobre a questão. Um destes trabalhos é o da pesquisadora Paula van Regenmorter (2009), que em sua tese, a autora aborda o tema propondo três distintas linhas especulativas quanto à chegada e difusão do invento de Sax no país.

A proposta do presente texto é a de discutir cada uma das hipóteses levantadas pela autora para que estas possam ser confrontadas com informações extraídas de outros estudos que dialogam com o tema proposto. Iniciemos com a primeira proposição indicada no texto de Regenmorter (REGENMORTER, 2009, p. 4):

> Em primeiro lugar, assim como nos Estados Unidos, é plausível que o saxofone possa ter se tornado um item produzido pelas fábricas brasileiras de música através da influência das bandas militares francesas. Depois da "GardeRepublicaine" francesa ter introduzido a família dos saxofones para equilibrar o timbre e volume da banda, vários países, incluindo o Brasil, rapidamente seguiram o exemplo francês.[6]

[4] (LILEY, 1998, p. 2): Instrument Maker to the Court of the Netherlands.
[5] (LILEY, 1998, p. 2): coromnitonique.
[6] While the early use of the saxophone in France and the United States has been examined,, the initial arrival of the saxophone in Brazil continuous to be a topic of discussion. There are three possible explanations for the appearance and prevalent use of the saxophone in Brazil approximately after 1860. First, as with the United States, it is plausible that the saxophone became a part of the Brazilian music fabric through the influence of French military bands. After the French GardeRepublicaine introduced the saxophone family to balance the timbre and volume of the band, many other countries, including Brazil, quickly followed.

Sendo o Brasil do segundo reinado[7] um país eminentemente agrícola, é de se supor que a atividade industrial, e especificamente àquela relacionada à fabricação de instrumentos musicais, fosse muito tímida ou quase nula. Assim como ocorria com os demais produtos industrializados, a grande monta de instrumentos musicais em circulação no país era muito provavelmente constituída de produtos importados, como afirma Olga Silva através de citação de um anúncio de venda de pianos extraída do periódico *Diário do Rio de Janeiro* de 02 de janeiro de 1857 (SILVA, 2010, p. 156): "sempre um rico e variado sortimento de pianos francezes e inglezes, de grande cauda, meia cauda e meio armário, mandados fazer expressamente para o clima do Brasil".

Essa prática de importação tanto de produtos, em sua maioria industrializados, bem como de hábitos e modas europeias era absorvida pela burguesia brasileira – e particularmente carioca – como palavra de ordem, já que havia a necessidade, por parte dessa classe dominante, em ser reconhecida como uma *sociedade civilizada*. Como parte desse processo, a fruição artística, e especialmente a musical, despontou como importante estandarte desse processo (SILVA, 2010, p. 165): "A burguesia brasileira desejava ser equiparada à burguesia parisiense e, para tal, absorvia todos referenciais de cultura e arte escoados no Brasil, entre eles, a obsessão pela música, particularmente pela ópera italiana".

É dessa forma que houve um florescimento das práticas musicais europeizadas no período, como a das óperas italianas – citadas – e, dentre outras, a das corporações musicais nos moldes de Bandas Civis e Militares por todo território nacional.

Nesse contexto bandístico, é de se supor que pela inserção da família dos saxofones nas bandas francesas ainda na década de 1840, não tardaria para que o instrumento fosse inserido no contexto nacional. Segundo Bruno Barreto Amorim (AMORIM, 2012, p. 54 *apud* HENRIQUE, p. 35 *apud* THOMASI, 2007): "o saxofone chegou ao Brasil antes de ter chegado aos Estados Unidos e antes do choro ter se firmado como gênero. Ele veio junto às outras novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo na época". A afirmação ora transcrita corrobora a hipótese de Regenmorter indicando a presença dos saxofones em instrumentações de Bandas de Música durante o último quartel do século XIX no Brasil (AMORIM, 2012, p. 56):

> É proveniente de um decreto militar, expedido pelo ministério da guerra em 23 de julho de 1873, um dos mais antigos registros da existência de um saxofone em terras brasileiras. Conforme Binder (2006): o último texto sobre a distribuição de instrumentos musicais na legislação administrativa do exército [brasileiro] publicada das coleções de leis foi o decreto n.5352, de 23 de julho 1873 (CCLB: 63). Os instrumentos arrolados no decreto constam da tabela 9 [onde estão catalogados três saxofones]. (Ibidem, p. 123)

Amorim prossegue indicando a instrumentação de bandas de aprendizes militares nos estados de "Minas Gerais e de Goiás" para "toque de instrumentos metálicos de sopro do sistema – Saxe – dos três gêneros: soprano, tenor e baixo" (AMORIM, 2012, p. 57, *apud* BINDER 2006), bem como na *Bahia* (AMORIM, 2012, p. 57, *apud*, SCOTT, 2007):"data de 15 de janeiro daquele ano [o autor se refere a 1879] o dobrado "União" [...], composto por Miguel dos Anjos SantAnna Torres, compositor baiano pertencente à Sociedade Victoria Feira, que contém partes para saxofone soprano e saxofone

[7] O segundo reinado no Brasil é o período compreendido entre 23 de julho de1840, com a declaração de maioridade de Pedro de Alcântara (D. Pedro II) e 15 de novembro de 1889 com a Proclamação da República.

alto"; e também da principal Banda Militar brasileira da virada do século XIX para o XX: a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro,[8] regida pelo também saxofonista Anacleto de Medeiros:

Nesses termos, a primeira hipótese levantada por Regenmorter é parcialmente plausível, já que estão evidenciados casos de aquisição de instrumentos por corporações musicais em pelo menos quatro estados do Império, porém, sem a possibilidade de confirmação da fabricação de instrumentos de sopro no Brasil. Analisemos então a segunda afirmação da autora (REGENMORTER, 2009, p. 4):

> Em segundo lugar, um número considerável de compositores brasileiros no período da virada para o século XX foram formalmente instruídos em Paris no Conservatório Nacional e foram alunos de compositores como Jules Massenet, AmbroseThomas e George Bizet. Estes compositores franceses foram incentivadores do saxofone e incluíram o instrumento em suas composições. Através desta educação (recebida na Europa) os compositores brasileiros estiveram atentos ao novo instrumento e incorporaram a paleta tímbrica única do saxofone em suas obras.[9]

Dos autores mencionados pela pesquisadora no corpo de sua pesquisa, são apontados apenas dois nomes que foram relacionados aos primórdios da escrita para o instrumento no país, são eles Francisco Braga (1865-1945) e Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Quanto a Fernandez a autora afirma (REGENMORTER, 2009, p. 40):

> *Duas Peças para Trio* para saxophone alto, clarinet e piano foi composta em 1938 no Rio de Janeiro e consiste de dois movimentos, *Canção e Dança*. A peça foi estreada em 15 de setembro de 1938 na *Universidade Nacional do Panamá* interpretada por E. Fernandes (clarinete), H. Perez (saxofone) e Lorenzo Fernandez ao piano.[10]

Sendo a peça da década de 1930, a inclusão dela como representante da primeira safra de composições relacionadas ao saxofone parece ser equivocada, já que durante o período mencionado – já na era Vargas – o saxofone já contava com uma ampla produção e difusão musical no país. Já em relação ao legado musical de Braga dedicado ao instrumento, Regenmorter afirma (REGENMORTER, 2009, p. 39):

> Há duas obras de câmara conheciadas de Braga que incluem o saxofone, *Cantigas e Danças de Pretos para Quarteto de Saxofone* (s.d.) e *Siálogo Sonoro ao Luar "Seresta"* para saxofone alto e fagote (s.d.). No catálogo de composições de Braga não há datas disponíveis para essas obras e é difícil especular sobre quando essas obras foram finalizadas haja vista que ele escreveu tanto para banda quanto para obras de câmara para instrumentos de banda durante toda a sua carreira.[11]

---

[8] AMORIM, 2012, p. 57 *apud* VELLOSO, 2006.

[9] Second, a number of Brazilian composers near the turn of the twentieth-century, received their formal training in Paris at the National Conservatory and studied under such composers as Jules Massenet, Ambrose Thomas and George Bizet. These French composers were early proponents of the saxophone and included the instruments into their scores. Through their education Brazilian composers became aware of the new instrument and incorporated the unique tone color into their compositions. And third, a group of virtuoso musicians from Europe performed for the king (sic), Dom Pedro II, in Rio de Janeiro.

[10] *Duas Peças para Trio* for alto saxophone, clarinet, and piano was composed in 1938 in Rio de Janeiro and consists of two movements, *Canção* and *Dança*. The piece was premiered on September 15, 1938 at the National University of Panama performed by E. Fernandes (clarinet), H. Perez (saxophone), and Lorenzo Fernandez on piano.

[11] There are two known chamber works by Braga that include saxophone, Cantigas e Danças de Pretos para Quarteto de Saxofone101 (n.d.) and Diálogosonoroaoluar "Seresta"102 for alto saxophone and bassoon (n.d.). In the catalogue of compositions by Braga there are no dates given for these works and it is difficult to speculate when these compositions were completed since he wrote for band as well as chamber works for band instruments throughout his career.

Ambas as composições de Braga estão sem indicação de data, mas mesmo que estas tenham sido escritas durante o século XIX é muito pouco provável que tenham realizado o papel de divulgadoras do instrumento no Brasil pela dimensão reduzida que concertos de música de câmara caracteristicamente evocam. O que decerto a informação citada indica é a da utilização do instrumento em outro campo de atuação, o da música de concerto, e atribui uma nova perspectiva à negociação da identidade do saxofone em território nacional para além dos quadros bandísticos já mencionados.

Por fim, a terceira hipótese levantada por Regenmorter (2009, p. 4) é a de que:

> E em terceiro lugar, um grupo de músicos virtuosos da Europa se apresentou para o rei, Dom Pedro II, no Rio de Janeiro. Dentre os músicos deste grupo estava o influente flautista belga Mathie-André Reichert, um dos primeiros a apresentar o sistema Boehm para os flautistas brasileiros. No entanto, não há nenhum registro de que Reichert tenha algum dia tocado saxofone. Ele foi o flautista em turnê com o produtor e regente Louis Jullien sete anos antes. Foi durante essa digressão, em 1853, que o saxofone foi pela primeira vez apresentado ao público estadunidense pelo clarinetista Henri Wuille. Ernesto Cavallini, um clarinetista italiano que também estava no concerto do Rio de Janeiro juntamente com Reichert em 1859, pode ter falado do novo instrumento durante o concerto da citada turnê. Mario de Andrade confirma a presença do saxofone no Brasil em 1885 no seu célebre "Dicionário da Música Brasileira".[12]

Este trecho da citação supõe a participação do flautista belga Mathieu-André Reichert (1830-1880) como mediador na divulgação do saxofone através de concerto realizado por ele ao lado do clarinetista Ernesto Cavallini e o trompista Cavalli no Rio de Janeiro em 1859. No Brasil Imperial, Reichert esteve – a partir daquele ano – intimamente ligado à vida musical da cidade do Rio de Janeiro até a sua morte em 1880, já que fixou residência e atuou como professor do Conservatório Nacional, tornando-se referência para o instrumento e estabelecendo um papel de mediador entre a cultura dominante, europeia – dos recitais e concertos – e os círculos de música dos chorões cariocas, tendo inclusive composto uma polca de grande sucesso nas rodas boêmias: *La Coquette*, conhecida por *A Faceira*.

Desse intercâmbio cultural e com o efervescente cenário musical e social carioca do final da década de 1850, Reichert estabelece profundos vínculos com a cidade e forma discípulos, sendo que o mais notável deles foi Joaquim Callado (1848-1880), considerado o pai do choro e que se tornou amigo íntimo do flautista belga, como afirma André Diniz (DINIZ, 2008, p. 56):

> Agraciado com pequenas biografias nos dicionários europeus de música erudita, autor de um manual de flauta utilizado em escolas da Europa, Reichert compôs no Rio de Janeiro uma de suas peças mais características; a polca "La Coquette" (tocada durante muito tempo entre os chorões com o nome de "A Faceira"). Um flautista de concerto compondo uma polca com substrato de nossa cultura afro-carioca é um exemplo notório de assimilação da linguagem musical dos chorões cariocas. Enquanto isso, sua bagagem de músico de concerto era incorporada pelos instrumentistas populares que tocavam sua composição.

[12] And third, a group of virtuoso musicians from Europe performed for the king (sic), Dom Pedro II, in Rio de Janeiro. Amongst this group was the influential Belgian flutist, Mathieu-André Reichert, one of the first to introduce the Boehm fingering system to the flutists of Brazil. Although there is no record of Reichert ever playing the saxophone, he was the flutist on tour with organizer and conductor Louis Jullien seven years earlier. It was on this concert tour, in 1853, that the saxophone was first introduced to the United States by clarinetist Henri Wuille. Ernesto Cavallini, an Italian clarinetist who was also on the Brazilian concert tour with Reichert in 1859, may have talked about this new instrument during the tour. Mario de Andrade affirms the presence of the saxophone in Brazil by 1885 in his celebrated Dicionário Musical Brasileiro.

Regenmorter (2009, p. 18 *apud* DIAS, 1990, p. 80) indica a possibilidade de que o grupo que acompanhava o produtor e regente francês Louis Jullien em 1859 e que se apresentou no Rio tivesse falado do invento de Sax na capital do império, já que esta mesma turnê, sete anos antes, apresentou o saxofone ao público estadunidense em Boston, porém, no concerto norte americano figurava o clarinetista belga Henri Wuille (1822-1871), responsável pela execução do invento de Sax naquele concerto (REGENMORTER, 2009, p. 18):

> No entanto, saxofonistas e saxofones são indicados a partir da década de 1860, não há a especificação de um nome como o do primeiro a trazer o saxofone para o Brasil. É possível que Reichert ou outro membro do grupo que excursionou com Louis Jullien, o promotor e flautista do concerto, talvez tenha trazido um saxofone para o Brasil quando o grupo se apresentou para o rei em junho de 1859.[13]

Note-se que já de início houve uma *circularidade*[14] na utilização do saxofone realizado principalmente por clarinetistas belgas e próximos ao circulo de relacionamentos de Adolphe Sax que divulgaram o instrumento em concertos pelo mundo, sendo que o saxofone – inicialmente criado para atender às demandas das orquestras e bandas marciais europeias, ou seja, das classes dominantes – rapidamente foi assimilado por músicos das "classes subalternas", responsáveis pela ressignificação do instrumento e seus usos nos mais variados contextos, sendo ele próprio, o saxofone, o *substrato comum* entre ambos os espaços sociais.

Cabe pontuar que Reichert fora aluno do flautista Jules Demeur no Conservatório de Bruxelas, onde Sax havia, ao menos uma década antes, estudado flauta e clarineta. A interação ocorrida entre esses agentes é flagrantemente observável ao se verificar que uma das peças escritas pelo compositor belga Jean-Baptiste Singelée (1812-1875), o *Concertino para Saxofone Alto e Piano Op. 78*, composto provavelmente na década de 1860, fora dedicado a Jules Demeur pelo autor, que assina: "a mon amie Jules Demeur". Mas por qual razão Singelée homenageia um amigo flautista com uma peça escrita para saxofone? Isto sugere que Demeur tenha tido algum tipo de relação com o saxofone, fosse como admirador ou mesmo *performer*.

Ao nos depararmos com a possibilidade de Demeur ter se dedicado à prática do saxofone, é possível também especular que seus alunos tenham tido algum contato com o novo instrumento, como no caso de Reichert já que ele estudara com Demeur possivelmente entre os anos de 1845 e 1855, período posterior ao invento de Sax.

Por esta linha de raciocínio é que provavelmente a autora estadunidense suspeitasse que Callado pudesse também ter tido alguma relação com o saxofone (REGENMORTER, 2009, p. 18): "Não há praticamente menção da obra de Callado como saxofonista, além do fato de que ele ensinara saxofone, pois sua contribuição para a flauta é mais significativa".[15]

---

[13] Although saxophonists and the saxophone are referenced after the 1860s, there is no specific person noted as the first to bring the saxophone to Brazil. It is possible that Reichart or another member of the ensemble that toured with Louis Jullien, concert promoter, and flutist, may have brought a saxophone to Brazil when the ensemble performed for the King in June of 1859.

[14] O termo circularidade ora utilizado faz referência ao entendimento de circularidade cultural, inicialmente cunhado por Mikhail Bakthin, porém, aqui utilizado através da leitura de Carlo Ginzburg (GINZBURG, 18987, p. 13): "[...] termo circularidade: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [...]".

[15] There is little mention of Calado's work as a saxophonist, other than the fact that he taught saxophone, because his contribution to flute is more significant.

É difícil estabelecer uma discussão sobre esta declaração já que Regenmorter não indica a fonte bibliográfica na qual se apoiou para afirmar que "Callado ensinara saxofone". Fato é que um dos alunos de Callado é hoje consideradocomo o primeiro solista ao saxofone no Brasil, o macaense Viriato Figueira da Silva (1851-1883), apenas quatro anos mais novo que Callado e seu íntimo amigo. Em citação extraída da dissertação da saxofonista e pesquisadora Daniela Spielmann ela afirma (SPIELMANN, 2008, p. 92):

> Presume-se que o saxofone foi introduzido no Brasil através do maestro Henrique Alves de Mesquita, que foi contemporâneo de Adolph (sic) Sax no Conservatório de Paris (1856). Quando ele voltou ao Brasil trouxe o sax soprano que foi incluído em sua orquestra e tocado por Viriato Figueira. (Ibidem, p. 92)

Na citação, Spielmann se refere ao concerto realizado em São Paulo pela *Orquestra do Teatro Fênix Dramática*, então regida pelo maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), que voltara de estudos na Europa em 1866. A data do citado concerto se deu dez anos após o retorno de Mesquita ao Brasil, como indica o *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira* em sua edição *online* no verbete sobre o maestro: "Em 1876 excursionou por São Paulo com a Empresa Teatro Phoenix Dramática, na condição de diretor da orquestra, tendo entre seus músicos o flautista Viriato Figueira da Silva".

Talvez a data de chegada do instrumento no Brasil seja ainda anterior às já mencionadas, conforme observado por Olga Silva em seu artigo: *Música Moderníssima: representações de civilidade em anúncios de partituras e instrumentos musicais nos periódicos da Corte brasileira*, cita alguns anúncios de jornal relacionados a vendas de instrumentos musicais e partituras durante os anos 1850 e 1860 no Rio de Janeiro, e dentre eles, há um reclame presente no *Diário do Rio de Janeiro* de 02 de maio de 1857 com os seguintes dizeres (SILVA, 2010, p. 156): "[...] palhetas para fagotes, oboés, **saxofone** e as afamadas de Lefebre para clarineta; cordas muito frescas vindas por todos os paquetes".

Portanto, se em maio de 1857 já havia a venda de palhetas para saxofone é de se supor que havia quem as comprasse, portanto, é provável que a data de chegada do saxofone no Brasil tenha sido anterior a quaisquer das outras mencionadas, inclusive da do concerto da *trupe* de Louis Jullien em 1859.

Independente da data de chegada do instrumento ao país, outra discussão se mostra pertinente à construção da identidade e da representação do instrumento frente a seus usos no contexto musical do período é o da identificação de qual dos modelos da família dos saxofones – ou quais – era utilizado, esta escolha implicaria necessariamente em uma distinção de função de execução do instrumento nos grupos de choro e de uma escrita idiomática também especifica no caso dos arranjos para bandas e das peças de concerto.

No caso de Viriato Figueira, conforme citação de Spielmann, ele realizou o solo com a *Orquestra Dramática* regida por Mesquita tocando saxofone soprano, o mesmo instrumento que Anacleto de Medeiros (1866-1907), anos mais tarde, viria também a se dedicar, conforme atesta Henrique Cazes (CAZES, 1998, p. 29): "Em 1884, ao entrar para o Imperial Conservatório de Música, Anacleto já dominava todos os instrumentos de sopro e tinha especial predileção pelo sax soprano".

Nesse caso – do uso do saxofone soprano – este deveria ser utilizado como instrumento solista tocando as melodias das músicas interpretadas, linhas instrumentais que seriam realizadas pelos instrumentos de tessitura mais aguda, caso das flautas, clarinetas ou bandolins.

Se de fato Viriato se apresentava tocando saxofone soprano, muito provavelmente ele realizava as melodias das músicas e variações sobre os temas expostos, tal qual faz um flautista, diferentemente do que, por exemplo, anos mais tarde Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha (1897-1973) realizou em suas gravações com Bendito Lacerda (1903-1958) tocando um *C-Melody*, saxofone tenor em dó, onde predomina o contraponto, herança dos oficleidistas, tal qual Irineu de Almeida, o Irineu Batina (1873-1916), conforme afirma Rafael Velloso (VELLOSO, 2006, p. 20):

> Em outra gravação feita em 1945, da polca *Variações sobre Urubu Malandro* e gavião, tendo Pixinguinha no saxofone e Benedito Lacerda na flauta, nota-se uma interessante semelhança. Comparando as duas gravações podemos perceber, nos contrapontos de Pixinguinha, uma clara influência de seu mestre Irineu e dos contrapontos, por ele criados, anos antes no oficleide.

Nesse caso, o do saxofone tenor, sua utilização substitui as linhas que inicialmente seriam realizadas pelos oficleides, ou contemporaneamente, pelos trombones ou mesmo violões de sete cordas, estabelecendo um tecido contrapontístico às realizações do choro.

Portanto parece que há uma descontinuidade entre a *tradição* saxofonística iniciada por Viriato Figueira e Anacleto de Medeiros e àquela realizada por Pixinguinha. A diferença aqui se dá basicamente pela função que ocupam instrumentos de tessituras diferentes. Cabe ponderar que musicalmente não houve uma diferença estilística no contraponto que Pixinguinha realizava – do ponto de vista funcional – daquele realizado por seu antigo professor, Irineu de Almeida. Dá-se assim outra *tradição* relacionada ao saxofone e a tradição de outra prática, como afirma Mario de Andrade (ANDRADE *apud* AUGUSTO, 1999, p. 1): *Porque é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental*. Já a herança dos solistas do choro no saxofone soprano será retomada somente com Severino Rangel de Carvalho, o Ratinho (1896-1972), a partir da década de 1920.

CONCLUSÕES

Levando-se em consideração os apontamentos e comentários aqui traçados, foi possível abrir a discussão para além das hipóteses propostas por Regenmoreter e contrapô-las a estudos de outros autores, ampliando os horizontes de possibilidades que envolvem as origens do saxofone no Brasil e da construção de suas características identitárias. Independentemente de qual tenha sido a época ou o meio pelo qual o saxofone foi inserido no contexto musical brasileiro, sua história em nosso país já sugere a perpetuação de práticas específicas fundamentadas em um processo de circularidade cultural e de uma identidade em permanente negociação que legitimam uma maneira brasileira de se tocar o instrumento.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Bruno Barreto. *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2012. Goiânia, 2012, 162 p.

AUGUSTO, Antônio José. *O repertório brasileiro para trompa:* elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de janeiro, 1999. Rio de Janeiro, 1999, 78 p.

CAZES, Henrique. *Choro:* do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34. 2ed, 1998. 204 p.

DINIZ, André. *Joaquim Callado:* o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2008. 147 p.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. 2. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2012, Capítulo 1.

LILEY, Thomas. Invention and development. In: INGHAM, Richard (Org.). *The cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, Capítulo 1.

MELLO, Adilson da Silva; JÚNIOR, Otávio Cândido da Silva. Uma leitura de "circularidades" em Carlo Gizburg. *Janus*, Lorena, v.4, p. 140-150, 2º Semestre de 2006.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da identidade:* ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2006. 255 p.

REGENMORTER, Paula van. *Brazilian music for saxophone: a survey of solo and small chamber works*. Tese de Doutorado. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2009. College Park, 2009, 250 p.

SILVA, Olga Sofia Freitas. Música moderníssima: representações de civilidade em anúncios de partituras e instrumentos musicais nos periódicos da Corte brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, v.3, p. 150-167, 2010.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no Samba-Choro e na Gafieira a partir da década de 70*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio, 2007. Rio de Janeiro, 2007, 210 p.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O saxofone no choro: a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, 2006. Rio de Janeiro, 2006, 99 p.

http://www.dicionariompb.com.br/henrique-alves-de-mesquita/dados-artisticos

ARTÉMIS, O ENCONTRO DE DOIS MITOS

Luiz Guilherme Goldberg (Professor/Pesquisador CM-CA/UFPel)
guilherme_goldberg@hotmail.com

Resumo: O episódio lírico *Artémis*, de Coelho Netto e Alberto Nepomuceno, apesar de acusado de antiteatral e wagneriano, traz em seu libreto um encontro inusitado e completamente impossível de dois mitos que representam princípios completamente excludentes. Este artigo propõe a reflexão sobre este encontro.
Palavras-chave: Artémis; Pigmalião; Alberto Nepomuceno.

Artémis, two myths meeting

Abstract: The lyrical episode Artemis of Coelho Netto and Alberto Nepomuceno, although accused of antiteatral and Wagnerian, brings in its libretto an unusual and completely impossible meeting of two myths, which represent completely exclusive principles. This paper proposes a reflection about this meeting.
Keywords: Artémis; Pygmalion; Alberto Nepomuceno.

Artémis, episódio lírico em um ato de Coelho Netto,[1] com música de Alberto Nepomuceno (1864-1920), estreou a 14 de outubro de 1898, no Theatro São Pedro de Alcântara, sob a regência do próprio compositor, em festival promovido pelo Centro Artístico, na cidade do Rio de Janeiro, tendo por intérpretes Carlos de Carvalho (Helio, o escultor), Roxy King (Héstia, sua mulher), Helena de Figueiredo (Délia, sua filha), e coro de vozes misteriosas.

Sua história, distribuída em 4 cenas, desenvolve-se em torno de três personagens: Helio, escultor grego; Hestia, sua mulher; Delia, sua filha. Além destes, apresenta ainda uma voz misteriosa e um coro de vozes misteriosas. A ação acontece em um dia de inverno, em uma floresta nos arredores de Atenas, e ocorre em uma choupana cônica e miserável. Nela, destaca-se a estátua em mármore da deusa Artêmis, sobre um tronco que lhe serve de pedestal e, próximo, encontram-se as ferramentas do escultor.

Esta descrição, aparentemente simples e objetiva, já traz consigo algumas definições relevantes para a contextualização do episódio lírico. Se, por um lado, não resta dúvida que a história tem como personagem principal um escultor, Hélio, por outro, a região onde a cena ocorre, bem como o material utilizado, dão outra dimensão a sua obra de arte, deixando patente a intersecção entre duas figuras mitológicas, Artêmis e Pigmalião.

Considerando-se que Artêmis, a personagem título do episódio lírico, é "a deusa [que] domina todos os espaços selvagens"[2] (Bermejo Barrera, Fernández Canosa, 2002, p. 126), isto é, "a deusa da vida na natureza"[3] (Fairbanks, 1907, p. 132), cujo "*habitat* eram os vastos espaços exteriores, os campos, as montanhas e as florestas [...]" (Futre Pinheiro, 2011, p. 323), a localização da cena em uma floresta nos arredores de Atenas é sintomática. Tal noção também se liga a sua vinculação aos ritos de passagem e maturidade sexual dos jovens que, por ainda não estarem casados, "socialmente falando, pertencem ao mundo selvagem"[4] (Buxton, 2004, p. 76).

---

[1] Henrique Maximiano Coelho Netto (1864-1934) foi romancista, crítico e teatrólogo. Participou da fundação da Academia Brasileira de Música, onde ocupou a cadeira nº 2. COELHO Neto. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=417&sid=94>. Acesso em: 14 abr 2015.

[2] " La diosa domina entonces todos los espacios salvajes [...]." (BERMEJO BARRERA, FERNÁNDEZ CANOSA, 2002: 126)

[3] "Artemis is on the one hand the goddess of nature life, [...]." (FAIRBANKS, 1907: 132)

[4] "[...] socially speaking, they still belong 'in the wild'." (BUXTON, 2004: 76)

Em relação ao material empregado, enquanto Hélio trabalha o mármore, Pigmalião esculpe o marfim (Ovidio, 2008, p. 128), demonstrando uma variável entre as frequentes releituras do mito. No entanto, embora o marfim fosse mais adequado para retratar o caráter divino da sua obra-prima, como descrito por Geisler-Szmulewicz em *Le mythe de Pygmalion au XIX*^{e} *siècle*, a utilização do mármore não trairia o princípio da teoria da mimese da antiguidade clássica, além de, devido a sua dureza frente ao marfim, melhor exprimir o caráter de Artêmis.

Importante salientar que a teoria da mimese estava além da concepção da imitação da natureza, do retratar algo, aferindo ao artista o poder de criar a ilusão da realidade, como esclarece Gombrich, para quem a mitologia seria o seu grande exemplo.

> Sua própria mitologia lhes teria narrado outra história. Ela fala de uma função mais antiga e mais aterradora da arte, quando os artistas não procuravam "imitar" a criação, mas rivalizar com ela. O mais famoso dos mitos que cristalizam a crença no poder da arte para criar em vez de retratar é a história de Pigmalião. (Gombrich, 2007, p. 80)

Portanto, a escultura não seria simplesmente uma representação da deusa, mas refletiria a sua presença. Em outras palavras, o mito de Pigmalião, personificado em Hélio, encontra-se não só no *habitat* de Artêmis, mas também frente a ela, que se deixa esculpir. Uma ação que desencadeará o desvario do escultor. Além disso, a descrição cênica deixa margem ao quadro de ser a choupana na floresta um templo de Artêmis e ser Hélio um de seus devotos.

Desta forma, o desvendamento de possíveis significados do episódio lírico *Artémis*, de Coelho Netto e Alberto Nepomuceno, deve basear-se na investigação do quanto há dos mitos de Pigmalião e de Artêmis nessa obra, como se apresentam e como interagem.

O mito de Pigmalião foi profundamente estudado por Geisler-Szmulewicz, cuja análise identificou as suas três principais características: o ideal artístico, o piedoso e a paixão.

O ideal artístico encontra-se definido já no início do relato do mito, no qual Ovídio, ao descrever a perfeição da estátua de mulher esculpida por Pigmalião, atribui-lhe uma "beleza com que mulher alguma pode nascer" e cujo "rosto é de autêntica donzela, que se poderia julgar que vive" (Ovídio, *op. cit.*, p. 129). Era a criação da sua obra-prima, cujo encantamento o havia aprisionado e na qual o poder do artista em suplantar a imitação da natureza estava assegurado. Arrebatamento semelhante pode ser encontrado em Hélio já no começo do libreto, na cena I, onde as qualidades ilusórias da estátua são ressaltadas ao exclamar "Não há, por certo, olhos mais belos!" e, pouco mais adiante, "Não pode haver boca mais linda, falta-lhe apenas o sorriso" (Netto, Nepomuceno, s. d.). Também para ele, a perfeição de sua estátua de Artêmis mostrou-se hipnótica e sedutora. Mas, diferente de Pigmalião, para quem a estátua esculpida somente a ele se destinava, Hélio pretende expor a estátua de Artêmis na Acrópole, onde seria admirada e, com isso, ele seria reconhecido em suas qualidades de artista.

O Pigmalião piedoso, religioso, mostra-se no dia das festividades de Vênus, a quem pede, humildemente, que lhe seja concedida, como esposa, uma donzela igual a [estátua] de marfim (Ovídio, *op. cit.*, p. 129). Vênus, a quem se deve a animação da estátua, não só atendeu as suas preces, como organizou e assistiu à boda (Ovídio, *op. cit.*, p. 131). Hélio, pelo contrário, não é um personagem piedoso e ainda demonstra uma grande dimensão narcisista. Apesar de perguntar aos céus "Mas

como dar-lhe, ó Zeus! Aquilo que lhe falta?" (Netto, Nepomuceno, s. d.), o faz como cobrança e não como um pedido misericordioso. A procura do poder que considera possuir para animar a sua estátua de Artêmis faz com que queira rivalizar com os deuses do Olimpo. Isto é o que se percebe da sua manifestação "Um só vocábulo emitisse/E igual a Zeus eu ficaria", ou ainda, em discussão com Héstia, ao perguntar-lhe se "um deus faria vulto mais belo do que Artemis?" (Netto, Nepomuceno, s. d.). Mas Hélio, cego pelo encantamento, segue em sua súplica:

> Alma, onde assistes?
> Que eu te encontre!
> Que eu possa um dia ainda encontrar-te...
> Lume, em que trípode flamejas? (Netto, Nepomuceno, s. d.)

Considerando-se que uma súplica pode ser dirigida tanto aos céus, como uma prece, quanto a uma autoridade, como em uma petição, observa-se que a invocação de Hélio não é dirigida a nenhum dos dois, mas diretamente à alma. Em outros termos, ele tem a pretensão de encontrá-la e não que ela lhe seja concedida como um merecimento divino. Hélio toma para si a responsabilidade de animar a estátua de Artêmis, concedendo-lhe o fogo sagrado da vida.

> Do sol pudesse um raio aviventar o mármore,
> E eu não hesitaria em cometer o crime
> Que tanto fez sofrer ao filho de Jápeto. (Netto, Nepomuceno, s. d.)

Sua arrogância, que afronta os deuses, em geral, e Artêmis, em particular, faz lembrar a insolência de Agamenon frente a essa deusa, que acabaria por condenar Ifigênia, sua filha, ao sacrifício. Trata-se aqui de um paralelo não ao acaso.

A terceira característica de Pigmalião, a paixão, é consequência da perfeição da obra-prima, isto é, da sua qualidade de superação da natureza enquanto artista. A quase perfeita mulher de marfim desperta em Pigmalião um desejo repleto de erotismo.

O desejo de Hélio, por sua vez, não é apresentado tão explicitamente, mas sim sugerido com certo recato. O encantamento gerado pela sua mulher de mármore o transtorna a tal ponto que não vê limites na sua loucura para dar-lhe a vida. No entanto, há dois obstáculos insuperáveis: primeiro, Hélio, um mortal, pretende comportar-se como um deus; segundo, sua paixão é dirigida a uma deusa inacessível e inatingível, Artêmis[5]. Sua paixão é tal que sacrifica a própria filha, Délia, ofertando o seu coração para que a sua estátua possua alma e, assim, tome vida. Mas se considerarmos a dimensão incestuosa do amor do artista frente a sua obra, vemos que Hélio e Pigmalião aproximam-se. Não por acaso, Délia é um epíteto de Artêmis (Backès, 1988, p. 174; Futre Pinheiro, *op. cit.*, p. 413). Em outras palavras, o sacrifício de Délia nada mais é que a tentativa de sacrifício da própria deusa.

Abordar as características de Artêmis mostra-se como algo mais complexo, pois é o resultado de uma coleção de histórias míticas, eventualmente de tradições distintas, onde algumas

[5] O caráter inacessível de Artêmis foi abordado por Jean-Louis Backès em seu verbete Artémis, no Dictionnaire des Mythes Littéraires, organizado por Pierre Brunel. Backès cita o poema Diana, de Afanasy Fet, segundo ele um prelúdio do movimento simbolista, como um reflexo desse distanciamento, no qual sua imagem de sensualidade poderá ser somente contemplada. Sobre Diana e a estética da objetividade de Afanasy Fet ver, KLENIN, Emily. The poetics of Afanasy Fet. Köln: Böhlau Verlag, 2002.

vezes o protagonismo não é dado a ela. Além disso, "Artemis foi, de fato, a deusa com os cultos mais difundidos de todas as deidades femininas da Grécia"[6] (Petrovic, 2010, p. 215), vinculando-se a ritos dos mais diversos. Se, por um lado, era a protetora dos partos, das crianças e jovens, e da navegação, por outro, vinculava-se à caça, à castidade, ao mundo das iniciações e à fecundidade. Mesmo assim, é possível observar a proeminência de duas dessas características: a castidade e o vínculo aos ritos de passagem à maturidade sexual.

Conforme Bermejo Barrera e Fernández Canosa, uma das primeiras características que chamam a atenção é a sua definição como *parthénos*, que significa ser virgem e não casada. Nas suas lendas, Artêmis "sempre surge como uma donzela"[7] (Kerényi, 2002, p. 145) e representa tanto o "ideal da beleza virginal"[8] (Fairbanks, *op. cit.*, p. 50) quanto o "ideal da jovem mulher solteira"[9] (Fairbanks, *op. cit.*, p. 137). Embora "Artêmis personifique a fonte natural da juventude e o perigo que ameaça a sua sobrevivência"[10] (Henrichs, 1980, p. 208), Futre Pinheiro alerta que ela "cumpriu inteiramente o seu voto de castidade" (Futre Pinheiro, *op. cit.*, p. 312).

Entre os autores que estudaram a sua vinculação com os ritos de passagem, Bermejo Barrera e Fernández Canosa manifestam que "o mundo social que faz referências a Artêmis é o mundo da iniciação, [...], o mundo dos ritos de passagem"[11] (Bermejo Barrera, Fernández Canosa, *op. cit.*, p. 133), cuja série de rituais "incide sobre os diferentes momentos da passagem de uma menina de uma condição para outra, maturidade sexual, concepção, gestação e parto"[12] (Calame, 2010, p. 262). Logo, Artêmis também é "venerada como a divindade dos partos e da iniciação feminina"[13] (Petrovic, *op. cit.*, p. 217).

Otto Seemann parece bem condensar essas duas características ao afirmar que "como uma deusa virgem, era especialmente venerada pelas jovens donzelas, permanecendo como protetora até seus casamentos, e a quem dava exemplo de castidade"[14] (Seemann, 1894, p. 56).

Portanto, a presença de Artêmis junto ao mito de Pigmalião retrata uma relação impossível já em sua origem. Como pode a deusa da castidade conviver com aquele que se entrega à paixão, ao amor? Mais especificamente, tal incompatibilidade fica aparente no episódio lírico, de Netto e Nepomuceno, pela substituição da divindade Vênus por Artêmis. Enquanto esta é uma deusa que não permite aproximações[15] (Backès, *op. cit.*, p. 173), que não é acessível e não perdoa as transgressões a sua castidade, Vênus é a "grande deusa do amor"[16] (Kerényi, *op. cit.*, p. 67), aquela a quem as paixões são permitidas. Logo, ao sobrepor deliberadamente dois princípios excludentes, representados pelos

---

6 "Artemis was in fact the goddess with the most widespread cults of all Greek female deities [...]." (Petrovic, 2010: 215)
7 "She appeared always as a maiden [...]." (KERÉNYI, 2002: 145)
8 "More than once the chaste goddess is chosen as the ideal of maidenly beauty." (FAIRBANKS, *op. cit.*, 50)
9 "Artemis is the ideal of the young unmarried woman." (FAIRBANKS, *op. cit.*, 137)
10 "Artemis personifies the natural supply of young life and the danger which threaten its survival." (Henrichs, 1980: 208)
11 "El mundo social al que hace referencias Artemis es el mundo de la iniciación, [...], el mundo de los ritos de paso." (BERMEJO BARRERA, FERNÁNDEZ CANOSA, *op. cit.*, 133)
12 "[...] focuses on the different moments of a girl's passage from one condition to another, sexual maturity, conception, gestation and confinement." (CALAME, 2010: 262)
13 "[...] she was indeed venerated as a deity of childbirth and female initiation." (PETROVIC, *op. cit.*, 217)
14 "As a virgin goddess she was especially venerated by young maidens, whose patroness she remained till their marriage, and to whom she afforded an example of chastity." (SEEMANN, 1894: 56)
15 "Artémis est quelqu'un dont on n'approche pas." (BACKES, *op. cit.*, 173)
16 "The great goddess of Love." (KERÉNYI, *op. cit.*, 67)

mitos de Pigmalião, personificado em Hélio, e Artêmis, manifesto em sua estátua, Coelho Netto já teria a antevisão da conclusão inevitável de seu libreto.

REFERÊNCIAS

BACKÈS, Jean-Louis. Artémis. In: *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Org. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988. p. 171-178.

BERMEJO BARRERA, José C.; FERNÁNDEZ CANOSA, X. A. Mito y método histórico: el ejemplo de Artemis. IN: BERMEJO BARRERA, J. C.; PLATAS, F. D. *Lecturas del mito griego*. Madrid: Ediciones Akal, 2002. p. 113-135.

BUXTON, Richard. *The complete world of Greek Mythology*. London: Thames & Hudson, 2004.

CALAME, Claude. Identities of gods and heroes: Athenian garden sanctuaries and gendered rites of passage. IN: BREMMER, Jan; ERSKINE, Andrew (Ed.). *The gods of ancient Greece:* identities and transformations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 245-269.

FAIRBANKS, Arthur. *The mythology of Greece and Rome*. New York: D. Appleton-Century Company, 1907.

FUTRE PINHEIRO, Marília P. *Mitos e lendas da Grécia antiga*. Lisboa: Clássica Editora, 2011.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le mythe de Pygmalion au XIX*e *siècle:* pour une approche de la coalescence des mythes. Paris: Honoré Champion, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão:* um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HENRICHS, Albert. Human sacrifice in Greek religion: three case studies. IN: REVERDIN, Olivier; GRANGE, Bernard. *Le sacrifice dans l'antiquité*. Tomo XXVII. Geneve: Vandoeuvres, 1980, p. 195-242.

KERÉNYI, C. *The gods of the Greeks*. London: Thames and Hudson, 2002.

NETTO, Coelho; NEPOMUCENO, Alberto. *Artémis:* episodio lyrico em um acto. Rio de Janeiro: Vieira Machado, s.d.

OVÍDIO. *Metamorfoses*, v.2. Lisboa: Nova Vega, 2008.

PETROVIC, Ivana. Transforming Artemis: from the goddess of the outdoors to city goddess. In: BREMMER, Jan; ERSKINE, Andrew (Ed.). *The gods of ancient Greece:* identities and transformations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 209-227.

SEEMANN, Otto. *The mythology of Greece and Rome*. New York: Harper and Brothers Publishers, 1894.

BANDA PHOENIX: PATRIMÔNIO PIRENOPOLINO

Melkia Samantha Lôbo Nascimento (UEG/Câmpus Pirenópolis)
melpiri@gmail.com
João Guilherme Curado (UEG/Câmpus Pirenópolis)
joaojgguilherme@gmail.com

Resumo: Em Pirenópolis, antiga Meia Ponte, desde a chegada dos bandeirantes, nas décadas iniciais do século XVIII, várias foram as manifestações artísticas e culturais que ali foram se desenvolvendo, sendo que algumas delas perduram com grande intensidade até os dias atuais, talvez por isso em um passado não muito distante a cidade foi considerada o "berço da cultura goiana". Propomos uma breve análise sobre a trajetória da Banda de Música Phoenix, um ícone atual da arte musical pirenopolina e goiana que além de abrilhantar as mais variadas manifestações culturais da cidade mantém ainda uma escola de música para novos talentos, possibilitando assim a continuidade do sonho de Joaquim Propício de Pina, o "Mestre Propício" que fundo esta corporação musical em 1893. A Banda Phoenix, um patrimônio pirenopolino será aqui abordada a partir dos últimos quatro maestros, por meio de entrevistas, buscando via oralidade as paisagens musicais dos regentes mais atuais.
Palavras-chave: Banda Phoenix; Pirenópolis; Paisagem sonora; Patrimônio.

Band Phoenix: pirenópolis heritage

Abstract: In Pirenópolis, former Meia Ponte, since the arrival of the pioneers in the early decades of the eighteenth century there were various artistic and cultural events in there developed, some of which persist with great intensity to the present day, so maybe in a past not that far away from the present time, the city was considered the "cradle of Goiás culture". We propose a brief analysis of the trajectory of the band Phoenix Music, a current musical art icon from Pirenópolis and Goiás State that in addition to enhance the most diverse city cultural events still holds a music school for new talent, thus enabling the continuity of Joaquim Propício de Pina's dream, the "Master Propício" the one that has established this musical corporation in 1893. The "Banda Phoenix", a Pirenópolis Heritage assets will be addressed here from the last four bandmasters, through interviews, searching via oral researches the current bandmasters' the musical landscapes.
Keywords: "Banda Phoenix"; Pirenópolis; Sound landscape; Heritage.

Considerando como banda de música: um agrupamento ou corporação cuja constituição básica se dá por instrumentos de sopro e também por instrumentos de percussão – realizamos uma breve apresentação da musicalidade em Pirenópolis, perpassando desde a Banda de Joaquim Alves à Banda Phoenix que se tornou atualmente um patrimônio cultural pirenopolino. A musicalidade em Pirenópolis possui registros significativos a partir do século XIX, quando o aglomerado urbano ainda era denominado por Meia Ponte. A nossa problemática pauta-se na investigação da Banda de Música Phoenix sob a direção dos últimos quatro maestros, período em que mesmo tendo ampliado o destaque junto às novas mídias, pouco se tem registrado sobre o histórico recente desta importante corporação musical. Propomos como objetivo pesquisar a Banda Phoenix a partir do momento de regência do Maestro José Joaquim Nascimento, quando a cidade começou a passar por transformações com o advento do turismo. A Banda de Música Phoenix possui um respeito tanto pela sua representatividade atual quanto pelo passado e acervo que foi se formando ao longo de sua existência, por isso merece estudos sobre o período recente, a propósito do qual faremos breves notas introdutórias, uma vez que a pesquisa está em fase bastante inicial.

BANDA PHOENIX

A Banda de música "Phenix", como era chamada no início, surgiu de uma corporação musical que se formava tendo por regente o professor Joaquim Propício de Pina. A data inaugural teria sido uma tocata surpresa dos alunos ao Mestre Propício, no dia 23 de julho de 1893, quando este completava 26 anos de idade, conforme relata Jayme (1971).

No entanto esta não era a única banda de música da cidade. Havia desde 1868 a Banda de música Euterpe, regida por Antônio da Costa Nascimento, o Tonico do Padre (PINA FILHO, 1986), que ficou à frente da Euterpe até seu falecimento em 1903, quando passou esta a ser conduzida pelo major Silvino Odorico de Siqueira, que contou com a colaboração de doze de seus filhos na condução da Banda, corporação esta que deixou de existir quando do falecimento deste importante patriarca musical.

Diante da existência de duas bandas por um período de quatro décadas, a população foi a grande beneficiada, uma vez que "pela concorrência, se tornavam, dia a dia, melhores" (JAYME, 1971, p. 246). A competição era intensa e ambas contavam com significativo número de músicos e composições. Diz a memória pirenopolina que quando sorteado um Imperador do Divino a grande preocupação era quais das Bandas abrilhantariam a Festa do Divino Espírito Santo. O fato é que pelo menos inicialmente duas alcunhas locais foram destinadas às corporações musicais: "Banda Velha" para a Euterpe e "Banda Nova" para a "Phenix".

Joaquim Propício de Pina, o Mestre Propício, conduziu a Banda "Phenix" até a data de sua morte, em 11 de agosto de 1943, quando no inventário da corporação musical constavam "cincoenta e sete instrumentos bem conservados e funcionava com dezoito, vinte e até vinte e cinco músicos, e sete ou oito cantoras, nas solenidades religiosas" (JAYME, 1971, p. 254). A batuta coube então a Luiz de Aquino Alves, que não possuía o mesmo entusiasmo e dedicação de Mestre Propício e aos poucos a Banda "Phenix" deixou de ter uma agenda de ações tão intensas como anteriormente, mas nunca perdendo a importância que tinha para a comunidade pirenopolina.

Diante da situação crítica pela qual se encontrava, Pompeu Christóvam de Pina transforma a Banda "Phenix" na Banda Phoenix, para tanto busca solucionar a rivalidade que outrora permeou as paisagens sonoras pirenopolinas, buscando a união entre os músicos remanescentes da Euterpe e da "Phenix" para comporem a Phoenix. Assim passou a batuta para as mãos de Vasco da Gama Siqueira que a regeu entre os anos de 1963 a 1968. A partir daí foi contemplado com a herança regencial, José Joaquim Nascimento que ministrava aulas de música aos interessados no período noturno (MENDONÇA, 1981).

Coube ao regente José Joaquim Nascimento, popularmente conhecido por Zé de Guiomar – em alusão à sua mãe –, a regência do Primeiro Recital de Compositores Goianos, realizado na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis que foi executado junto à Universidade Federal de Goiás, em fevereiro de 1970. Do projeto surgiu um LP que posteriormente foi transposto para um CD, no qual há uma nota explicativa sobre o trabalho desenvolvido por José Joaquim Nascimento:

> quando Braz de Pina Filho localizou o *Concerto dos Sapos* no arquivo da Banda Phenix, esta peça estava incompleta. Entre elas havia a de um instrumento em mib por nós desconhecido, que nunca ouvira falar. Não recordo seu nome, A parte desse instrumento adaptei-a para sax

> alto. Procurando seguir a linha melódica e a idéia do compositor, montei em 1969 o Guia de Regência, fazendo o arranjo para a época atual.
> Para a realização desse recital em 1970, desenvolvi um trabalho difícil porque o nível musical dos instrumentos dessa época era um pouco aquém e para aquela apresentação muito cobrei para conseguir uma melhor execução. (NASCIMENTO, 1999)

Os trabalhos de José Joaquim Nascimento frente à Banda de música Phoenix iam bem mais do que a regência e as aulas de música. Ele cuidava do acervo instrumental e musical, restaurando partituras, cuidando de proteger os originais e fazendo adaptações para instrumentos cujas partituras originais haviam desaparecido com o passar do tempo.

Sabe-se ainda que "em 24 de outubro de 1972, durante o aniversário de 39 anos de Goiânia, a Fênix participou de um acirrado concurso musical e venceu em primeiro lugar" conforme relato contido no site da Academia Pirenopolina de Artes, Letras e Música (CURADO. In: www.aplam.org).

Significativas foram as contribuições do maestro para a Banda Phoenix, no entanto, por forças maiores este regente se despediu da banda e de Pirenópolis ainda nos idos da década de 1980, transferindo-se para Jaraguá onde passou a reger a Corporação Musical Santa Cecília.

Assumiu Mamede Silvério de Melo a Banda Phoenix durante a década de 1980, momento de dificuldades na área cultural com poucos incentivos e interesse da juventude local em participar desta corporação musical. Mas, mesmo assim, Mamede contribuiu de forma significativa e sua dedicação foi logo reconhecida quando lhe foi feito o convite para fundar a Banda São José do Tocantins em Niquelândia em 1992. Três anos depois passou a conduzir a Banda 13 de Maio em Corumbá de Goiás e recentemente, mais uma vez, coube-lhe a responsabilidade de criar mais uma banda, agora na cidade de Cocalzinho de Goiás (MELO, 2015).

Quando da saída de Mamende, assumiu a Banda Phoenix, Alexandre Luiz Pompêo de Pina, que antes

> em 1980 participou do conjunto de Serenatas de Pirenópolis, passou nesse mesmo ano a tocar trompete e depois flauta transversal. Em 1981 entrou para Orquestra Sinfônica do Estado de Goiás onde tocou sob orientação de seu tio e grande músico de Pirenópolis Braz Wilson Pompeu de Pina Filho. Nessa fase ainda fez participação especial na Banda da Polícia Militar de Goiânia e na da Prefeitura de Goiânia, Orquestra de Câmara do Professor George. (CURADO, In: www.aplan.org)

Retornando a Pirenópolis em 1986 funda uma escola de música: "Luzes da Ribalta" por onde passaram vários alunos que posteriormente iriam ser músicos na Banda Phoenix (PINA, 2015).

Seu comando coincide com transformações intensas em Pirenópolis, pois a atividade turística alcançava a terceira fonte de arrecadação do município e a presença de políticos na cidade colocava cada vez mais Pirenópolis na mídia e a Banda Phoenix na rua, promovendo tocatas.

Os eventos eram muitos e a Banda Phoenix era convidada a participar de quase todos, além de executar músicas em suas funções tradicionais como Semana Santa, Festo do Divino, aniversário da cidade, dentre outra atividades do calendário festivo local (PINA, 2015).

Após a saída de Alexandre, a banda passou ao comando de Aurélio Afonso da Silva, que convencido por Pompeu Christóvam de Pina, tornou-se um dos mais jovens maestros da banda na atualidade. Aurélio ingressou na Escola da Banda Phoenix aos 14 anos, aos 18 ao se alistar, passou a

ser músico na Banda da Base Aérea de Anápolis e estabeleceu contato com vários músicos o que tem, segundo ele, contribuído significativamente para sua atuação frente à Banda Phoenix (SILVA, 2015).

Uma das atividades de Aurélio tem sido – mesmo com todas as dificuldades recentes: como a falta de verbas, o roubo de instrumentos e o falecimento de diretor da banda e seu grande incentivador, Pompeu Christóvam de Pina –, dar continuidade e prioridade à Escola da Banda de música Phoenix no intuito de capacitar nova geração de talentos para integrarem a centenária e tradicional Banda.

PAISAGENS E PATRIMÔNIO

Pirenópolis herdou da antiga Meia Ponte um conjunto arquitetônico de ruas retilíneas em que havia facilidade de propagação dos sons, tanto que o toque de recolher às 21 horas era ouvido por todos que viveram ali nos séculos XVIII, XIX e início do XX.

Outros sons que acabavam por constituir paisagens eram das famílias de músicos, que se organizavam em conjuntos ou mesmo em bandas que ensaiavam e tocavam pelas ruas da cidade e também em festas, principalmente as manifestações do catolicismo.

O clima de Semana Santa em Pirenópolis é bastante antecipado, pelo menos para parcela da população que reside próxima à sede da Banda de Música Phoenix, uma vez que os músicos começam com bastante antecedência os ensaios para uma das mais importantes comemorações litúrgicas do catolicismo. A Banda participa da festiva Procissão de Ramos, mas também da triste Procissão do Enterro, quando são executadas emocionantes marchas fúnebres.

O Domingo de Páscoa, momento bastante festivo é marcado por retreta na porta da Matriz ao meio dia, sendo que a Banda acompanha a tradicional queima do Judas, uma significativa tradição local.

Em seguida começam os ensaios para a Festa do Divino Espírito Santo, talvez o período de maior intensidade de apresentação da Banda de Musica Phoenix, desde sua criação aos dias atuais. São alvoradas, cortejos, procissão, tocata na Matriz, Cavalhadas, novena, queima de fogos dentre inúmeras outras execuções. A Banda toca várias horas por dia, mas o repertório é bastante restrito, diferente da diversidade de peças executadas durante a Semana Santa, o que exige mais ensaios, conforme explicações de Pina (2015).

Acompanhar todas as atividades festivas em Pirenópolis pressupõe uma boa audição, possível graças ao som da Banda, uma vez que há concordância de que “a escuta atinge lugares que a vista não alcança. Os ouvidos vêem através das paredes e do outro lado da esquina. Quando algo está escondido, o som revela sua localização e significado” (SCHAFER, 2009, p. 49). E é por meio da busca da localização dos sons emitidos bela Banda que o pirenopolino consegue chegar aos espaços festivos cujos endereços são desconhecidos por falta de informações prévias.

Tudo isso só é possível, às gerações pirenopolinas atuais, pelo fato de que a Banda de Música Phoenix ser um referencial musical. O que pode ser compreendido no contexto da Educação Sonora, como: “um marco sonoro é um som único, que tem qualidades que o tornam especial para aquela comunidade” (SCHAFER, 2009, p. 123).

Por esta e por outras razões a emoção pirenopolina ao ouvir, ver e acompanhar a Banda Phoenix fez com que ela se transformasse em um dos mais importantes patrimônios culturais locais. Consideração que independe de reconhecimento institucional, pois se trata de um apreço adquirido pelas vivências transmitidas por gerações, que remetem à significação do termo patrimônio como herança, algo a ser transmitido, respeitado e preservado.

É indescritível, mas o ouvir tocar da Banda Phoenix altera o estado emocional de pessoas oriundas das "famílias pirenopolinas", categorização elaborada por Jayme (1973) em estudo genealógico sobre Pirenópolis. Não é uma questão de genética, mas sim de relações diretas como músicos ou indiretas como ouvintes da Banda Phoenix, cujo repertório mesmo sendo vasto, possui algumas músicas que em ocasiões específicas não podem faltam, como salientou Aurélio em entrevista (SILVA, 2015).

Possibilidades de investigações como as mencionadas em "A afinação do mundo" (SCHAFER, 2001), podem ser analisadas em outros contextos. Propomos breves e introdutórias reflexões – ainda bastante incipientes devido ao estágio inicial da pesquisa –, sobre a Banda Phoenix no que tange à composição da paisagem pirenopolina. Para tanto percebemos que mais do que sons a Banda Phoenix produz identificações sonoras que a transforma em referencial musical para a maioria das festividades das quais participa, pois propicia um elo com o passado, mesmo sem a nostalgia do pretérito, uma vez que se está comemorando o presente, mesmo sendo ele muitas vezes fruto da tradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música em Pirenópolis é bastante estudada, principalmente em relação ao século XIX, com Souza (1998) e até a década de 1960 (MENDONÇA, 1981). No entanto é preciso sistematizar as informações mais atuais na tentativa de possibilitar a continuidade histórica a partir de registros recentes.

Nesta perspectiva recorremos a informações por meio de entrevistas (que não foram transcritas), mas a partir das quais pudemos discorrer sobre a trajetória da corporação. Recorremos também às vivências atuais junto à Banda Phoenix, para compreender as dinâmicas desta corporação que, fundada por Mestre Propício, hoje compõe um dos elementos selecionados pelos pirenopolinos como representatividade patrimonial local.

A manutenção da Banda Phoenix ocorre, ainda, pela manutenção da Escola de Música da própria instituição, que vem contribuindo para a aprendizagem e também no aperfeiçoamento de talentos musicais, de maneira gratuita, para todos aqueles que desejam desenvolver e contribuir para com a musicalidade em Pirenópolis.

REFERÊNCIAS

CURADO, Adriano César. *Membros da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música*. Disponível em: <http://www.aplam.org/p/membros.html>. Acesso em: 30 março 2015.

CURADO, João Guilherme; NASCIMEMTO, Melkia Samantha. *Entrevista de Mamede Silvério de Melo em maio de 2015*. Pirenópolis. Gravação em MP3. Praça do coreto.

_____. *Entrevista de Alexandre Luiz Pompêo de Pina em 01 de maio de 2015*. Pirenópolis. Gravação em MP3. Casa de Melkia (Vila Matutina).

_____. *Entrevista de Aurélio Afonso Silva*. 30 março de 2015. Pirenópolis. Gravação em MP3. Casa de Aurélio (Rua Direita, 23).

JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 1971. 624p.

_____. *Famílias Pirenopolinas*. Goiânia: UFG, 1973. Vols: I, 429 p; II. 393 p; III, 429 p; V. 450 p.

MENDONÇA, Belkiss Spencière Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981. 385 p. (Coleção Documentos Goianos).

NASCIMENTO, José Joaquim. *Encarte do CD Primeiro Recital de Compositores Goianos, 1999*.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre): um músico no sertão brasileiro. *Revista Goiana de Artes*. Goiânia, 1-24, 1986.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente:* a paisagem sonora. Trad. Marisa Trech Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2001. 381 p.

_____. *Educação Sonora:* 100 exercícios de escuta e criação de sons. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2009. 141 p.

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. 110 p.

CRIAÇÃO E UTILIZAÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS ALTERNATIVOS NA IDEALIZAÇÃO DE UMA EDUCAÇÃO MUSICAL EM CONJUNTO COM ECONOMIA CRIATIVA

Elias do Nascimento Melo Filho (UnB)
eliasmelofilho@globomail.com

Resumo: Este artigo apresenta a idealização de um projeto que intenciona a criação e a utilização de instrumentos musicais alternativos construídos a partir de materiais reciclados em conjunto com a proposta de Economia Criativa, questão da qual é uma proposta realizada para comunidades carentes em vista a construção desses instrumentos musicais alternativos para a prática artística e empreendedora. A fonte principal para a construção do artigo foi um estudo de campo na região do Sol Nascente localizada na cidade de Ceilândia no Distrito Federal. Foi analisado a postura da comunidade acerca da idealização do projeto de música com união a Economia Criativa. O projeto propõe uma dinamização válida para aplicação em outras comunidades e vivências dinamizadas em sala de aula com a proposta da Educação Musical. Com o trabalho realizado na comunidade Sol Nascente foi possível perceber a interação da sociedade com a música e o aprendizado a valorização do que a comunidade específica tem em grande quantidade: o lixo. Com a apresentação do projeto pretendo estender o trabalho em um âmbito da exploração musical desses integrantes.
Palavras-chave: educação Musical; Instrumentos musicais alternativos; Economia criativa.

Creation and use of alternative musical instruments in an idealization of music education in conjunction with creative economy

Abstract: This paper presents the design a project that intends the creation and use of alternative musical instruments built from recycled materials together with the proposal for Creative Economy, an issue which is a proposal made to poor communities in order to build these instruments Alternative music for artistic and entrepreneurial practice. The main source for the construction of the article was a field study on the Sunrise region located in Ceilândia in the Federal District. Was analyzed the posture of the community about the idealization of music project with union Creative Economy. The project proposes a valid promotion for application in other communities and streamlined experiences in the classroom with the proposal of Music Education. With the work done in the Rising Sun community was possible to see the interaction between society and music and learning the value of that specific community has aplenty: the trash. With the presentation of the project intend to extend the work in a context of musical exploration of these members.
Keywords: Music education; Alternative musical instruments; Creative economy.

INTRODUÇÃO

A música como uma linguagem, deve ser estruturada pelas ações intencionais do sujeito sobre o mundo sonoro (KEBACH, 2003). Baseado nessa afirmação, essas ações intencionais, não necessariamente podem estar conectadas a contextos agradáveis. O indivíduo que produz música pode querer representar angústia, caos, ruídos do mundo contemporâneo, etc., ou até mesmo situações de alegria e emoção. Com as artes, e mais particularmente com a música, aprendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida, da imaginação ou da reflexão psíquica (SCHAFER, 2001).

A música é utilizada no contexto desse projeto como uma forma de desenvolver a mente, trabalhando o equilíbrio e consequência, gerando um bem estar, fortalecendo as atividades motoras aumentando a concentração e o raciocínio. Porém não podemos deixar de lado as questões ambientais e sociais nas quais norteiam e influenciam em muitas das vezes uma forma não positiva na população de baixa renda, pois estes são os que mais sofrem com o descaso do Estado.

Para isso, questiono uma reflexão com a educação ambiental. A educação ambiental reflete em como transformamos e modificamos nosso meio ambiente, sendo tanto positivamente quanto negativamente. A iniciativa da transformação do que é descartado por nós em utensílios utilizáveis, demonstra a preocupação que temos com a prevenção do meio ambiente. O uso de materiais recicláveis para a criação de instrumentos musicais demonstra que temos grandes fontes de recursos materiais renováveis e que estão disponíveis para todos e com fácil acesso.

A construção de instrumentos musicais com materiais ecológicos como método à educação musical com ênfase ecológica tem o intuito de atender ao público de baixa renda a fim de demonstrar que é possível ter um instrumento a baixo custo com fontes recicláveis realizando uma reflexão ambiental e motivando os aprendizes á uma tarefa produtiva e fazendo despertar talentos escondidos, por meio da performance artística.

O uso de materiais recicláveis como papelão, lonas plásticas, garrafas pet, rolhas de garrafa, canos de PVC,[1] cordas, fios e embalagens são apenas alguns materiais listados em uma vasta lista de variedades de objetos utilizados para a construção dos instrumentos musicais que são provenientes do descarte feito pelo ser humano diariamente na natureza. Com estes materiais podem ser fabricados, flautas de madeira, tambores, chocalhos, e instrumentos de corda friccionadas e dedilhadas. O que se leva como consequência destes instrumentos produzidos é que qualquer objeto do nosso cotidiano pode ser convertido em um instrumento musical que produz variados sons e timbres diferentes, retirando assim esse material do meio ambiente e dando uma utilidade a esse material.

No contexto da área da Educação Musical, é possível perceber das fontes até então citadas, que esse tipo de educação vem se mostrando bastante eficiente em comunidades carentes pois faz aparecer talentos escondidos nos lugares onde muitos, por muitas vezes não tem condições de compra instrumentos musicais e dando uma melhor perspectiva a esses envolvidos tornando-os cidadãos melhores na sociedade.

Transformar as aulas de música com a prática de criação e uso de instrumentos musicais alternativos, pode ser, portanto, a solução para vários problemas no contexto da Educação Musical (FERNANDES, 2000). Segundo o autor, as aulas realizadas dessa forma surgem através da incorporação da música contemporânea na pedagogia musical, tanto nos ambientes mais eruditos, quanto nas escolas regulares. Com o tempo, os métodos aplicados nas oficinas foram-se aprimorando e se diversificando. Atualmente, encontramos aulas de música em várias temáticas em diferentes contextos e espaços: música na educação infantil, música contemporânea, sensibilização musical e musicoterapia, no qual, o termo usado para uma aula com instrumentos alternativos pode mascarar uma metodologia de ensino teórico-tradicional ou designação de uma metodologia a partir de uma forma de ensino puramente prático o que faz com que a Música perca sua maior função que é a de desenvolver a criatividade e proporcionar práticas reflexivas.

O projeto ainda integra principalmente o contexto de justificativa e fatores de atividades que estão relacionados à contribuição dos meios de comunicação que são pré-definidos em estereótipos musicais para consumo em massa de determinados gêneros e que limitam as descobertas sobre novas estruturas musicais. Também podemos citar a recusa destes grupos por determinadas músicas impostas

1 Policloreto de polivinila. Plástico completamente não originário do petróleo (INSTITUO DO PVC, 2009).

pelos professores mais tradicionais, aqueles que desconsideram a cultura musical dos alunos e impõe padrões definidos como bens simbólicos a serem consumidos (BOURDIEU, 1996); como a música erudita ou qualquer estilo e gênero musical, por exemplo.

A construção de instrumentos musicais alternativos e o trabalho exploratório de diferentes objetos sonoros são realizados como um suporte de desenvolvimento da criatividade dos estudantes e participantes dos projetos, despertando curiosidades e interesses e contribuindo para o entendimento de questões sobre a produção do som e suas propriedades, sobre acústica, e sobre o funcionamento dos instrumentos musicais (BRITO, 2003; SCHAFER, 1991; SWANWICK, 2003).

A atividade prática de construir instrumentos musicais alternativos por meio de materiais diversos é o principal foco do projeto, no qual inclui as atividades de Educação Ambiental e Produção Musical. Não existem regras ou etapas limitadoras que impeçam que os participantes do projeto criem seus próprios instrumentos ou adaptem as ideias trabalhadas por todo o grupo.

DESENVOLVIMENTO

Os princípios fundamentais para o desenvolvimento do projeto foram: o aprendizado da música através de contextos alternativos, entendidos aqui como: a interligação da Música com a Educação Ambiental[2] e a Economia Criativa,[3] o incentivo da consciência ambiental e social da comunidade; e apresentação de fontes de empreendimento através da Educação Musical.

O projeto não somente atende as crianças e os jovens da Educação Básica como também os pais dessas desses indivíduos que podem aprender sobre a reutilização de materiais recicláveis e utilizar esse aprendizado como fonte de renda financeira, cultural e educacional.

Descrevo algumas das metas do projeto que fazem determinam os parâmetros de médio prazo e fazem conexão com os objetivos que revitalizam a ideia de longo prazo: Formação de indivíduos capazes de repassar o conhecimento adquirido através da atividade proposta por esta proposta para outras pessoas, a fim de continuar o ciclo de aprendizado; Despertar de novos talentos musicais; Promover consciência ambiental por meio da reutilização de materiais anteriormente descartados; Despertar do empreendedorismo alternativo; Realização de atividades musicais utilizando instrumentos musicais alternativos; Promover um período de socialização e entretenimento para a comunidade; Realização de atividades de criação de instrumentos alternativos que podem ser utilizados por um longo prazo em benefício empreendedor.

Usualmente, a construção de instrumentos musicais alternativos a partir de materiais reciclados, parte de propostas colocadas pela necessidade da comunidade carente, que indica materiais e procedimentos para chegar a um determinado resultado sonoro com o instrumento pretendido e com o material utilizado, sugerindo a ideia da construção de pandeiros com latas e tampinhas de garrafa,

[2] Processos por meio dos quais o indivíduo e a coletividade constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida e sua sustentabilidade (MMA, 1999).

[3] Atividade que resultam em indivíduos exercitando a sua imaginação e explorando seu valor econômico. Pode ser definida como processos que envolvam criação, produção e distribuição de produtos e serviços, usando o conhecimento, a criatividade e o capital intelectual como principais recursos produtivos (HOWKINS, 2001).

flautas transversais e flautas de madeira com PVC, castanholas de colher de pau, marimbas de cabo de vassoura, cuícas de lata, chocalhos de diversos tipos, e clavas de PVC.

Os participantes da atividade a princípio, são interacionados e encorajados a experimentar com diferentes combinações de materiais e buscarem alternativas para a possível falta de algum item. No entanto, mais do que sugerir a construção de instrumentos musicais alternativos, também existe o propósito de estimular o uso da imaginação, valorizando o processo da exploração sonora, o que no final pode ser apresentado como resultado, uma performance musical. Este resultado deve ser analisado constantemente, na questão de se produzir instrumentos musicais alternativos sem a preocupação com a qualidade, mas dentro de um contexto estabelecido pelo trabalho realizado durante a construção dos instrumentos.

A ideia que os jovens das comunidades carentes, provavelmente podem ter, é que a música pode ser muito mais do que o universo de seus grupos sociais e que o acesso à mídia propicia, não é uma tarefa fácil, mas pode ser uma boa solução para algumas dificuldades sociais e até mesmo financeiras de adquirir um instrumento.

Entrando em vigor a Lei nº 11.769, publicada no Diário Oficial da União em agosto de 2008, estabelece a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica, e em contextos semelhantes como é o caso de projetos musicais e da promoção de uma justa cidadania, encontrada em situações em que as escolas com poucos ou até mesmo nenhum recurso para desenvolvimento de aulas nos moldes tradicionais de se ensinar música, no trabalho de diversas atividades musicais.

Pensando nesta realidade, cabe o planejamento de atividades com recursos alternativos e em visão a Economia Criativa (mais baratos), que é o caso do uso de materiais reciclados para criação de instrumentos musicais. Quando falamos de aulas de música com recursos alternativos penso em propostas de aprendizagem diferentes das tradicionais, na ideia de que o contexto de instrumentos musicais alternativos surgem da realidade vivida até então por estudantes e a sociedade de comunidades carentes, pois, para muitos, serão suas primeiras vivências na área musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para construção desse projeto pesquisa foi utilizado como referência prática, pesquisas e casos práticos apresentados por pesquisas de campo na região de Sol Nascente, na cidade de Ceilândia localizada no Distrito Federal, por meio do Projeto Rondon, realizado pela Universidade de Brasília em conjunto com o Exército Brasileiro.

A comunidade carente localizada na região do Sol Nascente na cidade de Ceilândia localizada a 30 km de Brasília é uma comunidade que vive um drama por não ser uma população com baixa renda, mais sim com a falta de infraestrutura, saúde, educação e principalmente segurança são precárias sem falar com a grande quantidade de lixo espalhados e esgoto que corre pela rua piorando a situação na época de chuva pois não há asfalto e drenagem da água. A partir dos resultados do Censo 2010, o Distrito Federal passou a possuir a maior favela do país, que é a comunidade do Sol Nascente, à frente, até mesmo da maior favela do país: a Rocinha, no Rio de Janeiro. As ocupações dos condomínios no Sol Nascente aumentaram desde 2010, quando somadas não passavam de 60 mil

hoje somadas entre si totalizam mais de 78.912 moradores contra os 69.161 localizados na Rocinha (IBGE, 2010).

A população sofre com a falta de infraestrutura e de saneamento. A Saúde, educação e principalmente a segurança são precárias na comunidade, além da grande quantidade de lixo espalhado e esgoto que corre pela rua. Muitos jovens, adultos e crianças que compõem esse número não frequentam a escola e muito menos, não desempenham qualquer atividade que lhes tragam um desenvolvimento ético, moral e social. Desta forma, aumenta o número de jovens e crianças que se envolvem no mundo do crime, resultando em futuras gerações problemáticas.

Utilizo as seguintes referências como apoio da Educação Musical abordada com a utilização de instrumentos alternativos: (HENTSCHKE, 2003), na idealização de propostas musicais; (KRIEGER, 2005), no contexto de ideias para utilização de instrumentos alternativos; (LOUREIRO, 2004), na investigação do cotidiano escolar; (SCHAFER, 1991), na exploração de sons e (WISNIK, 1989), na ideia de práticas sonoras com instrumentos não convencionais, são autores nacionais e internacionais utilizados como principais referências na concepção pedagógica do Ensino Musical com instrumentos e sonoridades alternativas.

Como proposta de progresso do projeto está incluída a produção de um material didático a ser produzido pelo resultado das atividades musicais realizadas na implementação do projeto oferecendo subsídios para reflexões, informações e sugestões acerca das atividades propostas. Esse material também servirá para auxiliar os professores de arte da rede pública em suas aulas de música, possibilitando assim, experiências de aprendizagem musical aos alunos do ensino fundamental e médio da comunidade do Sol Nascente e seus familiares. As atividades sugerem referências conceituais e metodológicas para sustentar a ação docente e trabalhar a música de uma forma flexível e prazerosa ao promover experiências sonoras musicais e consequentemente inovadoras na criação de novos instrumentos.

Muitas transformações puderam ser contestadas nos alunos durante as primeiras aulas do projeto. O exercício de paciência, concentração e cooperação que foi exigido nas atividades, como também a troca de informações entre a comunidade e os participantes das atividades possibilitaram mudanças que foram demonstradas em conversas e ações que integram o cotidiano de todos.

As atividades descritas neste projeto fazem parte de um currículo flexível e que poderá ter alterações de acordo com os resultados observados ao longo do tempo. Assim é esperado trazer com a produção do projeto uma contribuição real para o desenvolvimento dos alunos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITO, Teca Alencar. *Música na educação infantil:* propostas para a formação integral da criança. São Paulo: Editora Peirópolis, 2003.

FERNANDES, José Nunes. *Oficinas de música no Brasil*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2000.

HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana. *Ensino de Música – Propostas para pensar e agir em sala de aula*. Editora Moderna, 2003.

HOWKINS, John. *The Creative Economy*. How people make money from ideias. The Peguin Press. 2001.

IBGE. *Censo Demográfico 2010*. Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br>. Acesso em: 01 de Outubro de 2014.

INSTITUTO DO PVC. *Origem do PVC e seus significados*. 2009. Disponível em: <www.institutodopvc.com.br>. Acesso em: 05 mai. de 2015.

KEBACH, Patrícia. *A construção do conhecimento musical: um estudo através do método clínico. 2003*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

KRIEGER, Elisabeth. *Descobrindo a Música:* Ideias para Sala de Aula. Ed. Sulinas, 2005.

LOUREIRO, Alicia M. A. A educação musical como prática educativa no cotidiano escolar. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.10, 2004. PARANÁ, SEED/2008. Diretrizes Curriculares de Arte para os anos finais do Ensino Fundamental e para o Ensino Médio.

MMA. Ministério do Meio Ambiental. *Política Nacional de Educação Ambiental - Lei nº 9795/1999*, Art. 1º.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido Pensante*. São Paulo. (trad.) Marisa Fonterrada. Fundação Editora da UNESP, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O som e o Sentido:* uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

CROMATISMO E ESPACIALIDADE TEXTUAL EM *GIÀ PIANSI NEL DOLORE* DE CARLO GESUALDO

Carlos Henrique Cascarelli Iafelice (Pesquisador UNESP)
iafelice86@gmail.com

Resumo: Este trabalho consiste na discussão dos aspectos e possíveis significados do cromatismo provindos da *musica reservata* e a espacialidade gerada pelos figuralismos aplicados ao madrigal *Già Piansi nel Dolore* do Sexto livro de Madrigais (1611) de Carlo Gesualdo (1566-1613). Considerando as categorias das características de pintura de palavras realizadas por Joachim Thuringus e os figuralismos por Marc Honneger, é proposta uma análise pela estrutura fraseológica-musical, aplicando a relação das proeminências cromáticas em determinados pontos estruturais à ligação intrínseca dos aspectos textuais aos procedimentos composicionais.
Palavras-chave: Carlo Gesualdo; Madrigal; Cromatismo; Música Renascentista; Espacialidade do texto.

Chromatism and textual spatiality in Già Piansi Nel Dolore by Carlo Gesualdo

Abstract: This work consists in a discussion of aspects and possible meanings of chromatism stemmed from musica reservata and spatiality generated by figuralism applied in the madrigal Già Piansi nel Dolore from Book Sixth of madrigals (1611) by Carlo Gesualdo. Considering the characteristics of the word-painting categories made by Joachim Thringus and figuralisms by Marc Honneger, an analysis is proposes based on phraseological and musical structure, applying the chromatic prominences in certain structural points to the intrinsic connection of textual aspects to the compositional procedures.
Keywords: Carlo Gesualdo; Madrigal; Chromatism; Renaissance Music; Textual spatiality.

INTRODUÇÃO

Influenciados pelas novas propostas poéticas a partir de Petrarca, discutidas por Pietro Bembo em *Prose della volgar lingua* (1525), os compositores do novo madrigal no século XVI reúnem variadas técnicas e procedimentos composicionais para suportar o texto pelas novas propostas poéticas, diferenciando em estrutura métrica das utilizadas anteriormente nas *canzone* e nas *frottole*. Com o desenvolvimento da "pintura de palavras" e do cromatismo a partir da *musica reservata*, toda estrutura é derivada de escolhas relacionadas ao texto, que além do material em si, também influencia na sua organização formal, textural e fraseológica. Deste modo, é possível descrever o madrigal como o ápice das formas seculares polifônicas no Renascimento pela concatenação de técnicas composicionais a partir do importante desenvolvimento literário cinquentista, pois reúnem o desenvolvimento do contraponto imitativo (estrito e livre) à visão textual humanista.

Neste estudo será discutido a influência do cromatismo e a espacialidade textual pelo figuralismo aplicados no madrigal *Già piansi nel dolore*, parte do sexto livro de madrigais composto em 1611 de Carlo Gesualdo, elucidando alguns dos procedimentos frequentes dos madrigais do final do séc. XVI e começo do sec. XVII.

GESUALDO E O *MADRIGALE CROMATICO*

Don Harran em seu artigo *Some early examples of the madrigale cromatico* (1969) trata essencialmente da relação entre as notas de menor valor com as origens do madrigal cromático,

relacionando-o com estilos seculares rápidos como a *villanesche*, a *chanson* e a *frottola*. Também cita quatro possíveis características deste tipo de madrigal, como os que são encontrados em *La Passera*[1] de Phillipe Verdelot (c.1480-1530)[2], que são: (1) animado, frequentemente utiliza ritmos sincopados; (2) súbito contraste entre diferentes níveis de atividade rítmica; (3) contrastes entre diferentes texturas e (4) pictorismos textuais.[3] As primeiras inscrições relacionadas à utilização de notas de menor valor com o madrigal cromático, aparecem no primeiro dos dois livros publicados em 1540 de Claudio Veggio, intitulado *Madrigali a note nere* (madrigais à notas pretas), marcadas como *misura alla breve*. Composições anteriores já faziam uso desta notação, particularmente em passagens rápidas, já que as notas pretas correspondiam as notas de menor valor. Neste caso, o rápido contraste entre movimentos rápidos e lentos, segundo James Harr,[4] se tornou uma das características principais do madrigal cromático.

No século XVI, o adjetivo *cromatico* possui ao menos dois importantes significados.[5] O primeiro, o mais conhecido, consiste na relação da divisão do tom inteiro (*semitonus*) remanescente dos tetracordes gregos, derivados da divisão de uma quarta justa descendente, possuindo uma terça menor e uma terça maior, resultando em uma pequena passagem cromática entre as duas terças. O segundo significado é relacionado com o uso de notas de menor valor ou nota nere, entre elas (geralmente em uma mesura *alla breve*): *semiminima*, *fusa* ou *croma*, *semifusa ou semicroma*. A aplicação neste contexto pode ser observada, por exemplo, no madrigal *Calami sonum ferentes*, contido no *Il Primo Libro de madrigali cromatici a cinque* (1544) de Cipriano de Rore, também discípulo de Willaert.

Em Gesualdo, usos mais frequentes do cromatismo ocorrem a partir do segundo livro de madrigais (1594), o primeiro escrito a 5 vozes, chegando a acentuada escrita cromática no quinto e sexto livro de madrigais (ambos editados em 1611). De acordo com Reese, a "pintura de palavras" aplicadas nos madrigais, constitui primariamente na expressão individual das palavras – expressão do contexto da palavra, não da palavra em si.[6] As alterações cromáticas geralmente são empregadas em situações harmônicas (ou simultaneidades) mas também são utilizadas, embora menos frequentemente, em passagens melódicas ou escalares. De certa forma, os contrastes presentes nestas alterações são encontrados nos movimentos lentos do madrigal, enquanto que o cromatismo é raramente empregado em passagens ritmicamente rápidas. Devido ao elevado número de cromatismos não preparados e subitamente empregados, Gesualdo emprega um artificio unificador

---

[1] Publicando tardiamente a sua composição na antologia de Gardane em 1540. Antonfrancesco Doni comenta em Dialogo della Musica (1544) na p. 70 na edição de Malipiero, sobre a dificuldade da realização deste madrigal e a excelente reputação de quem o faz: "...la Passera di Verdelotto, che al mio tempo era tenuto um losquino chi diceva quel madrigale. Come si nominava uncanore per eccelente se gli dave questo titolo: e' disse la Passera, e non si poteva andar più là, se non per acqua". O termo Passera não era o título exato, mas Doni referia com frequência ao "Passer mai solitario".

[2] A primeira publicação com o termo madrigali foi em 1530 (com manuscritos de 1520) de Verdelot, chamado Madrigali Nove de Diversi excellentissimi Musici Libro primo de la Serena.

[3] Alfred Einstein em sua publicação The Italian Madrigal (1949) estabelece o madrigal Pace non trovo e non ho da far guerra de Arcadelt, sobre o texto de Petrarca, publicado no quarto livro de madrigais em 1539, como o primeiro madrigal do tipo cromático.

[4] HARR & CORNEILSON. The Science and Art of Renaissance Music. Especificamente no Capítulo 9 (The Note Nere Madrigal).

[5] APEL, 1974, p. 164.

[6] REESE, 1959, p. 431.

– a repetição quase literal que pode ser relacionado ao figuralismo de declamação[7] – como ocorre como na abertura do madrigal *Resta di darmi noia* (*sesto libro*, 1611), no qual a primeira frase é repetida exatamente um tom acima.

Apesar das características particulares do maneirismo cromático napolitano do príncipe de Venosa, é possível estabelecer alguns paralelos com a relação à influência a partir de Vicentino,[8] que discute a aplicação do antigo conhecimento teórico grego relacionado aos conceitos da antiga *genera* (gêneros) dos tetracordes: diatônico, cromático e enarmônico. Vicentino denota a importante influência e os primeiros estímulos ao seu professor Adrian Willaert,[9] influenciando o uso do cromatismo também em outros compositores, além de Cipriano de Rore, como: Luca Marenzio (*Solo e pensoso*, 1599), Orlando di Lassus, (no moteto *Alma Nemes*, 1555) e também em seu primeiro moteto da coleção *Prophetiae Sibyllarum* (1600), denominado *Carmina Chromatico*.

FIGURALISMO E A ESPACIALIDADE DO TEXTO

De acordo com Olivier Trachier em *Aide-Mémoire du Contrepoint du XVI*e *Siècle* (1994), a partir do posicionamento da arte dos sons junto a oratória, estabelece-se a necessidade da persuasão pelo discurso, revelando particularmente os sentimentos e emoções das obras que conduz a variadas codificações dos modos de expressão, influenciando diretamente no processo composicional, embora a relação entre retórica e música ocorrerem mesmo "antes do século XVI, como em algumas obras profanas de Dufay, por exemplo".[10] Deste modo, de um ponto de vista estrutural, a relação paralela entre retórica e música pode considerar quatro seções da *ars canendi* (arte de cantar), que são: (1) *Inventio:* pesquisa dos "argumentos", das ideias musicais induzidas pelo texto; (2) *Dispositio:* elaboração da forma após as divisões tradicionais do discurso, musicalmente traduzidas pela seção inicial: escrita geralmente em imitação e fechadas por uma cadência, captando a atenção do ouvinte; seção central: desenvolvimento; e a seção final (*clausula finalis*): fechamento; (3) *Elocutio:* construção de cada seção, aliado as figuras musicais que possibilitam ilustrar o texto e traduzir seu conteúdo; (4) *Pronunciatio:* interpretação da obra. Deste modo, as quatro etapas da transmissão do discurso musical podem ser aplicadas em composições associadas ou não com um texto literário.[11] A estreita relação entre texto e música pode ser observada em variados autores renascentistas, entre eles, Vicentino, que discorre no capítulo XXIX, "sobre a maneira de pronunciar as silabas longas e curtas debaixo das notas, e como elas deveriam imitar a natureza da palavra" [12],

---

[7] Discutido no próximo capítulo.

[8] É necessário salientar a fundamental importância de Marchetto da Padova (c.1274-1319) com sua publicação Lucidarium (1317-1318) que discute o comprimento do *b* quadrado e o *b* redondo como inflexões, além da dedicação a divisão do tom inteiro.

[9] Vicentino publica em Veneza o Madrigali a 5 voci per theorica et pratica composti al nuovo modo dal celebérrimo suo maestro ritrovato (1546), representando a nova maneira desenvolvida por Willaert, no qual Cipriano de Rore, quando utiliza as inscrições chromatici e a note nere (em seu Primo libro di madrigali cromatici, composto em 1542), faz menção ao outro aspecto desta nova maneira.

[10] TRACHIER, 1994: cap. 49.

[11] Idem.

[12] Modo di pronuntiare le sillabe lunghe & brevi sotto le note & come si dè imitar ela natura di quelle, com altri reicordi di utili. (VICENTINO, 1555, p. 85)

do quarto livro de sua publicação de 1555, dizendo: "pois a música é escrita para as palavras, para não outro proposito a não ser para expressar o conceito das paixões e das afeições destas palavras por meios da harmonia"[13].

O chamado figuralismo, que de acordo com Trachier, "cultiva as relações íntimas entre certos procedimentos musicais característicos e das figuras da antiga retórica", é organizada em três categorias propostas por Marc Honegger[14]: (1) figuralismo de ilustração ou madrigalismo[15], (2) figuralismo de declamação e (3) figuralismo simbólico, como descrita no Quadro 1:

Quadro 1: Categorias de Figuralismos segundo Honegger.

Categorias	Descrição
Figuralismo de ilustração ou madrigalismo	- Confere um significado pictórico da relação do texto para com a música, retratando uma imagem ou ideia pelo uso de algum procedimento composicional sugestivo e mais evidente. - Movimentos melódicos (ascendentes, para a ideia de ascensão e alegria, ao contrário do movimento descendente, representando a tristeza, o ato de cair ou evocação do inferno); - Valores rítmicos (figuras breves para velocidade, jovialidade e dança e figuras lentas para languidez, contemplação e morte); - Intervalos dissonantes (dor, agonia, falsidade); - Melismas (para atrair a atenção para uma determinada palavra ou para sugerir uma certa fluidez) e onomatopeias (para característica descritiva).
Figuralismo de declamação	Estão contidos os elementos dramáticos da declamação musical do texto: exclamações, suspensões e interrogações. Repetições são utilizadas de maneira conjunta ao silêncio, a rima e as diferentes alturas (mais agudas ou mais graves), conduzindo pela declamação, a diferentes níveis de intensidade da repetição
Figuralismo simbólico	No qual o desenvolvimento de ideias abstratas é difícil de ser apreendido pelo ouvinte".[16] Alguns destes procedimentos também são relacionados com artifícios gráficos, mais discernidos através da visualização do fenômeno na partitura. Entretanto, alguns podem ser percebidos pelo ouvinte, como por exemplo, quando na palavra "fuga" realiza-se um stretto do motivo apresentado, simbolizando tal ato pela espacialidade temporal das vozes.

O modo de organização musical relacionada ao modo de expressão a "pintura" dos termos textuais, também foram classificadas por Joachim Thuringus, em sua obra *Opusculum bipartitum* (1624), o qual estabelece essencialmente três categorias: (1) palavras de afeição: choro, riso, piedade; (2) palavras de movimentos e lugares: salto, no chão; e (3) palavras sobre o tempo e números: rapidamente, duplamente, etc., as quais são intrinsicamente ligadas a onomatopeia, com a imitação de sons de batalha, canto de pássaros além de aspectos da densidade textural ou qualquer outro efeito abstruso associado a *musica reservata*. Vale lembrar que algumas das técnicas mais "obvias" da "pintura de palavras" são depreciadas e consideradas como "infantis e primitivas" por alguns teóricos, como Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica et della moderna*) e por vezes erroneamente assumidas como a *seconda pratica* nos madrigais de Monteverdi e seus contemporâneos, que evitam o literalismo em favor de uma aproximação mais holística e oratória sobre o texto.

A espacialidade textual – ou a projeção no tempo de uma determinada sílaba ou um grupo de palavras – presente nos madrigais no final do século XVI, estão relacionadas sobretudo

[13] Perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, e le passion e gli effetti di quelle con l'armonia. (VICENTINO, 1555, p. 86)
[14] Dictionnaire de la Musique – Science de la musique. Paris: Bordas, vol. 1, p. 374-376, 1979.
[15] Termo utilizado para designar "pintura de palavras".
[16] TRACHIER, 1994, cap. 50.

com a "pintura de palavras" derivadas dos melismas ou passagens virtuosísticas comumente conexas com gestos de movimento, como por exemplo, o "*garrir*" (vibrar) no madrigal *Vezzosi augelli* de Jacques de Wert ou "*vola*" (voar) em *Quel augellin che canta* de Claudio Monteverdi. Portanto, pode-se afirmar que o conceito e o recurso da "pintura de palavras" estão intrinsicamente ligados à espacialidade textual, através do prolongamento (por meio de melismas) aos sentidos contextuais das palavras, pois palavras iguais ou semelhantes possuem tratamento diferenciado conforme o seu contexto.[17]

GIÀ PIANSI NEL DOLORE

Contido no sexto livro de madrigais escrito por Carlo Gesualdo, *Già piansi nel dolore* é contextualmente relacionado ao amor, descrevendo um contínuo de aflições passadas, uma nova esperança, e ao final, a transformação dos aborrecimentos em um canto doce e alegre.

Para início da análise da espacialidade textual e relação das escolhas dos procedimentos composicionais ligados ao cromatismo, começaremos pelo estudo do texto:

Quadro 2: Texto original e a respectiva tradução.

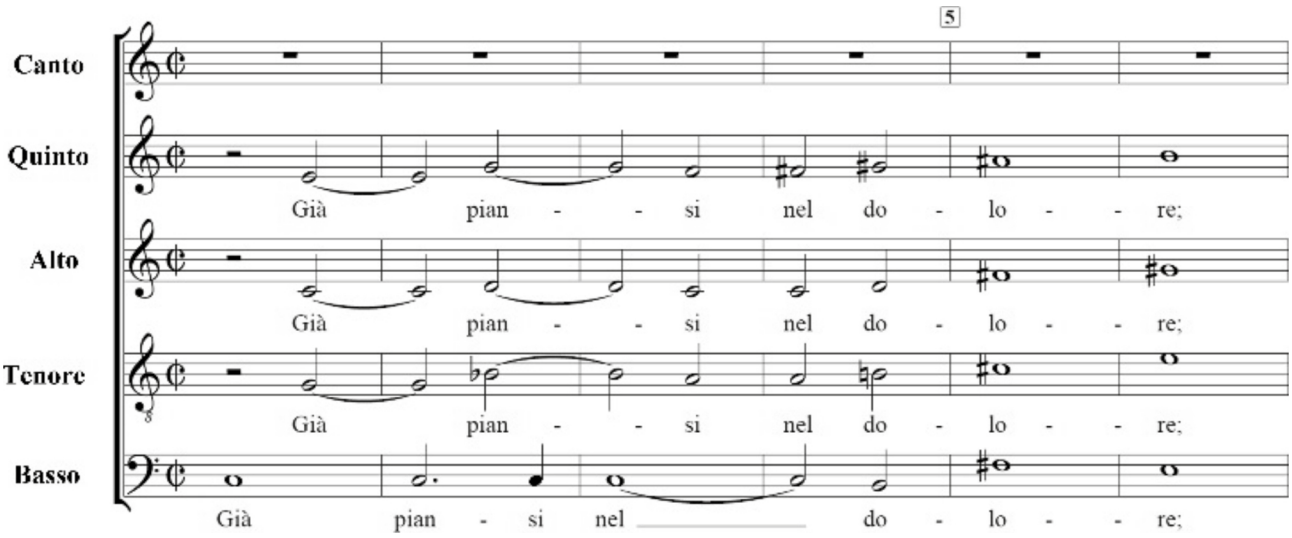
Original	Tradução (livre)
1. Già piansi nel dolore	1. Já chorei na dor
2. Or Gioisce il mio core,	2. Agora alegro meu coração,
3. Perchè disse il bem mio:	3. Porque disse o meu bem:
4. "Ardo per te ancor io".	4. "Eu queimo por você também".
5. Fuggan dunque le noie e'l tristo pianto,	5. Fuja, portanto, dos problemas e o triste pranto,
6. Omai si cangi in dolce e lieto canto.	6. Daqui em diante transforma em doce e alegre canto.

O texto possui 6 linhas com rimas formando um padrão em pares AA-BB-CC (*rima baciata*) com respectivo padrão de sílabas: 6-6, 7-7, 11-11[18]. A forma musical é intrinsicamente ligada a forma poética, ou seja, a estrutura fraseológica é organizada de tal maneira que a cada frase do texto, um procedimento textural é iniciado ou uma nova informação temática é adicionada. Através de uma análise descritiva frase a frase, será possível esclarecer os procedimentos composicionais ligados ao figuralismo.

O início homofônico e bastante silábico é procedimento comum nos madrigais de Gesualdo, usado afim de enfatizar a primeira frase do texto ou a ideia geradora que inclusive dá nome a peça. Neste caso, a primeira frase, "*Già piansi nel dolore*" (Exemplo 1), é realizada em ritmo lento com especial atenção a palavra *dolore*, quando toda estrutura acordal é alterada, inclusive o Dó no baixo pedal, tornando a palavra mais evidente devido o contraste cromático.

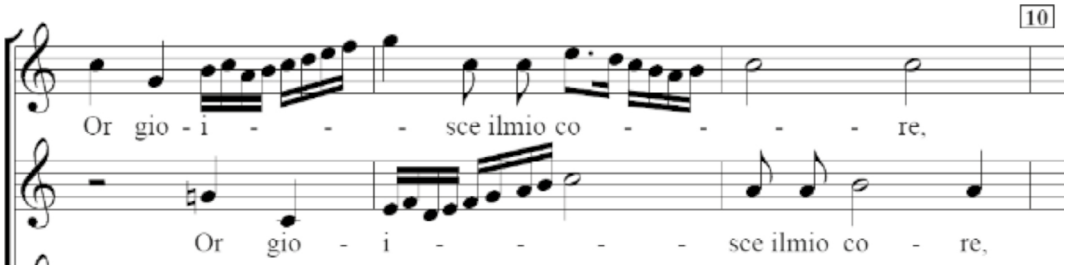
[17] Este fenômeno também pode ser observado em alguns madrigais de Gesualdo como "Itene, o miei sospiri" e "Io tacerò ma nel silentio", nestes casos, pelo distinto tratamento da palavra sospiri, por ambos os madrigais.

[18] Nos dois últimos versos, há o endecassilabo piano ou verso heróico, com a sexta sílaba curta. O verso hendecassílabo é considerado o verso mais nobre da poesia italiana: "[endecassilibi] sono più nobili e i più maestosi ch'abbia la lingua Italiana. Chiamansi endecassilabi, ma più comunemente versi eroici [...]" (PIRANESI, P. Le Belleze della Poesia Italiana. Roma: Teofilo Barrois, 1819, p. XI).



Exemplo 1: *Già piansi nel dolore* (Já chorei na dor), compassos 1 a 6.

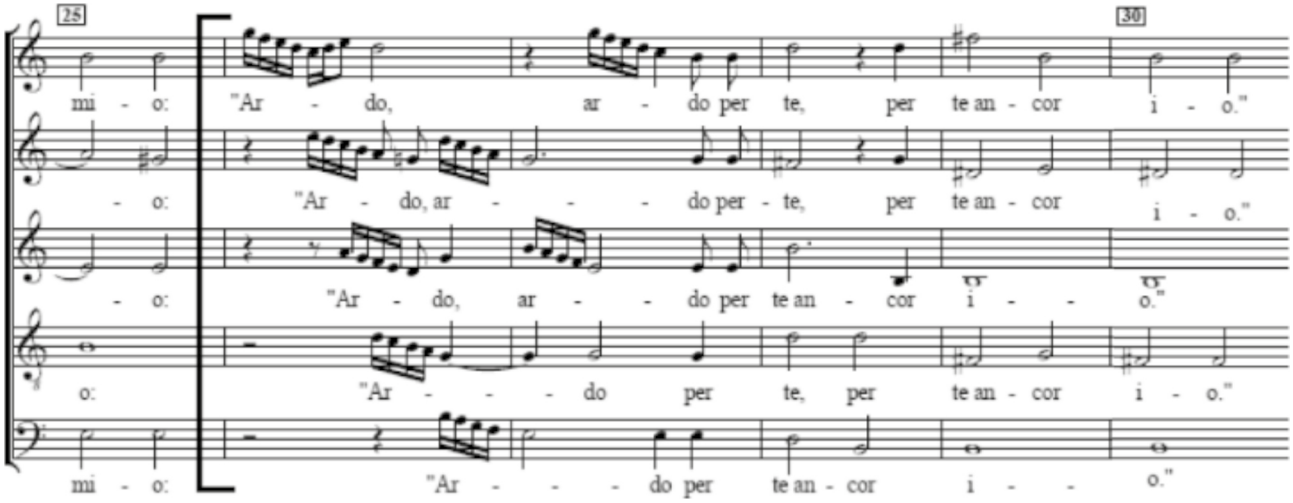
A segunda frase, "*Or Gioisce il mio core*" (Agora alegro meu coração), é apresentada em tratamento imitativo. A palavra *Gioisce* (alegria, regozijo) apresenta um figuralismo melódico ascendente e melismático, ilustrando a jovialidade ou alegria, conforme às descrições de Honegger para tal procedimento. A dissonância que se estabelece no compasso 9, com o Si no quinto contra Dó (segunda menor) no canto na palavra "*core*", possibilita uma alusão poética a um coração que embora agora alegre, fora ferido em tempos passados.[19] O cromatismo é empregado somente em situações cadenciais como nos compassos 11 (como Ré antecipando Sol) e 16 (Lá "maior" antecipando Ré). No compasso 14, o motivo é apresentado novamente pelo soprano sendo direcionado ao fechamento cadencial em "Ré maior".



Exemplo 2: *Or Gioisce il mio core* (Agora alegro meu coração), canto e quinto 2, c.7 a 9.

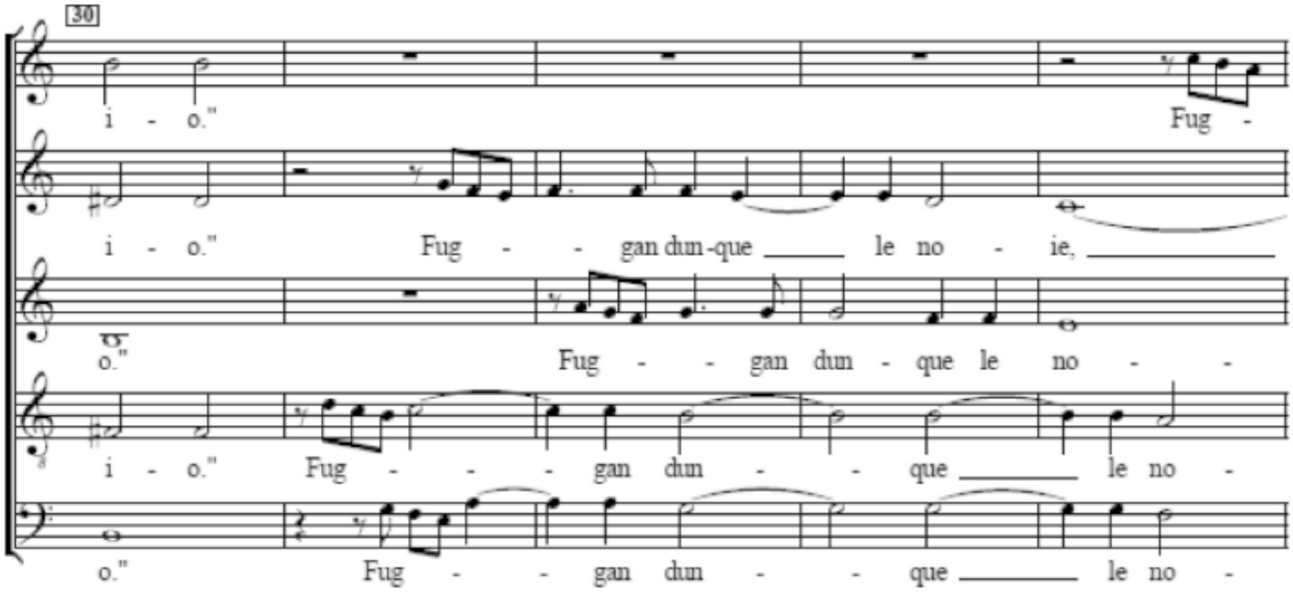
De modo contrastante, a terceira frase "*Perchè disse il bem mio*", é apresentada de modo *quasi* homofônico (deslocamento do tenor) e silábico. Para ênfase estrutural e como artifício para a unidade musical, a frase é repetida duas vezes, porém literalmente, nos compassos 18 a 21 e 22 a 25. Na quarta frase, a única que dá voz a amada no texto, "*Ardo per te ancor io*" (Exemplo 3), é apresentada em forma de *stretto:* a ideia figurativa na palavra *ardo*, no qual possibilita uma leitura à representação ao êxtase feminino, é iniciada justamente pela soprano, com o contorno descendente passando por todas as vozes, realizando uma alusão ao movimento de caída. Novamente o uso do cromatismo é situado no movimento cadencial e fechamento de frase textual e musical:

[19] Lembrando que a dissonância geralmente figura a dor e sofrimento, conforme Honegger.



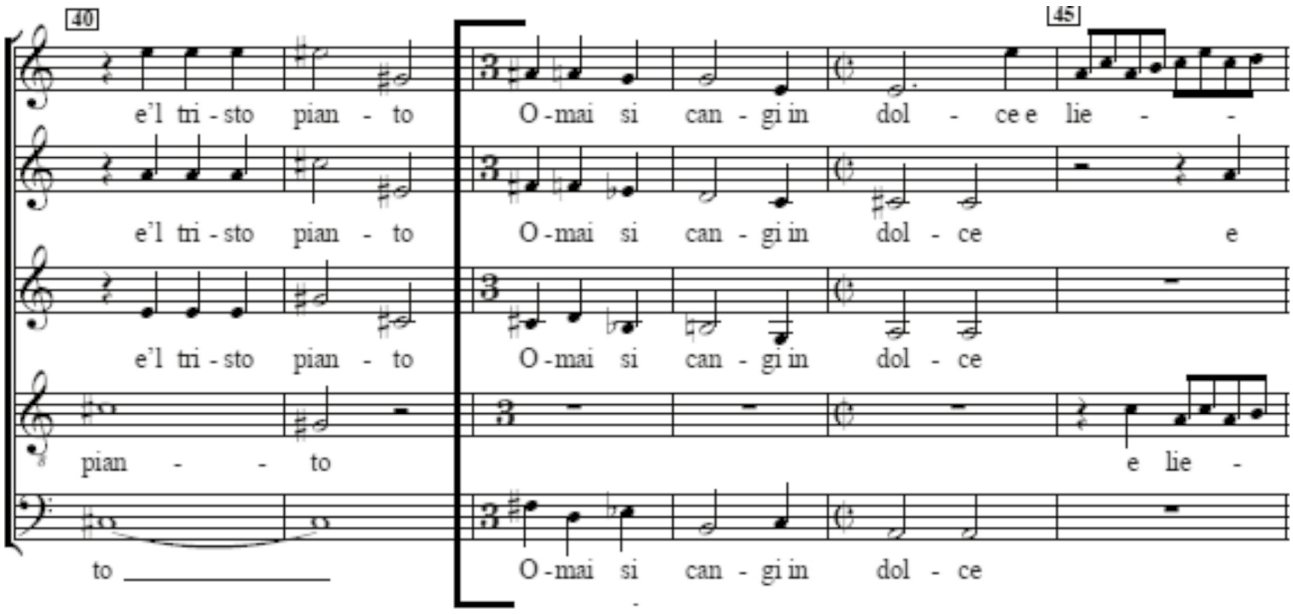
Exemplo 3: *Ardo per te ancor io* (Eu queimo por você também), c. 25 a 30.

Na quinta frase, "*Fuggan dunque le noie e'l tristo pianto*" (Exemplo 4), para figurar a ideia de "fuga dos aborrecimentos", Gesualdo inicia no tenor, um contraponto imitativo quase em stretto na palavra *fuggan*, com o clímax da frase no soprano, que descende quando de chegar na palavra *noie* (problemas), com a ênfase textural (homofônica) nas palavras "*e'l tisto pianto*".



Exemplo 4: *Fuggan dunque le noie e'l tristo pianto* (Fuja, portanto, dos problemas e o triste pranto), c. 30 a 40.

No início da sexta e última frase, "*Omai si cangi in dolce e lieto canto*" (Exemplo 5), na palavra *Omai* (daqui em diante), o contraste realizado por Gesualdo é evidente, pois contempla dois diferentes níveis estruturais: rítmico, a mudança do ritmo harmônico apoiada sobre uma hemíola de prolação, e melódico, a acentuada mudança cromática a partir do primeiro acorde, como consta já na indicação nas primeiras edições, como na edição de 1613 de Giuseppe Pavoni A ideia de ruptura poética da ideia de "daqui em diante", é colocada de maneira intensa no trecho, além da utilização proeminente do cromatismo. Após este contraste, é desenvolvido uma polifonia imitativa iniciada com a palavra *lieto* (feliz) no comp. 45, em movimento ascendente em figuras rítmicas moderadas.



Exemplo 5: *Omai si cangi in dolce e lieto canto* (Daqui em diante transforma em doce e alegre canto) c. 40 a 50.

Gesualdo realiza o último impulso ao final com outra imitação e com novo material a partir da palavra *canto*, designando um motivo melismático de caráter virtuosístico, também de contorno inicial ascendente. A alteração cromática ocorre a partir do compasso 51 (Fa), entretanto no compasso 55, o pedal em Sol realizado pelo baixo, estabiliza e direciona para o final do madrigal, em "Dó Maior".

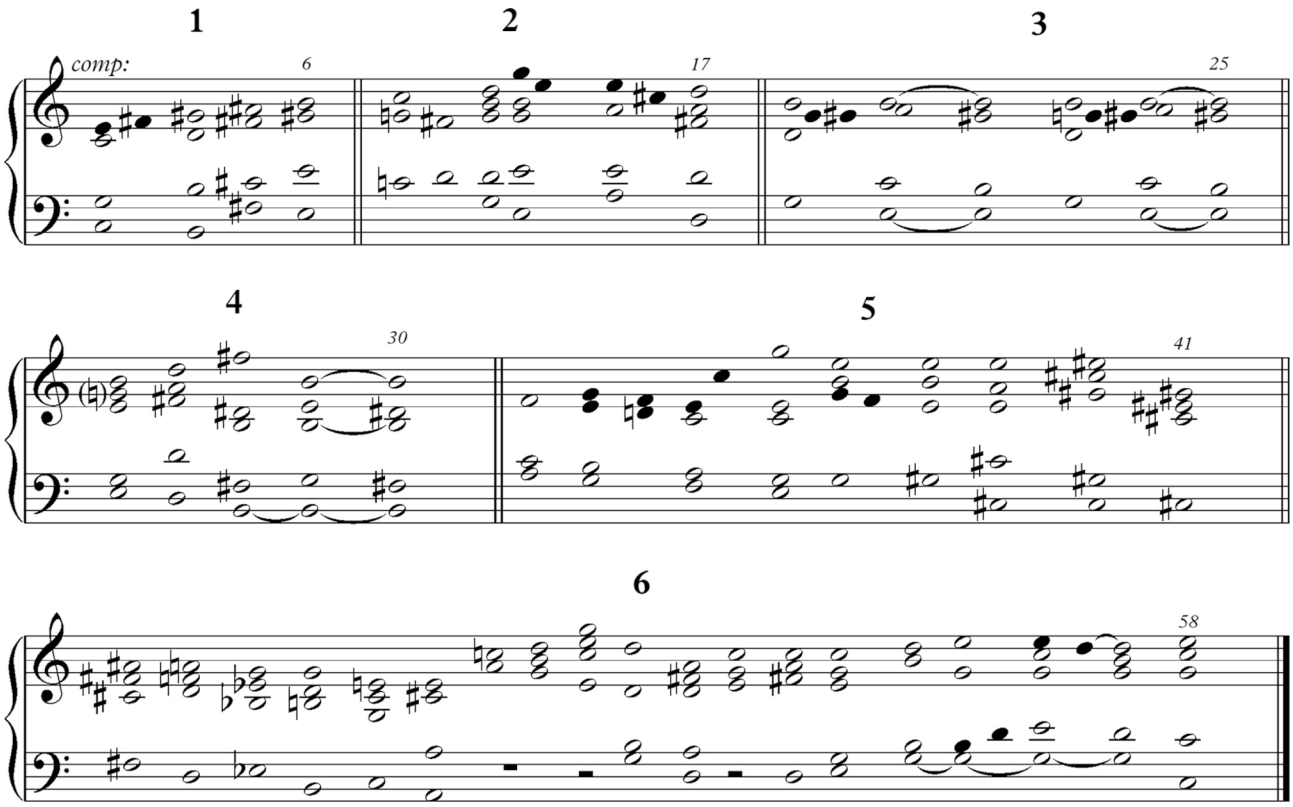
RESULTANTES HARMÔNICAS

Para a compreensão do uso do cromatismo utilizado por Gesualdo em *Già piansi nel dolore*, realizado essencialmente em ritmo lento e situações cadenciais, foi realizado uma redução das resultantes harmônicas dos processos contrapontísticos.[20] Esta redução tem por objetivo a visualização mais clara do uso do cromatismo através de um possível direcionamento harmônico. A redução abaixo está dividida sistematicamente por frase textual,[21] relacionando, assim como anteriormente, cada linha do texto a um número sequencial, totalizando seis partes.

Deste modo, observa-se a segmentação formal relacionada às estruturas fraseológicas construídas de maneira a não permanecer na mesma relação textural por muito tempo. Por meio da construção musical frase a frase, aponta-se um distanciamento pelo uso do cromatismo até o compasso 41 (Exemplo 6), "Dó maior", no qual pode ser considerado o ponto estrutural de maior tensão e clímax da peça. O texto: "daqui em diante transforma [os problemas] em doce e alegre canto" comprova este ponto de vista pelo rápido direcionamento ao final, com uso moderado do cromatismo.

[20] Para o processo da redução, a partir das situações texturais apresentadas na obra, foram evidenciadas as estruturas por terças (mesmo em situações escalares) e suas devidas alterações cromáticas, sendo que estas já ocorrem em situações homofônicas, facilitando o apontamento dos pontos cromáticos.

[21] Pois entende-se que a frase textual é a mais importante estrutura que, neste caso, gera por consequência a secção fraseológica musical.



Exemplo 6: Resultantes harmônicas de *Già piansi nel dolore*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ampla gama de possibilidades do madrigalismo e o uso do cromatismo na *musica reservata* de Gesualdo, conferiu-o como um dos expoentes do desenvolvimento musical de sua época. A "pintura de palavras", a ênfase em determinados trechos poético-musicais e a liberdade cromática a serviço das palavras, fundamentaram a transição da visão humanista pela simplificação dos meios texturais, retornando ao que se acreditava ser as antigas práticas e especulações teóricas gregas, refletidas na chamada *seconda prattica*.

Realizando um paralelo, a organização estrutural por seções presente nos madrigais – intrinsicamente ligados ao texto para o qual servem – remetem diretamente às possíveis estruturas formais utilizadas na música pós-tonal do século XX.[22] Portanto, o estudo e compreensão de práticas composicionais do desenvolvimento da linguagem musical no Renascimento, podem além do esclarecimento das técnicas composicionais daquele tempo, contribuem expansivamente às práticas composicionais mais atuais.

[22] Como por exemplo, Stravinsky, realizando a Dispositio também em seções segmentadas na Sagração da Primavera (1913). Também compõe Monumentum pro Gesualdo (1960) demonstrando grande apreço pelo compositor em homenagem a ocasião de aniversário de 400 anos do príncipe de Venosa.

REFERÊNCIAS

APEL, W. *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

HARRAN, Don. Some Examples of Madrigale Cromatico. *Acta Musicologica*, Switzerland, v.41, fasc. 3/4, p. 240-246, 1969.

HONEGGER, Marc. *Dictionnaire de la Musique – Science de la musique*. Paris: Bordas, v.1, p. 374-376, 1979.

REESE, G. *Music in the Renaissance*. New York: W.W.Norton & Company, 1959.

TRACHIER, O. *Aide-Mémoire du Contrepoint du XVI*e *Siècle*. Paris: Durand Editions Musicales, 1994.

VICENTINO, N. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

ENTRE FRESTAS: A MÚSICA SUBLIMINAR BRASILEIRA NA DITADURA MILITAR (1973-1978)

Jéssica Meireles Pereira (Mestranda/UEG)
jessicameirelesp@gmail.com

Resumo: As chamadas "canções de fresta" foram uma alternativa para burlar os pleitos da censura no contexto da ditadura militar, o movimento da produção musical durante este período mesmo que da forma mais indireta que fosse, proporcionou materializar a contestação, o protesto e a sede pela liberdade de expressão. Desse modo, este trabalho pressupõe como objetivo focalizar a música de fresta como um instrumento de crônica social e problematização, expondo três músicas do gênero que marcaram a produção artística brasileira.
Palavras-chave: Canções de fresta; Censura; Ditadura; Interdisciplinaridade; História do Brasil.

Between Gaps – the brazilian subliminal music in the Military Dictatorship (1973-1978)

Abstract: The so-called "protest songs" were an alternative to cheat the lawsuits of the censorship in the context of the military dictatorship, the movement of musical production during this period even in a more indirect way that it was, provided to materialize the challenge, the protest and the thirst for freedom of expression. In this way, this work presupposes as an objective to focus on the protest music as an instrument of social chronic and making it a problem, by exposing three songs of the genre that have marked the Brazilian artistic production.
Keywords: Protest songs; Censorship; Dictatorship; Interdisciplinarity; History of Brazil.

INTRODUÇÃO

Em 1964 os militares que já desempenhavam certo papel burocrático desde o advento da república, conseguem consolidar um golpe de estado que resultou em mais de vinte anos de regime ditatorial. Com lemas, propagandas e ufanismos que exaltavam o sistema de governo, o mesmo tentou criar para si figuras de positividade e durante muito tempo recriminou opiniões contrárias e oposicionistas, ao adotar métodos repressores, como a censura.

O ano de 1968 foi marcado por uma intensa produção cultural de cunho crítico brasileiro, esta que em grande parte contrariava os ufanismos e negava os princípios do autoritarismo estabelecido pela ditadura militar. Na ocasião, o regime completava seus quatro anos quando foi instaurado o Ato Institucional número 5 (AI-5), que, dentre vários decretos de repressão, determinou que toda forma de expressão artística estaria fadada aos pleitos da censura.

A música popular brasileira (MPB) que naquele momento tinha grande receptividade sofreu um profundo impacto com o Ato Institucional, contudo apesar das reprimendas, prisões e exílios a qual se figurarão alguns artistas do meio, a crítica musical não ficará inerte, muitos compositores utilizaram de atributos metafóricos para burlar a censura, como o duplo sentido, ou a chamada "linguagem de fresta".

Sendo assim, o presente texto tem a pretensão de apresentar uma sucinta contextualização de algumas canções subjetivas que sob disfarces, ainda se mostraram como crônicas sociais e de negação ao poder militar vigente, sendo elas as seguintes: *A mosca na sopa* (1973) de Raul Seixas, *Apesar de você* (1978) de Chico Buarque e *Cálice* (1978) de Gilberto Gil e Chico Buarque.

VEDAÇÃO: DITADURA E CENSURA

A música, assim como outras produções artísticas proporciona uma visão humana sobre o seu modo de ver o mundo e a si mesmo. Desde os mais antigos povos a mesma era bem mais do que uma forma de distração, apoiada em representações cotidianas, religiosas, sociais, à produção musical se torna uma exposição cultural e sociológica do exterior humano. Valdir Montanari (1988, p. 5-6) repassa essa ideia representativa da música, e denota uma análise sobre a simplicidade oriunda, e sua antiguidade sob a seguinte conceituação: "Aceitando o conceito contemporâneo de música, podemos afirmar que ela sempre existiu, eventual e aleatoriamente, na natureza" e o homem a inseriu em seu meio e exprimiu sua existência através dela, assim como por qualquer outra produção de arte.

No contexto da ditadura militar, a música popular praticamente permeará por dois caminhos opostos, uma produção ufanista que elogiava o estado e uma produção crítica que negava o mesmo. Durante todo o regime, o Brasil vislumbrará artistas que se identificavam e denotavam suas frustrações frentes ao espaço e as medidas do governo, ao fazer das canções uma forma de contestar ou como crônicas sociais, sobre isso Marcos Napolitano aponta que

> Na luta contra a censura e a ditadura, concorreram muitos grupos e indivíduos. Nos anos 70, por exemplo, artistas populares – sobretudo ligados a música [...] –, aproveitando-se do próprio crescimento da indústria cultural no Brasil, tornaram-se porta-vozes dos valores democráticos e emancipadores, que se contrapunham à realidade politica vigente. (1998, p. 45)

As chamadas canções de protesto foram amplas difusoras de opiniões contrárias à ditadura militar, e por isso foram tomadas medidas severas para com os artistas, que incluíam repressão, prisão e exílio. Medidas para repreender os conteúdos expressivos, moldou de forma branda a produção cultural brasileira, principalmente depois do AI-5 que dentre várias medidas repressoras regulamentou a ação da censura, esta levou a proibição de várias canções politizadas ou consideradas de mau gosto pelos arguidores.

Dualismos, metáforas, canções de esgar, foram métodos muitas vezes utilizados por compositores e músicos que buscavam de alguma forma levar seus anseios ideológicos frente àquela situação de opressão para a população, essa que também receava por canções que revelassem seu descontentamento, principalmente nos grandes centros urbanos, segundo Napolitano nesse momento

> Consolidava-se o fenômeno que o professor José Miguel Wisnik chamou de "rede de recados", desempenhado pela canção popular na época da ditadura, que fazia circular mensagens de liberdade e justiça social, ainda que se utilizasse de uma linguagem sutil e simbólica, numa época marcada pela repressão e pela violência. (2008, p. 32)

As produções artísticas declinaram, mas não silenciaram todos os artistas, aliás, vários dos mesmos vão criar uma maneira de não serem silenciados e passar ao ouvinte a revolta causada pelas medidas consideradas opressivas e pelo arbritrarismo que o ato institucional representou. Essa necessidade fez com que surgisse a "canção de fresta"[1], um estilo onde muito se usou a escrita

[1] Termo utilizado por Gilberto Vasconcellos. 1977. Segundo SILVEIRA. D. Geraldo Vandré: A vida não se resume em festivais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.p. 82.

metafórica e de jogos de palavras que pudessem confundir os pleitos da censura, uma mensagem crítica, porém velada muitas vezes por dualismos e subjetividade.

As performances dos cantores muitas vezes vão ser retratadas por ironias, pessimismo e negações, atitudes vinculadas ao descontentamento em vista às atitudes políticas da ditadura. Características presentes nas chamadas "canções de esgar", o próprio conceito do termo é referente às caretas ou qualquer representação gestual, até esse movimento na apresentação musical representava a irreverência e a discordância ao regime principalmente na atitude do exílio, da prisão e outras reprimendas por parte do mesmo aos artistas engajados na contestação.

AS FRESTAS

Uma das figuras mais emblemáticas do rock brasileiro foi Raul Seixas, que exacerbava ironia e interpretações providas de exageros, notado como o "Maluco Beleza", por muitas vezes suas canções escorregavam do julgo da censura, tratadas como ilógicas, os censuradores deixaram escapar as mensagens subliminares presente nos dualismos empregados por Seixas. Certamente a canção que mais denota esse aspecto é *A mosca na Sopa* (1973).

Eu sou a mosca
Que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca
Que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca
Que perturba o seu sono
Eu sou a mosca
No seu quarto a zumbizar

E não adianta
Vir me dedetizar
Pois nem o DDT
Pode assim me exterminar
Porque você mata uma
E vem outra em meu lugar

– Atenção, eu sou a mosca!
A grande mosca
A mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto
A zum-zum-zumbizar
Observando e abusando
Olha do outro lado agora
Eu tô sempre junto de você
Água mole em pedra dura
Tanto bate até que fura
Quem, quem é?
A mosca, meu irmão!

Raul Seixas, assim como tantos outros artistas e grupos engajados na contestação, era a mosca que incomodavam os ditadores. E, todos aqueles que ousavam fazer isso eram tratados com arbitrariedade. A existência da censura era o método para tentar controlar esse tipo de expressão, no

entanto sempre ouve quem resistisse a todos os meios repressivos, o que equivale o seguinte verso: “Porque você mata uma e vem outra em meu lugar”.

Amilton Sousa (2010) faz uma análise do documento da DCDP[2] que denotava um parecer sobre essa canção de Seixas, segundo qual tal música passou pelos pleitos da censura sem um aparente conteúdo subversivo, porém, foi caracterizada pela mesma como composição de mau gosto e de tema indefinido, mas o recurso da metáfora foi plenamente utilizado pelo compositor para burlar os censuradores, a crítica ao regime e um apoio ao que se engajavam a contestar o mesmo era existente.

Chico Buarque de Holanda foi um dos músicos mais censurados durante a ditadura militar, por isso além do uso de pseudônimos adotou por muitas vezes a linguagem de fresta para burlar a censura.

A música “*Apesar de você*” (1978) é repleta de subjetividade, seu conteúdo ao mesmo que disfarçado por expressões indiretas e aspectos irônicos condizem abruptamente aos reflexos dos anos de chumbo e ao presidente Emílio Garrastazu Médici, remitida ao próprio pronome pessoal “você” tanto repetido na letra.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros, juro!
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro

[2] Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal
Lá lá lá lá laiá.

Como de praxe na MPB de protesto, ocorre uma analogia temporal vinculado ao tempo futuro, o futuro libertário, além disso, engaja o autoritarismo logo no segundo, terceiro e quarto verso, abaixo exala o silêncio imposto pelo AI-5, o fato de artistas, intelectuais ou a sociedade em si de não serem livres para exprimir suas opiniões frente ao governo.

Ele também coloca em voga sua situação e de outros cantores e compositores que tiverem que se exilar, ou que foram presos e torturados, aos que continuaram o trabalho na arte e não puderam se expressar a ponto de terem suas obras modificadas ou proibidas: “Todo esse amor reprimido/Esse grito contido/Esse samba no escuro”.

Alessandro Matos (2011) faz uma análise do título da música “Apesar de você” como algo disfarçado, segundo ele o mesmo pode ser interpretado com a referência do termo “ah pesar” que condiz com o desgosto para com a situação imposta pelo general Médici, presidente atuante na época da gravação.

Esse jogo de palavras também é trabalhado em uma conhecida canção por retratar de forma metafórica e ambígua a situação do silêncio imposto ao artista, em parceria Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil compõem “Cálice”.

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta [...].

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa [...].

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade [...].

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça

A letra revela a perspectiva de desgosto entre a classe artística. Há um amplo uso de ambiguidade linguística como acontece na palavra “Cálice”, disfarçada por “pai”, “vinho”, “santa”, “pecado” e “sangue” que remete ao lado religioso, a fim de desvencilhar a obra das mãos da censura.

Em seu contexto interno “Cálice” (1978) refere-se ao “cale-se” do verbo calar, referente à ordem de silêncio instituída sobre os precursores de opiniões, perceptível quando eles citam “Quero lançar um grito desumano/.../Esse silêncio me atordoa/.../Essa palavra presa na garganta” e a tentativa de insistir em passar uma mensagem para o público através desse jogo de palavras expresso em “Mesmo calado o peito resta à cuca”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das medidas repressoras que vedavam a liberdade de expressão, no caso aqui trabalhado, na música, alguns compositores e artistas ainda conseguiram burlar a censura que tratava de fiscalizar as composições antes das mesmas chegarem ao mercado, letras metafóricas, dualistas, ambíguas, irônicas, subversivas foram tomando forma para alcançar um público interessado em crônicas sociais. A análise dessas canções foi imprescindível para atenuar o papel do compositor e cantor dito de protesto na formulação da contestação ao regime ditatorial, o que se conclui que havia sempre um âmbito contestador mesmo que viesse encoberto sob as metáforas.

Finalmente, é perceptível que o papel da música é bem mais amplo que um arranjo de letras e melodias racionais, trata-se de um aspecto, uma ótica que permeia e movem músicos e ouvintes em uma gama de reflexões, de modo sua participação e importância para as sociedades são de grande relevância.

REFERÊNCIAS

MATOS, Alessandro Aparecido Fagundes. *Ditadura, MPB e Sociedade:* a música de resistência em Chico Buarque de Holanda. 2011

MONTANARI, Valdir. *História da música:* da idade da pedra à idade do rock. São Paulo: Ática, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira:* utopia e massificação (1950-1980). 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *O Regime Militar Brasileiro:* 1964-1985. São Paulo: Atual Editora, 1998.

SILVEIRA, Dalva. *Geraldo Vandré:* A vida não se resume em festivais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011. p. 82.

SOUZA. Amilton Justo de. *"É o meu parecer": a censura política à música de protesto nos anos de chumbo no regime militar do Brasil (1969-1974)*. 327 f. Dissertação (mestrado em História) Centro de ciências humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2010.

FONTES FONOGRÁFICAS

BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. *Chico Buarque e Milton Nascimento*. CD. Universal Music International LTDA, 1997. Áudio disponível em: <http://www.rdio.com/artist/Chico_Buarque/album/Chico_Buarque_1/>. Acesso em: 11/05/2015 às 10h18min.

SEIXAS, Raul. *Krig-Ha, Bandolo*. CD. Universal Music International LTDA, 2002. Áudio disponível em: <http://www.rdio.com/artist/Raul_Seixas/album/%22Krig-Ha%2C_Bandolo%22/>. Acesso em: 11/05/2015 às 09h17min.

FAGOTE E OS SONS CONTEMPORÂNEOS: ESTUDO DOS SONS MULTIFÔNICOS PRESENTES NA OBRA *CANTARES PARA AIRTON BARBOSA* DE AYLTON ESCOBAR

Lamartine Silva Tavares (IFG)
lamartinefagote@hotmail.com
Johnson Machado (Professor do PPGMúsica/UFG)
johnsonmachado@hotmail.com

Resumo: Neste estudo abordamos o emprego dos sons multifônicos na peça *Cantares para Airton Barbosa* para fagote solo, escrita em 1983 pelo compositor paulista Aylton Escobar. Apresentamos uma contextualização baseada nas pesquisas de Henrique Padovani e Silvio Ferraz sobre a exploração de novas técnicas de emissão sonora em instrumentos musicais tradicionais. Trazemos também, com o objetivo de oferecer subsídios técnicos para o estudo dos sons multifônicos presentes em *Cantares*, um estudo técnico desses sons, orientado pelos trabalhos sobre técnicas estendidas, desenvolvidos por Bruno Bartolozzi e Sergio Penazzi.
Palavras-chave: Fagote; Música contemporânea; Técnica estendida; Escobar.

Bassoon and contemporary sounds: study of multiphonics present in the work *Cantares para Airton Barbosa* by Aylton Escobar

Abstract: In this study we discuss the use of multiphonics in the piece Cantares para Airton Barbosa for solo bassoon, written in 1983 by the composer Aylton Escobar. We present a context based on the research of Henry Padovani and Silvio Ferraz about exploring new sound emission techniques in traditional musical instruments. We also bring in order to provide technical support for the study of multiphonics sounds present in Cantares, a technical study of these sounds guided by the work on extended techniques developed by both Bruno Bertolozzi and Sergio Penazzi.
Keywords: Bassoon; Contemporary music; Extended technique; Escobar.

INTRODUÇÃO

A peça *Cantares para Airton Barbosa* para fagote solo foi composta em 1983 pelo paulista Aylton Escobar, comissionada pelo Pro-Memus (INM/MEC - FUNARTE) como peça de confronto para fagotistas no II Concurso Nacional "Jovens Intérpretes da Música Brasileira" em 1984. Escobar, além de dedicar a peça ao amigo fagotista Airton Barbosa, falecido em 1980, escreveu no subtítulo: "para Valdinha, companheira; para Noël Devos, mestre-amigo; para os herdeiros desta fé". A partitura da música foi também editada pela FUNARTE, e gravada pelo fagotista Aloysio Fagerlande. Juntamente com a partitura o compositor elaborou uma espécie de bula, para explicar aos instrumentistas os sinais gráficos usados para representar os efeitos especiais contidos na música como os sons multifônicos. Tais efeitos foram selecionados por Escobar baseados no trabalho dos italianos Bruno Bartolozzi e Sergio Penazzi, que em meados do século XX se dedicaram às pesquisas no sentido de expandir as possibilidades sonoras dos instrumentos tradicionais, a exemplo do fagote, criando, assim, técnicas estendidas para a performance desses instrumentos (PETRI, 1999).

TÉCNICA ESTENDIDA

Em vários momentos da história da música ocidental – desde o Renascimento, quando, por exemplo, os efeitos escritos por Monteverdi (1567-1643) em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de 1624, exigiram que os violinos buscassem uma sonoridade que reforçasse o drama da cena por meio de ataques de arco repetidos rapidamente, dando origem ao *tremolo*. Também no século XX, quando o compositor Russo Igor Stravinsky (1882-1971) escreveu na introdução da "Sagração da Primavera" (1913) um solo para fagote explorando o registro superagudo do instrumento, exigindo do instrumentista uma habilidade inusitada – observamos o surgimento de novas técnicas de produção sonora por meio de instrumentos tradicionais. Na medida em que estes instrumentos foram sendo desenvolvidos, as técnicas utilizadas pelos instrumentistas foram sendo expandidas, abrindo para os compositores novas possibilidades de exploração sonora (PADOVANI e FERRAZ, 2009).

Neste contexto, o século XX surge como o século das experiências no âmbito da composição e performance musicais. A busca por diferentes recursos de produção sonora uniu compositores e intérpretes em pesquisas relacionadas a novas possibilidades técnicas dos instrumentos convencionais, dentre eles o fagote. Com isso a expansão da técnica desses instrumentos começou a ser investigada. As pesquisas se intensificaram na segunda metade do século, fruto das transformações relacionadas a fatores sociais, culturais e tecnológicos (SOUZA, CURY e RAMOS, 2013, p. 138).

No caso dos instrumentos de madeira como flauta, oboé, clarinete e fagote, o compositor e pesquisador italiano Bruno Bartolozzi (1911-1980) foi um dos primeiros a trabalhar no desenvolvimento da técnica estendida (PADOVANI e FERRAZ, 2009, p. 20). Juntamente com instrumentistas da época, como o fagotista Sergio Penazzi, Bartolozzi realizou pesquisas sobre essa nova técnica e compôs peças como "*Concertazione*", para fagote, cordas e percussão (1963), utilizando-se das técnicas pesquisadas. Os resultados das pesquisas deram origem ao livro *New Sounds for Woodwind* (1967) e abordaram os sons monofônicos, multifônicos, microtonalidade e diversos outros efeitos sonoros, revelando a capacidade desses instrumentos de produzirem múltiplos sons. As pesquisas serviram também para a elaboração do *Metodo per Fagotto* (1971), no qual Bartolozzi e Penazzi descrevem os elementos técnicos necessários para a emissão desses sons não convencionais (SOUZA, CURY e RAMOS, 2013, p. 138).

A partir dessas pesquisas muitos compositores passaram a incluir em suas obras uma grande diversidade dos novos sons. Um desses compositores foi o paulista Aylton Escobar (*1943) que em sua obra *Cantares para Airton Barbosa* (1983) para fagote solo, utiliza efeitos especiais como multifônicos, oscilação de certos sons em quartos-de-tom e posições alternativas para uma mesma nota, que provocam mudança de timbre (PETRI, 1999).

OS SONS MULTIFÔNICOS

Para definir o que são sons multifônicos, o fagotista e pesquisador pernambucano Valdir Caires de Souza (2013, p. 2) cita Campbeel em, *The New Grove dictionary of music and musicians*, quando afirma que os multifônicos são sons gerados por um instrumento monofônico, nos quais duas ou mais alturas podem ser ouvidas simultaneamente. Para Souza, a emissão desses sons no fagote

depende de um conjunto de fatores externos e diversas variáveis, como tipos de bocais, palhetas e até o tipo e modelo do instrumento. Algumas combinações destes materiais podem proporcionar resultados bem mais satisfatórios do que outros. Por isso, para a boa execução dos multifônicos, se faz necessária uma pesquisa prática envolvendo diversos tipos de materiais com diferentes características como, bocais de diferentes marcas e modelos, palhetas de diferentes dimensões e tipos de raspagem e instrumentos feitos por diferentes fabricantes e de modelos distintos.

Ainda de acordo com Souza, a técnica para a emissão de sons multifônicos no fagote é empregada de formas diferentes. Em uma, o instrumentista faz alterações na embocadura, movendo-a para frente ou para trás. Faz também alterações na coluna de ar, aumentando ou diminuindo a pressão do ar que é aplicado na palheta. Outra forma de se produzir os multifônicos é utilizando dedilhados específicos. Souza ainda salienta que para a execução de alguns multifônicos é preciso empregar as diferentes formas simultaneamente (SOUZA, 2013, p. 3).

ESTUDO TÉCNICO DOS MULTIFÔNICOS PRESENTES NA PEÇA *CANTARES PARA AIRTON BARBOSA* DE AYLTON ESCOBAR

A performance de *Cantares* requer do instrumentista habilidades técnicas estendidas, ou seja, recursos técnicos que vão além dos tradicionalmente trabalhados nos principais métodos da literatura do instrumento (PETRI, 1999). O desconhecimento sobre esses novos recursos, seus métodos de estudo e aplicação, pode se tornar um obstáculo entre os instrumentistas e a obra, pois ainda existem poucos estudos sistematizados no sentido de explorar e difundir essa técnica, especialmente no Brasil. Com o objetivo de oferecer subsídios técnicos para o estudo dos multifônicos identificados na peça de Escobar, faremos aqui um estudo técnico desses efeitos, por meio de pesquisas bibliográficas e das experimentações práticas no instrumento, fundamentados principalmente nos trabalhos de Bartolozzi e Penazzi.

No ano de 2013, *Cantares* foi executada pelo autor dessa pesquisa no 47º Festival Música Nova, realizado pela Universidade de São Paulo. Nessa oportunidade observou-se a carência de fontes acessíveis de suporte para a realização das técnicas estendidas requeridas. Sendo assim, essa experiência foi o que motivou a pesquisa ora em curso.

Os materiais utilizados foram selecionados por meio de testes anteriores, realizados pelo performer, que elegeu a seguinte combinação de materiais para a execução da peça: Fagote modelo alemão, da marca Moosmann (modelo 150); bocal da marca Hekel, modelo CC 2; e palhetas fabricadas pelo próprio instrumentista, utilizando canas da marca Danzi.

MULTIFÔNICOS

Os sons multifônicos presentes em *Cantares para Airton Barbosa* foram selecionados por Escobar baseados no *Metodo per Fagotto* de Bruno Bartolozzi e Sergio Penazzi. Segundo entrevista concedida a Ariane Petri, o fagotista Noel Devos relata que durante o processo de composição dessa obra emprestou a Escobar o referido método para que pudesse extrair dele o modo de grafar os efeitos

especiais, como os multifônicos (PETRI, 1999). Por isso, para o estudo técnico desses sons, também recorreremos a este método.

Observando a classificação dos multifônicos feita por Bartolozzi e Penazzi, identificamos em *Cantares* quatro tipos desses efeitos. São eles: multifônico formado por notas de diferentes timbres, composto por duas notas bem próximas e os harmônicos relativos a elas (Figura 1); trinado entre multifônicos (Figura 2); e ligaduras entre notas simples e sons multifônicos (Figuras 3 e 4) (BARTOLOZZI e PENAZZI, 1971, p. 11-12). Para cada um desses tipos de efeitos, os autores apresentam considerações, tabela de dedilhados e algumas orientações de como devem ser estudados.

Todos os multifônicos a seguir estão escritos na clave de Dó na quarta linha.

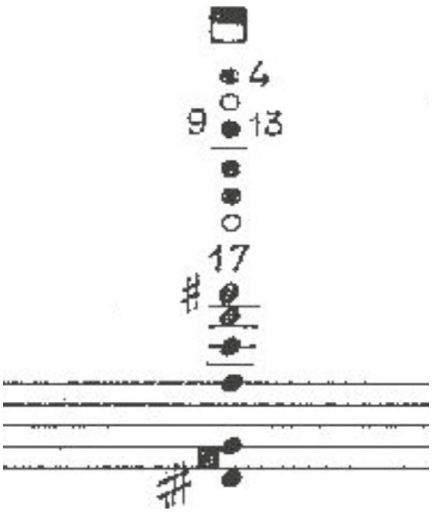


Figura 1: Multifônico formado por notas de diferentes timbres.

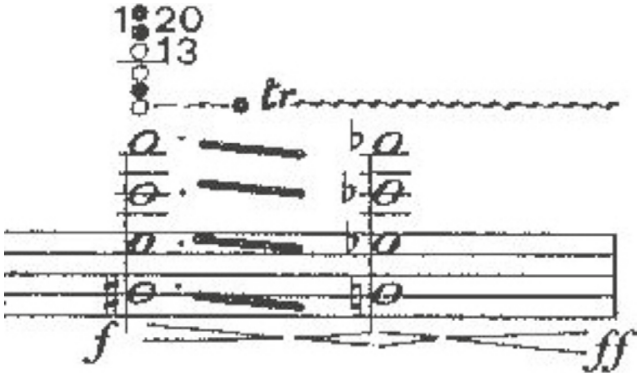


Figura 2: Trinado entre multifônicos.

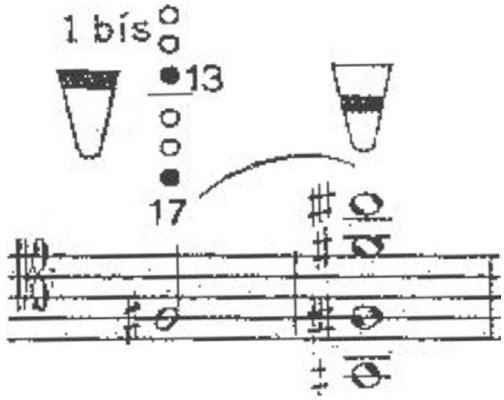


Figura 3: Ligaduras entre notas simples e sons multifônicos.

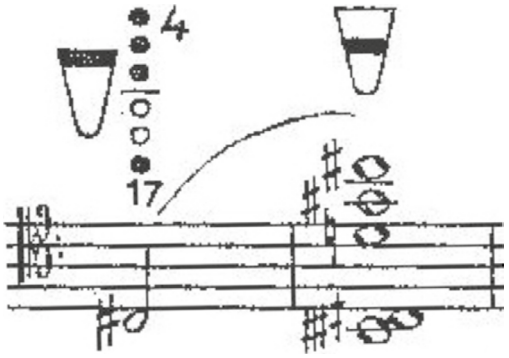


Figura 4: Ligaduras entre notas simples e sons multifônicos.

O primeiro multifônico (Figura 1) aparece no desenvolvimento, início da 3ª subseção e ao final da 2ª pauta (PETRI, 1999). É classificado como multifônico formado por notas de diferentes timbres (BARTOLOZZI e PENAZZI, 1971, p. 11). São sete as notas que compõem este multifônico: dó2 (aumentado três quartos-de-tom); mi2; fa2; mi3; si3; mi4; sol#4. A digitação anotada pelo compositor é exatamente a mesma contida na página 66 do *Metodo per Fagotto* dos autores citados e traz além da indicação de dedilhado, um símbolo, indicando que o instrumentista deve ligeiramente aumentar a pressão dos lábios sobre e sob a palheta. Ainda sobre as orientações para a boa emissão

desse tipo de multifônico, os autores do método ressaltam a importância de se concentrar na afinação do que eles chamam *the broke sound* – representado por uma nota em forma de quadrado, no presente caso, a nota mi2 – e também na afinação da nota que estiver mais próxima desse mi2, aqui o sol2. Isso porque os harmônicos que devem soar neste multifônico dependem da afinação dessas notas.

No trecho mencionado acima, o multifônico é escrito em pianíssimo crescendo, precedido de dois ataques graves acentuados em caráter enérgico. O que à primeira vista parece ser um problema devido à grande alteração na dinâmica, foi na verdade uma condição essencial para a boa emissão deste efeito. Observamos que se mantivermos a mesma intensidade e caráter da nota que antecede este multifônico, comprometemos a emissão deste, que neste caso, em nosso experimento, soou apenas a nota mi2, com afinação consideravelmente baixa em relação ao lá 442 Hz. Isto também ocorreu quando não seguimos a orientação de pressionar ligeiramente a embocadura, reafirmando a necessidade do símbolo grafado. Após o ataque em pianíssimo, o crescendo se torna possível e sem grandes dificuldades, podendo acontecer durante o efeito um relaxamento da embocadura, auxiliando assim a realização da dinâmica escrita.

O próximo multifônico (Figura 2) aparece imediatamente após o primeiro e caracteriza um trinado entre multifônicos (BARTOLOZZI e PENAZZI, 1971, p. 12). Ou seja, utilizamos aqui dois multifônicos. O primeiro é formado pelas notas: fa#2; ré3; si3; e sol4. O segundo é meio tom abaixo do primeiro: fa2 (natural); ré3 (bemol); si3 (bemol); e sol4 (bemol). Aqui a digitação grafada também segue fielmente a apresentada na página 75 do *Metodo per Fagotto*, contendo apenas o dedilhado, sem informações sobre alterações na embocadura ou na coluna de ar. A pequena variação do dedilhado entre os dois multifônicos facilita a execução do trinado, pois é preciso movimentar apenas um dedo para realizá-lo. O fato de este efeito ser precedido de um multifônico em crescendo para forte facilita sua emissão, pois ao contrário do primeiro, este pode ser iniciado com bastante volume e com a embocadura mais relaxada.

O terceiro e o quarto multifônicos (Figuras 3 e 4) acontecem ao final do desenvolvimento e da 4ª pauta, finalizando uma subseção caracterizada por alterações de timbre e variações em quarto-de-tom a partir de notas longas (PETRI, 1999). Depois de escrever duas notas longas com tais variações, o compositor então transforma as duas próximas notas longas em multifônicos. Naturalmente estes são classificados como ligadura entre sons simples e sons multifônicos (BARTOLOZZI e PENAZZI, 1971, p. 11). Na grafia, também extraída na íntegra da página 72 do método estudado, além das indicações da digitação, há indicações de variações na embocadura. Para realizar esta passagem não será necessário o movimento dos dedos, pois esta será feita apenas por meio de alterações na embocadura e na pressão do ar. Penazzi estabelece três posições principais de contato da embocadura com a palheta: A posição normal, no centro da palheta; a posição superior, localizada na ponta e a inferior, na base da palheta. Para fazer as variações o instrumentista deve mover a boca para frente ou para trás em relação à palheta de acordo com a posição desejada (BARTOLOZZI e PENAZZI, 1971, p. 11-72).

Assim, temos um fa#2 (nota simples) que se transforma em multifônico constituído pelas notas sol1 (aumentado em um quarto-de-tom); fa#2 (aumentado em três quartos-de-tom); fa#3; dó4 (aumentado em três quartos-de-tom). Posteriormente, no quarto e último multifônico presente na peça, temos um dó#2 (nota simples) que se transforma em um multifônico formado pelas notas: si1 (aumentado em três quartos-de-tom); dó2 (aumentado em um quarto-de-tom); ré3; sol#3; do#4. Em

ambas as passagens, segundo nossos experimentos, além do movimento da embocadura, grafados na partitura, é preciso fazer alterações na pressão desta sobre e sob a palheta e também na pressão do ar lançado. Assim, ao iniciar a nota simples da passagem, utilizando a digitação indicada (diferente da tradicional), além de posicionar a embocadura bem na ponta da palheta, o instrumentista deve também relaxar a boca consideravelmente e então movê-la para frente, aumentando ligeiramente a pressão dos lábios e do ar para transformá-la em multifônico. A variação de dinâmica escrita não apresenta dificuldades, é preciso apenas ficar atento ao decrescendo do multifônico, pois se houver grande queda na pressão do ar, o som pode ser interrompido antes do tempo desejado.

CONCLUSÃO

Ao finalizarmos este estudo, concluímos que os trabalhos de Bartolozzi e Penazzi, juntamente com outras leituras citadas, são essenciais e oferecem grande parte dos subsídios técnicos necessários para a performance dos multifônicos presentes em *Cantares para Airton Barbosa*. Porém, devido às variantes entre diferentes materiais e performers, sugere-se também aos instrumentistas que estes realizem as próprias experiências, no intuito de identificar os melhores meios para o bom funcionamento destes multifônicos em suas performances.

REFERÊNCIAS

BARTOLOZZI, Bruno; PENAZZI, Sergio. *Metodo per Fagotto*. Milano: Edizioni Suvini, 1971. 78 p. (Coleção Bruno Bartolozzi – Nuova tecnica per instrumenti a fiato di legno).

ESCOBAR, Aylton. *Cantares para Airton Barbosa*. Para fagote solo. Partitura. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MONTEVERDI, Claudio. *Madrigali Guerrieri ed Amorosi*, 8º livro. Veneza, 1636. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/37046>. Acesso em: 12/04/2015.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Musica Hodie*, UFG, v.11, n.2, p. 11-35, 2011.

PETRI, Ariane. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo* Vol. 1: Texto. Vol. 2: Partituras, 1999, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ariane Petri, 1999. 134 p. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/tese_ariane_escobar.htm>. Acesso em: 12/04/2015.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fabio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, v.19, n.2, p. 135- 146, 2013.

SOUZA, Valdir Caires de. Possibilidades do Fagote na Música Contemporânea: Um Estudo Técnico-Interpretativo dos Multifônicos na Fantasia, para Fagote e Piano de Ricardo Brafman. In: JORNADA ACADÊMICA DISCENTE - PPGM ECA/USP, II, 2013, São Paulo. *Anais*... São Paulo: USP, 2013. p. 1-8.

STRAVINSK, Igor. *A Sagração da Primavera*. Balé. Partitura. Paris, 1913. Disponível em: <file:///C:/Users/Lamartine/Downloads/Stravinsky_-_RiteOfSpring_OrchScore.pdf>. Acesso em: 13/04/2015.

FORMAÇÃO ESTÉTICA MUSICAL E INDÚSTRIA CULTURAL: UM ESTUDO MUSICOLÓGICO ABRANGENTE COM BASE NA TEORIA CRÍTICA ADORNIANA

Eliton Perpétuo Rosa Pereira (IFG)
elitonpereira@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa em andamento objetiva compreender as contribuições das concepções formativas, estéticas, musicais e sociológicas de Adorno para a pesquisa em educação musical na atualidade. Parte do questionamento sobre como a teoria crítica, na perspectiva adorniana, concebe e desenvolve pesquisas de cunho crítico da sociedade. Na busca por desenvolver esta compreensão a pesquisa ainda objetiva: 1) Sistematizar teoricamente as bases e os fundamentos musicológicos, sociológicos e estéticos da teoria crítica na perspectiva adorniana; 2) Estudar a concepção formativa adorniana em relação à música, com vistas a fundamentar e contribuir para a pesquisa em educação musical na atualidade; 3) Pesquisar as relações entre música, cultura e educação com foco nas temáticas: formação estética, indústria cultural, violência, consumo, inversão de valores e alienação; 4) Fomentar ações formativas junto a professores e estudantes da rede pública de educação com vistas a configuração de novos arranjos sociais e culturais.
Palavras-chave: Música; Formação; Estética; Adorno; Musicologia.

Aesthetic musical formation and cultural industry: a musicological embracing study based on critical theory adornian

Abstract: This research aims to understand the ongoing contributions of the formation concepts, aesthetic, musical and sociological Adorno for research in music education today. Part of questions about how critical theory, in Adorno's perspective, designs and develops critical nature of research in society. In seeking to develop this understanding to further research aims to: 1) theoretically systematize the bases and musicological, sociological and aesthetic foundations of critical theory in Adorno's perspective; 2) Study the formative conception Adorno about music, in order to support and contribute to research in music education today; 3) Find the relationship between music, culture and education with a focus on themes: aesthetic, cultural industry, violence, consumption, inversion of values and alienation; 4) Promote training activities with teachers and students from public education with a view to setting up new social and cultural arrangements.
Keywords: Music; Education; Aesthetics; Adorno; Musicology.

INTRODUÇÃO

Dada a vasta produção filosófica, estética, científica e musical de Theodor Adorno, constituída na epistemologia da Teoria Crítica da Sociedade, no contexto dos estudos desenvolvidos pelos sociólogos da Escola de Frankfurt, e ainda ao sentido de atualidade de sua produção para a fundamentação de pesquisas na área da Educação, este projeto realiza um estudo que integra professores e estudantes do curso de licenciatura em música do Instituto Federal de Educação e Tecnologia de Goiás (IFG Campus Goiânia) com o objetivo geral de compreender as contribuições das concepções formativas, estéticas, musicais e sociológicas de Adorno para a pesquisa em educação musical na atualidade.

Desde os primeiros escritos frankfurtianos e adornianos que analisam situações sociais com olhares dialéticos (HORKHEIMER & ADORNO, 1973), até pesquisas críticas e dialéticas mais atuais (ZANOLLA, 2010, 2013; DUARTE, 2003), verifica-se uma preocupação acerca das apropriações filosóficas e estéticas para a análise e compreensão de contextos culturais e sociais que envolvem situações de mediação e ensino-aprendizagem. Deste modo, esta pesquisa parte da hipótese

de que os estudos desenvolvidos por Theodor Adorno (1995a, 2008, 2011) podem iluminar muitas situações atuais no que diz respeito ao ensino de música no contexto escolar e demais contextos de atuação profissional do educador musical.

No processo de estudo das contribuições da teoria crítica da sociedade para o campo da Educação, e mais especificamente para a Educação Musical, esta pesquisa tem por objetivo compreender os fundamentos epistemológicos, teóricos e estéticos musicais da teoria crítica na perspectiva adorniana. A partir desta compreensão inicial e, tendo por base os fundamentos conceituais e musicológicos, pretendemos também estudar a concepção formativa e metodológica adorniana em relação à música, com vistas a fundamentar e contribuir para a pesquisa em educação musical.

Ainda objetivamos pesquisar as relações entre música, cultura e educação com foco nas temáticas: formação estética, resistência, apreciação crítica, indústria cultural, violência, consumo, inversão de valores e alienação. Tais temáticas são atuais e geram situações concretas onde se faz necessária melhor compreensão do papel e da abordagem do ensino de música com vistas a construção de uma formação humana mais consciente e emancipadora. Por fim, objetivamos, também, fomentar ações formativas junto a professores e estudantes da rede pública de educação com vistas a configuração de novos arranjos sociais e culturais.

Este estudo prevê três momentos metodológicos principais e distintos. Inicialmente está sendo realizado um estudo de revisão bibliográfica – na leitura e análise das produções escritas, livros em português, artigos relacionados, e em teses e dissertações produzidas no Brasil com estas temáticas.

Após esta fase inicial, e de modo paralelo, empreendemos estudos documentais, de cunho analítico e interpretativo, em noticiários, relatórios de estágio e em obras de arte – principalmente obras musicais pesquisadas juntas aos contextos educativos com os quais teremos contato – estudantes do curso de licenciatura em música do IFG e estudantes das escolas públicas de Goiânia.

Por fim, propomos como desafio para esta pesquisa, o desenvolvimento de uma série de pesquisas empíricas de cunho exploratório – realizadas no contexto educacional por meio de observações diretas de situações educacionais – realizadas por meio da aplicação de questionários, entrevistas, grupos focais junto a escolares, e, ainda observação participante via contexto educativo musical – via ações culturais a serem empreendidas por meio de oficinas de música e apresentações musicais em escolas de Goiânia.

Como resultados pretendemos: construir uma produção de conhecimento teórico-filosófico-estético-metodológico, que pode ser base para o aprofundamento formativo dos estudantes do curso de licenciatura em música no contexto do desenvolvimento de pesquisas teóricas e empíricas em educação musical.

Esta pesquisa ainda pode dar suporte à construção de pesquisas de conclusão de curso, pesquisas vinculadas ao estágio curricular obrigatório e demais contextos, ampliando a participação dos estudantes no grupo de estudo que propomos paralelo a este projeto.

Além desta proposta formativa mais geral, pretendemos objetivamente elaborar e comunicar em eventos científicos quatro artigos completos. Esperamos também preparar a publicação de um livro, e, por fim, o desenvolvimento de ações culturais e educativas, com base nos fundamentos teóricos e pedagógicos estudados, em escolas da rede pública de Goiânia.

Acreditamos que esta pesquisa será fundamental para o desenvolvimento de produção de conhecimento no âmbito da licenciatura em música do IFG, curso no qual os participantes deste projeto atuam. Essas produções ao serem melhor fundamentadas, devido ao rigor científico e metodológico perscrutado por esta pesquisa, trará mais confiabilidade aos estudos empreendidos no contexto da teoria crítica e sociológica da música, na totalidade da cultura, da arte e da educação.

DESENVOLVIMENTO

Este estudo possui três momentos metodológicos principais: 1) O Estudo de Base Bibliográfico; 2) Estudos Documentais e; 3) Um conjunto de Pesquisas Empíricas de cunho exploratório.

O Estudo de Base Bibliográfico tem sido realizado por meio da leitura e análise das produções escritas, livros em português, artigos relacionados, teses e dissertações afins. Tais estudos partem das produções teóricas e sociológicas desenvolvidas pela escola de Frankfurt, divididas em quatro temas principais:

a) Epistemologia, Teoria do Conhecimento, Filosofia e Estética, cuja análise se dará a partir das obras de Adorno (2009), Duarte (2003), Horkheimer & Adorno (1985) e Zanolla (2007);
b) Estudos Sociológicos, teóricos e empíricos envolvendo a temática musical. Esta fase da pesquisa terá por base estudo das produções que abordam essa temática em Adorno (1973, 1993, 1995a, 1996, 2011);
c) Estudos sobre a temática da educação na concepção adorniana. Esta fase da pesquisa pretende realizar um estudo de análise de conteúdo conceitual e de ideário pedagógico (concepção de educação, escola, professor, aluno e ensino-aprendizagem) com base na produção de Adorno (1995b).

O segundo momento da pesquisa será realizado por meio de Estudos Documentais de cunho analítico e interpretativo, em noticiários, relatórios de estágio do curso de licenciatura em música do IFG (campus Goiânia) e em obras de arte – principalmente obras musicais (letra, melodia e estrutura musical). Esta fase do estudo pretende realizar um estudo voltado para análises fenomenológicas, hermenêuticas, críticas e de análises de conteúdo conceitual e, ainda da relação entre estrutura musical e estética em relação à estrutura social em contexto, com base em Alves-Mazzotti & Gewandsznajder (1998) e Barti (2011).

Por fim, o terceiro momento da pesquisa será realizado por meio de um conjunto de Pesquisas Empíricas de cunho exploratório – realizada no contexto educacional por meio de observação direta e registrada via diários de campo, questionários, entrevistas, grupos focais, e, ainda observação participante via intervenção no processo educativo e educativo musical em escolas da rede pública de educação básica de Goiânia com base nos fundamentos metodológicos de Szymanski, (2004), Pozzebon e Petrini (2013), Richardson (2005) e Thiollent (1985).

Para o desenvolvimento de cada etapa desta pesquisa, toda uma equipe de professores que atuam nos cursos Técnico em Instrumento Musical e Licenciatura em Música participam de

forma a realizar as atividades que levam o projeto a cabo. Nesse sentido, de acordo com o plano de atividades, cada membro do projeto possui ações específicas, onde podemos destacar, principalmente os seguintes papéis a serem assumidos:

a) Professores:

- Tradução de textos em inglês e espanhol para o português;
- Preparação de material teórico e metodológico para estudo coletivo e individual;
- Leitura e exposição dos textos a cada mês no grupo de estudo e escrita de artigos;
- Elaboração de mapas conceituais com base em textos do grupo de estudo;
- Organização de ações em escolas no âmbito da pesquisa.

b) Estudantes:

- Leitura e exposição dos textos a cada mês no grupo de estudo;
- Elaboração de mapas conceituais com base em textos escolhidos para o grupo de estudo;
- Desenvolvimento de análises musicais em partituras e áudio;
- Aplicação de questionários e entrevistas e escrita de artigos e material didático;
- Organização de ações em escolas no âmbito da pesquisa.

CONCLUSÕES

Além da formação pela pesquisa, tanto dos professores quanto dos alunos participantes, realizada por meio dos encontros mensais do grupo de estudo, somados às orientações semanais dos estudantes e ainda às ações individuais de cada participante definidas neste projeto em andamento, acredita-se que os resultados materiais podem ser objetivamente previstos nos seguintes itens:

- Elaboração e publicação/comunicação de, no mínimo, quatro artigos científicos de 10 a 20 páginas cada, em dois anos de pesquisa;
- Escrita de um livro composto por artigos que comunicam os resultados das pesquisas previstas neste projeto, com a previsão de ser publicado até um ano depois da conclusão;
- Elaboração de material didático de cunho instrucional em relação às ações de apreciação crítica a serem desenvolvidas no contexto escolar ou no contexto da visita de escolares a espetáculos musicais;
- Execução de ações culturais e educativas em escolas públicas de Goiânia, cujo impacto incidirá tanto sobre os estudantes do curso – participantes deste projeto, quanto do contexto dos arranjos sociais educativos.

Acreditamos que este leque de possibilidades de produção de conhecimento é fundamental no processo formativo de educadores relacionados ao ensino de música. Essas produções ao serem melhor fundamentadas, devido ao rigor científico e metodológico perscrutado pelos fundamentos teórico-críticos, trará confiabilidade e cientificidade aos estudos empreendidos no contexto da sociologia da música, na crítica cultural, e nas pesquisas que relacionam música e educação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 351 p.

_____. *Introdução à sociologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. 358 p.

_____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 419 p.

_____. Experiências científicas nos Estados Unidos. In: _____. *Palavras e sinais – modelos críticos 2*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995a. p. 137-178.

_____. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995b. 190p.

_____. O fetichismo na Música e a Regressão da audição. In: _____. *Adorno:* os pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1996. p. 65-108.

_____. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. (Org.) *Sociologia (Theodor Adorno)*. São Paulo: Ática, 1993. p. 115-146.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *Método nas ciências naturais e sociais:* pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1998. 203 p.

BARTI, Lawrence. *Análise de Conteúdo*. São Paulo: Almedina Brasil, 2011. 279 p.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 218 p.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 223 p.

_____. Sociologia da arte e da música. In: _____. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 105- 119.

_____. Sociologia e investigação social empírica. In: _____. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 120-131.

SZYMANSKI, Heloisa (Org.). *A Entrevista na Pesquisa em Educação:* a prática reflexiva. Brasília: Liber Livro, 2004. 98p.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. SP: Cortez: Autores Associados, 1985. 136 p.

ZANOLLA, S. *Teoria crítica e epistemologia:* o método como conhecimento preliminar. Goiânia: Ed. da UCG, 2007. 79 p.

_____. Educação e barbárie: aspectos culturais da violência na perspectiva da teoria crítica da sociedade. *Sociedade e Cultura*. Goiânia: UFG, v.13, n. 1, jul/ago, 2010, p. 1415-1439.

_____. (Org.) Educação Artística e Formação Musical em Adorno. In: _____. *Arte, Estética e Formação Humana:* possibilidades e críticas. Campinas, SP: Alínea, 2013. p. 97-117.

IDIOMATISMO E TRANSCRIÇÃO: UMA ANÁLISE POR DOIS CONCEITOS SEMIÓTICOS VISANDO PERFORMANCE

Luís Cláudio Cabral da S. Ranna (UFG)
luisviolao@gmail.com

Resumo: A proposta consiste na revisão de procedimentos utilizados em transcrições para violão da obra *Torre Bermeja Opus 92*, Nº 12 de Isaac Albéniz. Contextualizaremos a utilização de recursos idiomáticos com panoramas históricos e estéticos a partir dos conceitos de intentio operis e superinterpretação descritos por Umberto Eco.
Palavras-chave: Recursos idiomáticos; Semiose ilimitada; Transcrição.

Idiomatism and transcription: an analysis using two semiotics concepts for performance

Abstract: The work proposes an analisys of the procedures used on guitar transcriptions of *Torre Bermeja Opus 92*, Nº 12 of Isaac Albéniz. We wish to contextualize idiomatic resources with historic and aesthetics prospects towards the concepts of Intentio Operis and Soberinterpretation described by Umberto Eco.
Keywords: Idiomatic resources; Unlimited semiosis; Transcription.

INTRODUÇÃO

A utilização dos recursos idiomáticos possibilita que características intrínsecas do instrumento sejam potencializadas, porém o uso de tais recursos, assim como todo comportamento e escolhas do intérprete, deve servir ao discurso musical. Comumente, especialmente em transcrições, observa-se o uso desses recursos não como meios de obtenção para uma melhor comunicação e representação de uma obra, mas como processos de ordem técnica e que enfatizam materiais descartados pelo texto a ser interpretado.

Embora o termo Idiomatismo, assim como o conceito a ele vinculado, origine-se na lingüística, sua aplicabilidade na música instrumental "refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento" (SCARDUELLI, 2007, p. 8). Ainda segundo o autor, no que diz respeito à música instrumental, o idiomatismo se divide em: recursos idiomáticos implícitos, referentes às tonalidades, aos modos e aos centros que melhor respondem ao instrumento; e recursos idiomáticos explícitos, referentes às peculiaridades e efeitos que envolvem uma gama de recursos comumente utilizados na execução das frases e dos motivos. Dessa forma, ele exemplifica a utilização idiomática presente nas obras de Almeida Prado sob um enfoque composicional que procura potencializar a escrita fluente para violão.

Marcelo Fernandes aproxima a utilização dos recursos idiomáticos para a mecanicidade que envolve esses procedimentos. Começa definindo ao menos três maneiras de uma obra se tornar idiomática e destaca que em todas elas a presença de corda solta é um fator presente e relevante: Efeitos peculiares do instrumento; utilização que favoreça sua potência acústica; e "proveitos de elementos mecânicos que favoreçam sua exequibilidade" (FERNANDES, 2012, p. 531). Ainda segundo este autor, a maioria dos estudos que trabalham o idiomatismo, pouco enfatizam que tais recursos somente apresentam serventia se estiverem a serviço da música – aproveitando as características intrínsecas do instrumento "em prol do discurso" – e que seu uso indevido torna burlesca a proposta prevista do mesmo.

> "O uso excessivo de certos procedimentos idiomáticos terminou por vulgarizá-los e em certos períodos de ostracismo da história do instrumento – nos quais o violão passou mais por mãos de compositores diletantes do que de compositores profissionais – os exotismos provenientes do idiomatismo ocupavam posição central, enquanto a qualidade do discurso musical, posição secundária." (FERNANDES, 2012, p. 532)

Nos três livros de Umberto Eco que serão utilizados para o desenvolvimento da presente pesquisa – *Obra abierta* (1992) *Lector em Fabula* (1993) e *Interpretacion y Sobreinterpretacion* (1997) – a preocupação com a interpretação de um signo[1] frente a tradição interpretativa mencionadas por Fernandes são abordadas. Eco defende a existência de um *leitor modelo* para o signo e ressalta que o signo por si só, independente do seu autor, descarta algumas interpretações e que ao não perceber isso o intérprete comete uma superinterpretação, ou interpretação paranoica.

> [...] entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e com frequência irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete que sensivelmente golpeia o texto até dar-lhe uma forma que servirá para um propósito, existe uma terceira possibilidade. Existe uma intenção do texto. (ECO, 1997, p. 33)

Essa intenção do texto é denominada por Eco de *intentio operis*.

Ao estudar a dialética dos textos e das obras em *A Obra Aberta*, Eco inicia sua busca pelos direitos dos intérpretes, argumentações que são estendidas nos outros dois livros citados, não em busca da interpretação correta, mas na identificação das sobreinterpretações. Assim, Eco complementa que "afirmar que uma interpretação é ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto que flua por si só" (1997, p. 34), tanto por uma utilização de elementos que o texto descarta, quanto pelo excesso de informações, ao qual denomina de busca do segredo hermético afirmando que "o pensamento hermético transforma todo o teatro do mundo em um fenômeno linguístico e ao mesmo tempo nega a linguagem a qualquer poder comunicativo" (1997, p. 43), engessando-a.

A obra de Isaac Albéniz contém um elemento delicado de observação a partir dos conceitos citados. Em um movimento nacionalista, que conseguiu impor a atenção da música espanhola frente à escola alemã dominante até então, Albéniz escreveu diversas obras curtas influenciadas pela música folclórica e popular de seu país, como fandangos e seguidillas, em estilos que derivam das influências dos mouros, ciganos e da música flamenca. O violão era o instrumento que melhor representava esses estilos, fazendo de Albeniz autor de uma escrita orgânica inusitada, constatada quando dos primeiros experimentos da mesma ao violão pelo pioneiro Francisco Tárrega, sendo inclusive elogiado pelo compositor.

Como podemos apontar empiricamente na evolução da técnica de qualquer instrumento musical, o acúmulo de recursos técnicos da figura do intérprete junto a um reposicionamento crítico constante, oriundos de uma musicologia intuída e depois estudada, propiciam transformações esperadas na abordagem de uma obra centenária como o caso de nosso objeto de estudos.

A revisão de procedimentos da pesquisa está dividida em três transcrições referenciais, Miguel Llobet, Andrés Segóvia e Stanley Yates, por entendermos serem elas representativas de

[1] O semiólogo Umberto Eco define Signo como Sistema de interpretação de dados e elaboração de códigos próprios. Os signos presentes na tradição urbana industrial, por exemplo, terão significados e conotações segundo as tradições que carregam, com uma leitura diferenciada tanto ideológica, quanto de operações práticas, pois essas tradições permitem que o indivíduo elabore e classifique sons, luzes, ruídos e toda uma classe de sinais, elaborando e comunicando signos. SIGNOS (1994)

tradições de execução variadas, e com significativas diferenças de abordagens. Diversas outras transcrições apresentam assimilações com as citadas e servirão como reforço para análise. Embora algumas dessas versões, de fato, tenham sido pouco utilizadas por grandes personalidades do violão atual, ainda assim, o valor histórico das mesmas – na medida em que permitem o acesso a diversos paradigmas interpretativos – atua como elemento importante para a elaboração de novas transcrições. Resta notar que, longe de se lançar à procura de inconsistências nas transcrições existentes, a presente pesquisa possui como intuito criar subsídios para a realização de uma edição que realce nossa interpretação do discurso musical.

DESENVOLVIMENTO

Delimitaremos aqui somente o primeiro compasso de duas transcrições que carregam semelhanças menos acentuadas que as descritas, de forma a exemplificar o proposto. Ao final mostraremos o mesmo trecho, em uma transcrição posterior afim de comparação, como representante das transcrições que se encontram na mesma tonalidade das anteriores, porém com evoluções consideráveis na abordagem instrumental e conceitual da obra.

A primeira colocação a ser ponderada remete a um recurso idiomático implícito, conforme descrito por Scarduelli, por se tratar da escolha da tonalidade a ser utilizada na transcrição. O original para piano se encontra na tonalidade de Mi Maior, enquanto as edições que serão aqui citadas estão em Ré Maior. A tonalidade de Ré Maior, quando afinada a 6º corda em Ré, comporta maiores possibilidades de recursos idiomáticos implícitos, pois toda uma gama de sustentações de notas tornam-se possíveis devido aos posicionamentos que os baixos Ré (6º corda) e Lá (5º corda) soltos propiciam, realçando "vantagens sobre o aspecto mecânico" (FERNANDES, 2012, p. 528). Resulta também em recursos idiomáticos explícitos por possibilitar que os bordões funcionem como pedal quando desejado, potencializando as características acústicas, de produção de harmônicos e sonoridades do violão

> Em termos de potência sonora, o uso de cordas soltas ou de notas cujos harmônicos coincidam com as cordas soltas do instrumento trazem vantagens acústicas, pois os harmônicos naturais do instrumento reforçariam a sonoridade resultante. (SCARDUELLI 2007 *apud* FERNANDES, 2012, p. 528)

Devido a extensão exemplificaremos o trecho com ponderações dos conceitos de Umberto Eco. Vejamos abaixo a versão pianística e as transcrições de Llobet e Fortêa:

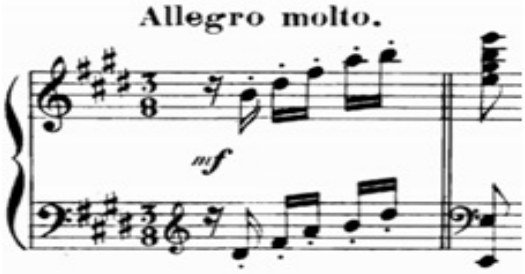


Figura 1: Versão para piano do autor (edição de Casa Dotésio 1912).

Movimento paralelo de duas vozes com intervalos de 11º's e 12º que representa arpejo V7 (Dominante com sétima menor) culminando em uma Tríade da Tônica completa (Figura 1).

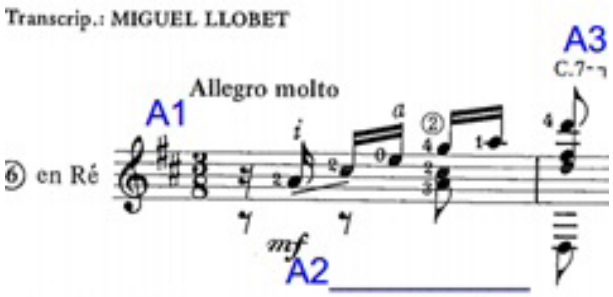


Figura 2: Versão para violão de Miguel Llobet.

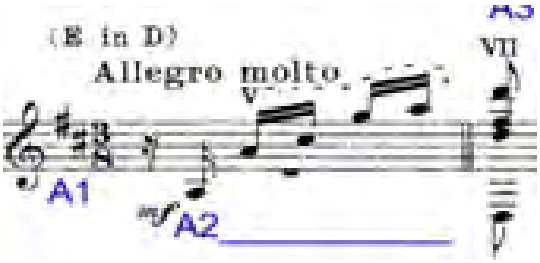


Figura 3: Severino García Fortêa.

Versões violonísticas em Ré Maior de Miguel Llobet e García Fortêa, compasso 1: Excluem-se o *soli* a 2 vozes, mantendo somente uma linha melódica referente a linha superior. As duas versões fortalecem o V7, cada qual em sua maneira. Llobet cria um acorde no 3º tempo do 1º compasso e Fortêa utiliza uma pestana na 5º casa para a execução do arpejo do 1º compasso (Figura 2).

Notemos a ausência do *Staccato* existente na versão original para piano. A versão de Llobet preocupa-se em não fazer soar notas juntas, com exceção do acorde de três notas presentes no último tempo. A transcrição de Fortêa, porém, reforça um caráter *legato* de forma bastante incisiva ao aplicar uma pestana que na mecânica violonística implica em um acorde que soa unificado mesmo que arpejado.

Sob uma análise semiótica, pode-se suspeitar de uma valorização do *intentio lectoris* (interpretante) em detrimento do *intentio operis* (obra) nas duas transcrições. O violonista Fábio Zanon, porém, indicou que o uso de *staccato* na escrita de Albéniz era um recurso para "o pianista não cair em tentação de usar o pedal" (2014), de forma a evitar o uso exacerbado do *legato* e não necessariamente provocar o efeito de *staccato*.

Dessa forma, e levando em consideração o *intentio operis*, Llobet não comete uma superinterpretação. Diversas evidências apontam para uma concepção íntima da obra à sonoridade do violão, sendo sua adaptação ao instrumento uma autêntica representação de um *leitor modelo* (1993, p. 81) conforme denominações de Umberto Eco. Deve-se esperar que o violonista provoque alterações para que seu instrumento reforce o real significado que justifique uma transcrição.

Ainda nesse compasso, percebe-se que Fortêa mantém a nota Sol, correspondente a 7º menor do acorde de Dominante soando apenas um tom da nota mais aguda (lá), proporcionando uma dissonância que Albéniz aparentemente se precaveu.

Isto suscita uma pesquisa minuciosa da forma que essa relação intervalar aparece no decorrer da música, com uma contextualização de sua utilização presente na música para guitarra dos Mouros, que serviram de inspiração a Albéniz.[2] Outra possibilidade é a de ser um autêntico caso de erro de edição do copista, que não se ateve aos cuidados que a nota sol em questão pudesse necessitar, especialmente por se tratar de uma edição póstuma.

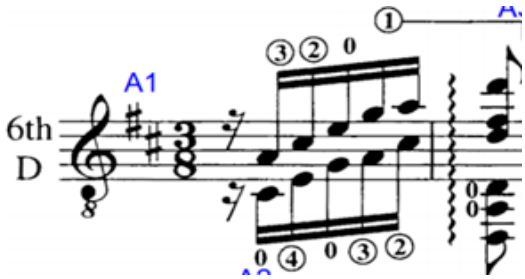


Figura 4: Versão de Andrés Segóvia.

Na versão de Segóvia, observa-se um tratamento com soluções que exigem uma maior complexidade técnica, porém atento aos aspectos históricos, estéticos e idiomáticos. Sua primeira intervenção já inclui uma 2º voz (no baixo) em maior conformidade com a versão original para piano, porém resolvida de forma diferenciada. O universo se mantém em Dominante com 7º menor constantemente, mas a relação intervalar é mais estreita entre as vozes e utiliza intervalos de 6º's e 7º nas mesmas localidades que o original traz os intervalos de 11º e 12º. Em quesitos de recursos idiomáticos ganha potência sonora ao acrescentar uma segunda voz, mas principalmente pela inclusão de um acorde de resolução mais encorpado, recheado pelas três notas do bordão (Cordas mais graves do instrumento) tocadas soltas e pela possibilidade de se tocar as seis cordas simultâneas, que quando atacadas com o polegar da mão direita promovem um peso extra, recurso bastante utilizado no vocabulário técnico do instrumento.

Mecanicamente contém outros aspectos relevantes. Mesmo se tratando de uma passagem mais difícil tecnicamente que a dos exemplos anteriores, percebe-se que o uso das cordas soltas (Sol e Mi) no 3º conjunto de semicolcheias possibilita o deslocamento da mão esquerda sem necessidade de corte sonoro. Segóvia todavia indica não tomar essa decisão, devido ao fato de escrever a nota Lá (Seguinte) da voz superior do *soli* na 3º corda, possivelmente devido a não querer uma condução de voz alternando entre bordões e cordas primas de forma desarticulada, e sim mantendo uma progressão que começa nos bordões e vai progredindo para as primas, mantendo uma coerência na progressão de timbres. Mas esse argumento pode ser refutado devido a um claro erro de edição na 1º nota da música, onde a nota Dó # se encontra com a indicação zero, que significa corda solta. Na afinação proposta, essa nota é impossível de ser executada dessa forma.

[2] Nas transcrições de Fortêa, Llobet e Segóvia essa relação intervalar aparece posteriormente na forma de acordes contrastantes de sessões e essa dissonância também é explorada por Albéniz no decorrer da música, de forma diferenciada.

CONCLUSÕES

Para completar faz-se necessário que o intérprete tome conhecimento e calcule os prós e contras de cada escolha e me reutilizarei da opção interpretativa e de digitação utilizada por Segóvia para encerramento do presente artigo.

Seja pelos benefícios na fluência musical ao se usar a corda solta para um salto que possibilite não cortar sonoridades; mesmo que isso acarrete uma utilização de timbres levemente desordenada, porém permissíveis por se tratar de seção introdutória, veloz e enérgica; ou praticar o *Staccato* de forma ordenada; ou mesmo um arraste das primas em legato; é necessário levar em conta que a fidelidade do texto agora já não mais pertence a ideia original do compositor, e sim de uma conjuntura de fatores aos quais a adaptação é resultado da variação de combinações entre propósitos que o leitor ideal interpretante extrai do signo e o que ele deve descartar para realçar outros elementos válidos pertencentes nessa relação, sendo o contexto musical sempre prioritário.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. *Interpretacion y Sobreinterpretacion*. 2. ed. Cambridge UK: Cambridge University Press, 1997, 172 p.

_____. *Lector em Fabula:* la cooperacion interpretativa em el texto narrativo. 3. ed. Barcelona, Espanha: Editorial Lumen S.A. 1993, 330 p.

_____. *Obra abierta. Barcelona:* Planeta De Agostini S.A. 1992, 162 p.

_____. *Signo*. Colombia: Editorial Labor, 1994, 213 p.

FERNANDES, Marcelo; GLOEDEN, Edelton. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: *Congresso da ANPPOM*, 22., João Pessoa, 2012. p. 526-533.

SCARDUELLI, Fábio; FIORINI, Carlos F. A obra para violão de Almeida Prado: Um panorama histórico, estético e idiomático. In: *Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP*, 1., Curitiba, 2007. 14 p.

ZANON, Fábio. *Discussão em fórum digital interativo*. Disponível em: <http://www.violao.org/topic/14440-albeniz-ed-stanley-yates/page__p__198421__hl__pedal__fromsearch__1#entry198421>. Acesso em: 28/06/2014.

PARTITURAS

ALBÉNIZ, Isaac. *Douze pieces caracteristiques pour piano Opus 92*. Madrid, Sociedad Anonima Casa Dotesio 1919, 115 p.

FORTÊA, Severino G. *Torre Bermeja*. Berlim, Rischel´s&Birhet-Smiths Samling, 9 p.

LLOBET, Miguel. *Famous transcriptions Vol.3*. Alemanha, Chanterelle 1989, 8 p.

SEGOVIA, Andrés. *Transcripciones. Obras para guitarra Vol. 3*. Itália, Bèrben, 2001, p. 34.

INICIAÇÃO INFANTIL À FLAUTA TRANSVERSAL NUMA PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR

Kamilla Thais Couto do Nascimento (Mestranda em Música UFG)
millathais@gmail.com
Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (Professora e Pesquisadora)
albernaz.fn@gmail.com

Resumo: O presente artigo um recorte da dissertação de mestrado que reflexiona acerca do ensino de flauta transversal na infância levando em conta a utilização de processos criativos. No contexto da transdisciplinaridade, o artigo em questão apresenta algumas propostas de interação com outras áreas do saber, como a litertura infantil, no processo de ensino e aprendizagem da flauta transversal. A base está nas ponderações de Volpe (2007) que chama a atenção para um saber transdisciplinar no contexto musicológico, mas que pode ser aberto para outras áreas, como a Educação Musical.
Palavras-chave: Musicologia; Educação musical; Processos criativos em música; Ensino de flauta transversal para crianças.

Abstract: This article is an excerpt of the dissertation which reflects about flute teaching for children taking into account the use of creative processes. In the context of transdisciplinarity, this article presents some motions for interaction with other disciplines, such as child litertura, in the flute teaching. The groundwork is in the weights of Volpe (2007) calls the attention to the transdisciplinary knowledge in musicological context, but that can be opened to other areas, such as Musical Education.
Keywords: Musicology; Music Education; Creative processes in music; Flute teaching for children.

INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea está fortemente ligada à organização social que se processou no final do século XVIII, consolidando-se no decorrer do século XIX com o estabelecimento do capitalismo enquanto modo de produção dominante. No campo das ideias, originou-se daí o chamado pensamento positivista, através dos escritos de Condorcet, Saint-Simon e Auguste Comte (FAUSTINO; GASPARIN, 2001).

Segundo Silva (2004), o positivismo teve em Augusto Comte (1798-1857) seu principal formulador. Suas ideias são articuladas através do uso de métodos de investigação, como a observação, experimentação, dedução e comparação. Desta forma, o paradigma positivista se apresentou como um instrumento capaz de desvendar, explicar e resolver os problemas enfrentados pela humanidade, uma vez que, Segundo Castagna (2008), este paradigma admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência, rejeitando os conceitos universais; sendo, portanto, a única realidade científica.

> Os positivistas se empenharam em combater a escola humanista, religiosa, para favorecer a ascensão das ciências exatas. As ideias positivistas influenciaram a prática pedagógica na área das ciências exatas, sustentadas pela aplicação do método científico: seleção, hierarquização, observação, controle, eficácia e previsão. (ISKANDAR;LEAL, 2002 p. 3)

As ideias de Augusto Comte tiveram e ainda têm reflexos na educação. O currículo multidisciplinar, fragmentado, que restringe a relação entre diferentes disciplinas, é fruto da influência

positivista, que ao Brasil chegou no início da República, fortificando-se na década de 1970, com a escola tecnicista.

Desse modo, é observável que o paradigma positivista influenciou também o ensino de música nas escolas de ensino específico. Assim, a escola deveria privilegiar a busca do que era prático, objetivo e claro. Dentro dessa ideia, nos conservatórios, onde a premissa básica era oferecer ao aluno o caminho da *performance* musical, no que tange ao ensino de um instrumento, o que reinava na maioria das escolas era uma repetição mecânica e exaustiva com a finalidade de se conseguir transpor as dificuldades técnicas.

Percebe-se que nos últimos anos a ideia positivista influenciou o ensino e aprendizagem de instrumentos musicais, pois se buscava apenas aquilo que fosse concreto para se tocar de forma satisfatória. No entanto, em contraposição ao pensamento positivista e abordando as ideias do sociólogo francês Edgar Morin, Nascimento (2012) afirma:

> É preciso que as instituições formadoras saibam construir, por intermédio de seus professores, uma "cabeça bem feita", o que significa que os alunos, em vez de meramente acumularem saber, devem dispor ao mesmo tempo de uma aptidão geral e de princípios organizadores, devem ser ensinados a viver. (p. 106)

Uma concepção puramente profissionalizante pode afetar a capacidade criativa do aluno. Assim, seguindo a ideia de complexidade, atualmente vê-se a necessidade de buscar novas formas de levar o conhecimento musical e técnico ao aluno de instrumento. A educação influenciada pelos ideais positivistas é algo reducionista que perde uma considerável parcela de conhecimento. Por esse motivo, a educação musical deve acontecer dentro da ideia de transdisciplinaridade, passando pelas diversas áreas do saber (FAUSTINO; GASPARIN, 2001).

Adentrando no campo da musicologia nota que esta já vem debatendo nos últimos anos a questão do saber transdisciplinar. Assim, buscando base nas reflexões de Volpe (2007), que chama a atenção para a transdisciplinaridade, este artigo objetiva despertar uma visão integradora dos aspectos que compõem o aluno no processo educacional. Com base no saber transdisciplinar, proposto pela musicologia, questões fragmentadoras do ensino, provenientes do pensamento positivista, seriam minimizadas, dando lugar à liberdade e a criatividade.

Nessa perspectiva, surge o problema de que as ideias positivistas influenciaram o ensino de instrumentos musicais, visando puramente a profissionalização do aluno, o que por sua vez pode afetar sua capacidade criativa. Assim, o presente estudo objetiva reflexionar sobre o ensino de flauta transversal para crianças de cinco e a sete anos de idade, levando-se em consideração a utilização de processos criativos como a composição e improvisação, fundamentando-se sobretudo na ideia de transdisciplinaride, ou seja, na interação com outras áreas de conhecimento.

MUSICOLOGIA E TRANSDISCIPLINARIDADE

A expansão da musicologia no Brasil como atividade científica foi essencialmente orientada por uma historiografia positivista, evolucionista e eurocêntrica, com manutenção do

interesse biográfico e muito mais ênfase nos compositores do que em suas obras (CASTAGNA, 2008). Entretanto, Castagna afirma que a musicologia, a partir da década de 1990, começou a se estabelecer no Brasil e teve como objetivo a superação do modelo positivista e a procura por novas teorias que pudessem explicar o significado dos fenômenos estudados. É nesse contexto que Volpe (2007) observa que, enquanto disciplina, a musicologia brasileira necessita de um re-equacionamento de seus paradigmas e objetivos, em consequência da crescente institucionalização da música nas universidades brasileiras. Volpe ainda ressalta a falta de diálogo entre a musicologia e a sociedade, ou mesmo entre esta e a comunidade acadêmica.

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

Percebe-se que num contexto transdisciplinar Volpe enxerga uma interação da musicologia com outras disciplinas, assegurando que a transdisciplinaridade emerge da constante busca por alternativas que permitam a elaboração de um discurso musicológico que ultrapasse as fronteiras da disciplina. Nessa linha de pensamento, Nicolescu (2001) revela que a transdisciplinaridade é a transposição das fronteiras entre as disciplinas numa articulação de saberes que passa entre, além e através das disciplinas. Segundo Nicolescu, a transdisciplinaridade está ao mesmo tempo na esfera disciplinar, entre as diversas disciplinas, e num caminhar para além delas, buscando a compreensão do conhecimento pela complexidade, o que supera o pensamento positivista. É nessa linha de pensamento proposta por Volpe e Nicolescu que este trabalho visa articular o ensino da flauta transversal interagindo com outras áreas do saber, no caso deste artigo com a literatura.

PROCESSOS CRIATIVOS E INTERAÇÃO COM A LITERTURA NO ENSINO DE FLAUTA TRANSVERSAL PARA CRIANÇAS

Segundo Santiago (2006) a composição e a improvisação são elementos relevantes para a aquisição de conhecimento musical e de habilidades especificamente instrumentais, tais como o desenvolvimento de habilidades técnicas. Para Brito (2003), a prática da improvisação permite perceber, refletir e conscientizar o conceito de música e ampliar sua dimensão. É nessa linha de pensamento que Beineke (2008) observa que os educadores e pesquisadores estão reconhecendo que, através da composição, os alunos podem manifestar suas ideias musicais de forma própria, revelando como pensam musicalmente.

Com base no argumento desses autores, esta proposta de ensino da flauta transversal pretende que a aula de instrumento seja um espaço para a construção de um fazer musical significativo. Nesse sentido, um princípio importante é o de “fazer música”, isto é, aprende-se música fazendo música, tocando, cantando, improvisando e criando. Para isso, precisamos oportunizar as crianças ao envolvimento com práticas musicais significativas, valorizando a sua cultura, ou seja, o que ela traz consigo, e estimulando a sua produção musical durante a aula.

A partir do conhecimento do aluno é que são realizadas as propostas de atividades com os temas da composição e improvisação. Para isso, é preciso levar em conta o conhecimento prévio que o aluno possui acerca do instrumento como, por exemplo, quais sons consegue produzir. Feito este rápido mapeamento, passamos então para a atividade de improvisação e composição.

Neste primeiro momento, que acontece uma exploração sonora na flauta transversal, é feito um "planejamento musical" que se caracteriza em delimitar os elementos que serão utilizados na atividade. A delimitação destes elementos ocorre para mostrar à criança, por exemplo, que ela é capaz de realizar tal atividade tocando apenas três notas ou produzindo sons de altura indefinida utilizando partes ou somente o bocal da flauta transversal.

Os sons, que foram criados e sugeridos pelo aluno, podem ser dispostos de maneira livre e em qualquer parte da música. Depois disso, uma partitura não convencional é realizada pela própria criança, de maneira não restritiva de se grafar a música que ela tocou. Esse tipo de atividade pedagógica vem promovendo o interesse do aluno para com o instrumento cada vez mais, porque este se vê diretamente envolvido no fazer musical.

Quanto à interação com a literatura é importante ressaltar que as histórias fazem parte do cotidiano das crianças e são um elemento do conjunto cultural que elas já trazem consigo antes mesmo de realizarem sua primeira aula de instrumento musical. Como professor, ao longo dos anos, procurei aplicar elementos musicais às histórias que as crianças já sabem ou já tiveram algum contato. Estes elementos musicais fazem parte de uma série de abordagens metodológicas para facilitar o processo de aprendizagem musical da criança à flauta transversal. Utilizar histórias, no contexto educacional musical, é aproximar-se da criança através de sentimentos como a emoção, a curiosidade e a afetividade.

Como toda atividade artística, a música enquanto fenômeno estético, envolve expressão emocional. (...) Considerando que há sempre um embasamento afetivo no exercício da música, este deve ser explorado pelo educador em seu trabalho educacional (...) (SEKEFF, 2004, p. 59-60).

Na primeira aula de flauta transversal é mais fácil obter a atenção e o entusiasmo da criança, propondo que ela mesma crie sonoridades relacionadas a uma história. Dessa forma, uma criança pode se sentir encorajada a participar ativamente de uma aula de instrumento musical até o último minuto, pois neste contexto estão sendo trabalhados elementos que fazem parte do universo infantil. "Podemos trabalhar com histórias prontas, com contos de fadas, recorrendo a livros só de imagens, inventando, pedindo a colaboração das crianças, etc." (BRITO, 2003, p. 170).

Se ao contrário dessa proposta de ensino disséssemos à criança que apenas segurasse o bocal da flauta e o soprasse varias vezes até obter o som desejado – o que acontece comumente em aulas iniciais de flauta transversal – em alguns minutos a criança estaria desestimulada pela repetição cansativa e sem sentido para ela.

Uma história muito comum entre as crianças de cinco a sete anos é a dos Três porquinhos. Abaixo está o trecho que escolhemos para trabalhar inicialmente em sala de aula.

"Quem tem medo do lobo mau!
Lobo mau, lobo mau.
Quem tem medo do lobo mau!
Lobo mau, lobo mau!..."

O trecho é cantado pela professora substituindo-se a palavra ‘mau’ por um sopro no bocal, que deve estar destacado do corpo da flauta. A professora canta e a criança sopra, depois os papéis são invertidos para que a criança possa observar a maneira com que a professora emite o som com o bocal da flauta.

Dessa forma, a criança treina o ato de soprar e desenvolve gradativamente a musculatura necessária à embocadura. Se a criança não conhece ou não lembra a história em sua totalidade, conta-se uma versão resumida e dando ênfase ao outro trecho a ser trabalhado, momento em que o lobo derruba a casa de palha e posteriormente a casa de madeira. Neste caso, trabalha-se um dos parâmetros do som, que é a intensidade.

Derrubar a casa de palha exige um sopro brando, que resultará em um som *piano* e derrubar a casa de madeira exige um sopro forte, que resultará em um som *forte*. Por fim, pode-se contar a história inteira e criar mais sons para esta história como, por exemplo, um som para cada personagem. Neste último contexto, proporciona-se à criança uma ampliação de conhecimentos e uma consciência mais elaborada da compreensão de som e silêncio.

As histórias trabalhadas em aula podem advir de diversas fontes da literatura infantil, pois caracterizam-se em um trabalho voltado para a imaginação e a fantasia. “O Flautista de Hamelin,” por exemplo, é uma história do folclore alemão, em que um fato incomum acontece e um flautista é chamado para salvar a cidade. Esta atividade seria feita em mais de uma aula e poder-se-ia trabalhar alguns aspectos técnicos da flauta transversal como postura; respiração; embocadura e outros aspectos da teoria musical como o ritmo; duração e intensidade dos sons. Este enredo é atrativo, pois a figura do flautista é um arquétipo de super-herói, ou seja, um modelo que faz parte do universo infantil e que as crianças apreciam em demasia.

Diversos livros podem ser trabalhados na aula de música e o enredo da história não precisa conter elementos musicais. Ouvir os alunos e saber quais são seus interesses é fundamental neste processo. De nada adiantaria utilizar uma história desconhecida ou desinteressante aos olhos infantis. Se a história não pode aproximar a criança ao que se quer ensinar é preciso mudar de tática e buscar outro enredo. Como resultado desse processo de interação Burnard (2000) *apud* Beinke (2008) afirma que as práticas musicais das crianças levam professores a se tornarem pesquisadores, uma vez que observam e se engajam nos mundos musicais dos alunos. Para o autor, uma consequência dessa abordagem para a pedagogia musical é que ela será transformadora por natureza, porque está em ressonância com a visão que os alunos têm de si mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num contexto globalizante em que o saber se fragmenta dia após dia, a prática de utilizar processos criativos como a improvisação e composição na iniciação infantil à flauta transversal tem contribuído para facilitar o processo de aprendizagem, amenizando aspectos desanimadores como a repetição continua de elementos técnicos para se obter o som no instrumento. Antes de ensinar, devemos nos comprometer com a formação dos alunos, facilitando o caminho para que eles sejam capazes de produzir conhecimento e dialogar transdisciplinarmente, como menciona Volpe (2007),

com outras áreas do saber como, por exemplo, a literatura, ou mesmo a própria musicologia em sua análise dos fenômenos musicais que perpassam num contexto social, derrubando assim muitos pressupostos cristalizados no positivismo comtiano.

REFERÊNCIAS

BEINEKE, Viviane. A composição no ensino de música: perspectivas de pesquisa e tendências atuais. *Revista Abem,* [s.n.], n.20, set. 2008.

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

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.1. p. 32-57, 2008.

FAUSTINO Rosângela Célia; GASPARIN, João Luiz. A influência do positivismo e do historicismo na educação e no ensino de história. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.23, n.1, p. 157-166, 2001.

ISKANDAR, Ibrahim; LEAL, Maria Rute. Sobre positivismo e educação. *Revista Diálogo Educacional*, Curitiba, v.3, n.7, p. 89-94, set./dez. 2002.

NASCIMENTO, Fernanda Albernaz do. Educação musical sob a ótica do pensamento complexo. *Revista da ABEM*, Londrina, v.20, n.27, p. 105-116, jan.\jun.2012.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom, 2001.

SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, p. 52-62, 2006.

SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (Org.). Características psicológicas da música. In: *Revista Arte e Cultura III Estudos Transdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2004.

SILVA, João Carlos. Utopia positivista e instrução pública no Brasil. *Unioeste Revista*, Campinas, n.16, p. 10-16, dez. 2004.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, Brasília, ano 1, n.1. p. 107-122, 2007.

LEVANTAMENTO DAS METODOLOGIAS APLICADAS POR PROFESSORES NA INICIAÇÃO VIOLONÍSTICA EM GOIÂNIA

Bruno Fernandes Oliveira (UFG)
brunobach.metal@gmail.com
Helvis Costa (Professror EMAC/UFG)
helvis_costa@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo expõe os principais resultados da monografia homônima apresentada em dezembro de 2014 ao curso de Educação Musical da EMAC/UFG. O trabalho teve como objetivo geral o levantamento das metodologias de iniciação ao violão aplicadas pelos professores no ensino especializado, formal e alternativo goianiense. Assim, realizamos um panorama do ensino violonístico na capital a partir da elaboração e aplicação de um questionário que envolveu o perfil do docente, os contextos de ensino e as metodologias aplicadas na iniciação ao instrumento. Complementando a estrutura do trabalho, realizamos um levantamento bibliográfico acerca dos métodos para o violão moderno e seus principais compositores, intérpretes e escolas. Verificou-se que o método tradicional predomina na iniciação violonística goianiense; a produção didática de Henrique Pinto mostrou-se a mais utilizada pelos docentes; e que, recorrentemente, os professores realizam adaptações nos materiais didáticos, entre outros.
Palavras-chave: Análise; Metodologia; Iniciação violonística; Goiânia.

Survey of methodologies applied by teachers in the guitaristic initiation at Goiania

Abstract: This article presents the main results of the homonymous paper presented in December 2014 in the Music Education Program at the EMAC/UFG. The work had as general objective the survey of methodologies of initiation applied by guitar teachers in specialized tutorship, formal and alternative education in Goiania. Thus, we conducted an overview of guitar teaching in the capital since the development and implementation of a questionnaire involving the teaching profile, educational frameworks and methodologies applied in the instrument initiation. Complementing the structure of the work, there is a bibliographical survey on the methods of modern guitar and its main composers, performers and schools. It was observed that the traditional method predominates in the guitaristic initiation of Goiania; the didactic production by Henrique Pinto proved to be the most used by teachers; and, repeatedly, teachers carry out adaptations in teaching materials, among others.
Keywords: Analysis; Methodology; Guitaristic initiation; Goiânia.

INTRODUÇÃO

Este artigo expõe os principais resultados da monografia homônima apresentada em dezembro de 2014 ao curso de Educação Musical da EMAC/UFG. O trabalho teve como objetivo geral a verificação e o levantamento das metodologias para iniciação ao violão aplicadas pelos professores no ensino especializado, formal e alternativo goianiense; os objetivos específicos consistem na compararação das metodologias levantadas para observação dos aspectos técnicos, mecânicos, musicais e pedagógicos empregados nestes ensinos, assim como a identificação das principais lacunas pedagógicas no panorama da iniciação ao violão goianiense.

A motivação do trabalho surgiu por identificarmos uma multiciplidade de abordagens pedagógicas no ensino violonístico da capital, fato reforçado pela tradição técnica recente do instrumento e pelo pequeno número de publicações de métodos para inciação ao violão de autores goianiense. Assim, a pesquisa apresenta um breve contexto histórico dos métodos para o violão e seus principais compositores, intérpretes e escolas; em seguida, apresentamos a análise das respostas de 30 professores atuantes na capital a um questionário dividido em três partes: perfil do docente, contexto do ensino e metodologia.

O trabalho teve abordagem metodológica quantiqualitativa, visto que buscou integrar os dados numéricos coletados a uma abordagem reflexiva das metodologias utilizadas pelos professores na iniciação ao violão, permitindo que os métodos quantitativos e qualitativos se interrelacionem. Assim, a partir da aplicação do questionário, os resultados quantitativos foram expressos em tabelas e gráficos, enquanto a perspectiva qualitativa permitiu a descrição, cruzamentos, contextualização, justificação e análise, seguindo as propostas de Marconi e Lakatos (1993), Bauer (2002) e Flick (2013).

Visando a obtenção de maior alcance na coleta de dados, aplicamos o questionário pessoalmente (nos espaços de ensino dos professores) ou virtualmente (por e-mail). Logo, de um total de 30 e-mails enviados, apenas 18 foram respondidos; com a realização das entrevistas conseguimos captar mais 12 entrevistados. Entregamos um Termo de Consentimento e uma Carta de Apresentação para todos os professores que responderam o questionário, garantindo seu anonimato, solicitando seu compromisso ético ao respondê-lo e apresentando o tema, o resumo e as finalidades da pesquisa.

CONTEXTUALIZAÇÃO: BREVE HISTÓRICO DOS MÉTODOS PARA VIOLÃO

Segundo Zanon (2003, p. 1),

> Em meados do séc XVI havia uma profusão de instrumentos de cordas dedilhadas em toda a Europa, que vinham em todas as formas, afinações e quantidade de cordas imagináveis, mas que podem, grosso modo, ser divididos em três famílias principais: a dos alaúdes, em forma de pêra [...]; a das vihuelas [...] e a das guitarras, [ambas] em forma de oito [...]. Estas grandes famílias atingiram um apogeu de popularidade no Renascimento e Barroco e produziram um repertório imenso, mas a família das guitarras, originariamente a menos aristocrática, passou por grandes transformações e atingiu seu apogeu no final do século XVIII, enquanto as outras duas gradualmente declinaram até tornarem-se obsoletas.

Destas famílias, destacamos as duas últimas, tanto por seus elementos organológicos anteciparem as características do violão moderno, quanto pela importância das publicações de seus métodos[1] (DUDEQUE, 1994). Posteriormente, a transição das guitarras de quatro e cinco ordens para a guitarra clássica[2] foi uma transformação crucial, abrangendo sua estrutura física, o sistema de notação musical, e, consequentemente, o desenvolvimento do repertório, dos aspectos técnicos e didáticos, como podemos observar nos métodos de Aguado, Carulli, Carcassi, Sor, Giuliani, Cano, entre outros (GALILEIA, 2012).

[1] Segundo Dudeque (1994) e Galileia (2012), podemos citar os sete grandes vihuelistas que contribuíram para o desenvolvimento técnico e musical do instrumento mediante seus métodos: Luis Milan (Libro de Música de vihuela de mano Intitulado El Maestro, Valência, 1536); Luys de Narvaez (Los Seys Libros de Delphin de Música de cifras para tañer Vihuela, Valladolid, 1538); Alonso Mudarra (Treslibros de Música de Cifra para Vihuela, Sevilha, 1546); Enriquez de Valderrábano (Libro de Música de Vihuela Intitulado Silva de Sirenas, Valladolid, 1547); Diego Pisador (Libro de Música de Vihuela, Salamanca, 1552); Miguel de Fuenllana, (Libro de Música para Vihuela Intitulado Orphenica Lyra, Valladolid, 1554) e Esteban Daza (Libro de Música in Cifras para Vihuela Intitulado El Parnasso, Valladolid, 1576).

[2] A transição musical, para os novos estilos, como o rococó e o clássico, ocasionou mudanças fundamentais na guitarra barroca. Estes estilos com acordes mais concisos, modulações mais eficientes e precisas, regularização de frases e uma estrutura tonal clara, fizeram com que a guitarra barroca se tornasse um instrumento com uma afinação mais definida. Aproximadamente em 1750, a guitarra de cinco ordens sofreu uma mudança radical, tornando-se um instrumento com bourdons nas quarta e quinta ordens, com a adição, mais tarde, de uma sexta corda ou ordem (DUDEQUE, 1994).

Após o declínio em meados do século XIX, o universo violonístico contempla três importantes escolas no século XX: Francisco Tárrega, Andrés Segovia e Abel Carlevaro. Segundo Dudeque (1994), Zanon (2003), Pinto (2005) e Galileia (2012), Tárrega conduziu o instrumento a uma profunda renovação da técnica e do repertório, inovações estas que seriam mais tarde organizadas e sistematizadas por seu aluno Emilio Pujol[3]. Os desenvolvimentos técnicos posteriores culminaram nas escolas Segoviana e Carlevariana, esta última primando pelo "maior resultado com o mínimo esforço, explorando no violão o máximo de recursos espressivos, buscando uma racionalização e sistematização do estudo a fim de otimizá-lo", de acordo com as palavras de Oliveira et al. (2008, p. 3). Conhecer o processo de desenvolvimento de tais escolas e as características de seus métodos mostrou-se determinante para a compreensão do panorama violonístico goianiense, visto que pudemos detectar de que forma tais conceitos históricos ainda se mostram presentes.

LEVANTAMENTO DAS METODOLOGIAS APLICADAS POR PROFESSORES NA INICIAÇÃO VIOLONÍSTICA EM GOIÂNIA

Com o objetivo de verificar o atual cenário da iniciação violonística em nossa capital, optamos por levantar, analisar e comparar as metodologias aplicadas pelos professores desta cidade na iniciação ao violão. Para realizar tal levantamento, elaboramos um questionário[4] dividido em três partes a partir de blocos temáticos: perfil do professor (Parte - A), contexto de ensino (Parte - B) e metodologia (Parte - C), totalizando 28 questões (8 na Parte A, 8 na Parte B e 12 na Parte C). A fim de possibilitar ao entrevistado comentar e justificar suas escolhas, assim como garantir uma ampla variedade de respostas, priorizamos a elaboração de perguntas abertas, mesmo nas questões de múltipla escolha. A coleta de dados foi inciada em 02 de julho de 2014 e encerrada em 30 de outubro de 2014, totalizando 30 entrevistados. Entretanto, neste artigo não será possível relatar e discutir todas as questões do trabalho original; abordaremos somente os principais resultados.

Levantamento - Parte A - perfil do professor

O cruzamento dos dados das questões 1, 2 e 4[5] nos permitiu verificar que a iniciação musical dos professores entrevistados, em geral, corresponde à iniciação violonística, ocorrendo em média aos 14 anos, enquanto o início da atividade docente ocorre entre 3 e 8 anos após o início de sua formação musical. Percebeu-se que ainda que maioria dos entrevistados iniciou seus estudos teóricos de música paralelamente aos estudos práticos do instrumento. Segundo Santos

[3] Nascido em Granadella, Espanha (1886-1980) foi um compositor, violonista e professor. Segundo Dudeque (1994), Pinto (2005) e Galileia (2012), Pujol por meio da sua publicação da Escuela Razonada de la Guitarra demonstrou o pensamento e a estruturação metodológica de Tárrega.

[4] Para construir o questionário voltado à atuação violonística docente, nos baseamos especialmente nos trabalhos de Scarduelli (2012) - "A situação atual do ensino do violão no contexto universitário brasileiro" – e Uller (2012) – "Processos de ensino de violão em escolas livres de música: um estudo de caso das práticas pedagógicas de dois professores".

[5] 1 - Qual a sua idade e quando você começou a estudar música? 2 - Com que idade você teve suas primeiras aulas de violão? 4 - Quando você começou a ministrar aulas de violão?

(2002), esta conciliação prática e teoria permite a "conscientização do aluno para engajar-se em seu próprio processo de aprendizagem, sendo ao mesmo tempo atuante e observador crítico desse processo" (p. 1).

Na terceira questão[6] constatamos que a formação técnica e/ou superior em violão é predominante (cursos técnicos, graduação e pós-graduação) – somente 4 (13%) declararam não possuir formação específica do instrumento. Consideramos uma consequência deste cenário com formação específica predominante a variedade de respostas obtidas na quinta questão[7]: Henrique Pinto, Isaías Sávio, Hans Michael Koch, Bruce Holzman, Marco Pereira, Eduardo Isaac, Eustáquio Grilo, Eurípedes Fontenelle, Eduardo Meirinhos, Pedro Martelli, Rodrigo Carvalho, João Fernandes e Werner Aguiar, entre outros.

Na sexta questão[8] obtivemos importantes resultados: 40% dos entrevistados se consideram adeptos da Escola Carlevariana, 37% não se consideram adeptos de nenhuma escola, 9% se consideram adeptos de outras escolas (como a dos compositores classicistas – Sor, Aguado, Giuliani, etc.) e empatadas com 7%, a Escola de Tárrega e a Escola Segoviana. Vinculando-a à questão anterior, podemos inferir que a formação técnica e acadêmica explora intensamente a técnica da Escola Carlevariana – daí sua predominância no cenário violonístico goianiense. Outro aspecto que deve ser destacado é o fato de muitos não se considerarem adeptos a nenhuma escola violonística de maneira rigorosa; pelo contrário, incorporam e flexibilizam outras concepções técnicas e musicais.

Nas duas últimas questões[9] detectamos que 90% dos professores entrevistados atuam como *performers* (solista e camerista), mantendo uma rotina de estudos com média de 4 horas por dia e evidenciando em seus estudos a Música Popular Brasileira.

Levantamento - Parte B - contexto de ensino

De acordo com as respostas dadas às duas primeiras questões[10] da parte B, a maioria (34%) dos entrevistados considera que o processo de iniciação ao instrumento de um aluno tem duração média de um ano, e os aspectos técnicos e musicais necessários para que este processo se concretize são: autonomia postural e posicionamento do instrumento adequado de maneira saudável ao corpo; projeção e movimentação (mão direita); precisão e articulação (mão esquerda); regularidade na pulsação; compreensão e autonomia na leitura com uso de partituras, cifras e tablatura; capacidade de reprodução de acordes; execução fluente e consciente de peças com dois planos – melodia com acompanhamento; sonoridade que contemple uma boa projeção, timbre e

---

6 3 - Qual a sua formação instituicional (Universidades, conservatórios, escolas de música, etc.)?

7 5 - Quais foram seu (s) principal (ais) professores de violão?

8 6 - Você se considera adepto de uma escola técnica específica? Comente.
a) ( ) Nenhuma Escola b) ( ) Escola de Tárrega – Escuela Razonada c) ( ) Escola Segoviana
d) ( ) Escola Carlevariana e) ( ) Outra:

9 7 - Você ainda mantém uma rotina de estudo do instrumento? Se sim, há foco em algum repertório ou estilo específico? Qual(is)? 8 - Você também atua como perfomer (solista ou camerista)?

10 1 - Em média, quanto tempo dura a iniciação ao violão dos seus alunos?
( ) 3 meses ( ) 6 meses ( ) 1 ano ( ) 1,5 anos ( ) 2 anos
2 - Que elementos/aspectos técnicos e musicais você oberva no aluno para identificar o término do período de iniciação?

equilíbrio, entre outros itens.

Nas questões seguintes observamos que as escolas de música particulares e a própria casa dos professores são os locais predominantes de atuação, com 10 e 11 citações, respectivamente. Detectou-se ainda que 27% dos professores consideraram seus locais de trabalho inadequados principalmente por questões de infraestrutura, falta de materiais didáticos, gestão administrativa e falta de interesse dos alunos. Destacamos que tais queixas partem principalmente de professores do ensino formal, atuantes em escolas públicas municipais e estaduais. Logo, segundo Santos (2005, p. 4), "a realidade do ensino permeia pelo descaso das políticas públicas e pela cultura de massa que contribui para a desmotivação do fazer música". Também observamos que as aulas têm duração média de 60 minutos, são coletivas em sua maioria (com uma média de 5 alunos por turma, cuja faixa etária média está entre 11 e 14 anos).

Levantamento - Parte C - metodologia

O Levantamento da metodologia dos professores correspondeu à mais extensa e relevante parte no desenvolvimento da pesquisa. Obtivemos um resultado equilibrado no que diz a respeito à utilização de métodos específicos na iniciação ao violão: 33% afirmaram que aplicam rigorosamente um método específico; 33% alegaram que realizam adaptações em tais métodos; 28% não utilizam algum método de forma predominante, preferindo basear-se somente na experiência e no perfil do aluno.

A maioria dos entrevistados afirmou utilizar frequentemente os métodos para iniciação ao violão de Henrique Pinto no ensino infantil, jovem e adulto – individual ou coletivo. Nas questões seguintes, 57% dos entrevistados afirmaram dedicar as primeiras aulas à apresentação dos elementos estruturais básicos e à construção da sonoridade, em vez de entrar em contato direto com o repertório; 43% consideram que a leitura de partituras é indispensável para o desenvolvimento técnico e a autonomia musical do aluno, e, portanto, em suas aulas o aluno recebe muitas orientações sobre leitura de partituras, para que consiga estudar o repertório básico inicial sozinho. A maioria (53%) dos professores concebe o repertório do iniciante em função da técnica que está sendo trabalhada no momento; logo, o domínio técnico elementar é o objetivo primordial dos docentes que, por sua vez, revelam que a escolha de uma peça adequada ao nível técnico do aluno gera motivação e proporciona uma melhor qualidade do processo de ensino-aprendizagem. Detectamos ainda que os repertórios prediletos para trabalhar tais aspectos técnicos são: música popular brasileira, música folclórica brasileira e obras do período clássico do instrumento. Chamamos atenção, ainda, para o alto percentual de professores que utilizam obras de música de câmara (77%) e que aplicam "técnica pura" na iniciação (60 %).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto aos aspectos metodológicos mais relevantes: constatamos que o método Ciranda das Seis Cordas é o mais empregado em Goiânia no ensino infantil, enquanto o método

Iniciação ao Violão – PINTO (1978) – é o mais utilizado na iniciação de jovens e adultos. Além de serem empregados pela maioria dos entrevistados no ensino individual, são predominantemente adaptados na iniciação coletiva do violão. Outro aspecto relevante detectado foi a predominância da Escola Carlevariana[11] na formação dos entrevistados graduados que, por sua vez, aplicam seus princípios na iniciação violonística dos seus alunos, principalmente os que atuam no ensino especializado e formal.

Quanto à leitura de partituras, percebemos que 23% dos docentes não aplicam na fase incial e 8 não utilizam partituras em nenhum momento, o que consideramos gerar grandes lacunas no processo de ensino-aprendizagem. Em geral, estes professores – que atuam nos espaços alternativos e nas escolas particulares – alegam que não utilizam a partitura por ser um processo mais longo, uma vez que pretendem anteder imediatamente o gosto musical do aluno. Assim, utilizam apenas cifras e tablaturas por considerarem mecanismos mais rápidos. Entretanto, a predominância da exclusão da prática da partitura na iniciação violonística é um problema alarmante, visto que, segundo Santos (2002),

> a leitura musical se dá concomitante a outros processos cognitivos, não atendendo o aspecto visual, mas para uma prática mais completa do ensino de música. Acredita-se que a leitura engloba modalidades de escuta interna, podendo esta ser efetuada por leitura silenciosa, por emissão vocal, ou ainda por execução instrumental, bem como combinações e integrações dessas modalidades. (p. 1)

Logo, a construção e transmissão de uma estrutura básica para o iniciante – baseada na relação entre postura, posicionamento e leitura – mostrou-se determinante na maneira de conduzir as aulas e de se utilizar os métodos, onde detectamos uma recorrente adaptação destes a partir do emprego de outros materiais didáticos, contribuindo para uma gama maior na construção do saber. Porém, Souza (1994) e Penna (2009) chamam atenção para importância da escolha consciente dos métodos ou propostas e ações pedagógicas.

Desta forma, podemos verificar por meio da análise que há lacunas na realidade metodológica dos professores entrevistados. Por exemplo, há uma grande recorrência de métodos já consolidados para a iniciação violonística, porém há pouca produção e divulgação de métodos originais de compositores brasileiros para iniciação ao violão. Assim, podemos verificar por meio da análise que há lacunas na produção e publicação de métodos para iniciação ao violão. Assim, podemos mencionar compositores-violonistas cuja produção pode minimizar as lacunas detectadas (produção de compositores brasileiros para iniciação, obras acessíveis ao público infanto-juvenil, número de obras camerísticas para iniciação): Attílio Bernardini (*Biblioteca do Violão, Vol. 1 e 2*), Guerra-Peixe (*Breves I a VI e Lúdicas*), Othon Filho (*Minhas Primeiras Notas ao Violão – Vol. 1 e 2*) e Paulo Porto Alegre (*52 Peças Fáceis para violão solo/30 Peças Fáceis para dois violões*),[12] entre outros.

[11] O que constatou-se em depoimentos dos entrevistados é que a contribuição do pensamento e da produção didática carlevariana não só projeta nos aspectos técnicos, mas também na racionalização e sistematização dos processo de estudo e engramatização da obra, assim como nos movimentos corporais que "proporcionam ao estudante a construção da consciência da postura correta desde o modo de sentar-se à maneira de tocar, conscientizando-o também da necessidade de trabalhar com o corpo/mente". (OLIVEIRA et al., 2008, p. 7).

[12] Disponíveis em <http://pauloportoalegre.com/composicoes_files/52%20pecasfaceis.pdf> e <http://pauloportoalegre.com/composicoes_files/30pecasfaceis.pdf respectivamente>.

REFERÊNCIAS

BAUER, Martin W. *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som:* um manual prático. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

FLICK, Uwe. *Introdução à Metodologia de Pesquisa*. Porto Alegre: Penso, 2013.

GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1993.

OLIVEIRA, Gustavo da Silva; ALFONSO, Sandra Mara; COSTA, Maria Cristina Souza. O estudo da técnica violonística na Escola Carlevariana. In: *4ª Semana do Servidor e 5ª Semana Acadêmica UFU:* Universidade necessária: utopias e distopias, 2008, Uberlândia.

Anais UFU 30 anos, 2008, 1-8. Disponível em: <https://ssl4799.websiteseguro.com/swge5/seg/cd2008/PDF/SA08-20800.PDF>. Acesso em: 10 out 2014.

PENNA, M. O método na prática pedagógica em música: função, uso e o papel do professor. In: Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 18., 2009, Londrina. *Anais*... Londrina: ABEM, 2009. p. 1350-1357.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão:* princípios básicos e elementares para iniciantes. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

_____. *Violão:* um olhar pedagógico. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2005.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. Análise da proposta de desenvolvimento da leitura musical através do solfejo de Davidson & Scrip. In: Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 11., 2002, Natal. *Anais*... Natal: ABEM, 2002. p. 1-7.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. Educação musical na escola e nos projetos comunitários e sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.12, 31-34, 2005.

SCARDUELLI, Fábio. A situação atual do ensino do violão no contexto universitário brasileiro. In: Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, 5, 2011, Curitiba, *Anais*... Curitiba: EMBAP, 2011, 1-22. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2011/palestras/palestrafabioscarduelli.pdf>. Acesso em: 23 jun 2014.

SOUZA, J. Aspectos metodológicos na formação didática do professor de instrumento. In: Simpósio Paranaense de Educação Musical, 3., 1994, Londrina. *Anais*... Londrina: UEL, 1994. p. 43-60.

ULLER, Andrei Jan Hoffmann. *Processos de ensino de violão em escolas livres de música: um estudo de caso das práticas pedagógicas de dois professores*. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012. Florianópolis, 2008, 175 p.

ZANON, Fábio. *A Arte do Violão:* o legado de Tárrega. Programa I. Rádio Cultura, São Paulo, 2003.

MÉTODO *INICIAÇÃO AO VIOLÃO* DE HENRIQUE PINTO: ASPECTOS TÉCNICOS, MUSICAIS E PEDAGÓGICOS DAS DUAS PRIMEIRAS PEÇAS

Jaida Aparecida Cabral de Lima (UFG)
jaidacabral@hotmail.com
Helvis Costa (UFG)
helvis_costa@yahoo.com.br

Resumo: Parte de uma monografia em andamento, este artigo tem como objetivo a análise dos aspectos técnicos, musicais e pedagógicos presentes nas duas primeiras peças do método "Iniciação ao Violão: Princípios Básicos e Elementares para Principiantes" do violonista brasileiro Henrique Pinto (1941-2010), identificando assim elementos que integram a representatitivade deste método para a pedagogia violonística brasileira e ao iniciante do instrumento. No primeiro capítulo apresentamos uma discussão acerca da seleção do repertório de iniciação presente no método; o segundo capítulo compreende a discussão e análise dos elementos mecânicos, técnicos, pedagógicos e musicais das duas primeiras peças do método, sempre destacando a relevância de tais aspectos na iniciação ao instrumento.
Palavras-chave: Análise; Método; Iniciação ao violão; Henrique Pinto; Pedagogia do violão.

Method iniciação ao violão by Henrique Pinto: technical, musical and pedagogical aspects of the first two pieces

Abstract: Part of a monograph in progress, this article aims to analyze the technical, musical and pedagogical aspects present in the first two pieces of the method Iniciação ao Violão: Basic and Elementary Principles for Beginners" by the Brazilian guitar player Henrique Pinto (1941-2010), thereby identifying elements that make up the importance of this method to the Brazilian guitaristic pedagogy and to the instrument's beginner. In the first chapter, we present a discussion about the selection of this initiation repertoire in the method; the second chapter contains a discussion and analysis of mechanical, technical, pedagogical and musical aspects of the first two pieces of the method, always emphasizing the importance of these aspects in the guitar's initiation.
Keywords: Analysis; Method; Guitar initiation; Henrique Pinto; Guitar pedagogy.

O REPERTÓRIO DE INICIAÇÃO AO INSTRUMENTO NO MÉTODO DE HENRIQUE PINTO

As 23 peças selecionadas por Henrique Pinto[1] (1947-2010) para integrar o primeiro volume do método *Iniciação ao Violão* (Editora Ricordi Brasileira, 1978) são uma compilação de composições de diversos períodos, almejando conscientizar o iniciante da abrangência histórica que o instrumento possui, além de oferecer ao estudante uma ampla experienciação estilística e uma estruturação técnica e musical diversificada e gradativa. Segundo Bartoloni (2014), os métodos violonísticos anteriores ao *Iniciação* praticamente se limitavam ao repertório do século XIX; como Henrique Pinto considerava a abrangência estilística fundamental para a formação do violonista iniciante, inseriu em seu método obras da Renascença ao Romântico – excetuando-se o século XX e obras de compositores brasileiros por questão de direitos autorais.

A Renascença musical é representada no método pelo arranjo do próprio Henrique Pinto da obra folclórica *Green Sleeves*, de compositor anônimo. O método contém ainda duas peças barrocas,

[1] Henrique Pinto foi, reconhecidamente, um dos mais importantes pedagogos do instrumento na atualidade. Desenvolveu grande atividade como editor e revisor de obras para violão e foi o responsável por uma geração dos melhores violonistas brasileiros, entre os quais Ângela Muner, Giacomo Bartoloni, Edelton Gloeden, Ewerton Gloeden, Paulo Porto Alegre (DUDEQUE, 1994). Henrique Pinto publicou uma série de métodos pela Editora Ricordi Brasileira – citaremos os principais: Ciranda das Seis Cordas, que foi reeditado na Itália e é utilizado em escolas de música de vários países da Europa; Iniciação ao Violão – (Princípios Básicos e Elementares); Iniciação ao Violão – Volume II; Curso Progressivo – Nível médio (para 2º, 3º e 4º ano); Técnica da Mão Direita; Antologia Violonística e Violão – um olhar pedagógico.

sendo uma do compositor espanhol Gaspar Sanz (1640-1710), e outra do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750).[2] Em grande abrangência – 12 peças – temos obras do período clássico, representado pelos compositores Matteo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841), Dionisio Aguado (1784-1849), Napoleon Coste (1805-1883) e Antonio Cano (1811-1897).[3]

Consideramos importante discutir a predominância da seleção de obras do período clássico por Henrique Pinto em seu método: o objetivo do docente na escolha do repertório que promoverá a iniciação ao violão de um aluno é traçar uma sequência lógica de peças que gradativamente irão sedimentar uma estrutura técnica para uma ascensão musical organizada (PINTO, 2005, p. 3). Desta forma, o estudante demonstrará uma "construção contínua": "um movimento ascendente em direção a uma técnica que irá proporcionar o prazer de tocar um repertório condizente com sua habilidade, [...] em que o psicológico e a habilidade mecânica se fundem e formam uma só unidade, materializando a ideia sonora vivificada pelo impulso criativo" (ibidem, p. 4). Assim, nesta fase de construção e sedimentação dos elementos básicos da linguagem violonística (sonoridade, mecânica e técnica) e musical (conscientização melódica, harmônica e fraseológica), o professor geralmente recorre a peças simples e estudos técnicos, especialmente os compostos no classicismo do violão – período entre a segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX – por sua ampla função pedagógica: o material rítmico é menos complexo e mais familiar ao aluno; suas 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. Desta forma, as peças melódicas e estudos técnicos do período clássico demonstram-se elementos essenciais no repertório do instrumentista, por visar não exclusivamente a correção de problemas de movimentação, precisão, agilidade, perícia e destreza, mas também por facilitar ao estudante a obtenção de maior experiência quanto a elementos característicos da linguagem musical: dinâmica, agógica, articulações, timbres, andamentos e até mesmo a conscientização e apreensão gradativa de elementos musicais mais complexos, como melodia, harmonia, frases, cadências, estilo, forma, textura, entre outros.

O método contém ainda cinco peças de autoria do próprio Henrique Pinto, que de acordo com Giácomo Bartoloni (2014), apesar de "não serem nenhuma obra prima", são "perfeitas, fantásticas, com finalidade pura e simplesmente didática" (informação verbal),[4] considerando-se o objetivo pedagógico do método. Das cinco peças, quatro estão localizadas na primeira parte do método: *Andante*, *Allegretto*, *Quase Andante e Prelúdio*. Tais peças apresentam uma mecânica instrumental e um tipo de escrita harmônica e melódica semelhante à das obras para iniciação do período clássico do violão, mostrando-se, desta forma, condizentes e adequadas ao processo de iniciação pelos seguintes elementos: são obras de pequeno fôlego, todas elas nas tonalidades de Dó maior ou Lá menor –

[2] Consideramos importante ressaltar que apesar de pertencerem ao mesmo período, estes compositores representam tradições técnicas e estilísticas diferentes do instrumento: a obra de Sanz, Espagnoleta, possui textura homofônica e foi composta para a guitarra barroca – um instrumento de 5 ordens, enquanto a obra de Bach, Bourreé, é contrapontística e foi composta para alaúde.

[3] É importante ressaltar que os dois últimos compositores pertencem à geração seguinte, mais inclinada aos aspectos formais, melodismos e modulações de Schubert, Mendelssohn e Chopin; porém, as duas obras selecionadas por Henrique Pinto são similares em termos formais e estilísticos às peças didáticas do período clássico do instrumento.

[4] Bartoloni, Giacomo. Entrevista I. [set. 2014]. Entrevistador: Jaida Aparecida Cabral de Lima. Goiânia, 2014. 1 áudio (25min. 40s). A entrevista na íntegra encontrar-se-á transcrita no Apêndice da Monografia "Método Iniciação ao Violão de Henrique Pinto: Aspectos Técnicos, Musicais e Pedagógicos das sete primeiras peças", a ser defendia em junho de 2015.

que favorecem o uso de cordas soltas e outros recursos idiomáticos, beneficiando o processo de desenvolvimento da leitura e da aprendizagem técnica pelo iniciante; os elementos técnicos (escalas, arpejos) e musicais (notas alteradas, sinais de repetição, divisão de vozes, figuras de som e silêncio, indicações de agógica) são inseridos de forma gradativa, empregando predominantemente a primeira posição do instrumento (1ª à 4ª casa). Segundo Costa (2014), "essas peças possuem a finalidade de dar um sentido e ao mesmo tempo organizar o conhecimento técnico e teórico apresentado nas páginas iniciais do método" (p. 100).

O período Romântico foi representado no método por três peças do compositor espanhol Francisco Tárrega (1852-1909): *Estudo em Dó*, *Estudo em Mi menor* e *Lágrima*. Tais obras oferecem ao iniciante a experimentação de diferentes possibilidades de digitação e exploração da expressividade do instrumento:

> Outra significativa inovação de Tárrega é a adoção de um estilo de digitação mais expressivo, colorido e empolgante. Os violonistas do século XIX tendiam a empregar as posições abertas e as cordas soltas, buscando um brilho e amplitude que faltava a seus instrumentos. Tárrega desenvolveu a digitação ao longo das cordas, similar ao violino, explorando uma sonoridade mais diáfana, calorosa e cantabile das posições altas, ressaltando assim os movimentos caprichosos do fraseado musical e as riquezas harmônicas. (ZANON, 2003, p. 6)

É importante observar que ao invés de ordenar as obras cronologicamente, Henrique Pinto as organiza conforme a demanda técnica necessária para executá-las. Desta forma, as primeiras peças a figurarem no método pertencem ao estilo clássico, para somente depois aparecerem peças com texturas mais complexas, como as renascentistas e barrocas.

ANDANTE E POCO ANDANTE: ANÁLISE DOS ASPECTOS TÉCNICOS, MUSICAIS E PEDAGÓGICOS

A primeira peça que Henrique Pinto insere no método possui a indicação de andamento Andante, e é de sua própria autoria. Embora seja uma peça aparentemente fácil de ser executada, percebe-se que ela possui uma riqueza muito grande de elementos técnicos, musicais e pedagógicos básicos, indispensáveis ao iniciante no instrumento.

A peça possui textura homofônica, onde praticamente todos os compassos possuem o mesmo ritmo, com exceção do último, no qual ocorrem notas simultâneas. Observamos que, para estimular a percepção da divisão da pulsação e o trabalho da regularidade rítmica pelo iniciante, o compositor utiliza células compostas somente por colcheias; simultaneamente, para que o aluno comece a desenvolver sua percepção polifônica, Henrique Pinto emprega a sustentação de notas através das mínimas pontuadas nos baixos, facilitada ao iniciante pelo emprego de cordas soltas nos baixos, remetendo-se ao idiomatismo característico dos estudos do período clássico.

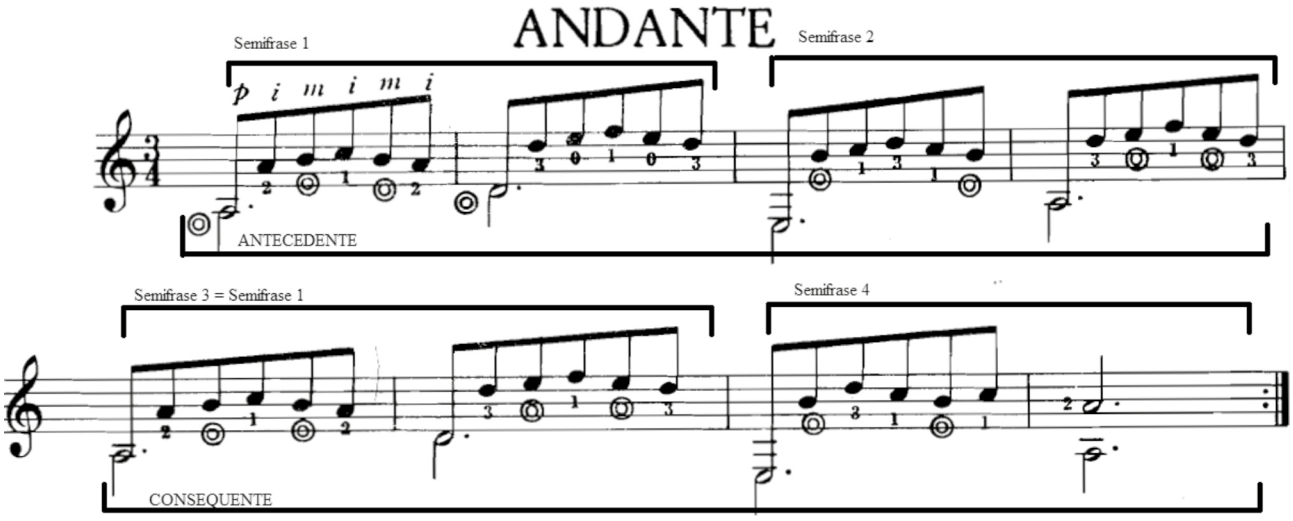
Estruturalmente, a peça corresponde a uma sequência de arpejos dos acordes de Lá menor, Ré menor e Mi maior, com notas de passagem no segundo e terceiro tempos. A escolha da tonalidade foi estratégica para a realização desta progressão harmônica, pois as fundamentais dos acordes de tônica, subdominante e dominante na tonalidade de Lá menor correspondem às cordas

graves soltas do instrumento. Desta forma, o iniciante assimila de maneira facilitada a relação funcional dos principais graus da tonalidade. Praticamente toda a peça é baseada em trechos de escalas ascendentes e descendentes, sendo sugerida a alternância entre os dedos indicador e médio nas notas agudas, ficando destinada ao polegar a execução dos baixos. Essa alternância corresponde ao movimento de contração e distensão – proporcionando o relaxamento individual de cada dedo, e, de acordo com Pujol (1959, p. 17) "[...] deve-se repetir várias vezes este movimento alternados buscando a clareza, amplitude e regularidade nos sons". É importante também ressaltar que este tipo de dedilhado (polegar nas cordas graves, e indicador, médio e anular nas cordas agudas) corresponde ao padrão de movimentação dos dedos da mão direita na realização de arpejos – algo extremamente recorrente nas obras violonísticas. Outro aspecto relevante é estímulo ao equilíbrio nos ataques dos dedos indicador e médio: para uma execução musicalmente adequada, as notas devem ser tocadas com a mesma intensidade, permitindo que o aluno já comece a ter consciência da dinâmica no instrumento.

Destacamos ainda que, apesar de sua estrutura ser extremamente curta e aparentemente simples, a peça já apresenta uma ideia musical completa. Segundo Schoenberg (1996), "uma ideia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença" (p. 48). Podemos afirmar que a peça *Andante* está organizada sob a forma de período (Exemplo 1), e que tal compreensão da estrutura fraseológica pelo iniciante é extremamente relevante para seu desenvolvimento musical e perceptivo:

> A primeira [semi] frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: o antecedente [...]. A segunda metade, o consequente, é construída como uma espécie de repetição do antecedente. Ao compor períodos, é útil adotar um modelo-padrão que consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um consequente de quatro compassos cada um. (ibidem, p. 51)

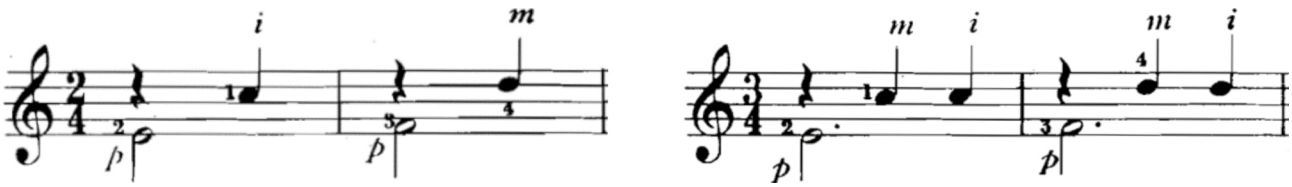
Por último, o *ritornello* (Exemplo 1) permite uma abordagem interpretativa contrastante na repetição do período – como uma diferenciação tímbrica ou um contraste de dinâmicas, despertando o iniciante para a busca de novas sonoridadades no instrumento.



Exemplo 1: *Andante* - Henrique Pinto - página 34.

A segunda peça, *Poco Andante*, que também está na página 34, pertence ao compositor Napoleon Coste (1805-1883) e possui textura polifônica (a duas vozes), compasso simples, e está dividida em duas seções principais: as três primeiras pautas apresentam-se em compasso binário simples (2/4), e as três últimas em compasso ternário simples (3/4).

No decorrer de toda a peça (32 compassos), o compositor utiliza células rítmicas compostas por pausas nos tempos fortes e semínimas nos tempos fracos (na voz superior); mínimas (1ª seção) e mínimas pontuadas (2ª seção) na linha melódica inferior (Exemplo 2).



Exemplo 2: Napoleon Coste, *Poco Andante* - compassos 1 e 2; compassos 17 e 18.

Sobre a utilização de pausas, Ulloa (2004, p. 53-54) afirma que

> a maioria dos métodos de violão, (principalmente os de iniciação) referem-se às notas que devem ser presas, ou às vezes sobre como pressionar, porém, apenas comentam a existência de notas soltas e não oferecem comentário algum sobre o aproveitamento das pausas musicais. Muitas vezes o violonista, ocupado com a execução das notas (o que ele vê na partitura), não reflete sobre os momentos em que não há o que tocar (o que ele não vê na partitura, mas que pode estar implícito nas entrelinhas). Acreditamos que a conscientização e aproveitamento desses momentos podem ser uma ferramenta importante, não só para realizar relaxamentos musculares mais constantemente durante a execução, mas principalmente para realizar gestos corporais que contribuam com um discurso musical mais convincente.

Todos os primeiros tempos na voz superior são preenchidos por pausas; desta forma, a movimentação da linha melódica superior em relação ao baixo ocorre sempre por movimento oblíquo, promovendo uma contínua alternância entre a execução das vozes; isto permite que o estudante se concentre individualmente em cada ataque, mesmo ao realizar duas linhas melódicas simultâneas. Assim, podemos deduzir que o compositor estrategicamente empregou as pausas para facilitar a execução do iniciante, permitindo que este não comece pressionando as notas simultaneamente, ocorrendo assim, o descanso muscular e a simplificação da movimentação.

Quanto aos aspectos técnicos, podemos observar que o polegar (mão direita) não se restringe aos bordões soltos: nesta peça, além de atuar em cordas soltas e presas, o polegar da mão direita atua também nas cordas primas, excedendo seu âmbito habitual de movimentação[5]. O provável objetivo desta movimentação do polegar em direção às primas é o equilíbrio sonoro da linha melódica inferior. No 2º compasso, consideramos necessário discutir a sugestão de Henrique Pinto para a digitação da Mão Esquerda: a execução do trecho com os dedos 3 (Fá) e 4 (Ré) é mais difícil do que a realização com os dedos 2 (Fá) e 3 (Ré), por exemplo. Porém, acreditamos que Henrique Pinto sugeriu tal digitação para evitar que a mão esquerda não saia da primeira posição (4 primeiras casas do instrumento), evitando assim, uma movimentação desnecessária de deslocamento e retorno

[5] Segundo Carlevaro (1979, p. 28-9): "o polegar toca de forma lateral os bordões (e inclusive a 3ª, 2ª e 1ª cordas excepcionalmente)".

à posição inicial – o que dificultaria a manutenção do legato e a sustentação das vozes, e inseriria prematuramente os conceitos de traslado por substituição e deslocamento[6] para o aluno iniciante.

Devido à mudança da métrica na segunda seção, Coste opta por repetir no terceiro tempo a nota da voz superior; logo, a alternância dos dedos médio e indicador (começando pelo médio) é sugerida ao iniciante para a execução da voz mais aguda, proporcionando uma movimentação mais natural e o relaxamento individual de cada dedo. É importante frisar que a alternância entre os dedos médio e indicador corresponde ao padrão técnico de mão direita para a realização de escalas de maior âmbito, presentes em obras mais avançadas e de maior fôlego. Logo, nesta obra, o iniciante se depara com o trabalho de alternância isoladamente, o que, pedagogicamente, é mais adequado para seu desenvolvimento. Chamamos atenção ainda para a presença de "abreviaturas de repetição" (MED, 1996, 237-8), como os *ritornellos* e o sinal *D.C. al Fine*. Tais indicações contribuem para o desenvolvimento da leitura do iniciante, ampliação da compreensão da notação musical e entendimento dos aspectos formais da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos aspectos musicais, técnicos, mecânicos e pedagógicos, consideramos que as duas primeiras obras do método *Iniciação ao Violão* de Henrique Pinto, apresentam uma síntese dos princípios básicos e elementares da iniciação de um violonista: permitem a aplicação natural e facilitada dos princípios de sonoridade, postura e movimentação de ambas as mãos dispostos no início do método (e na literatura fundamental do violão moderno[7]), introduzem o iniciante às principais vertentes estilísticas do instrumento, apresentam o idiomatismo elementar do instrumento (combinação de cordas presas e soltas, alternância dos dedos, sincronismo das mãos), estimulam a aplicação prática da leitura (e de sua linguagem específica) e oferecem os elementos técnicos básicos do instrumento (arpejos e escalas) em uma perspectiva musical (conscientização prática de elementos como melodia, harmonia, frase, forma, tonalidade, ritmo e textura).

REFERÊNCIAS

BARTOLONI, Giacomo. Giacomo Bartoloni: depoimento [set. 2014]. Entrevistadora: J. A. C. de Lima. Goiânia: UFG, 2014. Áudio em mp3 (25min. 40s). Entrevista concedida para complementação do trabalho monográfico intitulado *Análise da primeira parte do método "iniciação ao violão" de Henrique Pinto:* aspectos técnicos, musicais e pedagógicos.

CARLEVARO, Abel. *Serie didática para guitarra:* Cuaderno 3. Buenos Aires. Barry, 1966.

[6] Segundo Carlevaro (1966), o traslado (movimentação) da Mão Esquerda na escala do instrumento pode ser realizado de três maneiras: por substituição (um mesmo lugar é utilizado por diferentes dedos, sempre dentro do âmbito da mão), deslocamento (desplazamiento - a posições próximas ou distantes, onde o mesmo dedo se desloca para uma nova posição) ou por salto (a posições próximas ou distantes, onde não há situações comuns) (p. VII).

[7] Nos referimos especialmente à produção didática de Emilio Pujol – Escuela Razonada de la Guitarra (1956) e Abel Carlevaro – Serie Didatica para Guitarra: 4 Cadernos (1966) e Escuela de la Guitarra: Exposición de la Teoria Instrumental (1979).

_____. *Escuela de la guitarra:* exposición de la teoria instrumental. Buenos Aires: Ed. Barry, 1979.

COSTA, Bruno Xavier Marinheiro de Oliveira. *A leitura musical no processo de formação do violonista: perspectivas a partir dos materiais didáticos utilizados no ensino superior*. Dissertação de Mestrado. Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2014. João Pessoa, 2014. 184p.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994. 113 p.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996. 420 p.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao Violão:* Princípios Básicos e Elementares para Iniciantes. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

_____. *Violão:* um olhar pedagógico. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2005.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, v.I, 1959. 100 p.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ULLOA, Mario. Articulação musical e técnica instrumental: sugestões para aprimorar o desempenho instrumental no violão. *Ictus*, Salvador, v.5 n.1, p. 53-56, 2004.

ZANON, Fábio. *A Arte do Violão:* O legado de Tárrega. Programa I. Rádio Cultura, São Paulo, 2003.

MOVIMENTO MÚSICA VIVA: IMPASSES E CONTRADIÇÕES ENTRE OS MODERNOS NA ERA VARGAS

Marcus Wolff (UNIRIO)
m_swolff@hotmail.com

Resumo: Através do presente artigo pretende-se discutir os impasses e contradições que marcaram as posições entre os compositores que fizeram parte do "Movimento Música Viva", organizado por Hans Joachim Koellreutter em 1939, logo após sua chegada ao Brasil. Tal movimento, inicialmente formado por músicos de diferentes posturas estéticas e políticas, tinha como objetivo a difusão da música do século XX, através de concertos e da Revista Música Viva, criada em maio de 1940. Considerando-se os contextos político-estético nacional e internacional e das características dos modernismos austro-germânico e brasileiro, procura-se compreender os motivos que levaram à dissolução do movimento que congregava vozes dissonantes – de um lado H. Villa-Lobos (presidente honorário), B. Itiberê, Octávio Bevilacqua, Lorenzo Fernândez, Luis Heitor C. de Azevedo, R. Gnatalli e de outro Koellreutter, Max Brand, Claudio Santoro, Guerra-Peixe e outros – em maio de 1941. Sem recorrer às teorias sociológicas que tendem a desconsiderar o papel dos atores sociais, mas percebendo o nexo que liga os debates musicais a uma dimensão estética, política e social mais ampla, utilizaremos a metodologia oriunda da história social para desvendar os nexos que ligam os debates entre os músicos nacionalistas e universalistas às questões estéticas, políticas e sociais mais abrangentes ligadas à crise da cultura liberal burguesa e à ascensão dos regimes autoritários e fascistas. Recorre-se à hipótese de que as diferenças entre os movimentos modernistas austro-germânico e brasileiro contribuíram para que as relações entre arte, sociedade e poder, tais como se apresentaram durante a década de 1940 no eixo Rio-São Paulo, levassem ao isolamento dos defensores da pesquisa estética, do atonalismo e da técnica dodecafônica no contexto brasileiro. Também realiza-se uma análise dos discursos de atores sociais, compositores e críticos musicais que polarizaram a disputa, para compreender os motivos que levaram à radicalização das opiniões entre aqueles que defenderam a liberdade de expressão e a autonomia da arte e os que compreenderam o projeto mário-andradiano de um modo restrito, de modo a contribuir para a afirmação de uma identidade nacional que acabou servindo aos propósitos do Estado Novo (1937-1946). Espera-se, através de instrumentais analíticos interdisciplinares contribuir para um conhecimento musicológico aprofundado das diferenças que marcaram os posicionamentos dos atores sociais (compositores, críticos musicais e público em geral) diante das grandes questões estéticas e políticas que dividiram o campo da criação musical brasileira durante tantas décadas.
Palavras-chave: Música contemporânea; Música brasileira; Nacionalismo; Universalismo; Modernismo.

INTRODUÇÃO

O objetivo desse trabalho é investigar as relações entre arte, sociedade e poder tal como configuraram-se no Brasil (e mais especificamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo) no começo dos anos 1940, uma época marcada pela ditadura de Getúlio Vargas, refletindo sobre como tal configuração histórica afetou as propostas de modernização da criação musical erudita brasileira elaboradas por Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), levando à dissolução do "Movimento Música Viva" em maio de 1941.

Essa investigação tomou como ponto de partida, portanto, os acontecimentos que envolveram o "Movimento Música Viva", fundado em 1939 com o objetivo de divulgar a música contemporânea, especialmente a linguagem atonal e dodecafônica elaboradas pelos compositores vanguardistas ligados ao modernismo vienense.

É preciso esclarecer que essa investigação utiliza como referenciais teóricos as contribuições dos historiadores franceses da *École des Anales*, que permite uma compreensão da dialética entre a curta e a longa durações, bem como da relativa autonomia do campo estético e cultural em relação ao da produção econômica e ainda possibilita uma compreensão da pluralidade

do tempo das sociedades. Tal conceituação dessa problemática possibilitou que a polêmica entre o modernismo nacionalista brasileiro e o modernismo vienense não fosse vista em função de uma suposta defasagem cultural.

Tal simplificação esquece, por um lado, a importância da questão da brasilidade no contexto do país e não considera a singularidade do contexto nacional, cujas elites intelectuais, desde a década de 1920, procuraram elaborar representações que contribuíssem para a construção de uma identidade nacional. Pode-se, portanto, afirmar com base na teoria de F. Braudel, que a temporalidade da cultura brasileira era distinta daquela do modernismo da chamada "Segunda Escola de Viena", que chegaria ao país através dos compositores/imigrantes que procuravam escapar do nazismo, sobretudo Max Brand (1896-1980) e H. J. Koellreutter (1915-2005).

MOVIMENTO MÚSICA VIVA

É preciso voltar aos primeiros anos de Koellreutter no Brasil, onde chegou em 16 de novembro de 1937 para compreender como foi visto inicialmente e como articulou o "Movimento Música Viva". Como apontou Adriana M. de Faria (1997), os críticos musicais mais importantes da então capital brasileira, como José Candido de Andrade Muricy, o louvavam por sua capacidade de agitar o meio artístico carioca e também por suas atividades como educador musical e intérprete. Tendo conhecido várias personalidades da cena musical carioca da época numa loja de discos e partituras chamada *Pingüim*, instalada na rua do Ouvidor, no centro da cidade, logo depois, no mesmo local, teria articulado a criação de um movimento em prol da música contemporânea, congregando diversas figuras importantes do cenário musical da época, como Brasílio Itiberê da Cunha Luz, Octávio Bevilacqua, Luis Cosme, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Radamés Gnatalli, Cláudio Santoro e ainda o maestro e compositor Heitor Villa-Lobos, ícone do nacionalismo musical brasileiro, que se tornou seu presidente honorário a partir de janeiro de 1941.

Existiam várias sociedades musicais na capital federal naquela época, com o objetivo de difundir a música de câmara e sinfônica, além das grandes entidades especializadas como a *Cultura Artistica, a Associação Brasileira de Concertos e a Pró-Arte*. Mas nenhuma delas tinha interesse na promoção da música do século XX. Logo, a iniciativa de Koellreutter de executar e divulgar esse repertório, bem como seu intento de realizar um movimento de intercâmbio com grupos semelhantes em Berlim e Genebra, foi saudada por Andrade Muricy[1] em sua coluna no *Jornal do Commercio* como fato de grande importância para o meio musical, tal como indica Adriana M. de Faria (1997).

Assim, o "Movimento Música Viva" nasce desse desejo do maestro, flautista e compositor nascido em Freiburg de realizar algo semelhante àquilo que seu professor, o maestro Herman Scherchen havia feito em Bruxelas, ao divulgar obras consideradas "arte degenerada" na Alemanha

[1] José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984), escritor modernista, ligado ao grupo reunido em torno da Revista Festa, tornou-se crítico musical do Jornal do Commercio entre 1937 e 1969, tendo acompanhado a inserção de Koellreutter no meio musical carioca e as atividades do Música Viva através de sua coluna "Pelo Mundo da Música". Sua formação na área da música era tão sólida quanto a literária, tendo estudado piano com Luciano Gallet, Tomás Terán e Arnaldo Estrella. Também estudou composição, harmonia e contraponto e escreveu inúmeros livros, ensaios, artigos e conferências.

nazista. Os propósitos do grupo reunido por Koellreutter em 1940 foram divulgados através de seu órgão oficial, o "*Boletim Música Viva*", onde afirmou-se a intenção de "informar, animar, ajudar, defender e criticar numa base positiva e objetiva" a cultura musical brasileira.[2] Não era ainda um grupo esteticamente coeso, reunindo todos os interessados na música do século XX, do Brasil e do mundo. Para distinguir esse grupo da célula renovadora surgida posteriormente com o mesmo nome, o denominaremos movimento música viva, uma vez que suas características, de acordo com as indicações de Edino Krieger,[3] eram mais as de um amplo movimento musical do que as de um grupo com uma orientação estética bem definida.

Foram várias as atividades desse movimento, nascido em pela ditadura do Estado Novo, destacando-se a execução de inúmeras obras de compositores do século XX (estrangeiros e brasileiros). E foram vários os intérpretes que tomaram parte desse movimento (como o pianista Egydio de Castro e Silva, a soprano vienense Hilde Sinnek, Anna C. de Moraes Gomide e outros), o que favoreceu a composição para formações camerísticas interpretadas por membros do próprio movimento.

É importante destacar que os principais críticos musicais da época, Andrade Muricy e O. Bevilacqua, saudaram o "espírito de rara iniciativa cultural" (MURICY, *apud* FARIA 1997, p. 59) de Koellreutter, registrando o intercâmbio iniciado com as casas editoras, com o intuito de divulgar novas obras, e os concertos em que ocorriam várias estreias de obras inéditas. Em relação à então chamada *Sociedade Música Viva*, Muricy considera honrosa, para o meio artístico brasileiro, a existência dessa agremiação ao passo que Bevilacqua, crítico do jornal *O Globo*, salientava em sua coluna *O Globo na Música*, "o brilho dos intérpretes, entre os quais cita o violinista Cláudio Santoro" (*apud* FARIA 1997, p. 61).

Mas as divergências entre os membros do movimento não tardariam a se manifestar. Já no primeiro Boletim do grupo, publicado em maio de 1940, um artigo póstumo de Brasílio Itiberê da Cunha[4], intitulado "Uma canção popular religiosa e sua variante" antecipara alguns temas que se tornaram recorrentes sobretudo após a publicação do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, por Mário de Andrade em 1928. Nesse texto, o autor deixa clara sua preocupação com a gênese da canção folclórica, problema a ser sanado, segundo ele, após a fase "coleta" nos locais onde as canções eram executadas. Tomando certas concepções positivistas como pressupostos teóricos não explicitados, o compositor/folclorista indicava ainda a necessidade de transposição para o campo da criação musical erudita desse material, de modo a aproximar a chamada "música artística" da popular, criando assim uma representação musical erudita da nação.

É interessante notar como esse artigo dava continuidade à proposta de Mário de Andrade, que ao longo da década de 1930 havia conseguido vários adeptos, como Luciano Gallet e F. Mignone. Mas no contexto de 1940, logo após a imposição pelo governo de Vargas do decreto-lei de 1939 que acelerava o processo de assimilação dos imigrantes estrangeiros através

[2] "O Nosso Programa". Boletim Música Viva, ano I n 1, maio de 1940. p. 1.

[3] Entrevista ao autor, realizada na FUNARTE, Rio de Janeiro, em 04 de setembro de 1986. O compositor Edino Krieger, nascido em 1928, participou da fase posterior do Música Viva, tendo iniciado seus estudos com Koellreutter em 1944, conforme indicou J. M. Neves (1981, p. 105).

[4] Brasílio Itiberê da Cunha F. Luz (1896-1967), escritor paranaense que havia feito parte do grupo modernista reunido em torno da Revista Festa em 1928, era sobrinho do famoso compositor Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913), tendo se tornado professor de folclore no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico durante o Estado Novo.

de várias medidas nacionalizantes, cumpre indagar qual o sentido da utilização desse artigo pelos nacionalistas que participavam do Música Viva. Estariam se sentindo ameaçados pelos imigrantes que traziam novas ideias?

Fazendo, então, um contraponto às ideias nacionalistas contidas no artigo de Itiberê, H. J. Koellreutter homenageia no *Boletim* seguinte, o mastro Arturo Toscanini, de passagem pelo Rio de Janeiro. E nesse artigo, deixa escapar sua visão da época que identifica como sendo "cheia de disputas e intrigas políticas, que se estendem também à vida musical internacional" (KOELLREUTTER, 1940b, p. 1). Em seguida, Koellreutter explicita sua admiração pelo maestro italiano que se negara a trabalhar sob o governo de Mussolini, observando a utilização de suas forças "em prol de um trabalho livre, independente, que se baseia na serenidade e abnegação" (idem, ibidem).

Mas nem todos no movimento *Música Viva*, em 1940, compartilhavam essas suas concepções. Bevilacqua, crítico musical do jornal O Globo e professor do Instituto Nacional de Música, ao contrário, admirava o impulso dado pelo Estado Novo à "cultura física" e à "cultura orfeônica" nas escolas públicas. E sua proposta, veiculada no segundo *Boletim*, publicado em junho de 1940, não era outra senão "a fusão de certa parte do ensino musical com a de certa parte da ginástica" (BEVILACQUA, 1940b, p. 2), o que para o crítico traria um resultado mais eficiente, "quer sob o ponto de vista meramente artístico, quer sob o utilitário" (idem, ibidem). E ainda acrescenta que se trata "de um processo educativo para aquisição ou apuro de qualidades fisiológicas e psicológicas" (idem, ibidem).

Cumpre indagar, então, se o objetivo desse ensino não era "meramente artístico", qual seria então esse valor utilitário que parece estar além do valor artístico. Para responder a essa questão, recorro a um texto de José M. Wisnik (1977), onde salienta com precisão que as massas urbanas emergentes que se espalhavam pelas cidades de um modo democrático anárquico (nos carnavais, greves, e no cotidiano das ruas) provocava estranheza e desconforto aos membros a elite. Para eles, era preciso corrigir suas manifestações, domesticá-las, seja pela educação escolar, seja pelo canto orfeônico, seja pela disciplina imposta nas fábricas ou ainda nas igrejas.

A proposta de Bevilacqua deve, portanto, ser compreendida nesse contexto em que a educação musical foi utilizada para formar trabalhadores, ocupando e disciplinando suas mentes e seus corpos. A funcionalidade da arte, referida no artigo desse crítico de *O Globo*, vincula-se a um projeto de caráter pedagógico-disciplinador que remonta à tradição platônica, que procurava equacionar o poder psico-social da música a um poder apaziguador, capaz de amenizar os conflitos sociais, o que interessava a um governo que se julgava acima da sociedade.

Numa visão semelhante àquela elaborada, um século antes, pelos defensores das sociedades orfeônicas na França do Segundo Império, tal como apontou Fulcher (1979), Villa-Lobos e os defensores de seu projeto político-pedagógico viam a música como uma panaceia moral que iria regenerar/elevar a cultura da classe trabalhadora. Assim, somente através de um "trabalho educativo assaz longo e pertinaz" (BEVILACQUA, 1940b, p. 2) as manifestações musicais de um "povo inculto" poderiam ser "elevadas".

Jane Fulcher observa que na França de Napoleão III, "as sociedades orfeônicas floresceram em parte graças a crenças por muito tempo estabelecidas e ainda vitais, que foram sutilmente reinterpretadas e utilizadas pelo Império para seu lucro político imediato" (1979). Seria

interessante notar como tal tradição ideológica conservadora e autoritária chega ao Brasil no século XX praticamente intacta, sendo utilizada em benefício de um governo que impunha sua concepção de cultura sobre as camadas médias urbanas e às classes trabalhadoras.

No pólo oposto, o *Boletim* no. 3 apresentou ao meio musical carioca um músico austríaco vinculado ao modernismo vienense de passagem pelo Brasil, o compositor Max Brand (1896-1980). Formado pela *Academia de Música* de Berlim, onde havia sido aluno de composição de Alois Hába e Franz Schreker e do maestro Erwin Stein, ligado ao círculo de Schoenberg, Brand havia utilizado a técnica dodecafónica em algumas de suas obras e havia feito grande sucesso com sua ópera *Maschinist Hopkins*, comparada pela crítica europeia à *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht-Weil por seu conteúdo socialmente engajado. Ligado também à música para o cinema experimental da época, acabou deixando a Áustria em 1937, logo após a anexação do país pelos nazistas.

Na revista do movimento *Música Viva* de julho de 1940, o compositor austríaco era apresentado como autor da ópera "O Maquinista Hopkins" (1929). Convidado a escrever um pequeno artigo sobre a técnica dos doze tons, Brand envia uma carta à redação da revista na qual afirma sua preferência em escrever sobre a relação entre a obra musical e o público moderno, optando por discutir a criação musical contemporânea, através de sua utilização na sua "Peça para flauta e piano", especialmente composta para mostrar as possibilidades do uso da série.

Brand inicia seu artigo intitulado "A Música e a Nossa Época", diagnosticando o problema enfrentado pelos compositores de vanguarda: o afastamento do público. Em sua concepção, o público não se afasta de toda música, mas da "música verdadeira", termo muitas vezes utilizado por T. W. Adorno em sua *Filosofia da Nova Música* para se referir à música da Escola de Viena, (ADORNO, 1974). Em seguida, o compositor argumenta que o público de seu tempo difere dos ouvintes do passado, pois enquanto o primeiro se aproxima da música buscando distração, o anterior mantinha "uma relação muito viva, profunda e de inspiração recíproca" com a obra escutada. E também neste ponto se aproxima do diagnóstico de Adorno em relação ao avanço da racionalidade comercial que transforma a obra artística em mercadoria mecanizada e em relação à regressão da audição por parte de um público leigo para o qual "a superfície da nova música parece estranha e desconcertante" (1974, p. 17). Tal como Adorno, Brand denuncia os próprios melhoramentos técnicos que, "inventados para tornar a vida humana mais rica e mais livre", acabaram por empobrece-la. E explica sua posição ao afirmar que "não é a primeira vez que se desconfia dos melhoramentos técnicos (...). Quanto mais nos facilitam a compreensão dos valores da vida intelectual, à medida que penetramos nos mistérios da natureza, esquecemos o essencial, realizar os nossos" (1940c, p. 1-2).

Sua postura crítica em relação ao progresso, ao avanço técnico, pode ser vista como um indício do abismo existente entre os defensores do nacionalismo e os universalistas ligados ao modernismo vienense. Enquanto o modernismo nacionalista brasileiro, tal como o futurismo italiano, era francamente favorável ao chamado progresso, identificando-o com a "ordem universal",[5] os modernistas vienenses, tal como indica o historiador Carl Schorske (1983), tendiam a ver a vida

[5] Eduardo Jardim de Moraes em sua tese de doutorado defende essa posição, reiterada em trabalhos posteriores. Para o autor, "até mesmo nos momentos em que o modernismo radicalizou sua dimensão nacionalista, o que está em jogo é uma forma de se entender o movimento da relação entre o particular e o universal" (1983, p. 35), tendo como objetivo a participação da cultura nacional na "ordem moderna" nunca questionada, conforme indiquei em trabalho anterior (WOLFF, 1991).

intelectual em oposição ao progresso técnico e ao avanço da racionalidade comercial/instrumental que, segundo eles, transformava os meios em fins.

Neste sentido, nossa hipótese inicial a respeito das divergências entre o modernismo vienense e do brasileiro mostra-se plena de sentido, auxiliando-nos a compreender os motivos que levaram à ruptura do movimento em maio de 1941. Como esclareceu Schorke, o modernismo vienense descobre a vida dos instintos e da sexualidade, pondo em cheque a cultura liberal de uma burguesia que havia assimilado os valores estéticos da aristocracia. Assim, no começo do século XX, uma cultura dos sentimentos (*Gefühlskultur*) "coexistia com a cultura moralista que era tradicionalmente aquela da burguesia europeia" (SCHORSKE, 1983, p. 24), tendo a geração modernista desempenhado o papel de desafiar o moralismo e a razão burguesas, bem como sua crença no progresso da humanidade. Assim, ao lado do primado da lei, da ciência e da razão, a intelectualidade austríaca era herdeira também de uma cultura que reivindicava a vida dos sentidos misturada a sentimentos de angústia e culpa, o que explica que Viena se tornasse o centro do expressionismo germânico.

No campo musical. Schoenberg "pôs os ouvintes de sua música em presença de (...) uma arte exprimindo plenamente os sentimentos de um homem à deriva, vulnerável, num universo que lhe escapava" (SCHORKE, 1983, p. 335); essa música denuncia o caos de um mundo onde a razão não é capaz de dar sentido às coisas e em seu lugar transparece um mundo subjacente, sublimal à ordem racional que unifica o caos.

O uso da técnica dos doze tons por Max Brand é colocado pelo próprio compositor como um meio, tal como qualquer outra técnica de composição que "não ajuda a conseguir obras importantes" (1940c, p. 3), sendo antes um veículo de expressão de suas ideias musicais, deixando-o livre para comunicar o que fosse necessário. Sua "Peça para Flauta e Piano", composta no Rio de Janeiro em 1940,[6] procura explorar as relações e regras próprias à técnica dodecafônica, buscando-se garantir a coerência da obra através da fixação da série, que aparece no harmonicamente no segundo compasso da parte do piano e no terceiro compasso da parte da flauta, e depois de sua forma retrógrada, de sua inversão e da forma retrogradada da inversão. Ocorre, a partir do uso da série, uma completa unificação de melodia e harmonia, que se tornam indistintas, não podendo ser reconhecidas enquanto tais pelo ouvinte.

Ainda que neste artigo não seja possível realizar uma análise da peça de Brand, gostaria apenas de indicar o uso de procedimentos inovadores por ele e por Koellreutter, que causam estranheza aos críticos musicais e compositores de orientação nacionalista, como Luiz Heitor C. de Azevedo que revela seu desconforto diante daqueles que utilizam novas técnicas composicionais em obras que têm um "cunho de agreste modernismo" (1940f, p. 2).

À guisa de conclusão, gostaria de salientar que as questões estéticas, políticas e sociais não podem ser vistas separadamente, uma vez que na própria escolha do material musical já estava presente um posicionamento por parte do compositor. Assim, Koellreutter e Max Brand, por terem trazido concepções ligadas ao modernismo vienense, foram vistos com suspeição pelos músicos e críticos nacionalistas que, em maio de 1941, decidem sair do movimento que só voltaria a se reestruturar por volta de 1943.

[6] Essa obra foi publicada como um "suplemento" ao final do Boletim n. 3 (1940c).

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

Boletins Música Viva. (1940a) ano 1, no. 1 - Rio de Janeiro, maio de 1940.

Boletins Música Viva. (1940b) ano 1, no. 2 - Rio de Janeiro, junho de 1940.

Boletins Música Viva. (1940c) ano 1, no. 3 - Rio de Janeiro, julho de 1940.

Boletins Música Viva. (1940d) ano 1, no. 4 - Rio de Janeiro, setembro de 1940.

Boletins Música Viva. (1940e) ano 1, no. 5 - Rio de Janeiro, outubro de 1940.

Boletins Música Viva. (1940 f) ano 1, no. 6 - Rio de Janeiro, novembro de 1940.

Fontes secundárias

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FARIA, Adriana Miana de. *Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy*. Rio de Janeiro: PPGM/UNI-RIO (dissertação). 1997.

FULCHER, Jane. "The Orpheon Societies: Music for the Workers in Second-Empire France. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.10, n.1 (Jun., 1979), p. 47-56. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/836599>. Acesso: 09/06/2009.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa editora/Atravez, 2001.

MORAES, Eduardo J. de. *A Brasilidade Modernista:* sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAES, Eduardo J. de. *A Constituição da Ideia de Modernidade no Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS (tese), 1983.

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

OLIVEIRA, Dennison de. *Os Soldados Alemães de Vargas*. 2. ed. Curitiba: Juruá, 2010.

SCHORSKE, Carl E. *Vienne, fin de siècle:* politique et culture. Paris, Seuil, 1983. Trad. de Yves Thoraval.

SCHWARTZMAN. S.; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo/Rio de janeiro: USP/Paz e Terra. 1984.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários:* a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

WOLFF, Marcus S. *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: PUC (Departamento de História), 1991. Série Rascunhos de História n. 2.

MÚSICA E *YOUTUBE* NO BRASIL: UM ENFOQUE DE SUAS IMPLICAÇÕES COM A INDÚSTRIA CULTURAL

Luiz Espíndola de Carvalho Jr (UFG)
luizjunior120@gmail.com
Magda de Miranda Clímaco (Orientadora/Pós-Graduação EMAC-UFG)
magluiz@hotmail.com

Resumo: Esse trabalho, recorte de uma pesquisa em andamento, tem como objetivo refletir sobre as peculiaridades estilísticas das músicas mais acessadas no *youtube rewind* na sua relação com os mecanismos da indústria cultural (ADORNO, 2002) e da cybercultura (LEVY, 1999; PARISER, 2012). Processos de criação, produção, circulação e recepção das obras musicais são observados, tendo em vista também abordagens de Eco (2008; 2001) e Pareyson (2001), o que fez surgirem novas questões e direcionamentos que encaminharam para o enfoque das mediações entre arte e tecnologia.
Palavras-chave: *Youtube*; Indústria cultural; Cyberespaço; Cenário brasileiro; Arte e tecnologia.

Music and youtube in Brazil: the implications and enfases of culture industrie

Abstract: This work, part of a research in progress, aims to reflect on the stylistic peculiarities of the most accessible songs on *youtube rewind* in their relations with the mechanisms of the cultural industry (Adorno, 2002) and cyberculture (LEVY, 1999; PARISER, 2012). Processes of creation, production, circulation and reception of musical works are observed, also in view of Eco approaches (2008; 2001) and Pareyson (2001), which gave rise to new issues and directions that sent him to the approach of mediation between art and technology.
Keywords: *Youtube*; Culture industrie; Cyberespace; Brazilian scenario; Art and technology.

Esse artigo se configura como um recorte de uma investigação em andamento que tem como objeto de estudo as nove músicas mais acessadas no *Youtube* brasileiro nos últimos três anos, na sua relação com alguns dos mecanismos da Indústria Cultural. Essa indústria, segundo Adorno (2002), investe na produção e padronização artística, objetivando um produto comercial, numa visão apocalíptica da arte questionada por Eco (2001), que acredita serem os artistas os mediadores entre tecnologia e arte. Já para Benjamin (1989), também numa visão menos pessimista, essa mercadoria de fácil produção em série, que para Adorno não incentivaria o desenvolvimento do senso crítico e sim o consumismo desenfreado, estaria de acordo com um novo *sensorium* do homem do séc. XX, devendo ser percebida e analisada como parte da trama atual que integra, a partir dos processos de ressignificação cultural e temporal que efetiva. A percepção desses processos e, ao mesmo tempo, da força dessa produção comercial no cenário brasileiro, veio através da minha experiência como performer vocal e professor de canto, que me colocou em contato e diálogo com diferentes produtores culturais, alunos e colegas de trabalho. Experiência que vem acontecendo junto a um grande investimento na informática, nas primeiras pesquisas virtuais, que abordam o papel da *internet* no universo artístico hoje. Essas circunstâncias, juntas, me possibilitaram percepções relacionadas às produções midiáticas no Brasil e à observação de que o site *Youtube* se constitui em uma das principais ferramentas utilizadas para a massificação musical contemporânea, já preconizada pelos teóricos abordados.

O *Youtube* (BURGUESS, 2009, p. 17) surgiu no ano de 2005, criado por três funcionários da empresa de pagamentos *Paypal*. Foi comprado pelo *Google* em outubro de 2006, uma empresa fundada em 1997 por Larry Page e Sergey Brin, com o objetivo de implementar um algoritmo de

extração de dados que permitisse o manuseio de quantidades massivas de informações (CAMONA, 2004, p. 7). Constitui-se em um portal de vídeos, músicas e filmes acessados em todo o mundo (salvo alguns países que o restringem), e a maioria do seu conteúdo é gratuito. *Youtube* vem da união das palavras *You* (você) e *Tube* (tubo) em inglês. Apesar de ser uma página de *software* proprietário, passa uma visão para todos que o acessam de liberdade irrestrita de informações, permitindo o contato com uma variedade de gêneros e estilos musicais. Obviamente, uma observação maior leva à percepção de que este portal possui uma grande estrutura corporativa que gerencia o site, totalmente profissional e orientada aos resultados (PARISER, 2012; LEVY, 1999), a uma constatação de que os vídeos mais acessados possuem anúncios obrigatórios que devem ser assistidos no início e acessados por um tempo pré-determinado (5 segundos).

Alguns resultados alcançados depois das primeiras investidas nesse ponto de partida, na pesquisa virtual, levaram à percepção de que o portal *Youtube* fornece seus dados através de uma página específica denominada *Youtube Rewind*[1], expressão relacionada à série de vídeos criados, produzidos e enviados para a oficial do *Youtube*, tendo como objetivo ser uma lembrança, uma rememoração dos vídeos mais acessados de cada ano no seu portal. O termo *Rewind* tem como tradução livre no português, "rebobinar", "retornar" a fita, ou seja, faz referência explícita ao abandonado uso de videocassetes caseiros, no momento de permitir o contato com o que foi mais acessado, ouvido, segundo suas indicações. O ano de lançamento do *Youtube Rewind Internacional* foi 2010[2], tendo como vídeo mais acessado *Bed intruder song*. No Brasil, importante dizer, o primeiro *Youtube Rewind nacional*[3] é o do ano de 2012[4]. Todas essas observações, portanto, já remetem a peculiaridades do uso do espaço virtual atual. A *internet*, que propicia esse espaço, se entrelaça ao conceito de *cyberspace* cunhado por Gibson: "é uma representação física e multidimensional do universo abstrato da 'informação'. Um lugar pra onde se vai com a mente, catapultada pela tecnologia, enquanto o corpo fica pra trás." (GIBSON, 2003, p. 5-6).

O *Youtube* constitui-se, portanto, num "dispositivo virtual" que funciona como "máquina de fazer surgir evento", segundo Levy (1999), o que pode ser observado no resultado divulgado das obras mais acessadas (últimos três anos), que mostra, numa primeira instância, o investimento em produtos musicais estandartizados (ADORNO, 2002).

Quadro 1: Obras e número de acessos ao Youtube Brasileiro nos últimos três anos.

Ano	Músicas mais acessadas	Número de acessos
2012	1. Camara Amarelo 2. Gangam Style 3. Para Nossa Alegria	2.585.086.586
2013	1. Show das Poderosas 2. Passinho do Volante 3. Na Pista Eu Arraso	1.431.034.038
2014	1. Mozão 2. Dark Horse 3. Domingo de Manhã	2.831.194.264

Fonte: www.youtube.com/user/theyearinreview. Acesso em: 12/05/2015.

[1] www.youtube.com/user/theyearinreview. Acesso em: 11/05/2015.
[2] www.youtube.com/watch?v=RUzLhHH7gHg. Acesso em: 11/05/2015.
[3] www.youtube.com/user/theyearinreviewBR. Acesso em: 11/05/2015.
[4] www.youtube.com/user/theyearinreviewBR/playlists?shelf_id=5&view=50&sort=dd. Acesso em: 11/05/2015.

Por outro lado, Pariser (2012) lembra que através da *internet* é vivida uma mimese da realidade, uma *Matrix* midiática que fornece "paraísos artificiais" a quem a acessa. Algumas pesquisas observam que a internet sugestiona os resultados obtidos pelos internautas em suas buscas, o que aponta para um novo paradigma de comunicação midiática (PARISER, 2012). Para cada usuário há uma personalização dos resultados, visto que dados pessoais são recolhidos para a montagem de perfil individualizado. Para tanto, o *Youtube* utiliza uma tecnologia denominada *LeanBack*, através da qual o usuário se torna um consumidor passivo, com as ofertas sendo realizadas *online*, sem esforço de procura por parte do internauta. Segundo o autor,

> ...um produto chamado *LeanBack*, que encadeia vídeos em sequência para oferecer os benefícios das tecnologias push e *pull*. É menos como navegar na *internet* e mais como assistir televisão – uma experiência personalizada que permite que o usuário faça cada vez menos... (PARISER, 2012, p. 36)

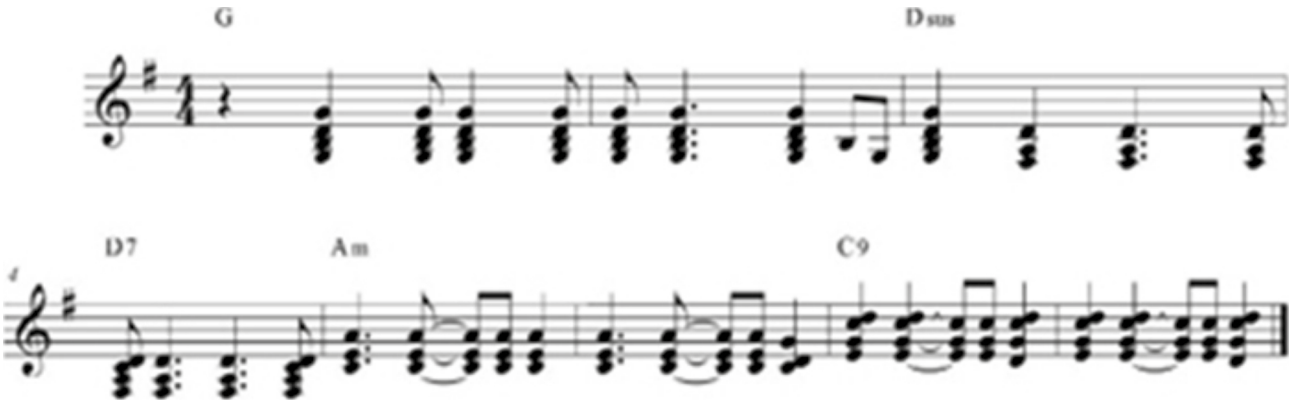
A Indústria Cultural, portanto, tem se apropriado rapidamente do desenvolvimento e utilização dessas tecnologias para a produção de novos produtos palatáveis a um determinado gosto, o que remete ainda à oracular análise: "Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo." (BENJAMIN; et al., 1975, p. 173). Assim, o *Youtube Rewind* apresenta seus resultados, num cyberespaço em que os internautas já tiveram contato constante com "ofertas musicais" resultantes de um perfil de consumidor já traçado. O *Youtube*, ligado ao seu mantenedor *Google*, nesse contexto, se transformou em vitrine cobiçada por qualquer artista e empresário da mídia musical, pois possui processos sofisticados de circulação e penetração nacional maciça (ver novamente o Quadro 1 com os números de acessos do *Youtube* brasileiro) e, consequentemente, faz parte de planos de marketing cuidadosos e profissionais, meta certa de produtores culturais. É um negócio que envolve milhões de dólares, totalmente conectado às expectativas pré-fabricadas pela Indústria Cultural,[5] o que chama atenção novamente para o predomínio do capital econômico nesse processo (BOURDIEU, 2003), dotando aqueles que o tem como primordial, como é o caso da Indústria Cultural, de meios bem eficientes para mantê-lo predominando. Se Adorno (2002) vivesse atualmente, constataria que a Indústria Cultural mudou drasticamente sua forma de atuação, pois hoje se apoia firmemente sobre um paradigma comunicacional muito forte: a *internet* e suas constantes e renovadas atualizações, sempre muito atentas às condições do mercado e ao perfil do receptor. Só que agora com um poder de alcance muito grande, entremeado de mecanismos que disfarçam "intenções", inclusive, ao oferecer um contexto dimensionado pela oferta musical eclética, direcionada para vários gostos, como pode ser observado nos diferentes vídeos que compõem o site maior do *Youtube*. Bourdieu (2003), por sua vez, também teria um outro e potente meio para falar de mecanismos que atuam nesse *campo de produção cultural*, outros recursos para indicar e discorrer sobre as questões práticas e simbólicas relacionadas aos empregos e lutas dos capitais econômico e cultural nesse campo.

[5] http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/industria-cultural-injetou-us-1-trilhao-na-economia-dos-eua-em-2012/. Acesso em: 11/05/2015.

Foi o *Youtube rewind* e seus mecanismos, portanto, que disponibilizaram as músicas mais acessadas desde 2012, que interessam a esse trabalho. A partir dessa realidade, novas reflexões reforçaram as questões formuladas no início da pesquisa, acrescentando outras: Que características estilísticas as músicas mais acessadas no *Youtube* brasileiro nos anos enfocados apresentam? Têm a ver com os processos ligados à chamada indústria cultural, com uma música comercial? Que papel a estrutura corporativa do *Youtube rewind* tem desempenhado nesse contexto? Visando responder essas questões, esse trabalho teve como objetivo refletir sobre as peculiaridades estilísticas das nove músicas mais acessadas no site *Youtube rewind*, exemplificadas aqui através de um resumo da análise da música *Mozão*, a mais acessada no ano de 2014 (ver Quadro 1). Será apresentado apenas esse exemplo, devido ao espaço restrito concedido a esse artigo. A data recente e a primeira colocação foram os critérios utilizados para a escolha.

A MÚSICA MAIS ACESSADA NO ANO DE 2014 E REFLEXÕES

O site *Youtube Rewind*[6] possibilitou constatar que a música *Mozão*, interpretada pelo cantor Lucas Lucco obteve 62.525.982 visualizações. O vídeo possui duração de 7 min e 35 seg. A análise da partitura desta música,[7] revela que o seu andamento é 120 bpm e a tonalidade Sol Maior. A harmonização repete a sequência (//:G/G/Dsus/D7/Am/Am/C9/C9://) até o fim da música, com melodia em tessitura confortável para homens e mulheres, evidenciando uma simplificação, conforme pode ser observado no Exemplo 1. Este aspecto é importante, pois pôde ser detectado através do acesso (vide o público feminino inscrito no seu *facebook*[8] e *Youtube* oficial[9]), que o público feminino do citado cantor é enorme.



Exemplo 1: Harmonia básica da música *Mozão* interpretada por Lucas Lucco.

Classificada como música *pop* internacional, apresenta sonoridade *soft*, violões e teclados com timbres "adocicados". A melodia é repetitiva, em consonância com a harmonia simplificada, com objetivo de atingir grande parcela do público adolescente e adulto jovem. O elemento sertanejo

[6] https://www.youtube.com/playlist?list=PLoeZWzNXxmy_7W0VNmtX4LL. Acesso em: 05/04/2015.
[7] http://www.cifraclub.com.br/lucas-lucco/mozao/partituras/. Acesso em: 05/04/2015.
[8] https://www.facebook.com/lucasslucco?fref=ts. Acesso em: 05/04/2015.
[9] https://www.youtube.com/channel/UCBy6yIwHdhEEYG_nwHD-tiQ. Acesso em: 06/04/2015.

remanescente nesta música é a inclusão discreta da sanfona em alguns contracantos. O instrumento com maior destaque é o teclado, reforçando a estrutura de música pop brasileira com elementos timbrísticos norte-americanos. A observação das outras músicas mais acessadas no ano de 2014, confirma a suposição da supremacia de canções *pop* nos acessos do *Youtube* nesse ano. A letra retrata o cotidiano romântico de um casal, até a descoberta de um câncer de mama pela namorada, o posterior tratamento e a superação da doença; o vídeo dá destaque para depoimentos de pacientes reais. A extrema simplificação formal, o tema e a maneira como é explorado no vídeo, a possibilidade de ser cantado também por mulheres, evidenciam que houve um "escritório de produção" por trás, que todo um *marketing* direcionou a produção e circulação do trabalho do cantor, tendo em vista também os investimentos virtuais de divulgação da música.

Outro suporte e fundamentação das análises realizadas até aqui, veio de Eco (2008) e Pareyson (2001), autores que enfocam um processo de criação da arte que se coloca frente ao conceito de "obra comercial", percebida aqui no sentido de "clichês musicais" cultivados e divulgados pelos produtores culturais e pelas instituições midiáticas. Para esses autores, o artista se coloca na obra como "modo de formar" e, ao fazer isso, não se despe de seus conflitos e questionamentos de indivíduo/social:

> O processo de formação e a personalidade do formador coincidem, no tecido objetivo da obra, apenas **como** estilo. O estilo é o "modo de formar", pessoal, irrepetível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formada. A pessoa forma-se, portanto, na obra; compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objecto físico. [...] A forma comunica-se apenas a si mesma, mas em si mesma é o artista feito estilo. [...] A pessoa forma na obra "a sua experiência concreta, a sua vida interior, a sua irrepetível espiritualidade, a sua reacção pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideias, crenças, aspirações". Sem que com isso se entenda – como já se disse – que o artista se narre a si mesmo na obra; ele manifesta-se nela, mostra-se nela como modo. (ECO, 2008, p. 30)

Esses autores ressaltam também os processos de recepção no âmbito da "intersubjetividade" humana, referindo-se às infinitas possibilidades de interpretação da obra realizadas por diferentes seres históricos, o que levou Eco a falar em "obra aberta", sem esquecer do trabalho do criador, percebido como um "provocador" através da sua forma. Nesse momento o diálogo pode ser estabelecido também com Levy (1999), que fala da "obra aberta" tendo em vista o mundo virtual favorecedor de "um dispositivo", de "uma máquina de fazer eventos":

> ...a obra virtual é "aberta" por construção. Cada atualização nos revela um novo aspecto. Ainda mais, alguns dispositivos não se contentam em declinar uma combinatória, mas suscitam, ao longo das interações a emergência de formas absolutamente imprevisíveis. Assim, o evento da criação não se encontra mais limitado ao momento da concepção ou da realização da obra: o dispositivo virtual propõe uma máquina de fazer surgir eventos. (LÈVY, 1999, p. 136)

Análise e reflexões diversas, portanto, que trouxeram novas interrogações: as obras indicadas pelo *Youtube rewind*, exemplificadas aqui através da obra analisada, mostram essa relação homem/mundo? Caso não, como acontecem nesse espaço as obras que efetivam essa relação?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir destes resultados preliminares, ficou claro que o *cyberespaço*, representado aqui pelo *Google* e sua subsidiária *Youtube*, inauguraram novas formas de divulgação de bens culturais estandartizados e de rápido consumo. A sua abrangência é internacional, diminuindo drasticamente os custos envolvidos na produção, resultante da apropriação de tecnologia muito avançada. Ficou evidente também que a Indústria Cultural continua se apoiando, de forma cada vez mais sofisticada, na facilidade de comunicação cibernética para divulgar e vender seus produtos, o que acontece de maneira agressiva e com o perfil de cada consumidor já predeterminado (PARISER, 2012). As últimas reflexões baseadas em Eco (2001) e Pareyson (2001), no entanto, se colocaram naturalmente frente aquelas que permitiram discorrer sobre a composição dos clichês musicais que têm interagido com esse cyberespaço, permitindo outras abordagens na análise musical, outras questões que possibilitaram vislumbrar enfoques mais amplos e mais contextuais do fenômeno descrito de forma extremamente pessimista e "apocalíptica" por Adorno, tais como: não menosprezar nem o papel e possibilidades oferecidas pelos avanços tecnológicos do cyberespaço, nem as possibilidades de sua interação com a "linguagem da descoberta", que tem função conscientizadora e crítica... e que renova-se sempre.... afinal, segundo Eco (2001), não são os artistas que têm que fazer a mediação entre arte x tecnologia? O contexto das análises não pode desconsiderar isso.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, v. III.

BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

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

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *Youtube e a Revolução Digital*. São Paulo: Aleph, 2009.

CAMONA, Tadeu. *Segredos do Google*. São Paulo: Digerati, 2004.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: editora 70, 2008.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GIBSON, W. *Neuromancer*. 1. ed. São Paulo: Aleph, 2003.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARISER, E. *O filtro invisível*. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

www.youtube.com/user/theyearinreview. Acesso em: 11/05/2015.

www.youtube.com/watch?v=RUzLhHH7gHg. Acesso em: 11/05/2015.

www.youtube.com/user/theyearinreviewBR. Acesso em: 11/05/2015.

www.youtube.com/user/theyearinreviewBR/playlists?shelf_id=5&view=50&sort=dd. Acesso em: 11/05/2015.

http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/industria-cultural-injetou-us-1-trilhao-na-economia-dos-eua-em-2012/. Acesso em: 11/05/2015.

https://www.youtube.com/playlist?list=PLoeZWzNXxmy_7W0VNmtX4LL. Acesso em: 05/04/2015.

http://www.cifraclub.com.br/lucas-lucco/mozao/partituras/. Acesso em: 05/04/2015.

https://www.facebook.com/lucasslucco?fref=ts. Acesso em: 05/04/2015.

https://www.youtube.com/channel/UCBy6yIwHdhEEYG_nwHD-tiQ. Acesso em: 06/04/2015.

MÚSICA, HISTÓRIA, PODER, MEMÓRIA, DISCURSO E DISPOSITIVO: UMA ABORDAGEM EM PERSPECTIVA

Nayara Crístian Moraes (Bolsista pesquisadora CAPES/mestranda em História/UFG)
ncm.hist@gmail.com

Resumo: Investigar o passado, seja ele distante ou próximo, através de estudos que liguem a musicologia e a história, é compreender que a música, mais do que refletir a sociedade, é parte constituinte da mesma. Assim, também é importante reconhecer que os documentos sonoros são monumentos permeados de memória, discurso e poder, e as músicas podem se tornar dispositivo social, cultural, discursivo e político nas diferentes esferas da vida dos sujeitos. Neste sentido, este artigo busca nomear uma abordagem que envolve os conceitos de poder, discurso e dispositivo, tendo como referência estudos do filósofo Michel Foucault. Por fim, apresentar-se-á um estudo de casos relacionando os conceitos já citados com a importância da memória na história através das canções goianas "Soldadinhos de chumbo", interpretada por Ely Camargo em pleno AI5 e "O regime" de Léo Jaime; músicas de gêneros distintos que circularam no Brasil durante a Ditadura Militar Brasileira evidenciando a música como dispositivo múltiplo na sociedade.
Palavras-chave: Música; História; Memória; Foucault; Ditadura Militar.

Music, history, power, memory, speech and device: an approach in perspective

Abstract: To investigate the past, be it distant or near, by studies linking musicology and history, is to understand that music, more than reflecting society, is a constituent part of it. Thus, it is also important to recognize that sound documents are monuments permeated with memory, speech and power, and the songs can become social device, cultural, and political discourse in the different spheres of the subjects life's. Therefore, this article seeks to appoint an approach that involves the concepts of power, speech and device, with reference to studies of the philosopher Michel Foucault. Finally, shall be presented a case study relating the concepts already cited with the importance of memory in history through Goiás song's "Soldadinhos de Chumbo", played by Ely Camargo in full AI5 and "O Regime" of Léo Jaime; musics of different genres that circulated in Brazil during the Brazilian Military Dictatorship showing music as a multiple device in society.
Keywords: Music; History; Memory; Foucault; Military Dictatorship.

Este trabalho tem como principal objetivo nomear a música como um dispositivo de poder, discursivo, cultural, político e social imbuída de acontecimentos e memórias em funcionamento, conceitos que veremos logo adiante, percebendo a importância da desconstrução das verdades contidas nos discursos em registros sonoros ao longo de diferentes processos históricos, neste caso, durante a Ditadura Militar Brasileira, através de duas canções goianas: "Soldadinhos de Chumbo, interpretada por Ely Camargo em 1968 e "O regime" de Léo Jaime. Esta refleção se torna possível porque a musicologia é para a história tão importante como a história para a musicologia, e nos dois campos de saber interessa uma questão fundamental: o sujeito e suas criações.

Sabemos que as canções populares embalam e compõem as experiências humanas coletivas e individuais, nos acompanhando no cotidiano, pois são frutos de opções e criações sociais e culturais (MORAES, 2000) e de acordo com Peter Burke, na Nova História "tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado com o restante do passado" (BURKE, 1992, p. 11). Para Michel de Certeau (2002, p. 32) os discursos são históricos porque fazem parte de determinadas operações e são definidos por determinados funcionamentos e não podem ser vistos independentes das práticas das quais se fazem.

Para Foucault a história é também uma prática e, portanto, toda esta prática envolve práticas discursivas que por sua vez, envolvem justamente o posicionamento dos sujeitos nos grupos sociais e os enunciados que comportam estes sentidos sociais.

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007) a chamada Nova História foi influenciada também por Michel Foucault, junto a outros que deram "primazia à análise das atividades descritas como culturais ou mais ligadas ao campo das práticas simbólicas, das mentalidades e do imaginário" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). Para o autor, Foucault buscou ressaltar as descontinuidades da história, pois qualquer costume ou determinação histórica está sujeito a ser interrompido por acontecimentos. Albuquerque destaca, ainda, a busca das singularidades dos discursos e dos sujeitos, as interdições, mas também as regularidades e verdades que precisam ser recuperadas na trama do dito e do não dito, e o historiador seria, para Michel Foucault, não aquele que dita a verdade, mas aquele que indaga como determinado objeto se constituiu e a que estratégias pertence, pois os discursos são produtos de um lugar, mas também de um sujeito que emerge das lutas de poder (Ibid, p. 145). Para ele o passado se configura de diferentes formas e é desenhado na consistência que o próprio homem dá a ele, o ligando a uma memória, estratégias e construções de verdade. O historiador assim não usaria "o bisturi da razão, mas insuflaria nova vida aos relatos que nos dizem o que era passado" (Ibid, p. 153). É nesse bojo de pensamentos que se inscreve o que podemos chamar de memória discursiva que na Análise do Discurso Foucaultiana se entende como o reaparecimento de acontecimentos pelos discursos, ou seja:

> (...) a memória, enquanto reutilização de acontecimentos discursivos passados, um discurso atualizado em outro, ou em outros. A história é condição para a memória, porque cabe a ela explicitar as condições, o lugar, e o momento em que os discursos foram produzidos e rearticulados a outros discursos. (FERNANDES, 2012, p. 96)

Assim sendo, "a memória ancora o discurso na história" (Ibid, p. 97) e os acontecimentos discursivos de que fala (FOUCAULT, 2003, p. 255-256) resultam da memória, ou das memórias, em funcionamento, por meio de narrativas, como a da música, que constituem também o próprio sujeito, nunca desvinculado de seu meio, exposto a outros acontecimentos cotidianos em diferentes quadros sócio históricos, como veremos adiante nos casos apontados. É preciso pensar o plano discursivo para além das palavras:

> Empreender a história do que foi dito é refazer, em outro sentido, o trabalho da expressão: retomar enunciados conservados ao longo do tempo e dispersos no espaço, em direção ao segredo interior que os precedeu, neles se depositou e aí se encontra (em todos os sentidos do termo) traído. Assim se encontra libertado o núcleo central da subjetividade fundadora, que permanece sempre por trás da história manifesta e que encontra, sob os acontecimentos, uma outra história, mais séria, mais secreta, mais fundamental, mais próxima da origem, mais ligada a seu horizonte último. Essa outra história que ocorre sob a história, que se antecipa. (FOUCAULT, 1987, p. 140)

Não é possível estudar o discurso sem enxergá-lo tendo em vista suas condições, seus jogos e seus efeitos, as interdições do discurso e o arquivo que o envolve (FOUCAULT, 1987) pois é preciso questionar nossa própria vontade de verdade e "restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender enfim, a soberania do significante" (FOUCAULT, 1996, p. 51), tal como afirma Maria do Rosário Valencise Gregolin:

> A discursividade tem, pois, uma *espessura histórica*, e analisar discursos significa tentar compreender a maneira como as verdades são produzidas e enunciadas. Assim, buscando as articulações entre a materialidade e a historicidade dos enunciados, em vez de sujeitos

> fundadores, continuidade, totalidade, buscam-se *efeitos discursivos*. Foucault propõe analisar as práticas discursivas, pois é o *dizer* que fabrica as noções, os conceitos, os temas de um momento histórico. A análise dessas práticas mostra que a relação entre o dizer e a produção de uma "verdade" é um fato histórico. (GREGOLIN, 2007, p. 15)

Este acontecimento de que fala Foucault se produz, como ele mesmo diz, "como efeito e em uma dispersão material", que só conseguiremos entender se nos propormos a desconstruir discursos de verdade. Busca-se o enunciado e o plano discursivo na tentativa de fazer do enunciado uma espécie de *átomo do discurso* justamente porque a gramática não dá conta do mesmo, porque o importante é o que se produz no próprio ato do discurso, no fato de ter sido anunciado, fazendo com que os efeitos dos discursos ganhem mais importância porque, tal como afirma Foucault, "cada ato tomaria corpo em um enunciado e cada enunciado seria, internamente habitado por um desses atos" (FOUCAULT, 1987). Destaca-se o lugar e a condição de emergência de um discurso, desta forma, estudar o tempo em que se emergiu tais enunciados é importante para percebermos os *valores de verdade*:

> O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, do estado das coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado: define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. (FOUCAULT, 1987, p. 104)

Nas músicas temos diferentes cenários emergidos de acontecimentos que permearam a sociedade da qual esta mesma canção faz parte. Nela emergem discursos que ajudam o pesquisador a enxergar o lugar e a condição dos sujeitos e suas criações, valores de verdade e diferentes possibilidades de sentidos. Dentre as canções escolhidas no acervo do MIS-GO para a pesquisa completa da qual faz parte o conteúdo deste artigo, estão as canções "Soldadinhos de chumbo", que foi composta Dalba de Paiva e Marcello Tupynambá, e apropriada anos depois por Ely Camargo em 1968, pleno AI 5, o ato institucional mais cruel da Ditadura Militar no Brasil, e "O regime" de Léo Jaime de 1980. "Soldadinhos de chumbo" diz o seguinte:

> Uma caixinha de brinquedos! Um batalhão, um regimento / Clarins, tambores, oficiais, tudo de chumbo! No olhar radiante da criança, a ilusão de uma batalha Na claridade da manhã os soldadinhos se enfileiram / Na juventude, à flor da alma, sonora, rósea e louçã / Ressurge às vezes deslumbrante; Outono, a vida, o sonho / E a glória como é ilusória / E como é vã! / Mas lá no fundo da memória/o termo da jornada / Mas quanta coisa de criança / E esta saudade como é sã; / No fim da estrada vão marchando / Os soldadinhos perfilados. (CAMARGO, 1968)

Tupinambá compôs a canção para canto e piano, mas Camargo a regravou com Paulo Barreiros, que a acompanhou com seu violão no disco "A canção da Guitarra", obras de Marcello Tupinambá, ressignificando a obra, que com o uso do violão e a interpretação típica de Ely, representou mais ainda o chão goiano em 1968. Se a música fosse analisada tendo em vista o contexto na qual ela foi composta na década de 1930, seria associada ao início da Era Vargas, no entanto faremos a relação da canção com o contexto da Ditadura Militar no Brasil, onde a canção foi apropriada, e aqui usamos o mecanismo de apropriação, que na perspectiva foucaultiana, é relacionado ao conceito de "arquivo"

(FOUCAULT, 1987) pois determinado discurso continua existindo através do percurso histórico, adquirindo sentido diferente ao longo do tempo.

No caso de "Soldadinhos de chumbo", uma canção que poderia simplesmente estar refletindo a juventude e a infância através do símbolo do soldadinho de chumbo como lembrança romanceada, quando cantada no contexto de 1968, não deixa dúvidas de estar relacionada aos acontecimentos que emergiram de tal processo. Não obstante, dois anos antes a artista regravou, em um disco especial apenas com essas duas canções, "A banda" de Chico Buarque e "Disparada" de Geraldo Vandré, duas músicas ícones da resistência brasileira. Neste contexto os soldadinhos de chumbo eram mais do que brinquedos, e neste sentido a canção se torna um dispositivo múltiplo, inclusive de resistência. Em uma época em que a censura não deixava passar nem uma canção que falasse de soldados, por exemplo, Ely Camargo alcançou uma façanha no lançamento desse disco. Misturada às outras canções da obra de Tupinambá, a música, que teve uma melodia chorosa e ao mesmo tempo alegre, é uma ambiguidade de melancolia e esperança. O sonho e a glória, o batalhão (enfatizado na interpretação) e o regimento contrastados com a memória doce da criança (que Ely narra com voz terna).

Já "O regime", de Léo Jaime, uma das canções do disco "Sessão da tarde", lançado pela editora Epic Records em 1985, traz teor de resistência ao regime político e econômico da época, e trata-se de um gênero totalmente distinto da música de Ely Camargo que apresentamos anteriormente, pois é um típico rock dos anos 80, que fez parte de um momento distinto do estilo movimentado pelas baladas de protesto de vários grupos da época, uma composição do próprio cantor com o antigo colega Selvagem Big Abreu, da banda "João Penca & Seus Miquinhos Amestrados" (DAPIEVE, 1995) da qual Léo Jaime fez parte antes de seguir a carreira solo (Ibid). Observemos a letra da canção:

> O cara gasta uma fortuna pra engordar / Champagne, lesma, camarão e caviar / Manhã seguinte tem ressaca e depressão/Porque a barriga cresce junto com a inflação / O problema é o regime / Que não dá satisfação / Um gasta os tubos para emagrecer / Enquanto o outro só tem rato pra comer / Questão de gosto, se o problema é suar / Vai ser pião ou pega roupa pra lavar. (JAIME, 1985)

Pensando a inflação e a crise Léo Jaime traça um sujeito que frequenta eventos caros, come até caviar e, no dia seguinte, talvez reclame da crise na televisão ou na rua. Esse é o sujeito que provoca a crise. No trecho da canção o artista busca deixar claro, também, que o regime deixou suas marcas, principalmente porque não deu satisfação dos prejuízos repercutidos na economia brasileira. O sujeito poderia ser apenas um cara fazendo regime alimentar, mas a referência à inflação deixa bem claro que se trata de uma crítica que pode ser relacionada com o período em questão, momento em que a economia brasileira inflava com a grande arrecadação no governo Sarney, como se não bastasse as heranças deixadas pela ditadura anteriormente. O pobre, sempre enfrentando as maiores consequências da crise financeira tem a opção de ser pião ou pegar roupa pra lavar. Já o rato está associado à fome, e serve de alimento a quem a sofre, mas também lembramos que muitos presos do Regime Militar relataram que eram obrigados a comer ratos, uns porque queriam saciar a fome e outros porque nas torturas eram obrigados a engolir; o ritmo da canção ironiza mais ainda o assunto. É importante dizer, também, que pesar da canção citada não ser dita "cafona", não está na lista das mais citadas na historiografia.

Para relacionarmos estas duas canções com os conceitos propostos é preciso entender que Foucault coloca o dispositivo ao longo de sua obra como: dispositivos de regulamentação, dispositivo de sexualidade, dispositivos discursivos que sustentam práticas, dispositivos securitários ou de segurança, dispositivos de saber, de resistência e dispositivos disciplinares. Em *As palavras e as coisas* Foucault coloca o dispositivo como *episteme* onde ele é "estritamente discursivo", entretanto, tempos depois, o conceito de dispositivo contém igualmente instituições e práticas (REVEL, 2005, p. 40). É preciso interrogar estes dispositivos encontrando sua função estratégica, pois eles atravessam os limiares em direção a campos variados da sociedade (DELEUZE, 1990, p. 155).

Portanto as canções se tornam um dispositivo porque nelas se cruza o dito e o não dito e respondem a uma urgência histórica, a urgência do sujeito que vivia nos anos de chumbo no Brasil; são também estratégias sociais, um dispositivo de subjetivação, saber/poder, que é capaz de produzir uma verdade e veicular memórias (FOUCAULT, 1999). Entendemos que estas produções de verdade e os jogos de poder se dão não só nas grandes instituições, mas em toda a estrutura de relação entre os sujeitos, sejam em suas práticas cotidianas ou em sua produção dentro de instituições governamentais ou não. Ambas as canções perpassam os campos discursivos da sociedade indo em direção a resistências e práticas do cotidiano colocando memórias em funcionamento.

Os registros sonoros são monumentos que dão luz às estratégias do todo social quando questionados e investigar a trama dos discursos materializados pelas canções nos diferentes processos sociais é alcançar a historicidade, singularidade, memória e ambiguidades que representam estas narrativas. As músicas citadas evidenciam representações de lutas e poder dos sujeitos, negando os estereótipos que contradizem formas de resistência contra a Ditadura Militar no cenário musical goiano, que não ignorou o caráter de resistência nacional, fazendo parte de manifestações de indignação ou busca de identidades. Por fim, pode se dizer que questionar a música e o contexto a ele pertencente permite investigar práticas não discursivas ligadas à emergência destas narrativas sonoras que amparam acontecimentos; e a memória, seja individual ou coletiva vem à superfície deste apontamento, porque dentre tantos lugares de memória, a música é um desses lugares importantíssimos da história.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História:* a arte de inventar o passado – ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

BURKE, Peter. *A escola de Annales 1929-1989*. A Revolução francesa da histografia. Tradução Nilo Odalia. São Paulo: HUCITEC, 1992.

CAMARGO, Ely. Soldadinhos de Chumbo. In: _____. *Canção da Guitarra*. Composição Marcelo Tupinambá. Letra Galba de Paiva. São Paulo: Discos Chantecler, c1968. 1 LP. Lado 1, Faixa 3 (2 min 45).

DAPIEVE, Arthur. *BRock* – o rock brasileiro dos anos 80. Editora 34, São Paulo: 1995. 216 p.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: *Michael Foucault, filósofo*. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. Apresentação de Vanice Sargenti. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3. ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. Diálogo sobre o poder. In: MOTTA. Manoel Barros (Org.). *Michel Foucault:* Ética, Estratégia, Saber-Poder. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GREGOLIN, Maria do Rosario. Análise do discurso e mídia – a (re)produção de identidades. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v.4, n.11, p. 11-25. nov. 2007.

JAIME, Léo. O Regime. In: _____. *Sessão da Tarde*. Epic Records, c1985. 1 LP. Lado B, Faixa 1 (3 min 30).

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n.39, 2000.

REVEL, Judith. *Foucault:* conceitos essenciais. Trad. Carlos Piovezani Filho, Nilto Milanez. Revisão técnica Maria do Rosário Gregolin. São Carlos: Claraluz, 2005.

O MINIMALISMO NO CENÁRIO DA MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO

Semitha Heloisa M. Cevallos (UNIRIO)
spianista@hotmail.com

Resumo: O minimalismo surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos envolto em muitas questões controversas. No Brasil não deixaram de existir conflitos de opinião e posturas estéticas divergentes frente ao estilo. Este debate enriquece o pensamento sobre a música nacional e aponta para as diversas correntes estéticas presentes na produção musical brasileira.
Palavras-chave: Minimalismo; Música Contemporânea Brasileira; Dimitri Cervo; Flo Menezes.

Minimalism in the brazilian concert music arena

Abstract: Minimalism has risen in Unites States in the 60s, involved in many controversial questions. There were also conflict of opinion and diverging aesthetical postures toward the style in Brazil. This debate enriches the national music thinking and points to the many aesthetic al currents present on the Brazilian musical output.
Keywords: Minimalism; Brazilian Contemporary Music; Dimitri Cervo; Flo Menezes.

A música brasileira de concerto apresenta a recepção de vários estilos e vertentes oriundas de várias fontes. O neoclassicismo, o dodecafonismo, o serialismo, o nacionalismo e o sonorismo já foram identificados como estilos europeus utilizados nas composições de autores brasileiros. Contudo, o presente artigo irá traçar um panorama sobre a recepção do minimalismo no Brasil. O estilo surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos envolto em muitas questões controversas. No Brasil não deixaram de existir conflitos de opinião e posturas estéticas divergentes frente ao minimalismo.

O surgimento de um estilo musical fora da Europa, com uma postura totalmente anti-germânica e influências completamente diversas do cânone da alta cultura ocidental, relativizou os paradigmas e padrões musicais impostos pela vanguarda europeia. O minimalismo, pelas suas características subversivas, gerou reações adversas no ambiente musical e acadêmico, primeiramente na Europa e, posteriormente no Brasil.

No cenário musical brasileiro, muitos compositores utilizaram os recursos do minimalismo em suas obras, outros são completamente alheios ao estilo. Entre os representantes dessas duas correntes, uma a favor e a outra contra o estilo, estão certamente os compositores brasileiros Dimitri Cervo (1968) e Flo Menezes (1962), respectivamente.

O MINIMALISMO NO BRASIL

No Brasil, as obras que se utilizam de técnicas minimalistas apareceram na produção musical dos compositores a partir do final dos anos 1970, começo dos 1980. Não são obras nas quais as técnicas são empregadas da mesma forma como no minimalismo clássico, desta maneira o termo pós-minimalista é mais preciso para designar tais composições e as técnicas composicionais do estilo estão a serviço das necessidades expressivas de cada compositor e de uma caracterização musical nacional.

Os compositores que apresentam algumas obras com recepção do minimalismo são vários: Gilberto Mendes (1922), Jorge Antunes (1942), Jamary de Oliveira (1944), Rodolfo Coelho

de Souza (1952), Chico Melo (1956), e Dimitri Cervo. É possível notar que muitos deles possuem no máximo cinco obras que se utilizam de técnicas minimalistas – com exceção de Dimitri Cervo e Rodolfo Coelho de Souza – este fato caracteriza o uso do minimalismo para conhecimento estilístico e para experimentação do material musical. Estes compositores não podem ser chamados, portanto de minimalistas ou pós-minimalistas, pois o estilo americano não marca uma fase inteira da produção musical destes compositores.

Dimitri Cervo e Rodolfo Coelho de Souza apresentam uma fase pós-minimalista. Neste artigo trataremos apenas da produção do compositor Dimitri Cervo que apresenta um corpo de obras compostas entre 1997 e 2008 que exibem o emprego das técnicas do pós-minimalismo. Além de compor no estilo, tem ampla atuação na difusão do conhecimento sobre o minimalismo no meio acadêmico, através de artigos e o primeiro livro em língua portuguesa sobre o assunto no cenário musical brasileiro.

No ano 2000, o compositor recebeu uma Bolsa Recém-Doutor do CNPq para realizar pesquisa sobre a influência do minimalismo na composição musical brasileira contemporânea. A pesquisa teve início com a coleta de dados, onde foram encaminhados questionários individuais para 210 compositores. Obteve-se resposta de 56 questionários, dentre os quais 25 admitiram uso de técnicas minimalistas em suas produções musicais, o que representava 12% da amostragem inicial. Esta pesquisa virou um livro, que foi publicado em 2005 pela Editora da Universidade Federal de Santa Maria, sendo o único título no Brasil a abordar o assunto, trazendo exemplos e análises de obras brasileiras que empregam técnicas minimalistas.

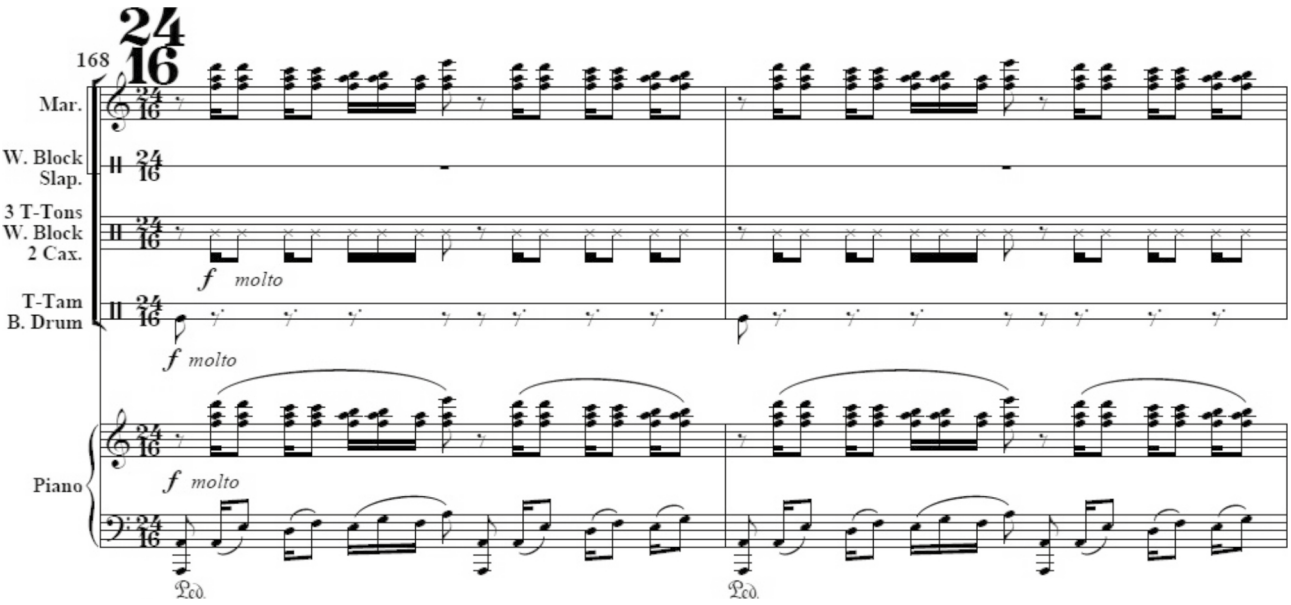
Cervo, na vida particular é envolvido com orientalismo, música indiana, vegetarianismo, budismo e yoga – característica comum a dos compositores do minimalismo americano – ele comenta que nunca teve interesse em compor música dissonante e que a corrente estética contemporânea com a qual se identificou foi o minimalismo. Dos anos de 1997 a 2008 compôs um conjunto de obras chamado *Brasil 2000*, o compositor comenta sobre elas em seu site pessoal

> Concebi a Série Brasil 2000 como um conjunto para diversas forças instrumentais a exemplo das Bachianas de Villa-Lobos. Nessas obras procurei uma síntese entre elementos da música brasileira e feições estilísticas do minimalismo, um equilíbrio entre os elementos nacionais e o voo universalista, definindo uma estética pessoal, mas também inclusiva.[1]

A *Série Brasil* 2000 é um conjunto de nove obras que quando apresentada em sua totalidade em um único concerto, tem a duração aproximada de 86 minutos. As obras são: *Brasil Amazônico* (1998-2000) para orquestra; *Papaji* (1997) para violoncelo e piano; *Toccata Amazônica* (1998-1999) para orquestra, oito percussionistas e piano; *Toronubá* (2000), obra possui três formações possíveis: para piano e oito percussionistas, para piano, orquestra de cordas e três percussionistas e para grande orquestra; *Pattapiana* (2001) para flauta solo e orquestra de cordas; *Aiamguabê* (2002) obra possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas e piano, para quarteto de cordas e piano; *Elegia Fantasia* (2003) para orquestra de cordas; *Uguabê* (2008) obra possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas e piano ou para quarteto de cordas e piano; *Canauê* (2005-2007), obra possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas ou para grande orquestra.

[1] CERVO, Dimitri. Disponível em: <http://dimitricervo.com.br/#!/serie-brasil-2000-e-2010/>. Acesso em: 08\07\2014.

As obras desta série que obtiveram maior repercussão são certamente, *Toccata Amazônica*, *Canauê* e *Toronubá*. A obra *Toronubá* foi escrita "em memória aos índios brasileiros que resistiram à invasão europeia a partir de 1500".[2]



Exemplo 1: D. Cervo: Toronubá (2000) compassos 168/69.

Obras como estas da *Série Brasil 2000* tornaram Dimitri Cervo conhecido e deixaram uma marca pessoal como compositor pós-minimalista. *Toronubá* tem sido bem aceita por parte dos músicos e do público que a ouve e executada diversas vezes por orquestras brasileiras, como comenta Bertisch

> A Orquestra Sinfônica de Sergipe, em sua turnê nacional realizada no primeiro semestre do ano de 2009, sob regência de Guilherme Mannis, nas capitais brasileiras de Aracaju, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Curitiba, apresentou como peça de abertura dos concertos essa segunda versão, contando com a participação do próprio compositor ao piano na apresentação de Curitiba, no Teatro Guaíra. A terceira versão, escrita em 2010 para grande orquestra, foi apresentada pela Orquestra Municipal de São Paulo no mesmo ano, sob a regência de Wagner Polistchuk, e pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 2012, sob regência de Julian Pellicano. Pode-se notar como fator comum inerente às três orquestrações, o aspecto da sonoridade percussiva minimalista.[3]

O minimalismo sempre esteve envolto em discussões e posturas estéticas divergentes por parte da comunidade musical. Dimitri Cervo, bem como outros compositores citados anteriormente, fazem parte daqueles que utilizaram as técnicas e processos do minimalismo em suas composições e pensam que este é mais um estilo a ser visitado e experimentado. Contudo, existem outros compositores no cenário musical brasileiro que vêem o minimalismo como um estilo "menor", sem relevância do ponto de vista musical e certamente, Flo Menezes é um dos seus críticos mais ferrenhos.

---

[2] CERVO, Dimitri. Toronubá. Disponível em: <http://dimitricervo.com.br/arquivos/Toronuba-Camara-DimitriCervo.pdf>. Acesso em: 08\07\2014. Orquestra de cordas, 3 percussionistas e piano.

[3] BERTISCH, James Leonard Silva. Toronubá, de Dimitri Cervo: Considerações Analíticas e Técnicas em Performance, 2014, Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2014. Bahia, 2014. p. 2.

MAXIMALISMO E COMPLEXIDADE

Conhecido como "músico maximalista", Flo Menezes é um compositor que representa no Brasil a corrente da música eletroacústica e da complexidade. Foi aluno e conviveu com os nomes importantes da música contemporânea brasileira e europeia como: Willy Corrêa de Oliveira (1938), Gilberto Mendes (1922), Pierre Boulez (1925), Luciano Berio (1925-2003), Henri Pousseur (1929-2009), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), dentre outros.

Apesar de posicionamentos contrários ao minimalismo por parte de muitos compositores brasileiros, não existe produção crítica sobre o assunto para fins de pesquisa, a não ser nos escritos de Flo Menezes sobre sua obra e seu pensamento estético musical. Por esse motivo não é possível citar compositores e aproximá-los do discurso de Menezes que é, certamente, o contraponto brasileiro no debate em relação ao estilo americano.

Sua atitude frente ao minimalismo de oposição direta, certamente deve-se à sua formação musical, sua trajetória de sucesso na complexidade, sua postura estética e linguagem composicional. O termo *maximalista* surgiu em 1983 nos escritos de Flo Menezes em divergência direta ao minimalismo, como o próprio compositor comenta em seu livro *Apoteose de Schoenberg*

> O termo *maximalista*, em oposição direta ao minimalismo americano e condizente com a *complexidade* na elaboração musical, aparece pela primeira vez na publicação do texto sobre minha obra *Micro-Macro – Liedforma de Amor a Reg* (1983), por ocasião da estreia em 9 de novembro de 1983 no MASP, em São Paulo, na interpretação dos docentes do Departamento de Musica da ECA/USP.[4]

Menezes escreveu o texto que acompanhava o programa do concerto, fazendo comentários sobre sua obra. É neste pequeno texto onde surge pela primeira vez o termo *maximalista*, palavra que acompanharia seu nome e que passou a estar diretamente relacionada com seu percurso composicional. O compositor cita no texto do programa

> A constante aparição de novas informações e a direcionalidade a cada vez maior complexidade da textura (através da memória de elementos) faz com que "Micro-Macro" seja um manifesto maximalista, através do qual optei por uma "chanson d´amour contemporânea e sem palavras", uma homenagem ao amor, em plena São Paulo...[5]

Para Menezes, o minimalismo é uma corrente estética vazia, pois é destituída de uma leitura plural das obras musicais. Afirma que em seus trabalhos as possibilidades de leituras são múltiplas a cada nova escuta, devido ao alto grau de complexidade, convidando o ouvinte a perceber a obra sob diferentes prismas. Menezes, afirma em entrevista que

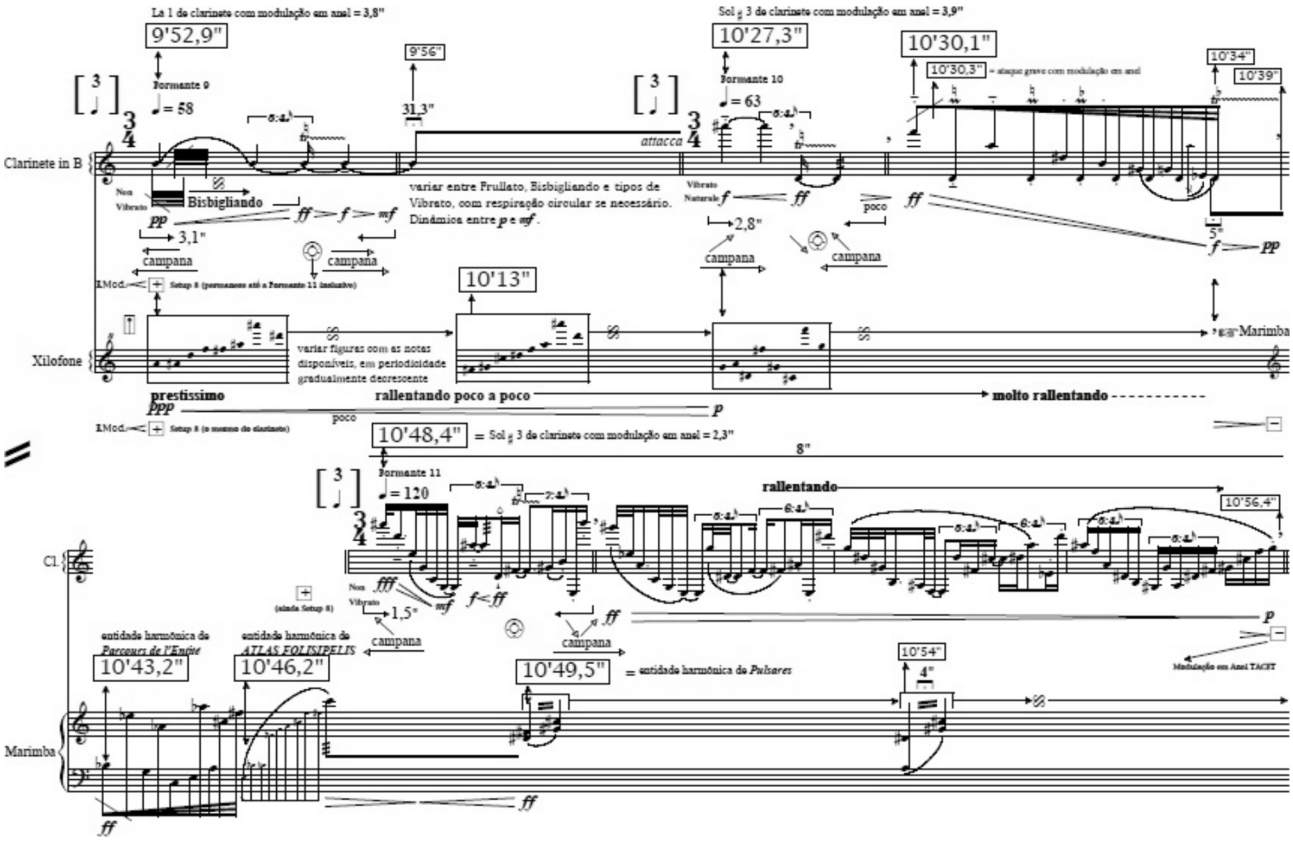
> No minimalismo a música é previsível, não permite uma multiplicidade de níveis de apreensão e recepção. Do ponto de vista do vocábulo, o maximalismo é uma maneira de definir a importância da complexidade na música. Não acredito em simplicidade [...] Quando se entra no domínio estético as coisas se multiplicam de tal forma que se não houver consciência dessa complexidade, e não se operar dentro dela, o resultado é uma obra fraca e previsível, que é o que o minimalismo faz.[6]

---

[4] MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 178.

[5] MENEZES, Flo. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_micromacro.pdf>. Acesso em: 10/07/2014.

[6] UNESP CIÊNCIA. Disponível em: <http://www2.unesp.br/revista/?p=6818>. Acesso em: 10/07/2014.



Exemplo 2: F. Menezes: Colores (2000).

Maximalista não é um termo que se pode aplicar somente à produção composicional de Menezes, mas também a sua atuação: como teórico da música nova tem vários livros e artigos publicados no Brasil, Estados Unidos e Europa; na área acadêmica foi um dos mais jovens livres docentes da história da UNESP, e um dos professores titulares mais jovens da mesma instituição; como empreendedor, fundou em 1994 o Studio Panorama constituindo significativa escola de composição no país. Além disso, as obras de Menezes têm sido laureadas com os principais prêmios internacionais de composição eletroacústica e tem sido tocada nos principais festivais e teatros do mundo.[7] Flo Menezes defende que a complexidade dá legitimidade à obra musical para que ela seja verdadeira, importante e séria.

Apesar das opiniões contrárias – do meio acadêmico e de boa parte dos compositores de música de concerto em todo mundo em relação à relevância do estilo americano – não se pode deslegitimar o impacto e a importância do minimalismo, pois historicamente foi o primeiro estilo musical a surgir fora da Europa, em um país que não havia sofrido guerra e no qual os compositores não tinham um compromisso com a tradição musical ocidental. Além disso, o estilo transpôs as barreiras do clássico e do popular, transgrediu as normas de composição, de comportamento e ganhou o grande público a partir da década de 1980. O musicólogo americano Richard Taruskin comenta

> Tudo que foi dito sobre o minimalismo até agora – o tamanho de sua produção, a expansão das referências culturais, seus avanços tecnológicos – parecem sugerir que "maximalismo" seria um melhor termo para o que ocorreu.[8]

[7] MENEZES, Flo. Disponível em: <http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/biography_port/biography.html>. Acesso em: 13/04/2015

[8] TARUSKIN, Richard. *Music in the Late TwentiethCentury*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 352.

Taruskin utiliza o termo de forma distinta da de Flo Menezes. Sugere que o alcance do minimalismo foi imenso, com seus desdobramentos musicais, estéticos e tecnológicos, fatos comprovados historicamente.

Na década de 1980, teve início o debate entre minimalismo e maximalismo no cenário musical brasileiro. Flo Menezes colocou-se em oposição direta ao crescente interesse pelo minimalismo que vinha ocorrendo naquela década e firmou-se como a voz contra o estilo americano, utilizando o termo "maximalista" para caracterizar sua obra. No entanto, haviam outros compositores brasileiros que experimentaram as técnicas do estilo americano, obras que surgiram na produção musical brasileira a partir do final dos anos 1980, como a obra pós-minimalista de Dimitri Cervo.

Assim como nas discussões entre nacionalismo e dodecafonismo que permeavam o cenário musical brasileiro na década de 1950, a querela entre minimalismo e maximalismo, ainda contem resquícios de um mundo dividido entre posturas ideológicas e políticas que se refletiam diretamente nas artes, dentre elas a música. Flo Menezes acredita na música legitimada pela intelectualidade, complexidade e pela tradição musical. Dimitri Cervo, por outro lado, representa um pensamento mais livre e descompromissado com a vanguarda, aliado à simplicidade e à repetição.

CONCLUSÃO

O Brasil vive hoje uma situação musical muito distinta da década de 1950, a era da pós-modernidade, na qual os compositores têm maior liberdade de escolha estética e expressiva e onde as fronteiras de estilo tem se diluído cada vez mais. Camargo Guarnieri e Koellreutter foram duas grandes personalidades da música brasileira, fiéis as suas ideias e deixaram muito claro suas posturas. Atualmente, ocorre o mesmo com Flo Menezes e Dimitri Cervo, são dois compositores consolidados na cena musical brasileira, mas ainda é cedo para dizer quais serão os desdobramentos desta discussão. Contudo, o debate enriquece o pensamento sobre a música nacional e aponta para as diversas correntes estéticas presentes na produção musical brasileira.

REFERÊNCIAS

Livros

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influencia na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005. 96 p.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 452p.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005. 586 p.

Sites

CERVO, Dimitri. Disponível em: <http://dimitricervo.com.br/#!/serie-brasil-2000-e-2010/>. Acesso em: 08\07\2014.

MENEZES, Flo. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_micromacro.pdf>. Acesso em: 10/07/2014.

UNESP CIÊNCIA. Disponível em: <http://www2.unesp.br/revista/?p=6818>. Acesso em: 10/07/2014.

Teses e Dissertações

BERTISCH, James Leonard Silva. *Toronubá, de Dimitri Cervo: Considerações Analíticas e Técnicas em Performance, 2014*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2014. Bahia, 2014. 98fls.

O TRABALHO DE COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM "SANCHO PANÇA" PARA O ENTREMEZ "O GRANDE GOVERNADOR DA ILHA DOS LAGARTOS", DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA (O JUDEU)

Saulo Germano Sales Dallago (Professor EMAC/UFG)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo abordar o processo de composição, tanto do ponto de vista da manipulação quanto da interpretação vocal, do personagem Sancho-Pança, protagonista do espetáculo "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos", produzido em 2014 pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. A montagem, tendo como eixo principal a relação entre música e formas animadas, utilizou-se do trabalho com a manipulação de bonecos de balcão, dentre os quais se enquadra o personagem supramencionado. Na construção da manipulação de Sancho, o texto adaptado a partir do português lusitano, as relações estabelecidas com os outros personagens e a música, tanto instrumental quanto cantada, foram fundamentais para a articulação de diversas cenas da peça, e este trabalho procura descrever e problematizar algumas destas passagens que compõe o espetáculo, fruto de parceria entre os cursos de Música, Artes Cênicas e Direção de Arte da EMAC.
Palavras-chave: Teatro de Formas Animadas; Intepretação; Música; Musicologia.

The composition work of the character "Sancho Panza" for the Interlude "The great governor of the Island Lizards" by Antonio José da Silva (Jewish)

Abstract: This article aims to address the writing process, from the point of view of manipulation as the vocal interpretation of the character Sancho Panza, show the protagonist "The Great Governor of the Island Lizards", produced in 2014 by the School of Music and Performing Arts (EMAC) of UFG. The assembly, with the main axis the relationship between music and animated shapes, we used the work with the handling of counter figures, among which fits the above character. In the construction of Sancho manipulation, text adapted from the Portuguese of Portugal established relations with the other characters and music, both instrumental and sung, were central to the articulation of several scenes of the play, and this work seeks to describe and discuss some of these passages that make up the show, partnership fruitful among courses of Music, Performing Arts and Art Direccion of the EMAC.
Keywords: Theatre of Animated Forms; Interpretation; Music; Musicology.

INTRODUÇÃO

O Teatro de Formas Animadas compreende uma vasta gama de possibilidades estéticas, tanto no que diz respeito à concretude dos materias propriamente dita, utilizados para a confecção dos objetos manipulados, quanto na proposta visual que envolve a tessitura destas formas animadas e, num último momento, a direção que se dará ao espetáculo, envolvendo outros elementos como cenografia, iluminação, música e/ou sonoplastia e, claro, a própria interpretação do ator, responsável por animar a forma deste tipo de teatro, dando-lhe movimentação e voz.

Pensando em todos estes aspectos, este estudo pretende descrever o processo de construção da interpretação do personagem Sancho-Pança, um boneco de balcão protagonista do espetáculo "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos", entremez de Antônio José da Silva (O judeu) extraído da ópera "Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança", apresentada pela primeira vez no ano de 1733 em Lisboa. O texto do espetáculo foi adaptado e traduzido pelos professores David Cranmer, da Universidade Nova de Lisboa, Ana Guiomar Rêgo Souza e Robervaldo Linhares, colegas da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG, e a direção musical ficou a cargo do também professor e maestro Carlos Costa. Além destes, o espetáculo teve como diretor geral/teatral o professor Kleber Damaso Bueno, além de outro colega,

principal responsável pela confecção dos bonecos e adereços a serem utilizados no espetáculo e o único dentre todos com experiência em teatro de manipulação de formas animadas, o professor Francisco Guilherme de Oliveira Júnior, também companheiro de trabalho nos cursos de Artes Cênicas e Direção de Arte da EMAC.

As relações entre a construção da personagem Sancho Pança e vários outros elementos cênicos, como a dramaturgia, a cenografia e as músicas executadas/cantadas pela orquestra/cantores serão foco de observação deste trabalho, cuja relevância se liga principalmente ao ineditismo da montagem, em nível nacional, uma vez que congregou diversas linguagens artísticas, como teatro de formas animadas, música e canto.

DESENVOLVIMENTO

O teatro de formas animadas, ou teatro de animação, segundo nomenclatura alcunhada por Ana Maria Amaral (2007), compreende várias possibilidades do ponto de vista estético, como máscaras, sombras, objetos, bonecos, marionetes, entre outros, daí porque chamá-lo como tradicionalmente fazia-se de "Teatro de Bonecos" acaba sendo uma forma reducionista de se referir a tamanha gama de manifestações. O importante, ao abordar este tipo de teatro, é compreender sua relação com o inanimado, abrangendo desde as representações do cotidiano humano até idéias abstratas e formas simbolicamente expressas através destes objetos e/ou formas. A partir desta concepção, pontuarei algumas etapas do processo de construção da interpretação do boneco Sancho Pança.

Em meados de abril de 2014, fui convidado a integrar a montagem e escolhido para dar vida ao protagonista da mesma, o já mencionado Sancho Pança. Ao ser apresentado ao mesmo, logo algumas características chamaram-me bastante atenção, como por exemplo o rosto, que possuía uma expressão bastante significativa quanto à sua personalidade: boca entre-aberta, leve sorriso, olhos grandes e maçãs do rosto salientes, além de uma cabeça avantajada em relação ao restante do corpo. Segundo o professor Guilherme informou-me, tratava-se de um boneco de balcão, por ter atrás de sua cabeça um gancho que permitia segurá-lo com uma das mãos e, com a outra, poder manipular suas pernas e braços (conversa com o autor, abril de 2014).

Sancho era um boneco que possuía pernas que não se dobravam, mas mantinham um bom ângulo de abertura entre elas, o que permitia uma certa facilidade na manipulação do caminhar do mesmo, podendo este caminhar até ser feito, mesmo com um pouco mais de dificuldade, apenas utilizando a mão que manipulava-o atrás da cabeça. Logo de início, quando das primeiras tentativas de manipulação do boneco, ficou claro a substancial diferença entre a interpretação "comum" de personagens, sem a utilização de formas animadas para tal e na qual eu já tinha uma experiência relativamente grande, e a interpretação com um boneco que, não sendo parte de meu corpo, deveria tornar-se a extensão das ações de mim mesmo, fazendo com que no objeto se mantivesse a minha concentração de atenção e também da platéia, ao contrário da interpretação convencional. Em relação a esta diferença de abordagem, Ana Maria Amaral salienta:

> O ator confunde a sua própria imagem com a imagem do personagem. O ator encarna o personagem. O ator é visto. Já enquanto ator-manipulador, a sua imagem não é vista. Ou, quando é vista, quando na cena o ator-manipulador está visível, sua imagem deve ser uma imagem neutra, nunca a imagem do personagem propriamente. No Teatro de Animação a imagem do personagem é sempre diferente da imagem do ator-manipulador. Todo objeto animado, quando bem manipulado, neutraliza a presença do ator. (AMARAL, 2007, p. 22)

No início dos ensaios, a primeira coisa que foi orientada pelo professor Guilherme aos atores-animadores foi para que testássemos o caminhar do boneco para que todos pudessem descobrir diversas formas de fazê-lo andar, da forma mais natural possível, e claro, encontrar a melhor dentre elas. O cenário do espetáculo, elaborado pelo professor Kleber, consistia em três portas de madeira, cada uma sobre dois cavaletes, que mudavam de disposição conforme a cena a ser representada, e por onde movíamos os bonecos e todos os outros objetos utilizados nas cenas. Uma das orientações que tivemos foi para que, neste caminhar, mantivéssemos ao máximo possível o eixo do boneco, tentando fazer com que o mesmo não perdesse o aspecto humano neste caminhar.

Paralelamente ao processo de manipulação física dos bonecos, iniciamos também a leitura do texto dramatúrgico do espetáculo. Já traduzido para o português brasileiro, a peça continha ainda diversas expressões de um português mais arcaico, lusitano, o que possibilitou aos atores a construção de uma partitura vocal bastante extra-cotidiana, ou seja, diferente daquela usada por nós mesmos no dia-a-dia. Particularmente, o meu personagem era aquele com a grande maioria dos textos do espetáculo, uma vez que, além de estar presente em todas as cenas da peça, tinha como característica a verborragia, o excesso de palavras e frases de efeito, que denotavam, por um lado, seu discurso articulado e sedutor, capaz de "enrolar" aqueles que o ouviam continuamente por longos períodos, porém, por outro lado, deixava antever a simploriedade do mesmo, em breves trechos onde entregava sua falta de conhecimento administrativo e jurídico.

Essa, aliás, foi uma das características que mais se destacou no processo de construção da personagem Sancho Pança: sua capacidade de, a partir de frases de efeito excessivamente longas e explicativas, construir uma imagem de (pseudo)intelectual e, assim, se não angariar a admiração da população, uma vez que fica claro o descontentamento das pessoas em relação aos julgamentos do governador, ao menos construir uma imagem de líder atencioso, ao se dedicar a ouvir e responder as queixas do povo e, sorrateiramente, alcançar ganhos pessoais através destas demandas. Se a palavra tem poder, e quem possui o dom da eloquencia e retórica controla muito bem as palavras, Sancho Pança sustenta-se no poder graças ao uso que faz destas palavras, até, neste sentido, por preencher em muitos momentos o espaço que poderia se tornar a oportunidade de maiores reclamações por parte dos cidadãos que atende com sua excessiva emissão de vocábulos, não permitindo assim a plena expressão da "voz do povo".

Concomitantemente, seguia o processo de construção gestual do boneco que, exatamente por falar demais, precisava, em muitos momentos, ser econômico em relação às suas ações físicas. Esta problemática, presente no Teatro de Animação, pode ser também observada quando refletimos sobre o teatro convencional, onde, dependendo da proposta cênica apresentada pelo diretor do espetáculo, a economia gestual precisa ser algo bastante presente nas ações dos atores. Lançando nosso olhar ao início do século XX, veremos o desenvolvimento, no teatro russo, de uma estética simbolista para a

cena que, principalmente através das encenações de Vsevolod Meierhold, primaram por vezes por um grande controle gestual na interpretação dos atores, aproximando-os, inclusive, da imagem de marionetes, conforme podemos observar a partir da citação a seguir:

> O ator simbolista prenunciava o surgimento do ator moderno. O caminho empreendido por Meierhold, predominantemente visual e estilizado, revelava, no corpo estático do ator, ora um caráter pictórico, ora um catáter escultural. A recriminação da submissão do ator ao encenador, que o transformava em "marionete", não é infundada. A privar o ator do gesto vivo, realístico, ao impor uma entonação "artística", ao invés da entonação lógica, Meierhold se distanciou da reprodução da vida na cena. (THAIS, 2009, p. 35)

Todavia, em alguns momentos específicos do espetáculo, a questão gestal do boneco tornou-se o foco maior das atenções, principalmente quando o diálogo entre a forma animada se dava de maneira mais direta com a parte musical do espetáculo. Para exemplificar esta afirmação, farei uso um momento da encenação que conjugou na cena, ao mesmo tempo, a manipulação, a música e o canto.

Para melhor entendimento da estrutura da peça "O Grande...", podemos dividi-la em duas partes, ou atos, como é a nomenclatura usual no teatro. O primeiro, como já descrito, acontece no gabinete de Sancho Pança onde o mesmo recebe vários cidadãos que vêem buscar o auxílio do governador na solução de problemas. O segundo ato passa-se na casa da câmara, onde é preparado um jantar em homenagem ao governador que, na verdade, revela-se uma espécie de vingança da população contra o poder instituído.

O momento específico no qual me deterei neste trecho do trabalho ocorre durante o primeiro ato, nas cenas de julgamentos de causas realizados pelo governador. Logo na segunda cena do espetáculo, entre Sancho Pança e o personagem Meirinho, após o governador declarar ao empregado público seu desejo em alterar o nome da ilha de "Ilha dos Lagartos" para "Ilha dos Panças", há a execução de uma ária, durante a qual um cantor, interpretado pelo aluno do curso de música Félix Bauer, aparece em cena ao lado da mesa sobre a qual encontra-se o boneco, usando uma máscara com suporte (não fixa) exatamente igual ao rosto de Sancho Pança, e canta uma canção que tem como tema a vontade do protagonista em realizar a alteração de nomenclatura supramencionada.

O cantor assume a voz do personagem Sancho Pança que, entretanto, permanece em cena, relacionando-se, através da manipulação por mim executada, com o mesmo. A música contém uma introdução, antes da primeira estrofe cantada por Félix, e dois intervalos, contendo então um total de três estrofes cantadas. Na direção da cena, o professor Kleber Damaso procurou destacar a paixão do personagem pelo vinho, mesmo porque a música contém trechos como "que aja vinho em fartura" ou "quem quiser se embebedar", então tanto na introdução quando nos dois intervalos do canto surgia uma atriz em cena carregando um barril de vinho e dois copos (todos feitos com papelão e cola pelo professor Guilherme), e tanto o boneco quanto o cantor eram servidos pela mesma, para que pudessem ter vinho durante a música que tratava deste mesmo assunto, entre brindes, erguidas de copo e generosos goles.

De acordo com a direção proposta por Kleber, o boneco Sancho deveria, a cada estrofe da música, simular estar também cantando com seus movimentos e, nos intervalos sem canto, beber e se relacionar com o músico, num processo onde, cada vez mais, ia adquirindo uma movimentação inexata, simulando, assim, uma embriaguez a partir da generosa quantidade de vinho ingerida. O

músico, que trazia a máscara numa das mãos, colocava-a sobre o rosto a cada um destes intervalos sem canto, igualando sua figura à do personagem nos momentos de relação entre ambos, ingestão de bebida e relação também com a atriz que servia os mesmos. Ao final da canção, o cantor saia de cena também simulando embriaguez, deixando o personagem/boneco a sós para dar prosseguimento às cenas dramáticas, onde na sequencia do espetáculo se iniciaria exatamente a entrada das pessoas queixosas ao governador.

Esta cena teve um processo bastante interessante de construção, principalmente por haver, como mencionado anteriomente, uma passagem de voz do boneco para o cantor que, assumindo a fala do personagem, trajando uma máscara semelhante ao rosto do mesmo, acabava por duplicar a imagem do Sancho Pança, tornando-o ao mesmo tempo boneco e barítono (uma vez que o registro de voz de Félix era o grave). Neste sentido, a cena com a voz cantada do personagem inclusive auxiliou no processo de construção da voz falada do mesmo onde, inspirando-me no timbre vocal do cantor, busquei dar ao protagonista do espetáculo uma voz empostada, volumosa, com registro geral pendendo mais para o grave e, em apenas alguns momentos, acentuando registros mais agudos.

CONCLUSÕES

O processo de construção do espetáculo deu-se de forma bastante interligada entre diretores, músicos, atores-manipuladores e cantores, utilizando-se de um texto do século XVIII, adaptado e atualizado em sua linguagem predominantente para a época atual, porém mantendo muitas expressões que se remetem àquele universo português quando da primeira encenação realizada pelo dramaturgo em Lisboa. Se a arte de interpretação/manipulação com formas animadas demanda habilidades específicas do ator, a introdução de elementos como, no caso desta montagem, a música e o canto, abre frentes de investigações mais instigantes e promissoras do ponto de vista do desenvolvimento de técnicas de manipulação, concomitante à composição estética da cena que, congregando diferentes formas artísticas, se enriquece em sua força e pluralidade. Há ainda outras cenas deste espetáculo que merecem maiores reflexões, podendo ser fruto de futuros trabalhos que se detenham sobre elas, principalmente com a possibilidade de também nos utilizarmos da análise fílmica para este intento, uma vez que está em fase de produção e lançamento um DVD que contém não só o espetáculo na íntegra, mas também todo o making off do processo de construção do mesmo, o que certamente enriquecerá ainda mais o campos de investigações das áreas de música, musicologia, dramatugia, direção de arte, teatro de formas animadas e intepretação teatral, sendo a última foco maior de atenção deste pesquisador.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. Cotiam, SP: Ateliê Editorial, 2007. 126 p.

THAIS, Maria. *Na Cena do Dr. Dapertutto*. Perspectiva: São Paulo, 2009. 443 p.

OS PRIMÓRDIOS DA HISTÓRIA DA CLARINETA EM PORTUGAL

Fernando José Silveira (Professor, Instituto Villa-Lobos/UNIRIO)
clarinetarj@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende um novo olhar sobre a trajetória da clarineta em Portugal a partir dos arquivos da Irmandade de Santa Cecília em Lisboa e dos músicos que a clarineta se dedicaram na transição para o Séc. XIX. Portanto, o objetivo desta pesquisa é descrever, a partir da bibliografia existente e dos seus personagens de destaque, a trajetória da clarineta em Portugal até o início da década de 1830.
Palavras-chave: Clarineta; Clarinete; José Avelino Canongia; Portugal.

Abstract: This article aims to discover a new perspective about the history of the clarinet in Portugal based on the Irmandade de Santa Cecilia's Archives and on the musicians' biography. So, the objective of that study is describe the paths of the clarinet history in Portugal.
Keywords: Clarinet; Canongia; Portugal.

O primeiro relato documentado encontrado sobre a possível presença da clarineta em Portugal provém de uma briga acontecida na Banda de Música da Armada Portuguesa aquartelada no Castelo de São Jorge em 1740. Nessa oportunidade, houve o registro de

> [...] um episódio de uma escaramuça entre dois músicos daquele Regimento, um dos quais foi punido com vinte varadas perante o Regimento formado. Esta informação refere mesmo que os dois músicos em questão eram executantes, um de Clarinete e outro de Boase (oboé). (SOUSA, 2008, p. 18)

Resta saber se este 'clarinete' era o instrumento entendido modernamente por clarineta. O problema reside, primeiramente, no uso, por substituição, do termo 'charamela' por 'clarineta'[1]. Veja-se, pois, o mesmo episódio descrito por outro autor:

> Em 1740 encontrava-se aquartelado no Castelo de São Jorge, o Regimento da Armada Real. Uma praça executante do boase, da charamela, envolveuse em desordem, da qual resultou levar uma pontada de chuço. (CUTILEIRO, 1981 *apud* PEREIRA, 2008, p. 11-12)

Mas parece que o problema é bem maior, como explica Vera Pereira:

> Para distinguir os tocadores de tambores e pífaros, chefiados por um tambor-mor, dos músicos dos agrupamentos chefiados por um mestre de música, foi usado até meados do séc. XVII o termo *charamela* não só para designar o tocador deste instrumento, mas para designar os músicos destes agrupamentos (bandas militares) [bandas marciais] em geral. (PEREIRA, 2008, p. 25)

Parece, então, duvidosa a assertiva da presença da clarineta em Portugal nessa época. Pela explicação acima, poderia ser qualquer músico dentre aqueles que pertenciam ao grupo de tais bandas.

[1] O termo charamela poderia ser usada para se referir ao recém inventado instrumento 'clarineta' (com palheta simples), ao 'oboé' (palheta dupla) ou ainda ao instrumento 'charamela' – instrumento que deu origem a clarineta.

Portanto, o objetivo desta pesquisa é descrever, a partir da bibliografia existente e dos seus personagens de destaque, a trajetória da clarineta em Portugal até o início da década de 1830.

Descartando-se, pois, informações anteriores por imprecisão, a informação concreta mais antiga sobre a utilização da clarineta em Portugal remonta a 1787, data em que é registrado o primeiro clarinetista na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa (SCHERPEREEL, 2013).

> Ninguém podia praticar a arte musical sem ter sido admitido como irmão [da Irmandade de Santa Cecília], na sequência de um exame muito severo [...]. Além disso, procedia-se a um inquérito sobre a família e o passado do candidato. (SCHERPEREEL, 1985, p. 42-43)

Segundo Fernandes (2010a, p. 335), as obras orquestrais de Marcos Portugal já incluíam clarinetas antes de 1798.

O primeiro clarinetista a atuar em Portugal, e ser digno de nota dos pesquisadores consultados, foi João Antonio Wisse (ou Weisse).[2] Wisse era alemão e chegara a Lisboa em 1795 para atuar como solista da orquestra do recém inaugurado Teatro São Carlos (CARVALHO, 2006). Posteriormente veio a participar da orquestra da Real Câmara de Lisboa entre 1807 e 1829 (SCHERPEREEL, 1985, p. 33). Segundo Vicedo (2010, p. 209-210), antes de chegar a Lisboa, Wisse pertenceu à Orquestra do Teatro de Los Caños del Peral, em Madrid, e atuou como solista, inúmeras vezes, em Madrid/Espanha entre 1790 e 1794. Esta mesma informação é confirmada por Silva (2003). Segundo Benevides (1883, p. 47), Wisse foi o primeiro clarinetista a atuar como solista/camerista em Lisboa na data de 5 de dezembro de 1795.

Segundo Carvalho (2006), o primeiro clarinetista português digno de nota foi José Avelino Canongia (1784-1842) – 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 clarineta com seu pai, Ignácio Canongia, e musicais na Escola dos Paulistas. Posteriormente aperfeiçoou-se na clarineta com João Antonio Wisse. Em 1806, Canongia decide deixar Portugal para estudar na França, ali permanecendo até 1810. Canongia foi compositor e dedicou à clarineta quatro concertos com acompanhamento orquestral. O seu segundo Concerto, inclusive, é dedicado ao Imperador do Brasil, D. Pedro I.

Alguns pesquisadores informam que o Concerto de Canongia, dedicado a Pedro I, foi produzido como um agradecimento ao fato de

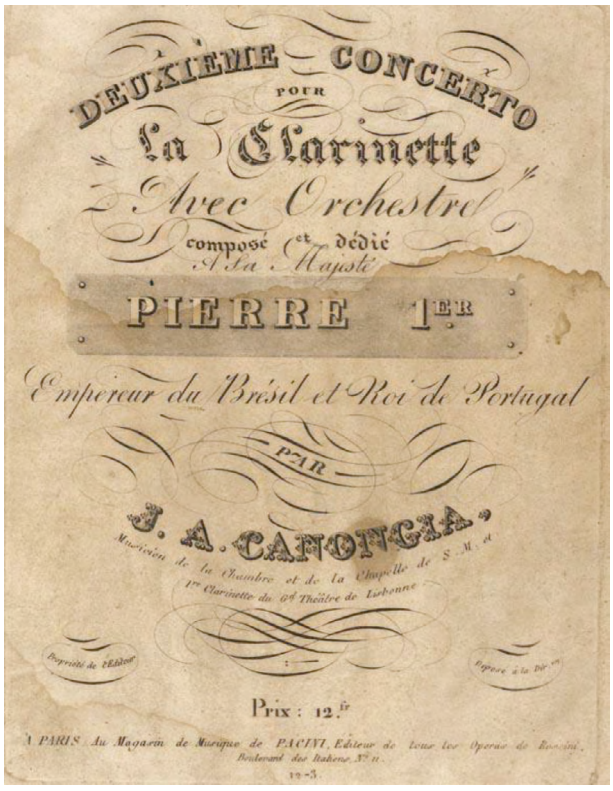

DEUXIEME CONCERTO
POUR
la Clarinette
Avec Orchestre
composé et dédié
A Sa Majesté
PIERRE 1ER
Empereur du Brésil et Roi de Portugal
PAR
J. A. CANONGIA
Prix : 12.fr
A PARIS Au Magasin de Musique de PACINI, Editeur de tous les Operas de Rossini.
Boulevard des Italiens N.o 11.

Figura 1: Frontispício do Segundo Concerto para Clarineta e Orquestra de Canongia (*apud* CARVALHO, 2006).

[2] Pamela Weston (1982) informa que em 1793 o pai de José Avelino Canongia, Ignácio, teria atuado como solista da orquestra do Teatro de São Carlos. Porém, esta informação não é corroborada por fontes primárias.

ter sido Canongia condecorado por Pedro I com a comenda de Cavaleiro da Ordem de Cristo (SILVA, 2003).

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 convidado a ser, a partir de 1826, o primeiro professor de clarineta do Seminário da Patriarcal (FERNANDES, 2013). Silva (2003, p. 75) informa que há descendentes de Canongia a viver, nos dias de hoje, no Rio de Janeiro/Brasil.

Outro clarinetista identificado nesta época foi Joaquim Morelli, mas que, segundo Carvalho (2006) não tinha a mesma distinção de Canongia.

Joaquim Morelli, segundo Silva (2008), tocava, além de clarineta, o corne-inglês. Nesse trabalho, Silva (2008) informa muitas oportunidades em que Joaquim Morelli atua como concertista de clarineta a partir de 1820. Membro da Irmandade de Santa Cecília, atuou como músico em funções de música sacra e fora admitido na orquestra da Real Câmara de Lisboa em 1807 juntamente com João António Wisse (SILVA, 2008, p. 115). Sobre Morelli, tem-se a seguinte informação de 1816:

> José Avelino Canongia, chegado recentemente de Paris, um clarinetista muito bom. Morelli, igualmente clarinetista, não possui a sonoridade forte e penetrante do primeiro: a sua sonoridade é contudo mais suave, mais agradável, e apesar disso chei.a (BRITO & CRANMER 1990, p. 40)[3]

Morelli, a exemplo de muitos dos primeiros músicos a tocar clarineta, tocava também corne inglês. Passou a tocar clarineta em período anterior à chegada de Canongia em Portugal. Após a chegada deste, passa a ter maiores oportunidades com o corne inglês.

> Joaquim Morelli é aquele que tem presença mais regular nos concertos para clarinete promovidos em igreja, sobretudo entre 1800 e 1808. Refira-se que este é, aliás, um dos raros músicos que se apresenta como solista antes de integrar a Real Câmara, porque o contrário é que tende a constituir regra. Porventura o desenvolvimento da sua proficiência no corne inglês, seguramente a partir de 1820, pode ter-se inserido na procura de uma resposta pessoal de afirmação alternativa perante o crescente protagonismo de Canongia no clarinete. (SILVA, 2008, p. 116)

Outro clarinetista citado por Silva (2008), e atuante no mesmo período de Morelli, é Tiago Domingos Calvet. Este, ao que parece, tocava também fagote. Aparece em várias entradas citadas por Silva (2008) como solista junto a Morelli e tem-se informação de pagamento por sua atuação no Teatro de São Carlos no ano de 1808 (SILVA, 2008, p. 155). Foi membro da Irmandade de Santa Cecília entre 1806 e 1833 (SCHERPEREEL, 2013) e participou da orquestra da Real Câmara de Lisboa entre 1827 e 1834 (SCHERPEREEL, 1985, p. 20)

Há ainda a informação de mais três clarinetistas atuando em Lisboa. Os dois primeiros, citados por Silva (2008, p. 115), de nome Sollini e Christiani que teriam sido pagos por suas atuações no Teatro de São Carlos nos anos de 1805 e 1806 respectivamente. Não se tem informação de serem

[3] A leitura desta nota parece indicar uma dúbia interpretação, já que os termos 'forte e penetrante' relacionados à Canongia e os termos 'suave, agradável e cheia' relacionados a Morelli poderiam conotar que Morelli tinha sonoridade melhor que Canongia. Será isso? É difícil de realmente entender o que o autor da nota quer dizer, já que parece querer elogiar Canongia mas diz que a sonoridade de Morelli é "mais suave, mais agradável" do que a de Canongia.

portugueses; porém, pela percepção de seus nomes, parecem ser estrangeiros – talvez italianos. O terceiro é Tiago de Deus Odalde (SILVA, 2008), que era espanhol e atuou em concertos junto a Tiago Domingos Calvet por volta de 1807. Odalde foi membro da Irmandade de Santa Cecília entre 1811 e 1827 (SCHERPEREEL, 2013)

Pamela Weston (1982 p. 188) cita Odalde como tendo

> tornado-se muito popular como solista. Em 1822 executou o Terceiro Concerto de Iwan Müller. [...] [Em] 1824 tocou o Concertino de Krommer, o concerto de Witt e as Variações em Sol depois de Rode compostas por [José Avelino] Canongia. Ele usava uma clarineta de 5 chaves.

A tabela abaixo (em ordem cronológica de entrada) informa os clarinetistas que atuaram profissionalmente na cidade de Lisboa entre 1787 e 1830 estando vinculados à Irmandade de Santa Cecília (SCHERPEREEL, 2013).

Nome	Período
Antonio José Castelli	1787-1814
José Aniceto da Silva	1795-1821
Joaquim Morel Chaves	1800-1833
Henrique Soulages	1803-1832
Bartolomeu José Gomes	1803-1833
Francisco de Paula Fulcheri	1803-1807
Antonio Lopes de Castro	1805-1822
Francisco Kuckembuk	1805-1831
Jaques de Lacostera	1805-1807
Tiago Domingos Calvet	1806-1833
Antonio Gazul	1807-1842
Leonardo da Motta	1807-1822
Simão Christiano	1807-1822
Francisco Borgatti	1811-1816
Domingos Isola	1811-1825
Tiago de Deus [Odalde]	1811-1827
Prudêncio Apolinário	1812-1832

Nome	Período
Antonio Joaquim de Barros	1814-1823
Antonio Maria Gonzales	1814-1842
Eduardo Neuparth	1815-1871
Gaspar Campos	1816-1854
Antonio Egemitte (alemão)	1818
Antonio Schimas	1818-1826
Felipe Titel	1818-1821
João Pedro Xenque	1818-1833
Francisco Soller	1819-1833
Henrique Soulages	1819-1833
José Cipriano	1819-1833
Nicolau das Eiras	1822-1823
José do Carmo Saco	1825
Francisco Inácio Ichaço	1826-1855
Joaquim Antônio da Rosa Figueira	1826-1831
José Formelli (espanhol)	1826-1830

Destes, citados na tabela acima, descrevemos aqueles cuja informação foi encontrada.

Gaspar Campos, também citado em vários documentos como ‘Gaspar Catalão’ ou ‘Gaspar Catelão’ (CARDOSO, 2008) nasceu em 1790, em Barcelona. Estabeleceu-se posteriormente em Lisboa e durante vários anos fez parte da orquestra do Teatro São Carlos de Lisboa. Em 1814, foi incorporado ao regimento de músicos do exército português. Em 1817, alistou-se na banda de música que acompanharia D. Leopoldina da Áustria para o Rio de Janeiro. Convidado a ficar no Brasil, foi admitido como músico da Casa Real brasileira em 26 de novembro de 1817.

Regressou à Lisboa em 1824 (WESTON, 1982), sendo novamente admitido como clarinetista da orquestra do Teatro de São Carlos. Permaneceu nesta posição até 1842, quando passou ao posto de solista – com a morte de José Avelino Canongia.

Campos fez parte, também, da orquestra da Sé Patriarcal, foi fundador do Montepio Philarmonico – ambos em Lisboa e pertenceu à orquestra da Real Câmara de Lisboa entre 1827 e 1834 (SCRERPEREEL, 1985, p. 20). Faleceu em 01 de dezembro de 1854.

Por ocasião de seu serviço fúnebre, publicou o jornal *Revista dos Espetaculos*:

> Artista zeloso no cumprimento de seus deveres, o sr. Campos tinha tambem qualidades que o tornavam geralmente bemquisto dos seus collegas e fizeram que estes sentissem sinceramente a sua morte. (VIEIRA, 1900, p. 182)

Erdmann (Eduardo) Neuparth[4] nasceu em 06 de janeiro de 1784, na cidade alemã de Poelwitz. Segundo sua autobiografia (BINDER, 2006), aos 15 anos, entrou para a banda de música do distrito onde residia permanecendo nesta pelo ciclo de estudos de cinco anos. Posteriormente foi empregado como 1º clarinetista da Capela do príncipe de Lowenstein, permanecendo até 1806, quando Napoleão invadiu as terras do referido príncipe. Tal evento obrigou o príncipe a despedir seus músicos, forçando Neuparth a procurar novo trabalho. Teve, portanto, vários empregos em boas bandas e orquestras de vários membros da realeza europeia.

Chegou a Lisboa em 12 de agosto de 1814 como membro do Regimento de Música do Exército Francês e, logo depois, foi contratado para a orquestra do teatro da Rua dos Condes e, posteriormente, atuou no Teatro de São Carlos. Em paralelo à sua carreira como músico em Lisboa, manteve seu trabalho como músico em regimentos militares em Portugal.

Em 1817, foi nomeado 'Mestre da Música" da banda que iria atuar junto à comitiva que iria levar ao Rio de Janeiro a Arquiduquesa D. Leopoldina de Áustria, noiva de D. Pedro I. Saiu de Lisboa em 02 de julho de 1817, chegando ao Brasil em 02 de novembro do mesmo ano.

Chegando ao Brasil, foi convidado a ficar. Aceitou o convite – junto a outros músicos – e foi designado para trabalhar na 'Música das Reaes Cavalhariças' no Rio de Janeiro. A portaria de sua nomeação foi assim escrita:

> El Rey Nosso Senhor Faz Mercê a Eduardo Neuparth de o tomar por Músico das suas Reaes Cavalhariças com a qual occupação vencerá o ordenado de duzentos sete mil trezentos noventa e seis reis por anno, com que o Escrivão das ditas Cavalhariças o lançará em Folha, com vencimento desde vinte e seis de novembro do corrente anno, e gosará dos privilégios e izençõens que tem e de que gosão os Músicos das referidas Cavalhariças, e isto em quanto o Mesmo Senhor assim o houver por bem e não mandar o contrário. – Rio de Janeiro em dez de dezembro de mil oito centos e dezessete. – (a.) Cande de Paraty. (VIEIRA, 1900, p. 120)

O contrato de trabalho que Neuparth firmou em Portugal previa que, além de suas funções como músico e mestre de banda, atuasse como professor de música no Brasil.

Neuparth foi muito bem-sucedido no Rio de Janeiro. Além do trabalho como músico da corte, compositor, professor e nos teatros e igrejas do Rio de Janeiro, associou-se à Valentim Ziegler e abriu uma loja de venda de instrumentos musicais no Rossio (atual Praça Tiradentes) com a qual fez fortuna.

Em 1821, regressou a Lisboa, na mesma ocasião que D. João VI, para continuar o negócio de venda de instrumentos musicais iniciado no Rio de Janeiro. Em 1859, por enfermidade em seus olhos, passou o seu negócio para o filho, Augusto Neuparth. Faleceu em 23 de junho de 1871 com a idade de 87 anos (VIEIRA, 1900).

[4] As informações apresentadas de Eduardo Neuparth são oriundas de sua autobiografia publicada por BINDER (2006ª)

Felipe Titel é descrito por Vieira (1900) como um músico modesto, mas que mereceu destaque por ter sido professor de fagote de Augusto Neuparth. Além de fagote e clarineta, tocava outros instrumentos. Foi músico de bandas militares. Faleceu em 22 de abril de 1863.

Francisco Kuckembuk era, além de clarinetista, "bom tocador de trombone, corneta de chaves além de outros instrumentos de sopro" (VIEIRA,1900, p. 8). Era alemão da cidade de Moguncia e foi nomeado professor de instrumentos de metais quando da reforma do Seminário da Patriarcal de Lisboa em 1824. Faleceu por volta de 1854.

José Cipriano, segundo Pereira (2008), trabalhava por volta de 1830 como Mestre da Música da Brigada Real da Marinha.

Foi encontrado a citação do clarinetista Jeronymo Soller que, segundo Vieira (1900), foi o primeiro mestre de música da banda da Guarda Municipal de Lisboa e tem descendência de família de músicos originários da Catalunha. Era tido como um 'excelente clarinetista', arranjador e suas adaptações de obras para banda militar foram dignas de nota. Chegou a tocar na Orquestra do Teatro de São Carlos como violinista, violista e contrabaixista. "Foi fundador do Monte-pio Philarmonico e da Associação Música 24 de junho. [...] Não se encontrou informações de sua entrada na Irmandade de Santa Cecília. Falleceu em 9 de janeiro de 1878" (VIEIRA, 1900, p. 338-9)

Vieira (1900) ainda nos informa sobre o trabalho do clarinetista Manuel Ignacio de Carvalho, que foi segundo clarinetista da orquestra do Teatro de São Carlos, músico da Casa Real e da Sé de Lisboa. Foi aluno dileto de José Avelino Canongia. Vieira não especifica o período em que Carvalho atuou em Lisboa, mas informa que em 1851, substituindo Gaspar Campos na orquestra do São Carlos, foi "muito applaudido e teve um elogio na 'Revista Universal Lisbonense' em 25 de dezembro d'esse anno." (VIEIRA, 1900, p. 236)

Fato importante sobre a atuação de clarinetistas em Portugal no final do século XVIII e início do XIX é a percepção da presença comum de clarinetistas estrangeiros. Aliás, esta circulação de pessoas e profissionais por toda a Europa era vista como uma coisa normal, já que "o facto de um homem servir sucessivamente vários governos de diferentes nações, não causava escândalo nem surpresa." (SANTOS et al., 1996)

Já foi citado o clarinetista alemão João Antonio Wisse, que se radicou em Lisboa e outros que atuaram de forma temporária. Mas muitos outros clarinetistas estrangeiros, principalmente de origem espanhola, fixaram residência em Portugal. O mais antigo que se tem notícia foi o próprio pai de José Avelino Canongia, Ignácio Canongia, que imigrou para Portugal após o terremoto de 1755.

> Durante a primeira metade do século XIX as orquestras dos teatros dependiam em larga medida dos músicos estrangeiros que tinham vindo para Portugal nos finais do século anterior, em particular para a orquestra da corte, ou de outros que chegaram nos primeiros vinte anos daquele século. (CYMBRON, 2012, p. 92)

> Acabada a Guerra Peninsular (1807-1814), os comandantes dos regimentos que regressaram a Portugal trouxeram vários músicos estrangeiros, principalmente alemães e espanhóis, tal como Erdmann Neuparth, o que veio melhorar substancialmente o nível musical das bandas da capital, já que por esta altura, Portugal não se encontrava dotado de escolas que leccionassem aulas para instrumentistas de sopro. (PEREIRA, 2008, p. 61)

Era, também, usual que músicos estrangeiros radicados em Portugal assumissem nomes 'portugueses'. Este é, por exemplo, o caso do citado Erdmann Neuparth – que adotou o nome 'Eduardo'. Tal fato acontecia para que fossem melhor aceitos no *metier* musical de Portugal (TUDELA, 2013).

> [...] É curioso por vezes observar a lusitanização progressiva dos nomes de alguns desses músicos [da Real Câmara de Lisboa] de origem estrangeira, efectuada quer pelas autoridades que inscreviam os nomes, quer pelos próprios músicos que aceitavam as transformações consagradas pelo uso no meio onde viviam. (SCHERPEREEL, 1985, p. 91-92)

Quanto ao uso de material didático para o ensino do instrumento, pode-se afirmar o uso, na Europa, de dois métodos principais de clarineta: Vanderhagen (s.d.) e Jean X. Lefèvre (1802). Vicedo (2010) informa o uso, na Espanha, destes dois métodos: o de Vanderhagen a partir de 1800 e o de Lefèvre a partir de 1809. Silva (2008) informa que tais métodos estavam à disposição para a aquisição em Lisboa em catálogos de lojas que vendiam partituras. Além destes, cita os seguintes autores de métodos para clarineta: Michel Woldemar, Michel Joseph Gebauer e René LeRoy (SILVA, 2008, p. 371). Apesar da informação de outros métodos, acredita-se que os métodos de Vanderhagen e J.X Lefèvre fossem aqueles de maior prestígio e, portanto, os que teriam sido usados em Portugal.

CONCLUSÕES

Apesar de ter-se notícias do uso de clarinetas em Portugal desde pelo menos 1787, o instrumento só passa a ser utilizado com qualidade a partir da chagada de músicos estrangeiros em 1795, contribuindo, também, para o início do aperfeiçoamento de jovens portugueses no instrumento. Neste início, muitos dos músicos de outros instrumentos de sopro poderiam ter visto na clarineta uma oportunidade, aprendendo-a, talvez de forma precária, para os serviços que começam a aparecer e que não possuíam, ainda, especialistas para sua execução.

Mesmo tendo clarinetistas estrangeiros especialistas e com qualidade superior a partir de 1795, era comum na Europa o fato de um músico tocar outros instrumentos no intuito de obter mais trabalho.

Em 1795, aparece o primeiro clarinetista digno de nota em Portugal – João Antonio Wisse – que, por estas qualidades, se destacou não só como músico e solista, mas também por ter sido professor de um dos grandes virtuoses europeus, o português José Avelino Canongia.

Outros clarinetistas de qualidade, como Neuparth e Campos, contribuíram para o desenvolvimento do instrumento em Portugal e, de forma ímpar, na sua principal colônia: o Brasil.

Porém, o grande passo para o início de uma sistematização do uso e do ensino da clarineta em Portugal se deve, em grande parte, ao clarinetista José Avelino Canongia.

Canongia, além de um exímio solista com reputação por toda a Europa, foi o primeiro professor de clarineta do Seminário da Patriarcal e responsável por ser o primeiro professor de clarineta de uma instituição pública de ensino musical. A partir dele, Canongia, é que podemos falar do real desenvolvimento, artístico e didático, da clarineta em Portugal.

REFERÊNCIAS

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa:* desde a sua fundação em 1793 até a actualidade. Lisboa: Castro Irmão, 1883.

BINDER, Fernando Pereira. O dossiê Neuparth In: *Rotunda*, Campinas: UNICAMP, 2006, p. 71-101.

BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. *Crônicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

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.

CYMBRON, Luísa. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:* Ópera, virtuosismo e música doméstica. Lisboa: Colibri, 2012.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. v. 1. Évora: Universidade de Évora, 2010a. Tese de Doutorado em Música.

_____. *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento": O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

LEFÈVRE, Jean Xavier. *Méthode de clarinette*. Paris: de Paris, 1802.

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.

SANTOS, Piedade Braga; RODRIGUES, Teresa; NOGUEIRA, Margarida Sá. *Lisboa setecentista vista por estrangeiros*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. *Base de dados sobre os músicos inscritos na Real Irmandade de Santa Cecília*. Documento eletrônico não publicado disponível na sede da irmandade na Basílica dos Mártires em Lisboa/ Portugal. Consulta em 23 de novembro de 2013.

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.

SILVA, Vanda de Sá Martins da. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Évora: Universidade de Évora, 2008. Tese de Doutorado em Música.

SOUSA, Pedro Marquês de. *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna, 2008.

TUDELA, Ana Paula. *Entrevista pessoal realizada em Lisboa/Portugal em 23 de novembro de 2013*.

VANDERHAGEN, Armand. *Nouvelle méthode de clarinete divisée en deux parties, contenant tous les principies concertante cet instrument par Armand Vanderhagen*. 2. ed. Paris: Pleyel et Fils, s.d..

VICEDO, Francisco José Fernández. *El clarinete en España: Historia y repertorio hasta el siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2010. Tese de Doutorado em Música.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes – historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the Past*. Londres: Panda Press, 1982.

"PALCOS E PALCOS": A RELAÇÃO ENTRE O MÚSICO E OS ESPAÇOS DA REALIZAÇÃO MUSICAL

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

Resumo: Uma das finalidades de se estudar música e se tornar um músico é estar no palco. No entanto, há um entendimento no meio musical de que existem "palcos e palcos", sejam eles formais ou informais. Neste artigo, pretende-se apresentar maneiras como os músicos lidam com esses espaços, locais de comunicação, trabalho, realização, mas também de adversidades.
Palavras-chave: Músico; Música; Palco.

"Stages and Stages": the relationship between the musician and the spaces of musical achievement

Abstract: One of the purposes of studying music and become a musician is is being on stage. However, there is an understanding in the music business that there are "stages and stages", whether formal or informal. In this article, it is intended to introduce ways in which musicians deal with these spaces, places of communication, work, achievement, but also of adversity.
Keywords: Musician; Music; Stage.

INTRODUÇÃO

Uma das maneiras de compreendermos a atividade musical é olhar para as relações que o músico mantem com os lugares onde exerce sua atividade profissional. Dentre os diversos locais onde a música pode ser realizada encontramos o palco, objeto de análise desse artigo. Um lugar onde o músico apresenta sua arte, se comunica, se realiza, mas também encontra adversidades.

Mas o que é o palco? Quais são e onde se encontram esses espaços? Quais são as sensações e implicações desta prática? Como se dá essa relação? De que forma o músico se apropria desses espaços?

Em entrevistas[1] realizadas com flautistas de concerto no Brasil duas colocações chamaram a atenção: a primeira de que "quando você sobe no palco, quando você se expõe, não precisa nem ser um palco de fato"; a segunda, de que existem "palcos e palcos". Mas o que poderia significar "um palco de fato" e "palcos e palcos"?

Através das imagens construídas e das práticas exercidas por esses profissionais veremos alguns significados que estes espaços representam para o músico.

"PALCOS E PALCOS"

O palco tem várias roupagens: formal, informal, fechado, aberto, escuro, claro, etc. Como espaço físico pode tanto localizar-se interna como externamente aos teatros e auditórios. No que diz respeito à música de concerto o mais tradicional dos palcos é aquele construído e que ocupa um lugar (físico) de destaque em teatros, salas de concertos e auditórios, com assoalhos de madeira, luzes, cortinas, etc.

[1] Realizadas entre janeiro de 2012 e janeiro de 2013. Apesar dos depoimentos terem sido feitos por flautistas é perfeitamente possível identificar situações semelhantes com outros instrumentistas e cantores.

Mas diferentes espaços físicos como os bares e restaurantes, os espaços públicos como as ruas, praças, estações de metrô, feiras, os estádios, assim como os estúdios de gravação, os meios de comunicação, as salas de aulas (e outrora os cinemas), também são apropriados, transformados e utilizados pelos músicos como locais de realização musical. O palco vai além do aspecto físico e/ou do local onde se encontra e segundo Albuquerque Jr. (2008, p. 81) "o palco não pré-existe à cena, ele vem a ser palco no momento em que a encenação se põe sobre ele e o atualiza como tal. Do ponto de vista empírico, existe apenas um tablado ou cimentado que pode vir a ser outros espaços dependendo do que aí se pratica".

O palco é um lugar onde misturam-se inúmeras sensações e sentimentos de alegria, nervosismo, realização, frustração. É também um lugar de compartilhamento, cumplicidade, autoconhecimento, comunicação com a plateia de algo que foi preparado antes.

Ao mesmo tempo em que impõe respeito ao músico (assim como aos demais artistas), o palco é um espaço de oportunidades e permite, a quem dele se apropria, a exposição de ideias e reflexões. É o local onde o músico apresenta e representa séculos de música e seus aspectos estilísticos, históricos, sociais e estéticos, a serviço de algo e/ou de alguém mostrando a música com integridade, sinceridade, dedicação e paixão.

É no palco que a música acontece e onde o artista entrega ao público tudo aquilo que preparou por dias, semanas, meses, anos ou mesmo durante a vida inteira. E é exatamente por todos esses valores simbólicos que o palco representa para o músico um lugar de desejo e admiração ou, como disse um dos entrevistados, a luz da ribalta.

Uma das finalidades de se estudar música e se tornar um músico é estar no palco. Mas nem tudo são flores. Ao tentar transmitir o que é estar no palco, inúmeras palavras foram apresentadas pelos flautistas para definir sua relação com esse espaço. Dentre elas, a mais pronunciada foi 'nervosismo', afinal, a relação com esse espaço nem sempre é tranquila para o músico. Muitas vezes, é uma relação que beira o desespero, podendo, segundo o nível de estresse, transformar-se num verdadeiro caos pessoal e musical.

Mas estas situações não são particulares ao flautista, nem somente ao músico. Vemos a toda hora anúncios de cursos que ensinam a como falar em público, como enfrentar o nervosismo, entre outros. No caso da música, para muitos artistas, um bom caminho para lidar com a ansiedade do palco é a experiência (aprender-fazendo) de tocar para públicos diferentes sempre que possível e, preferencialmente, desde os primeiros passos no mundo da música. Uma prática que deve perpassar a vida estudantil e a profissional.

O palco não é um lugar fácil de estar. Enfrentar o público especializado (ou não) e/ou os colegas de profissão que muitas vezes cobram ou questionam as interpretações, tocar em teatros considerados mais importantes e simbólicos musicalmente e deparar-se com situações inesperadas que possam ocorrer durante as apresentações – como pessoas andando ou conversando, celulares tocando, entre outras – são dificuldades que podem levar o músico à desconcentração e provocar reações muitas vezes incontroláveis.

Mesmo aqueles que se sentem preparados tecnicamente para atuar relataram situações de nervosismo que, de alguma forma, interferiram negativamente no desempenho profissional. O medo do palco e os momentos de grande estresse podem levar o músico ao uso de remédios, álcool ou

drogas que amenizem a pressão do momento.[2] Para outros recorrer a algum tipo de substância como essas podem surtir efeitos contrários.

Fato mais comum do que se imagina e que gostariam os músicos. Segundo o pianista José Eduardo Martins (2008), "o medo do palco, *le trac*, em francês", é

> um mal comum à quase totalidade dos músicos, atores, bailarinos, atletas e acrobatas, possível de ser bem administrado durante toda a trajetória, mas a provocar, em pessoas mais sensíveis, danos irreparáveis na sequência de seus desempenhos. (...) Daí o palco ser o epicentro a causar a euforia, a plena realização ou o desequilíbrio físico-emocional que prejudica a *performance*. (...) Há aqueles para os quais o palco tornou-se um terror. Muitas carreiras tiveram de ser interrompidas pela não adaptação à realidade necessária à *performance*, pois em cena a tensão pode traduzir-se em obstáculo insuperável. (...) o terror das falhas técnicas ou do chamado 'branco' em relação à memória, todos são fatores que levam intérpretes e atores ao *stress*, à instabilidade emocional frente ao público. (...) Haveria, como afirma André-François Arcier, a necessidade não de suprimir *le trac*, mas de domesticá-lo. Saber entender que a existência do medo a preceder a apresentação faz parte dessa íntima relação intérprete-público é compreender não apenas a responsabilidade do artista frente àqueles que estão ávidos por receber a mensagem, como também entender a fragilidade humana perante o desafio. (MARTINS, 2008)

O palco sempre reserva surpresas para o músico. O nervosismo induz a ações muitas vezes constrangedoras, mas que, mesmo diante da seriedade e importância do evento, e uma vez ocorridas, como no diálogo a seguir entre um jovem flautista e um dos componentes de uma banca de seleção para estudantes, tornam-se motivo de boas risadas.

> Banca: O que você vai tocar?
> Flautista: Eu vou tocar o concerto de Mozart.
> Banca: Cadê o pianista?
> Flautista: Ué, precisa de pianista?
> Banca: É, precisa.
> Flautista: Bom, mas eu não trouxe pianista, eu não sabia.
> Banca: Tudo bem. Começa aí.
> Flautista: E o som não saía de jeito nenhum. Me lembro que o Guarnieri dizia assim: "menino você está nervoso?" "Pois, é. Estou nervoso".
> Fiz várias tentativas até que me dei conta que tinha esquecido o limpador dentro da flauta. Aí toquei o concerto de Mozart, toquei o estudo de Andersen, toquei o "Primeiro Amor" de Patápio Silva. Aí, fui selecionado para vir pro Rio de Janeiro para fazer a prova final. E aqui nesse prova final, no auditório do Ministério da Educação, algumas horas antes de começar a prova, deixei a minha flauta em cima da poltrona e uma menina gaúcha sentou em cima da flauta (risos).

Aparentemente, alguns músicos prefeririam que o palco nem existisse. Porém, enfrentá-lo contribui para a construção identitária desses músicos como trabalhadores, imprimindo valores que os tornam profissionais e que os diferem dos músicos amadores.

Felizmente, a maioria dos flautistas declarou relacionar-se bem com o palco e que esse é um lugar onde aqueles que têm o privilégio de pisar podem usufruir dos prazeres que o fazer artístico

[2] John Neschling (2009, p. 156) cita que "é comum em várias orquestras do mundo que músicos tomem um remédio para controlar os nervos e a adrenalina durante os ensaios e concertos. A profissão de músico numa orquestra de nível musical e técnico elevado exige um controle emocional e um preparo físico, mental e técnico enorme". Alguns dos entrevistados também afirmaram conhecer colegas de profissão que utilizam medicamentos para enfrentar situações de estresse que vão além das questões artísticas e musicais e de domínio técnico e interpretativo, principalmente aqueles que não possuem estabilidade no emprego.

proporciona. Para alguns o palco soa como algo sagrado, o lugar mais gostoso, um momento de estar consigo mesmo, um privilégio, uma possibilidade de se mostrar e de aparecer como músico. No entanto, aqueles mais tímidos que, apesar de gostarem do espaço, declararam não gostar de se exporem.

Não é exagero dizer que o músico se sente nu no palco. A exposição é enorme e qualquer ação, musical ou não, é notada instantaneamente. No palco não há mentira. Lá ouve-se tanto as coisas boas quanto as ruins, ainda que elas sejam infinitamente rápidas. Quando se está no palco a relação de tempo muda. Em uma frase de dois segundos cabe uma eternidade carregada de saberes e conhecimentos musicais, em que, apropriando-nos das palavras de Albuquerque Jr. (2008, p. 91-92), quando fala sobre os espaços como cenários de práticas humanas, "o automático, o hábito, o costume, o saber consagrado, o modelo, a fórmula não dão conta de apaziguar em sua singularidade este acontecimento".

Essa eternidade é carregada de muita autoconfiança e, até, porque não, um pouco de autoidolatria, de sentir-se o melhor. Pode parecer radical a colocação anterior, mas para ser um músico atuante é necessário que o flautista esteja constantemente no palco. Uma prática que permite que o músico tenha confiança e possa tocar o público com sua música, mostrar que o mundo pode ser melhor, deixar as pessoas mais sensíveis.

E onde o flautista pode sensibilizar as pessoas? Segundo um dos entrevistados "em todos os lugares", em escolas, favelas, palácios, e em cada um deles "as pessoas gostam do que a gente faz e sempre que a gente termina o pessoal vem abraçar, beijar".

Mas voltemos às questões levantadas no início desse texto sobre o que poderia significar "um palco de fato" e "palcos e palcos".

Segundo os depoimentos, alguns palcos são formais, exigentes, como aqueles que estão nos teatros e nas salas de concerto. Outros são informais, descontraídos, que, por apresentarem essas características, aparentemente, permitem que o músico tenha maior liberdade.

Alguns desses espaços são mais condescendentes com o músico que também se diverte enquanto diverte os outros. Um bom exemplo disso é quando o flautista brasileiro, muito afeito à música popular, toca profissional ou informalmente em bares, onde as pessoas estão ali para se divertir, beber e comer algo, conversar e, de quebra, ouvir música (sempre a última opção?). Em outros momentos, o palco pode estar numa festa, tocando com amigos, por diversão, pura e simplesmente. Em situações como essas, o envolvimento do artista com o palco e com esse público é mais aberto, mais descontraído e, eventualmente, menos exigente. Isso não significa que a atitude do músico seja negligente perante a música, no entanto, o nível de estresse pode ser bem menor.

Porém, essa 'informalidade' não é sinônimo de irresponsabilidade ou descaso com o público ou motivo para tocar com displicência. Pelo contrário. Estar no palco é sempre um compromisso de responsabilidade com o público, com os músicos e com a música, e que entrar no palco sem o devido preparo musical pode induzir ao erro.

Considerando que o palco é um lugar de aprendizado, um olhar mais atento nos mostra que a sala de aula é um palco muito especial. É nela que os contatos com repertórios e técnicas musicais, pessoas, transformam-se em trocas e apropriações de informações que geram aprimoramento e conhecimento musicais.

São espaços onde encontram-se variados músicos (iniciantes, avançados, virtuoses), o que certamente contribui, muitas vezes, para que o nervosismo apareça. Qual músico nunca se viu em uma situação de desconforto perante um novo professor (ou um professor diante de inúmeros alunos) ou uma sala repleta de músicos, desconhecidos ou não, com ouvidos aguçados e olhos bem abertos e prontos para seguir o que será apresentado e, consequentemente, avaliado? Quem nunca se sentiu receoso ou até mesmo com medo antes de tocar para uma plateia tão seleta?

Para os entrevistados uma sala de aula algumas vezes assemelha-se a um teatro lotado. Mas, talvez, uma sala de aula possa ser ainda mais constrangedora e estressante do que muitas salas de concerto, afinal, o público presente naquelas é, às vezes, muito mais seleto do que em uma plateia tradicional em um teatro.

É nesse momento que a opinião dos pares é fundamental, afinal tocar para os colegas de profissão é uma oportunidade de se apresentar para o melhor e mais seleto público que existe. Porém, se de um lado a consagração perante os companheiros de trabalho pode vir seguida de elogios, é também um momento de grande apreensão onde os erros podem significar fracasso.

Outro palco a ser considerado é o estúdio de gravação (assim como a televisão e a rádio). Sendo espaços muito diferentes dos teatros e auditórios em que o músico de concerto está habituado a se apresentar e para os quais foi preparado para atuar, as salas de gravação são projetadas para que não tenham interferências sonoras internas e externas, tornando a acústica nesses ambientes muito mais seca do que as vivenciadas nas salas de concerto.

Para o músico, as referências sonoras passam a ser outras. Se de um lado há a preocupação com a projeção do som amplo, limpo, rico em harmônicos e com uma grande gama de nuances, que alcance todos os pontos das salas de concerto, de outro lado, nos estúdios, os microfones captam os sons que podem ser tratados e alterados por engenheiros de som em questões como afinação, dinâmica etc. Há ainda a presença de cabos, gravadores, fones de ouvido e outros equipamentos para atender às especificidades dos resultados esperados durante o processo. Também há a impessoalidade desses ambientes. O músico, que se prepara para tocar para um público, se vê diante de uma nova 'plateia' formada pelos profissionais que lidam com os equipamentos em geral, que, segundo um dos entrevistados, "têm um ritmo todo particular deles".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos algumas roupagens que o palco assume. É claro que elas não se resumem a estas. Cabe e caberá ao músico sempre criar e buscar novos espaços para se apresentar, sejam eles formais ou não, afinal, o palco é um espaço e como tal "um lugar praticado", como nos alerta Certeau (2008, p. 202).

Recorremos novamente a Albuquerque Jr. (2008, p. 108) quando cita que

> (...) os espaços não se resumem a sua dimensão física, o que faz um supermercado não é apenas suas paredes e prateleiras, mas as relações humanas, as relações sociais, as redes de códigos sociais e culturais que ali se desenrolam. São as práticas que trabalham este espaço, que o tornam vivência e experiência, são os sentidos que seus praticantes lhe dão, são os

> desejos, fantasias, sonhos, imagens que sobre ele se projetam, que o constitui como espaço social, cultural e histórico. Um espaço reticulado de ações, de deslocamentos, de trajetórias, é uma rede de relações de toda ordem, é uma trama de sentidos, é a projeção de imagens, sonhos, desejos, projetos, utopias. (...) Estas novas significações, os recortes e identidade espaciais que dão origem, os conceitos espaciais que trazem emergir habitam o campo da linguagem e dos discursos, vêm se expressar através de distintas formas de linguagem ou de distintos modos de representação.

Os depoimentos revelaram que o músico se prepara em primeiro lugar para tocar para si (isso o torna um egoísta?), sem, no entanto, se esquecer do ouvinte. Ao se preparar para o público, entende que a relação vai além das questões ligadas ao fazer musical (um momento mágico, sem dúvida). São relações sociais, culturais e econômicas.

Assim, por meio das imagens construídas e das práticas exercidas por esses músicos podemos ver que o palco, em toda a sua individualidade e subjetividade, assume uma posição de destaque na cotidianidade de trabalho do músico profissional.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *Nos destinos da fronteira:* história, espaços e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008. 514 p.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 351 p.

MARTINS, José Eduardo. *O Medo do Palco*. Problemática e Possíveis Soluções. Publicado em 4 de outubro de 2008. Disponível em: http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2008/10/04/o-medo-do-palco-2/. Acesso em: 23 de fevereiro de 2014.

NESCHLING, John. *Música Mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 190 p.

PERFORMANCE HISTORICAMENTE INFORMADA, PESQUISA ARTÍSTICA, DIVERSIDADE E AS POSSIBILIDADES DE LIBERDADE ARTÍSTICA NO SÉCULO XXI

Alexandre Araujo Antunes (UnB)
alexantunes@gmail.com
Diogo Giancristóforo Queiroz (UnB)
Vinicius Corbucci (UnB)

Resumo: Após várias décadas desde o início das práticas de performance historicamente informadas, torna-se evidente que estas práticas produziram uma revalorização do repertório da Música Antiga e um aumento do leque de possibilidades interpretativas. Entretanto, abordagens muito rígidas quanto a autenticidade ainda não foram exaustivamente examinadas. Abordagens sobre autenticidade excessivamente rígidas tem sido utilizadas e, com isto, a liberdade artística pode estar sendo cerceada. Decisões sobre autenticidade não deveriam ser tomadas sem cuidadosa consideração. Quaisquer dúvidas ou disputas quanto a essas questões deveriam ser respondidas levando-se em consideração a pesquisa artística e, principalmente, a diversidade e a liberdade artística.
Palavras-chave: Práticas intepretativas historicamente orientadas; Musicologia; Pesquisa artística; Música antiga; Diversidade.

Historically informed performance practices, artistic research, diversity and the possibilities of artistic freedom in the 21st century

Abstract: After several decades since the early days of historically informed performance practices, it is evident that these practices increased the level of awareness regading Early Music repertoire and increased possibilities of performance options. However, authenticity issues have not been fully examined, yet. Strict approaches to authenticity issues have been applied and artistic freedom may be at risk. Authenticity decisions should not be made by default or without carful consideration. All doubts and/or disputes in these matter should take matters of artistic research and, especially, issues of diversity and artistic freedom into account.
Keywords: Historically informed performance practices; Musicology; Artistic Research; Early Music; Diversity.

INTRODUÇÃO

Desde a primeira metade do Século XX, as Práticas Historicamente Informadas vem gradualmente crescendo e se estabelecendo como um campo profissional, aliando as práticas interpretativas à pesquisa musicológica e à organologia, trazendo nova luz às realizações musicais do passado, tendo por argumento o distanciamento linguístico-musical entre a notação e a execução musical. Entretanto, à medida que pesquisas musicológicas acumularam-se, diretrizes foram gradualmente fixadas e, em alguns casos, assumiram uma atitude de "arqueologia musical" (KERMAN, 1987, p. 282).

A despeito da atual acessibilidade a inúmeros tratados, não podemos definir, com exatidão, de que forma as obras do passado eram executadas na época de sua criação. Barthold Kuijken (2013, p. 2) declara que o fato de não termos acesso direto aos paradigmas criativos originais do passado pode levar à arbitrariedade absoluta. Os elementos de autenticidade são indispensáveis à execução musical de uma obra do passado? As Práticas Interpretativas Historicamente Informadas auxiliam-nos na tarefa de uma realização musical aprofundada e diversa da prática contemporânea? Novas evidências acerca do passado podem modificar a nossa experiência?

Os estudos organológicos definem as diferenças entre os instrumentos "de época" e os contemporâneos, mas até que ponto as obras do passado manifestavam uma especificidade idiomática instrumental única? Como o uso de instrumentos, materiais e acessórios "de época" torna-se imprescindível à eficácia da performance musical? Em face das evidências históricas, suas incertezas e contradições, aliadas às condições sociais do Século XXI, podemos exercer a liberdade de expressão artística? Estamos caminhando para uma homogenização da interpretação musical ou seria esta, uma hegemonização das práticas interpretativas? Estas são algumas das questões levantadas por este artigo.

DESENVOLVIMENTO

A notação musical é uma forma redutiva de registro que pressupõe o compartilhamento de diversas informações por um certo grupo de indivíduos. Quando nos deparamos com a produção de grupos que entendem os signos notacionais de forma diversa da nossa, surgem lacunas quanto à notação e a realização musical. O músico de hoje depara-se com estas lacunas quanto às partituras de Música Antiga, uma vez que os músicos daquela época tinham conhecimento das práticas interpretativas da época e muitos tinham contato direto com os compositores (KERMAN, 1987, p. 274-275). Não existe documentação, fonográfica ou descritiva, que preencha essas lacunas. Assim sendo, grande parte dessas lacunas devem ser preenchidas pelo intérprete (KUIJKEN, 2013, p. 2). A forma como essas lacunas são preenchidas criaram controvérsia entre instrumentistas e musicólogos, entre práticas historicamente informadas e a hegemonia positivista dos paradigmas musicais novecentistas e a Escala Unilinear de Desenvolvimento de Auguste Comte.

Após quase um século, verificamos que a performance historicamente informada gerou uma revalorização do repertório da Música Antiga e um aumento do leque de possibilidades interpretativas, sem desvalorizar o trabalho realizado por "instrumentistas modernos". Kuijken (2013, p. 4) afirma que quanto mais estudamos os tratados históricos, mais se torna óbvio que não existe apenas uma única verdade e que *a diversificação se faz necessária*. A busca pela performance historicamente informada não retira do músico a parte criativa do seu trabalho, já que sempre restarão lacunas a serem preenchidas pela intuição do intérprete. Kerman (1987, p. 282) afirma que um estilo de performance histórica não pode ser uma construção objetivamente arqueológica, e sim uma interferência da sensibilidade criativa contemporânea no passado.

A arte expressa diferentes formas de pensar o mundo que são específicas de cada contexto de significados, representando um grupo de pessoas em um certo local e momento. Como exemplo mais próximo da nossa realidade contemporânea, poderíamos citar o advento da Bossa Nova, expressão da juventude de classe média da Zona Sul carioca (grupo de pessoas) no Rio de Janeiro (local) do final da década de 1950 (momento). O antropólogo Clifford Geertz enxerga a cultura como uma rede de significados e salienta o trânsito simbólico que há entre os seus diversos âmbitos, expressando a diversidade das formas de pensar o mundo e essa rede de significados. O fazer musical, produto de um povo em um local e momento, possui uma relação de interdependência simbólica com aquele *locus cultural* que o gerou (espaço – tempo – povo). Quando reutilizamos um produto cultural fora do seu contexto originário, geralmente evidenciam-se as lacunas entre o nosso locus cultural atual

e aquele que gerou o produto cultural. A interação simbólica de dois (ou mais) contextos culturais distintos produz choques de significação, processos análogos ao choque cultural migratório.

Na jornada em direção à autenticidade, um dos passos iniciais tem sido a busca por um instrumento "de época", original ou réplica, que despertam a curiosidade da plateia devido ao seu caráter exótico. Um instrumento "de época" permite uma diferença acústica relevante na realização musical de uma obra? Por exemplo, uma viola da gamba original, com cordas de tripa e arco barroco, afinada em 415Hz porém com os trastes afinados em temperamento igual. A despeito da autenticidade do instrumento, arco e corda, o resultado sonoro pode não diferir quanto à alternativa do mesmo instrumento utilizando cordas de polímeros modernos. Alaudistas, por exemplo, já utilizam amplamente as cordas de polímero. Nikolaus Harnoncourt (1988, p. 90-99) discorre sobre a validade ou não do uso de instrumentos antigos (incluindo *blind tests* de violinos Stradivarius e comparação entre flautas Bohm e Hotteterre) em *O discurso dos sons*. Recomendamos a sua leitura, mas nos refrearemos de mencionar os diversos aspectos elencados pelo autor, devido à disponibilidade de uma tradução brasileira desta importante obra.

Kuijken (2013, p. 6) relata a sua satisfação ao executar o repertório para flauta escrito antes de 1750 em uma flauta desta mesma época. Neste caso, devido à furação desta flauta gerar um padrão de temperamento diverso do sistema atual (temperamento igual), o instrumento produz um resultado sonoro apropriado a este repertório, haja vista que as obras deste período consideravam este padrão de temperamento específico como o paradigma válido, influenciando o compositor no processo composicional, através da escolha de notas, intervalos, registros e frases musicais que produzem efeitos específicos naquele padrão de temperamento.

O mesmo pode ser observado em obras para teclado do mesmo período que utilizem outros sistemas de temperamento, como por exemplo, a Toccata No. 7 de Michelangelo Rossi (1601-1656). Esta obra foi concebida para um cravo afinado em temperamento mesotônico ¼ de coma – um dentre vários sistemas de temperamento desigual que foram utilizados no passado. A curva dramática da Toccata (elementos de tensão-relaxamento) é realizada através de modulações para tons distantes, retornando nos últimos compassos ao tom inicial. Essas modulações a tons afastados produzem uma crescente "desafinação" ao serem executadas em um cravo afinado em temperamento mesotônico ¼ de coma. Esta aparente desafinação gera desconforto na plateia, e esta tensão é resolvida em uma cadência final. Vale ressaltar que esta cadência final soa muito mais consonante em mesotônico ¼ de coma do que em temperamento igual. Segundo Anthony Burton (2002, p. 128), pessoas acostumadas ao temperamento igual percebem uma qualidade estranha e quase bizarra nesta peça, quando tocada num cravo em mesotônico ¼ de coma. Por outro lado, quando esta obra é executada em um cravo (ou qualquer instrumento de teclado) afinado em temperamento igual, as modulações só podem ser levemente sentidas. Uma comparação entre duas execuções desta natureza revela a distinção entre ambas até mesmo para pessoas com pouco ou nenhum treinamento musical. Vale ressaltar que alguns modelos de telcados digitais fabricados atualmente já incluem sistemas de temperamento histórico, tais como os modelos RD-800, C-200, C-230 da Roland. Assim sendo, podemos dizer que o uso do sistema mesotônico ¼ de coma é imprescindível à realização da curva dramática da Toccata de Rossi. Entretanto, a eficácia da realização desta curva dramática pode ser realizada em qualquer instrumento em temperamento mesotônico ¼ de coma, como no caso dos teclados Roland supracitados. Rossi não

escreveu esta peça para um teclado eletrônico. Entretanto, seria esta uma adaptação artisticamente inválida, devido a alteração da instrumentação?

Isto suscita um outro questionamento: as obras do passado manifestavam uma especificidade idiomática instrumental? Dentre as obras de J.S. Bach, encontrarmos casos em que as transcrições/adaptações instrumentais foram realizadas pelo próprio compositor – a Suíte No. 5 para Violoncelo (BWV 1011) e a Suíte No. 1 para Alaúde (BWV 995). Esta evidência indica uma ausência de especificidade instrumental em seu processo composicional e evoca diversos questionamentos, não só quanto ao passado, mas também quanto ao presente e ao futuro. Por exemplo, a execução das suítes para violoncelo no saxofone – prática habitual nos recitais – seria passível de crítica, devido à natureza distinta dos dois instrumentos?

Reinhart Koselleck (2006, p. 309-311) estabelece os conceitos de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* em contraste com o momento presente. *Espaço de experiência* é uma metáfora que remete à bagagem de informações sobre o passado, enquanto que *horizonte de expectativa* refere-se às possibilidades do futuro. Atualmente não lidamos mais com a visão histórica linear e imutável. Levamos em consideração as múltiplas perspectivas do passado e como a revelação de novas evidências altera nossa visão deste passado (modificação do espaço de experiência), nossa atuação no presente e as alternativas de perspectivas acerca do futuro (horizonte de expectativa).

A teoria historiográfica de Koselleck (2006, p. 312) corrobora a ideia de Joseph Kerman, uma vez que ele considera que a experiência acumulada do passado modifica-se ao longo do tempo, uma vez que novas experiências modificam e até corrigem memórias anteriores. Leo Treitler (2001, p. 356-377) ressalta esse aspecto do fazer musical quando afirma que o músico pesquisador e a obra musical influenciam-se reciprocamente em uma relação que não é estática. Em outras palavras, o nosso espaço de experiência não é imutável, mas depende da compreensão que temos do passado no efêmero momento presente.

Ao aplicarmos esta perspectiva à Toccata No. 7 de Rossi, podemos contextualizar o espaço de experiência, a atuação no "tempo presente" e o horizonte de expectativa. Entretanto, vale ressaltar que este exemplo é uma redução heurística de um caso mais complexo, unicamente para fins pedagógicos. Antes de considerarmos os temperamentos históricos, possivelmente executaríamos esta peça em temperamento igual (espaço de experiência "A" – *anterior* – e horizonte de expectativa "A"). Através da pesquisa musicológica, entendemos que esta obra foi composta em temperamento mesotônico e não é eficaz quando tocada em temperamento igual (espaço de experiência "M" – *modificado* e consequente descortinar do novo horizonte de expectativa "M"). Passamos então a procurar instrumentos que permitam o temperamento apropriado (atuação no "tempo presente"). A Roland detecta esta lacuna de mercado e desenvolve um teclado que permita temperamentos históricos (outro caso de atuação no "tempo presente"). Assim sendo, a descoberta da pesquisa no "tempo presente" altera o espaço de experiência que, por sua vez, altera o horizonte de expectativa (o uso de instrumento em temperamento mesotônico). Através da ação no presente – com base neste novo espaço de experiência e tendo em vista as novas possibilidades que se descortinam à nossa frente devido à modificação do horizonte de expectativa – podemos moldar o futuro conforme as novas circunstâncias ou evidências.

Ao querer reproduzir uma obra o mais próximo possível da maneira como foi concebida, devemos pesar se somos capazes de toda a alteridade sócio-histórica exigida. Qual a razão de privilegiarmos uma concepção estanque dos processos sociais, lembrando do que nos diz Kerman (1987, p. 271): "A autenticidade não deve ser valorizada em si mesma, mas somente a serviço de uma interpretação cada vez melhor da música". Não há como termos acesso à "verdade" ou, segundo Kuijken (2013, p. 4), não existe uma verdade única.

O conceito de *Pesquisa Artística*, exposto por Kuijken, vem ao nosso socorro ao definir a pesquisa artística como essencial e simultaneamente subjetiva e criativa, ou seja, o pesquisador também é parte do que é pesquisado. Há uma pesquisa em arte, não sobre arte. Ele estabelece que os resultados de uma Pesquisa Artística não deveriam tentar ser científicos, mas sim, artísticos, haja vista que não podem ser exatamente replicados (como no método cartesiano) e não deveriam tentar provar nada. A Pesquisa Artística não deveria ser um objetivo em si mesma, mas nos levar a um entendimento mais profundo e a uma melhor atuação musical. Kuijken (2013, p. xii) afirma não usar o peso da autoridade para provar nada, já que, em Arte, nada precisa ser provado.

CONCLUSÃO

Nas primeiras décadas do século XXI, o acesso à informação tem se multiplicado exponencialmente, inundando-nos de possibilidades quanto à tomada de decisões em diversos campos, incluindo-se a realização sonora de uma obra musical de período anterior. Diante do exposto, o intérprete, com base nas incertezas e lacunas geradas através da imprecisão da notação e das descrições, deve exercer seu direito de liberdade artística no tocante a estas lacunas.

A Pesquisa Artística e o grau de comprometimento de cada artista manifesta-se quanto à sua adesão ou não ao conceito de autenticidade e deve refletir a necessidade da obra (quando esta requer inquestionavelmente materiais específicos para a realização de seus paradigmas) e quanto aos anseios artísticos do próprio intérprete e aos anseios estéticos da época de sua realização sonora. Ao revisitarmos o espaço de experiência de uma determinada obra musical, descortinam-se possibilidades de ressignificação. Se esta ressignificação do passado produz uma posição artisticamente enriquecedora e plausível do ponto de vista teórico, não deveríamos temer o passado ou o futuro, mas sim examinar estas circunstâncias sob o prisma objetivo da obra, e sob o prisma subjetivo e criativo do artista que assume a responsabilidade sobre suas decisões. Assim sendo, quanto a normas de autenticidade e o grau de adesão a estas, a diversidade faz-se necessária no campo das práticas de performance musical historicamente informadas dos dias atuais.

REFERÊNCIAS

BURTON, Anthony. *A performer's guide to music of the Baroque period*. ABRSM, London, 2002.

GEERTZ, Clifford. "A arte como sistema cultural". In: *O Saber Local:* novos ensaios em antropologia interpretativa. Petropolis, RJ: Vozes, 2007, p. 142-181.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado:* contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KUIJKEN, Barthold. *The Notation is not the Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

TREITLER, Leo. The Historiography of Music: Issues of Past and Present. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Org.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 356-377.

PERFORMANCE MUSICAL COM IPAD: LEGITIMANDO UM INSTRUMENTO MUSICAL

Alex Marques Duarte (UnB)
alexmarquesduarte@gmail.com
Beatriz Magalhães Castro (UnB)
bmagalhaescastro@gmail.com

Resumo: As tecnologias móveis se tornaram uma parte inseparável da vida cotidiana. Considerando os recursos *touchscreen*, o processamento de mídia em tempo real e alguns aplicativos disponíveis, este trabalho procura compreender o processo de legitimação do iPad como um instrumento musical. Composições como o "Concerto para iPad e Orquestra" de Ned McGowan, flexiona o conceito do que é um instrumento musical e, mais adiante, do que consiste ser músico. No campo da organologia, constatam-se respostas aos avanços tecnológicos (Hornbostel–Sachs 1914 e 1940; e Galpin 1920 e 1937), e isso pode ser averiguado hoje ao vermos, em proporções globais, vários aparelhos digitais assumindo o papel de instrumentos musicais. Termos como "iPadista" estão se tornando novas palavras no léxico musicológico. Esse trabalho procura delinear a percepção de legitimidade do iPad como instrumento musical na cultura musical atual, assim como compreender o contexto em que essas performances musicais ocorrem.
Palavras-chave: iPad; Instrumento musical; Performance musical; Concerto para iPad; Ned McGowan.

Music performance with iPad: the legitimation as a musical instrument

Abstract: Mobile technologies have become an unseparated part of daily life. Considering resources such as touchscreen, real time media processing and some apps available, this paper aims to understand the process of legitimization of the iPad as a musical instrument. Compositions such as the "Concerto for iPad and Orchestra" by Ned McGowan, flexes the concept of what a musical instrument is and, further on, in what musicianship consists of. Organology has responded to technological advances (Hornbostel–Sachs, 1914 & 1940; and Galpin, 1910 & 1937), which can be verified nowadays as we recognize, worldwide, many digital devices playing the role of musical instruments. Terms such as "iPadist" are becoming new words in the musicological lexicon. This paper aims to trace the current perception of legitimacy of the iPad as a musical instrument in today's musical culture, as well as to understand the context in which these practices happen.
Keywords: iPad; Musical instrument; Music performance; Concerto for iPad; Ned McGowan.

INTRODUÇÃO

Os dispositivos móveis[1] se tornaram muito populares nos últimos anos, especialmente após os lançamentos de produtos como o iPhone e o iPad. Esse fenômeno levou a sociedade e se relacionar com as tecnologias de forma diferente. Hoje dependemos dos aparelhos móveis para muitas atividades diárias, como a realização de transações bancárias, consulta a mapas, além, é claro, de pesquisas simples na internet. Esses aparelhos tornaram algumas ações diárias muito mais rápidas e cômodas. Como bem coloca Ballard (2007), os dispositivos móveis são como um "canivete suíço".

Devido a popularização, as possibilidades de interação, a capacidade de processamento de dados multimídia e execução de tarefas em tempo real dos novos smartphones e tablets (tecnologias móveis), a performance musical vem gradativamente agregando esses dispositivos com a finalidade de facilitar e automatizar algumas atividades. As capacidades *touchscreen*[2] e *multi-touch*, o alto poder

[1] Toda tecnologia que permite seu uso durante a movimentação do usuário é uma tecnologia móvel. A tecnologia móvel não é apenas uma invenção, ela pode ser considerada uma revolução, pois foi capaz de atingir o cotidiano das pessoas e fazer parte da vida delas, modificando suas rotinas e formas de tomar decisões. Tecnologia móvel, Wikipédia.

[2] Uma tela sensível ao toque (português brasileiro) ou ecrã tátil (português europeu), também conhecida pelo anglicismo touchscreen, é um tipo de tela sensível à pressão, dispensando assim a necessidade de outro periférico de entrada de dados, como o teclado. Ecrã Tátil, Wikipédia.

de processamento, a baixa latência e alguns aplicativos específicos, tornam alguns desses aparelhos passíveis de desempenharem papeis importantes na performance musical.

Esse fenômeno flexiona o entendimento do que se define como um instrumento musical. Nesse trabalho, procura-se delinear a percepção de legitimidade do iPad como instrumento musical na cultura musical atual, assim como compreender o contexto em que essas performances musicais ocorrem.

CONCEITUAÇÃO DE INSTRUMENTO MUSICAL

A organologia, que é o estudo amplo dos instrumentos musicais, sua história, função social, projeto físico, construção e relação com a performance musical (LIBIN, 2001), orienta os estudiosos da música e os músicos em relação à compreensão dos aspectos mais peculiares de cada instrumento, auxiliando-os em suas práticas. Em 1914 Erich Moritz von Hornbostel (Áustria) e Curt Sachs (Alemanha) desenvolveram o Sistema de classificação de instrumentos denominado Hornbostel-Sachs, que consiste em uma cadeia de subdivisões metódica e detalhadamente concebidas a partir das características de construção destes instrumentos. Estas foram primeiramente divididas em 4 categorias: Idiofones, Membranofones, Cordofones, Aerofones. Uma quinta categoria, os Eletrofones, foi agregada posteriormente em 1940 para abarcar aqueles instrumentos cuja produção depende da energia elétrica. O inglês Francis W. Galpin, em 1937, já havia feito proposta análoga em seu "*A Textbook of European Musical Instruments*" incluindo a categoria dos *electrophones* ao seu modelo anterior de 1910.

Cada uma dessas divisões permite a classificação dos instrumentos de acordo com as suas formas de produção sonora, a energia elétrica como fonte geradora tendo sido agregada à medida em que se consolidaram, em torno da década de 1920-30, instrumentos como o *Térémine*, as *Ondes Martenot*, o *Trautonium*, entre outros.[3] Contudo, hoje nos vemos confrontados com os avanços tecnológicos atuais aparentemente tornando complicado classificar e compreender o funcionamento, as novas funções e peculiaridades de instrumentos recém-criados. Não obstante, apesar desta proposta não ter sido ainda formalizada, considera-se esta plenamente viável uma vez que o modelo taxonômico – seja de Hornbostel-Sachs, seja de Galpin – preveem a sua ampliação ao partirem de modelos de construção e modelagem dos instrumentos, estando portanto continuamente abertos a novas agregações. Assim, como a fonte geradora permanece a elétrica (5. Eletrofone), mas seu processador é feito por um circuito integrado (no caso protocolos do tipo MIDI), o iPad poderia receber a classificação 5.4 – o 4 referindo-se instrumentos cujo som é produzido primariamente por circuitos integrados (CI) controlados por tensão elétrica.

A história também nos mostra que instrumentos inovadores, especialmente aqueles que utilizam novas tecnologias de construção e modelagem, passam por um estágio de rejeição por parte de setores conservadores até se consolidarem como nova proposta estética. Instrumentos como o saxofone e o clarinete sofreram esse tipo de rejeição antes de serem aceitos nos meios e práticas musicais.

[3] Muito embora experimentos anteriores datem desde 1759, quando Jean-Baptiste Thillaie de la Borde (1730-1777) concebe um clavessin électrique.

> Seu inventor jamais poderia ter imaginado a popularidade que o saxofone teria, como a que ele veio a ter simbolizando o espírito da "Era do Jazz" após a primeira guerra mundial. A notoriedade e preconceito engendrados em certos círculos contra a "legitimação" do instrumento, felizmente acabou no final do século 20. (BATE & HORWOOD, 2001. p. 560) (tradução nossa)

No artigo *Developments and Challenges turning Mobile Phones into Generic Music Performance Platforms* – Desenvolvimentos e Desafios em transformar Telefones Móveis em Plataformas Genéricas de Performance Musical (tradução nossa) – Essl, Rohs e Wang (2008) referem-se aos telefones celulares como "plataformas musicais genéricas". Em 2008, quando os smartphones e tablets ainda não eram acessórios tão comuns e massificados, eles passaram a enxergar o potencial do aparelho na criação musical, conferindo ao dispositivo o status de instrumento musical. No trabalho "*The Mobile Device: A new folk instrument*" – O Dispositivo Móvel: Um novo instrumento popular (tradução nossa) – Steve Jones (2013) fala sobre como os dispositivos móveis estão cada vez mais presentes no nosso cotidiano, se tornando parte de nossas vidas. Dessa forma, devido às suas capacidades de processamento de áudio, funcionalidades *touchscreen* e mobilidade, os dispositivos móveis vêm adquirindo o status de instrumento musical, porém com características diferentes dos instrumentos convencionais.

Em 2001, na cidade de Seattle, EUA, foi realizada a primeira Conferência Internacional em Novas Interfaces para a Expressão Musical (*New Interfaces for Musical Expression* - NIME). O objetivo foi discutir o momento histórico em que a concepção de instrumento musical era tensionada pelo surgimento cada vez mais frequente de dispositivos digitais que não seguiam os padrões organológicos estabelecidos (CIARÁN, 2002).

JUSTIFICATIVA PARA A ESCOLHA DO IPAD

Os aparelhos da Apple possuem boa qualidade e padronização de hardware e software, o que traz confiabilidade para o usuário. Além disso, a empresa tem um grande apelo comercial via grandes campanhas publicitárias, e especialmente no campo do comércio da música (e.g., o iTunes, como estudado por OLIVEIRA, 2010), gerando grande número de vendas a cada novo lançamento. Essa estratégia comercial fez com que os aparelhos móveis da Apple vigorassem entre os mais vendidos e desejados dentro de suas categorias, o que fez, por sua vez, com que eles ganhassem visibilidade e interesse por parte dos desenvolvedores de aplicativos. Sendo assim, grande parte dos aplicativos de ponta são desenvolvidos para as plataformas iOS, que possuem aplicativos musicais com as mais variadas finalidades.

Como referido, o apelo comercial da Apple é fortemente ligado ao uso da música, e sua publicidade utiliza bastante as potencialidades do produto como criador de música para atrair compradores, principalmente jovens, como é possível constatar no vídeo promocional "*iPad - Make Music with iPad*" (https://www.youtube.com/watch?v=IkWlxuGxxJg)

Destaca-se ainda que dados desta pesquisa baseiam-se em fontes não escritas, principalmente vídeos do youtube, onde usuários comuns, bandas, compositores ou mesmo empresas

postam vídeos de suas performances com o iPad. Desta forma, em pesquisa sumária no youtube, os resultados demonstram uma predominância de aparelhos iOS em performances com caráter profissional.

Como forma de realizar uma contraprova da superioridade do iPad, utilizei o app Morphwiz desenvolvido pela Wizdom Music, que está disponível para as plataformas iOS e Android. Com relação a latência, este apresentou desempenho satisfatório em um Apple iPad 2 – lançado em 2011 – mas resultados não satisfatórios quando testado em um Samsung Galaxy Tab 4 – lançado em 2014 – impossibilitando a execução das notas em tempo real. Seria contudo inviável testar todos os aplicativos disponíveis em todos os aparelhos do mercado, porém foram aqui utilizadas marcas consagradas e modelos de ponta. Com isso pode-se concluir que, até ao momento, aparelhos "não" iOS não apresentam condições necessárias para o uso em concertos ou apresentações quando requerida a execução de notas em tempo real, ou seja, quando utilizados como instrumentos musicais. Além disso, também utilizei o mesmo app em um Apple iPhone 4 – lançado em 2010 – e um Samsung Galaxy S5 – lançado em 2014 – onde os resultados foram os mesmos, ou seja, o aparelho iPhone 4 apresentou desempenho muito superior com relação a latência do que o Galaxy S5.

Questiona-se também o valor do aparelho e o valor dos aplicativos, levando em consideração que pode ser injusto ou não ético trabalhar com aparelhos de valores elevados, que é o caso dos aparelhos da Apple, em favor da democratização dessas práticas. Considerando custos de compra e manutenção de qualquer instrumento convencional de mínima qualidade, o custo do fabricante no desenvolvimento de tecnologia de ponta, e dos desenvolvedores de aplicativos, julga-se que o valor do equipamento reflete este contexto. Todavia, devido às altas cargas tributárias, a desigualdade social e o alto custo de vida no Brasil, esses valores acabam se tornando inacessíveis para grande parte da população brasileira.

Existem aplicativos para aparelhos de sistema Android, Blackberry ou Windows, porém, até ao momento, eles são escassos e de qualidade inferior. Existem muitos aplicativos livres, porém os custos inerentes empreitados acabam por se refletir na qualidade do produto: "*you get what you pay for*" (você tem aquilo pelo qual você paga).

PERFORMANCES MUSICAIS COM IPAD/GEO SYNTHESIZER

Uma característica do iPad é a possibilidade de, por meio de sua tela *touchscreen multi-touch*, emular instrumentos (ou equipamentos analógicos tradicionais), ou seja, reproduzir o som e a tocabilidade[4] (*playability*) de certos instrumentos, como piano, guitarra, bateria e até instrumentos de sopro, como sax ou flauta. Assim, se o usuário pretende apenas emular instrumentos, uma opção é o GarageBand da própria Apple. Porém, a intenção aqui não é abordar o aparelho dessa forma, e sim como um novo instrumento musical, com características próprias de timbre e tocabilidade.

[4] O termo "playability" refere-se à capacidade de um dispositivo ser tocado. Por exemplo, ao emular uma guitarra ou um piano, o músico irá simular a forma como se toca o instrumento real. No caso do piano, é mais fácil, pois as digitações serão as mesmas, apenas a sensação tátil que não.

Charles Martin (2012) em *Mobile Computer Music for Percussionists* – Música em computadores móveis para percussionistas – trata da importância do iPad nas práticas musicais e demostra vários de seus experimentos como percussionista e "tocador" de iPad.

Um dos aplicativos que se enquadra no modelo proposto por esta pesquisa é o Geo Synthesizer (Figura 1) desenvolvido pela Wizdom Music. Esse aplicativo apresenta uma tocabilidade que não procura emular nenhum instrumento real, embora a disposição das notas tenha sido inspirada nas da guitarra, em quartas. Segundo Jordan Rudess, tecladista do Dream Theater e proprietário da Wizdom Music, o Geo Synthesizer transforma o iPad em um verdadeiro instrumento musical, que pode ser usado no palco. O próprio Rudess usa o aparelho com a função de instrumento musical em suas apresentações.

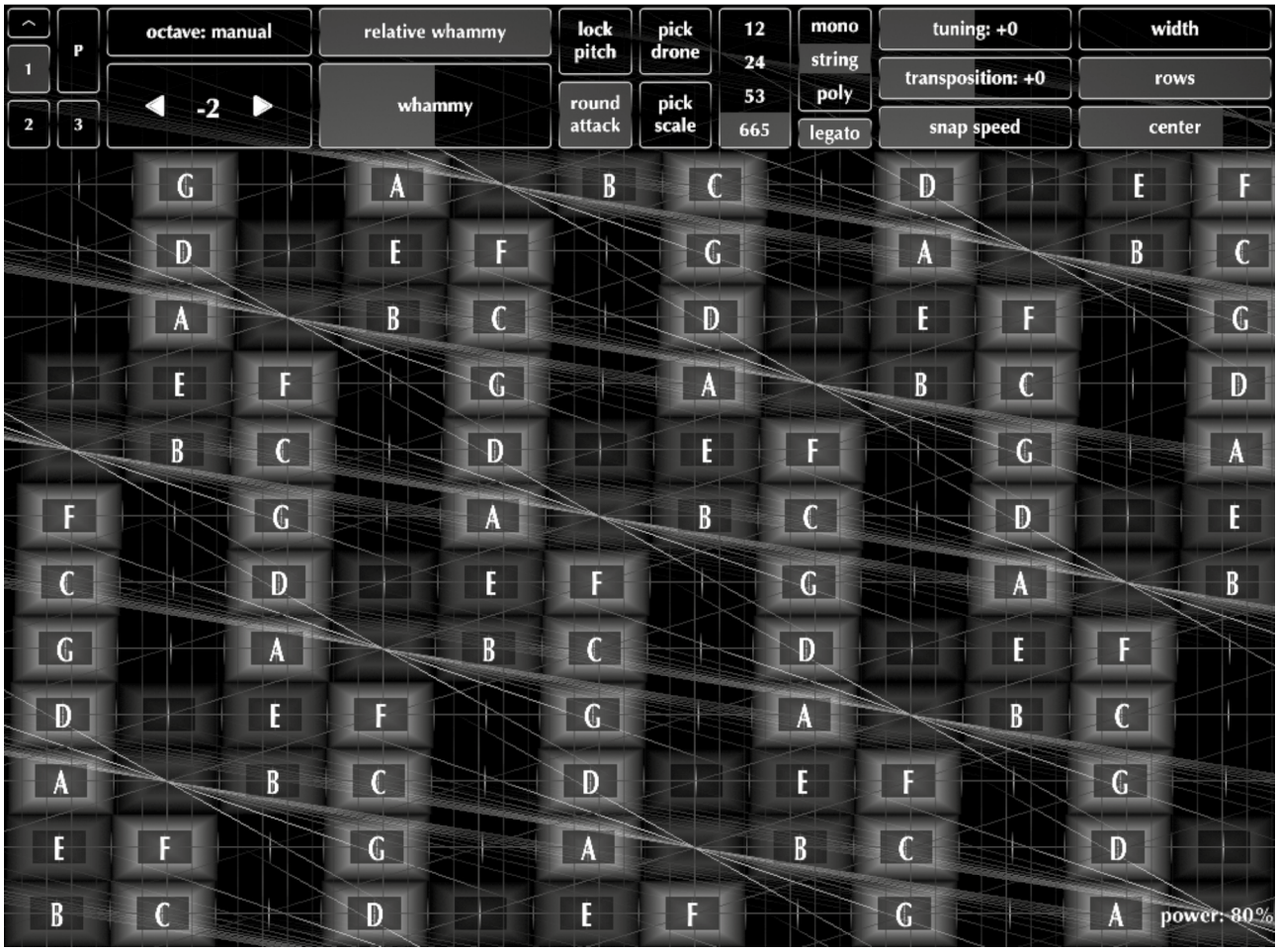


Figura 1: Interface do GeoSynthsizer. (Imagem extraída pelo autor).

O vídeo *Moves Like Jagger played only on iPad – Eyal Amir featuring Jordan Rudess* (https://www.youtube.com/watch?t=81&v=f8gffhbeUhs) é um exemplo das funcionalidades deste ap. Nele os autores executam um arranjo em formato Jazz/Fusion para a canção da banda Maroon 5. Ao final, um dos autores explica rapidamente o processo afirmando que tudo foi criado com o uso do aplicativo, tanto com o uso de seus timbres, como também um controlador MIDI para gerar sons fora do seu ambiente.

Segundo Jordan Rudess, o Geo Synthesizer é um inacreditavelmente expressivo instrumento musical especificamente criado para uma superfície *multi-touch*.[5] Jordan diz ainda: "*O*

[5] Refere-se a uma superfície de detecção de toque a capacidade de reconhecer a presença de dois ou mais pontos de contato com a superfície. Multi-Touch, Wikipédia.

Geo Synthesizer é o mais rápido e mais executável instrumento iOS que eu já coloquei as mãos até hoje. Você pode "FRITAR" com esse negócio!" (tradução nossa) (WIZDOMMUSIC.COM).

Na seção "GeoSinthesizer" do website da Wizdom Music, é disponibilizado um manual com instruções similares a do ensino de um instrumento convencional. Nesse manual há referências para digitação e outras técnicas de execução, além de instruções para configuração do app, como modulação de timbres e customização da área tocável. O usuário também pode encontrar exercícios de técnica e escala.

O CONCERTO PARA IPAD E ORQUESTRA E O "IPADISTA"

O compositor Ned McGowan (2012), autor do Concerto para iPad e Orquestra (*Concerto for iPad and Orchestra "Rotterdam Concerto II"*) (Figuras 2 e 3), cuja composição foi dedicada à pianista Keiko Shichijo e à orquestra holandesa *Sinfonia Rotterdam*, diz que, apesar da peça ter sido escrita para um pianista, ela pode ser executada por qualquer pessoa que tenha boas noções musicais de expressão e habilidades nos dedos, o que denota ainda uma mutação na concepção de músico e/ou instrumentista.

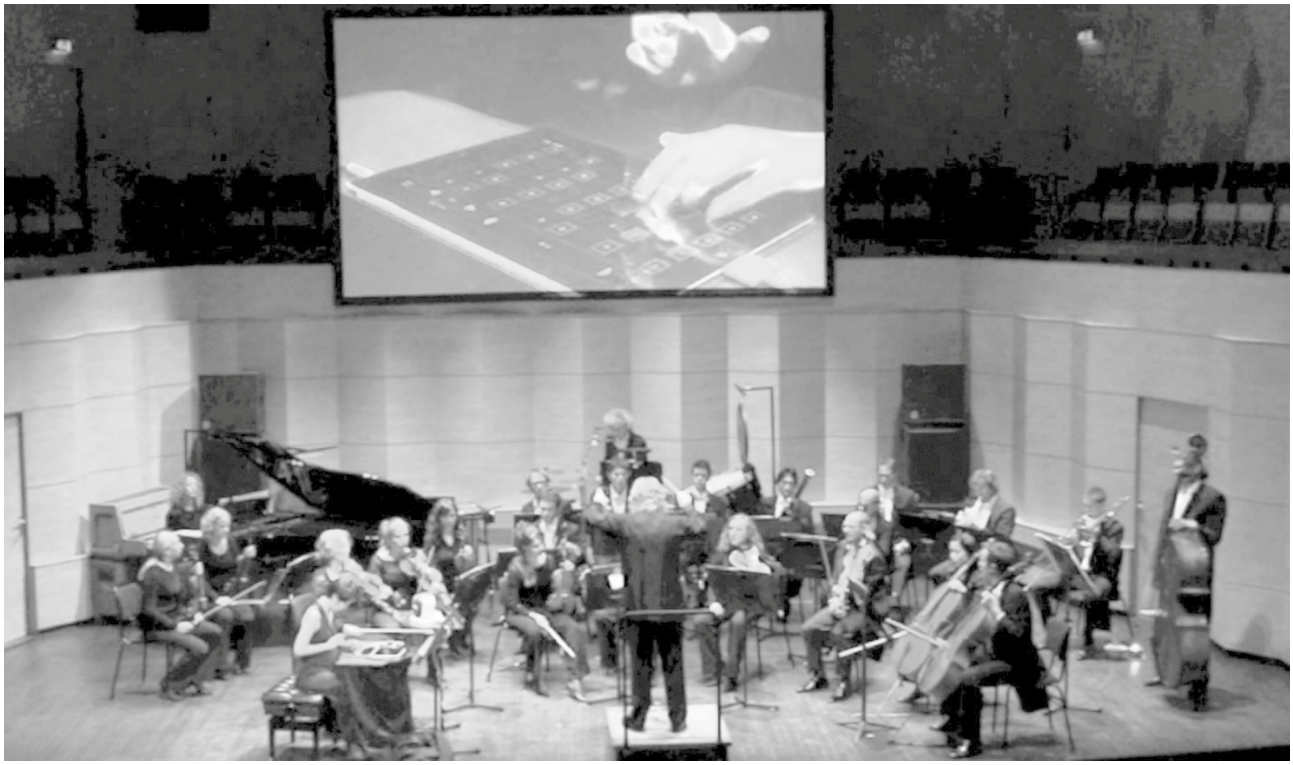


Figura 2: Foto da primeira execução pública do Concerto para iPad e Orquestra. Geo Synthsizer na tela atrás da orquestra.

No passado era considerado músico apenas aquele que dominasse de forma maestra as técnicas de um determinado instrumento, sendo capaz de executar peças não acessíveis aos praticantes amadores e aprendizes. Hoje, atividades como a do DJ, por exemplo, são consideradas atividades de um músico, o que dizer de um tocador de iPad, que está, no caso do Concerto para iPad, executando uma peça musical complexa, lhe sendo requeridas habilidades musicais bastantes específicas?

Score

Concerto for iPad and Orchestra

Rotterdam Concerto II

Ned McGowan

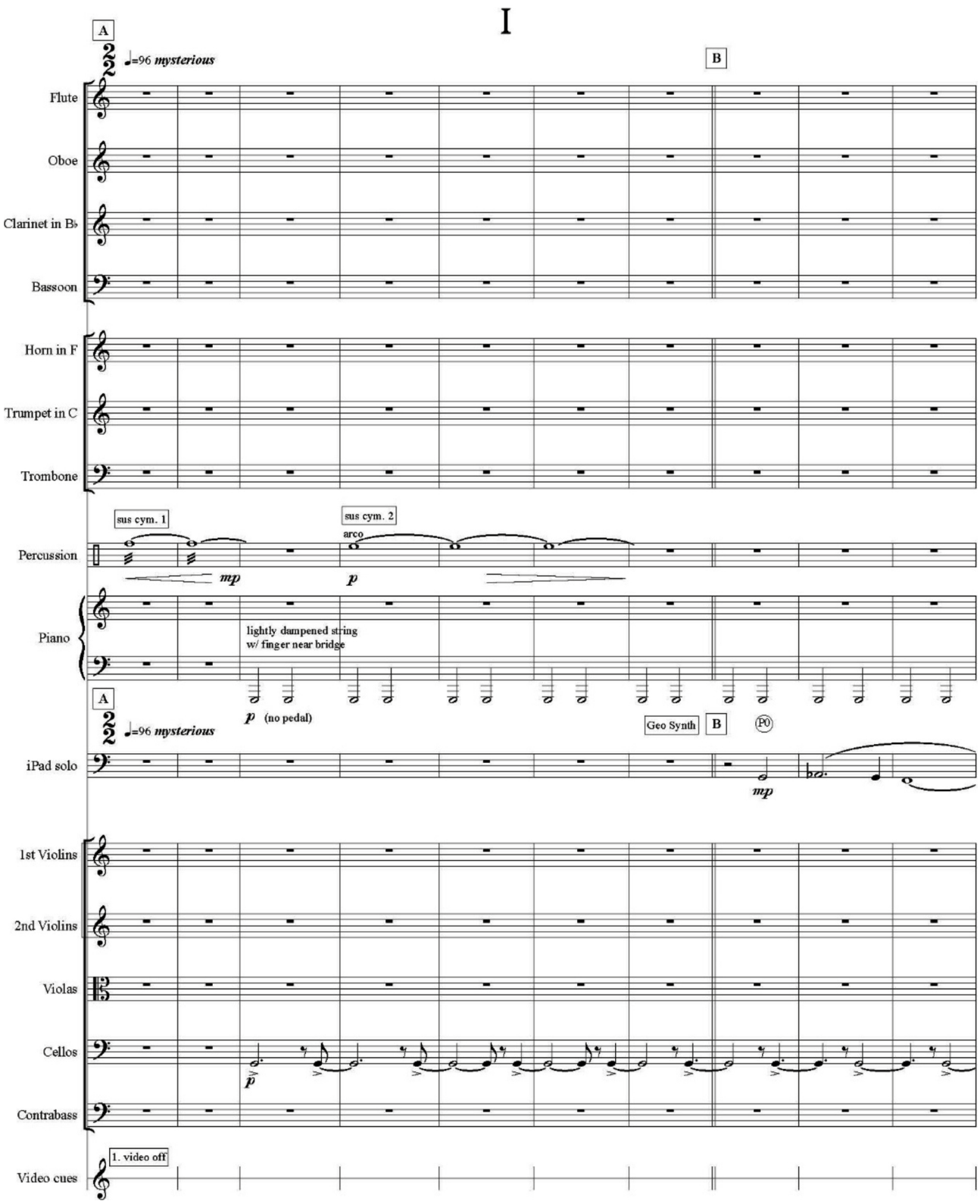


Figura 3: Grade do Concerto para iPad e Orquestra.

Clint Randles em seu trabalho *Being an iPadist* (2013) – Sendo um iPadista – (tradução nossa), cita o professor de música da Universidade de South Florida (USF), David A. Williams: "*The iPad is not LIKE a musical instrument, the iPad IS a musical instrument.*" – O iPad não é COMO um instrumento musical, o iPad É um instrumento musical (tradução nossa). Randles faz um relato de sua experiência na criação do grupo Touch, uma banda formada por professores e estudantes de doutorado da USF, desde sua concepção em 2010, logo após o lançamento do iPad pela Apple, até 2013, quando o grupo já havia ganhado novos membros e novas configurações. O grupo se apresentou por toda a Baía de Tampa, sul do estado da Flórida, Estados Unidos. Ele conta que havia resistência por parte da ala mais conservadora da instituição em considerar a legitimidade do grupo como uma banda séria, com propósitos e objetivos válidos. Disse que apesar da resposta do público ter sido sempre positiva, havia sempre duras críticas advindas de membros da USF, membros os quais sequer tinham assistido a alguma das apresentações. Isso demostra o preconceito que paira – ou pairava – no pensamento acadêmico daquela universidade em relação ao uso do dispositivo em performances musicais normalmente consideradas sérias (Figura 4).

Figura 4: Clint Randles tocando o iPad no palco.

A respeito desse tipo de preconceito e rejeição, Randles (2013) dá o exemplo de Bach e Mozart, que exploraram capacidades e aspectos tecnologicamente inovadores dos instrumentos de sua época. Ele pergunta: "*como eles enxergariam o iPad e como o explorariam?*" A única diferença é que o seu instrumento pode receber e-mails, acessar sua conta bancária e olhar os resultados dos jogos de baseball – afirma Randles. Randles diz isso em defesa aos duros ataques sofridos à sua prática com o iPad, apesar de reconhecer que se deve ser cuidadoso e criterioso com relação aos novos dispositivos

tecnológicos, e que não são todas as novas tecnologias que podem entrar no currículo musical. Existe um grande número de aparelhos digitais que possuem funções simples ou complexas de produção sonora, como celulares, laptops e até mesmo computadores de mesa, porém até ao momento, o iPad mostrou-se superior, pela poderosa capacidade de criação timbrística aliada a uma tela *touchscreen multi-touch* de bom tamanho para a execução de várias notas e que não apresenta problemas de latência.

Randles também apresenta uma reflexão sobre como um "iPadista" deveria parecer no palco. Ele relembra seus guitarristas prediletos, como Jimmy Page, Slash e Chuck Berry, fazendo comparações de suas posturas no palco, da posição da guitarra e da forma como eles a seguravam. Como não havia nada a ser comparado até aquele momento, ele diz que se sentiu livre para posicionar-se da maneira que melhor lhe conviesse (RANDLES, p. 49).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se presumir que um dos fatores que impedem a legitimação do iPad como um instrumento é o fato de não haver uma quantidade maior de obras escritas, um repertório. Contudo, práticas formais, realizadas em teatros ou casas de espetáculos, para um público que comparece para assistir à apresentação, vêm contribuindo para a legitimação do instrumento no meio musical. Ou seja, começa-se a construir um repertório e um público para o instrumento. Estudos realizados anteriormente também contribuíram para a ascensão do dispositivo na performance musical e sua maior visibilidade no meio acadêmico, onde se destacam os trabalhos de Essl, Rohs & Wang, 2008; Martin, 2012; Jones, 2013; e Randles, 2013.

O Concerto para iPad e Orquestra, sem dúvida, foi um marco nesse sentido. Ao ser colocado na posição de solista frente a uma orquestra, trazendo-o à ambiência do ritual formal de concerto, acabou por conferir ao iPad uma simbologia imagética conotativa de sua visibilidade e *status* legitimando-o como instrumento musical. Não obstante, encontram-se grande número de vídeos de performances informais de alta qualidade com o uso do iPad e do iPhone, principalmente no youtube que ajudam a fortalecer a ideia de que as características existentes nesses aparelhos podem também lhe conferir o *status* de instrumento musical, portanto extrapolando a dicotomia erudito/popular, ou formal/informal. A exploração continuada de suas possibilidades poderão demonstrar os recursos que esse novo instrumento pode proporcionar, contribuindo assim para a consolidação de sua identidade enquanto instrumento musical.

REFERÊNCIAS

BALLARD, Barbara. *Designing the mobile user experience*. John Wiley & Sons. Chichester, Inglaterra, 2007.

BATE, Philip; HORWOOD, Wally. *The New Grove Dictionary of Music*. Sax. 2001.

CIARÁN, Casey. About Nime. *New Interfaces for Musical Expression*. 2002. Disponível em: <http://www.nime.org/2002/about.html>. Acessado em: 25 Fev. 2015.

ESSL, Georg; ROHS, Michael; WANG, Ge. *Developments and Challenges turning Mobile Phones into Generic Music Performance Platforms*. 2008.

GALPIN, Francis W. A *Textbook of European Musical Instruments – Their Origin, History and Character*. London: Williams & Norgate, 1937.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

HORBOSTEL, Erich M. von; SACHS, Curt. *Systematik der Musikinstrumente:* Ein Versuch. 1914. Translated as "Classification of Musical Instruments," by Anthony Baines and Klaus Wachsmann, Galpin Society Journal (1961), 14: 3-29. Disponível em: <http://learningobjects.wesleyan.edu/vim//svh.html>. Acessado em: 25 Fev. 2015.

JONES, Steve. *The Mobile Device: A new folk instrument?*. Organised Sound, 18, p. 299-305. Cambridge University Press, 2013.

LIBIN, Laurence. *The New Grove Dictionary of Music*. Organology. 2001.

MARTIN, Charles. *MST. Mobile Computer Music for Percussionists*. Luleå University of Technology. Department of Arts, Communication and Education. 2012.

MCGOVAN, Ned. *Ned McGowan – music – Orchestra with solo – Concerto for iPad and Orchestra "Rotterdam Concerto 2" (2012)*, 2012. Disponível em: <http://www.nedmcgowan.com/music/orchestra-with-solo/concerto-for-ipad-and-orchestra-rotterdam-concerto-22012/>. Acessado em: 10 de Outubro de 2014.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de. *Para além do iTunes: A indústria fonográfica da primeira década do século XXI na perspectiva de um selo musical de Brasília*. Dissertação de Mestrado, 2010. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação Música em Contexto. 115pp.

POUPYREV, Ivan; LYONS, Michael J.; FELS, Sidney; BLAINE, Tina. *New Interfaces for Musical Expression*. NIME-01. Seattle, Abril 1-2, 2001. Disponível em: <http://www.nime.org/2001/>. Acessado em: 25 Fev. 2015.

RANDLES, Clint. *Being an iPadist*. University of South Florida, Tampa, FL, Estados Unidos, 2013.

WIZDOMMUSIC.COM. *Geo Synthesizer*. Disponível em: <http://www.wizdommusic.com/products/geo_synthesizer.html>. Acessado em: 12/04/2015.

REALIZAÇÃO DE VERSOS EM MÚSICA PARA A ÁRIA IV DE MARÍLIA DE DIRCEU

Fabiano Cardoso de Oliveira (Professor/Pós-graduando Universidade do Estado do Amazonas)
fabianocardoso81@hotmail.com
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (INSTITUIÇÃO)

Resumo: As modinhas no século XVIII quando editadas traziam em sua grande maioria, apenas a primeira estrofe do poema musicada, deixando sob a responsabilidade do intérprete a realização das demais estrofes. Esta comunicação apresenta a realização de todas as estrofes da ária IV de *Marília de Dirceu*, cuja autoria da música é atribuída ao compositor português Marcos Portugal (1762-1830), com versos de Tomaz Antonio Gonzaga (1744-1810).
Palavras-chave: Prosódia; Marília de Dirceu; Marcos Portugal; Tomás Antonio Gonzaga.

Setting verses on Aria IV from Marilia de Dirceu

Abstract: The eighteenth century art songs so-callled modinhas was frequently published with the first stanza set on music. Whole stanzas from that song was set by the interpreter at that time. This paper proposes to set all verses on the music for aria IV of Marilia Dirceu. The autorship of thsi complete set is ascribed to the composer Marcos Portugal (1762-1830), and lyricist Tomaz Antonio Gonzaga (1744-1810).
Keywords: Prosody, Marília de Dirceu; Marcos Portugal; Tomás Antonio Gonzaga.

INTRODUÇÃO

A ária IV de Marília de Dirceu faz parte de uma coleção de doze árias compiladas pela primeira vez por Cesar das Neves (1841-1920) em seu *Cancioneiro de Música popular*. (lançado pela "Typographia Occidental", na cidade do Porto, Portugal no ano de 1893).

O *Cancioneiro* de Neves foi uma coleção recolhida e transcrita para canto e piano. Foi prefaciado por Teófilo Braga (1843-1924) e a parte poética foi coordenada por Gualdino dos Campos (1847-1919). O volume I contém as canções de número 1 a 155, com 307 páginas. No volume II encontram-se as canções 156 a 335, com 313 paginas e o volume III traz 314 paginas com as canções 336 a 622.

A publicação traz musicada apenas a primeira estrofe de cada canção recolhida, deixando sob a responsabilidade do intérprete a colocação das demais estrofes que vêm logo após a partitura e possivelmente com todas as estrofes conhecidas e com outros poemas utilizados para a mesma música quando era o caso.

Dentre dessa perspectiva a problemática é o fato de haver só uma parte dos versos encaixados na edição da partitura oitocentista. O encaixe prosódico das demais estrofes na melodia editada revela certas dificuldades cujas opções de solução precisam passar por uma reflexão sobre qual escolha mais pertinente.

O texto usado nas doze árias compiladas por Cesar das Neves foi escrito quando Tomás Antônio Gonzaga (1744-1809) era prisioneiro em masmorra da Fortaleza da ilha das Cobras,[1] no Rio

[1] A denominação que atualmente designa a Ilha das Cobras surge pela primeira vez, oficialmente, nessa "Crônica" produzida pelo Mosteiro de São Bento, segundo o historiador beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1903-1987): "Esta ilha era como a que "chamão" Rubraria no mar de Tarragona, porque tinha em si infinitas cobras e essas "muy" peçonhentas, e por isso lhe puseram por nome a ilha das Cobras. Depois que "foy" de S. Bento se vão lançar

de Janeiro, e foram retiradas da Parte II das Liras,[2] e que explica o tom triste em diversas árias.

> Numa masmorra metido
> Eu não vejo imagens destas.
> Imagens, que são por certo
> A quem adora funestas
> Mas se existem separadas
> Dos inchados, roxos olhos,
> Estão, que é mais, retratadas
> No fundo do coração
> Também mando aos surdos Deuses
> Tristes suspiros em vão
> (Marília de Dirceu, 1799, Parte II, Lira XII).
>
> Por morto, Marília
> Aqui me reputo
> Mil vezes escuto
> O som do arrastado
> E duro grilhão
> Mas, ah! Que não treme
> Não treme de susto
> O meu coração.
> (Marília de Dirceu, 1799, Parte II, Lira XXII).

Segundo Osvaldo Lacerda, (1927-2011) que também se deteve neste material musical harmonizando uma versão para canto e piano, o pesquisador Mozart de Araújo (1904-1988) foi o responsável pela redescoberta das doze árias de *Marília de Dirceu*, quando as trouxe em reproduções fotográficas do *Cancioneiro* de Cesar das Neves em sua pesquisa de 1963.[3]

O tema da interpretação de música vocal, incluindo os cancioneiros nacionais tem alcançado gradativo interesse por parte dos pesquisadores. Muitas das edições tiveram publicação escassa, de pequena difusão, com imprecisões de diversa ordem. O objetivo principal converge quase sempre para buscar subsídios para interpretação contextualizada da obra fundamentada no texto musical e literário. Uma das tarefas essenciais segundo este ponto de vista é viabilizar a interpretação repertorial através das realizações em versos em música para as árias.

DESENVOLVIMENTO

A ária *De que te queixas*? Foi escrita em sol menor com a extensão de Re 3 a MI 4. A única dificuldade técnica pode ser a necessidade de criação de cadência no compasso 10, onde está grafado *colla voce*.

O acompanhamento é simples, tendo como desenho o bordão no primeiro tempo e o complemento do acorde em seguida.

---

muitas ao mar e nadar pera a parte do Mosteiro. Depois que "erão" tantas que muitas vezes se "achavão" agasalhadas nos leitos, porem nunca "fizerão" mal "algù", e em breve tempo se extinguirão de todo". (https://www.mar.mil.br/cgcfn/museu/historiadailhadascobras.htm)>. Acessado em: 03/02/2015.

[2] 1º edição da Parte I de Marília de Dirceu é da Tipografia Numesiana, de 1792 com 23 liras. A 1º edição da Parte II é da Oficina Numesiana, de 1799 com 32 liras.

[3] "A harmonização destas melodias é dedicada àquele que novamente as trouxe a lume, Mozart de Araujo". Dedicatória da folha de rosto na edição de Lacerda, 1965.

Texto da ária

1. De que te queixas,/2. Língua importuna?/3. De que a Fortuna/4. Roubar-te queira/5. O que te deu?/6. Este foi sempre/7. O gênio seu.

8. Levou Marília,/9. A ímpia sorte/10. Catões à morte;/11. Nem sepultura/12. Lhes concedeu./13. Este foi sempre/14. O gênio seu.

15. A outros muitos,/16. Que vis nasceram,/17. Nem mereceram,/18. A grandes tronos/19. A ímpia ergueu./20. Este foi sempre/21. O gênio seu.

22. Espalha a Cega/23. Sobre os humanos/24. Os bens, e os danos,/25. E a quem se devam/26. Nunca escolheu./27. Este foi sempre/28. O gênio seu.

29. A quanto é justo/30. Jamais se dobra;/31. Nem igual obra/32. C'os mesmos Deuses/33. Do caro[4] Céu./34. Este foi sempre/35. O gênio seu.

36. Sobe, ao Céu, Vênus/37. Num carro ufano;/38. E cai Vulcano/39. Da pura esfera,/40. Em que nasceu./41. Este foi sempre/42. O gênio seu.

43. Mas não me rouba,/44. Bem que se mude,/45. Honra, e virtude:/46. Que o mais é dela,/47. Mas isto é meu./48. Este foi sempre/49. O gênio seu.

Análise do texto

Dirceu acusa sua Marília de levar homens à morte, de dar atenção a vis, nunca escolheu a quem devia dar os bens ou e os danos, jamais se dobrou aos justos, A menção a Vênus, esposa de Vulcano é uma alusão clara de infidelidade "este foi sempre o gênio seu". Tudo ela pode roubar, menos a honra e a virtude do pastor.

O conhecimento da suposição de infidelidade de Marília ajuda a compreensão do caráter dramático da narração, o que pode nos ajudar a escolher a linha de condução da música.

Aspectos musicais

O plano dinâmico são somente dois; piano no inicio da ária e *fortíssimo* na nota maia aguda. O compositor preocupou-se em escrever *dolce* no início da ária, com certeza para não transparecer uma ideia de raiva por parte de Dirceu.

[4] "Caro", na edição de 1799 e de 1802 na Oficina Numesiana; "claro", na Edição da Tipografia Lacerdina de 1811.

O uso do verso “Este foi sempre o gênio seu” e que na música foi acrescido de mais duas repetições do fragmento “o gênio seu”, pode ser utilizado sempre de forma diferente quando for repetido.

O compositor não escreve nota alguma fora da escala escolhida para a peça, No solo do canto, aparecem apenas os acidentes de sol sustenido e fá sustenido que estão ali para afirmar a tonalidade menor.

É interessante notar que em toda a ária, só há na linha do cantor, uma pequena pausa de colcheia no compasso quatro, o cantor deve marcar suas respirações após as *fermatas* e vírgulas do texto.

“De que te queixas” é uma ária estrófica binária com 10 compassos cada parte, sendo visível a divisão do texto acompanhando a divisão da peça em seções:

- Seção A: do compasso 1 ao 10. Onde se tem maior variação melódica
- Seção B: do compasso 11 ao 20: Onde a repetição do texto deve ser apresentada sempre com uma variação timbrística. E que funciona como refrão, o texto confirma a acusação do pastor.

A REALIZAÇÃO DAS ESTROFES

A transcrição de Neves reproduz, junto à linha vocal, somente a primeira estrofe de cada Lira de Gonzaga. Fica a cargo de o intérprete realizar as seis restantes. O processo a ser utilizado para a correta realização das estrofes se dará com utilização de regras da prosódia musical, que devem ser levadas em consideração quando se quer unir poesia e música.

> O erro mais saliente que se encontra na música nacional é o de inverter todas as regras da prosódia, obrigando o cantor a pronunciar as palavras de uma maneira estranha; este erro está tão inveterado nos ouvidos, que ainda mesmo depois de o reconhecermos o temos ainda deixados escapar em algumas de nossas pequenas composições [...] Afirma Rafael Coelho Machado. (IN PACHECO 2009, p. 300)

Temos diversos exemplos na literatura musical que mostram que não havia preocupação com a prosódia na distribuição do texto. Como exemplificado por Pacheco tentamos “respeitar ao máximo a prosódia, facilitando assim tanto a compreensão do texto por parte do ouvinte quanto enunciação das palavras por parte do interprete” (PACHECO, 2009, p. 301).

> O verso português mede-se por silabas, e não por pés, como se mediam os gregos e os latinos: mas não é o número das sílabas quem faz o verso harmonioso, são sim os acentos colocados em seus devidos lugares, pois que só deles resulta a harmonia, que é a alma do verso. (FONSECA, 1777, p. 2)

O uso correto dos acentos do verso combinados aos acentos musicais é que provoca essa harmonia e que deve ser almejado.

Gonzaga utiliza sete sétimas[5] em versos Tetrassílabos isométricos que mantém a mesma acentuação em todas as estrofes.

Notamos a combinação de ritmos iâmbicos e anfíbracos e a acentuação na quarta silaba do verso, o que determinará a colocação desta silaba sempre no tempo forte do compasso. A partir daí faremos a ordenação rítmica obedecendo à divisão rítmica e melódica que está na ária.

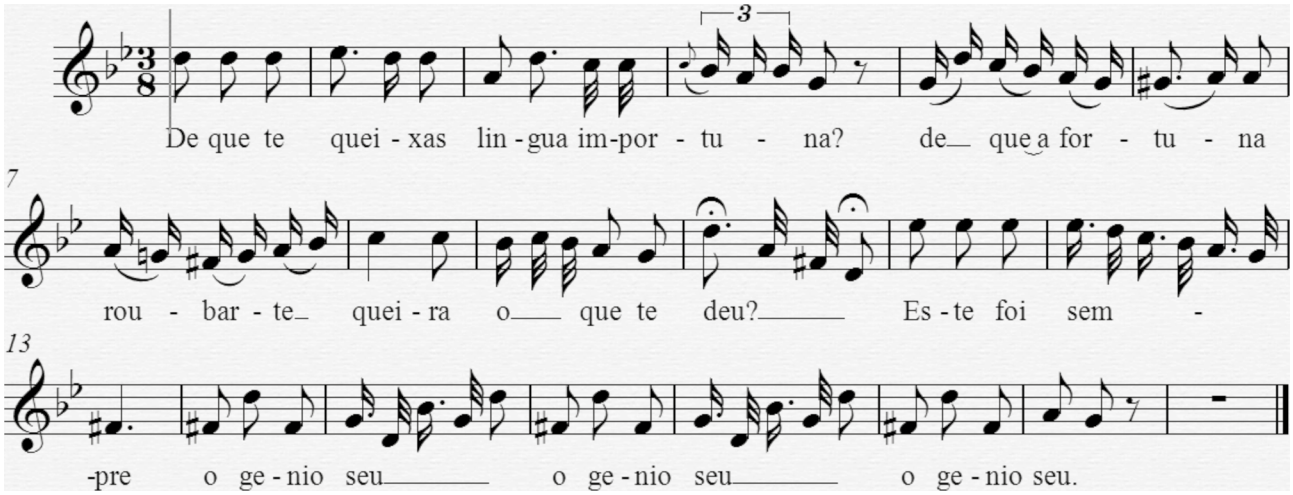


Figura 1: I estrofe.

No compasso três repetimos a nota dó com semicolcheias para evitar a elisão[6]. A elisão ocorrerá no compasso cinco, e é o artifício mais usado nesta ária para preservação da prosódia. Veremos isso nas estrofes que seguem.

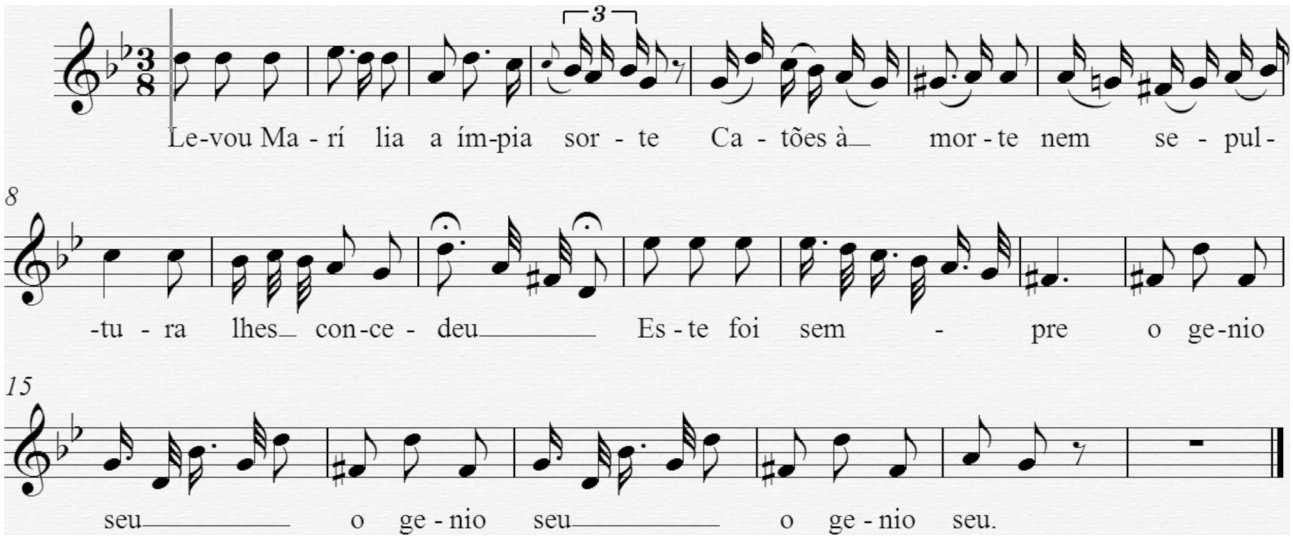


Figura 2: II estrofe.

[5] Estrofes com sete versos.

[6] O termo Elisão vem da fonética, onde significa a eliminação de uma vogal átona, no final de uma palavra, que se liga ao inicio do vocábulo seguinte.

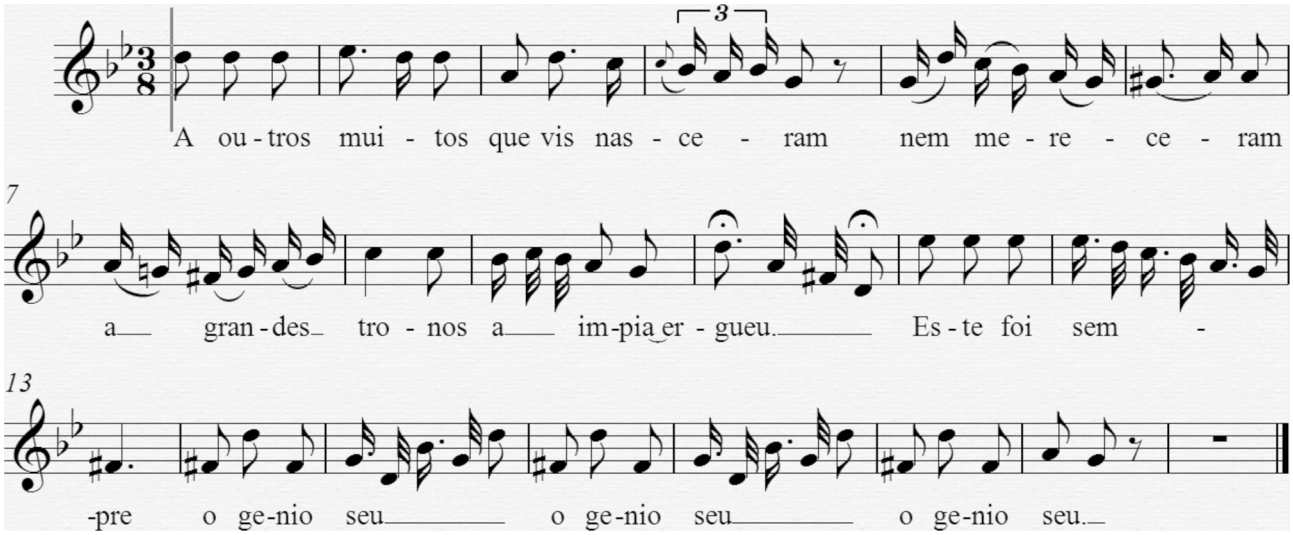


Figura 3: III estrofe.

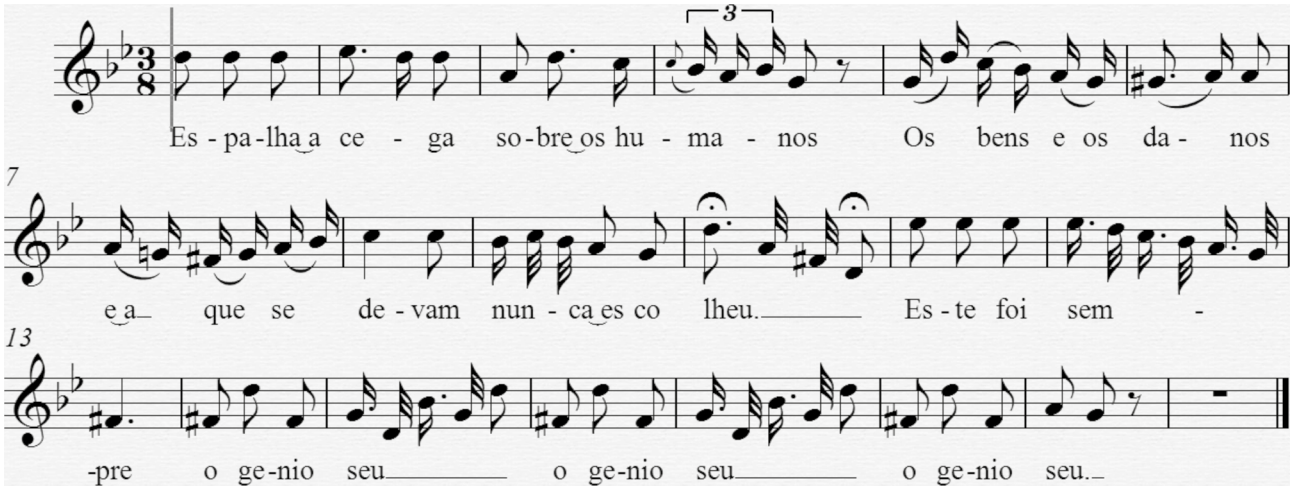


Figura 4: IV estrofe.

Na quarta estrofe a elisão ocorre em compassos alternados (1, 3,5, 7, 9)

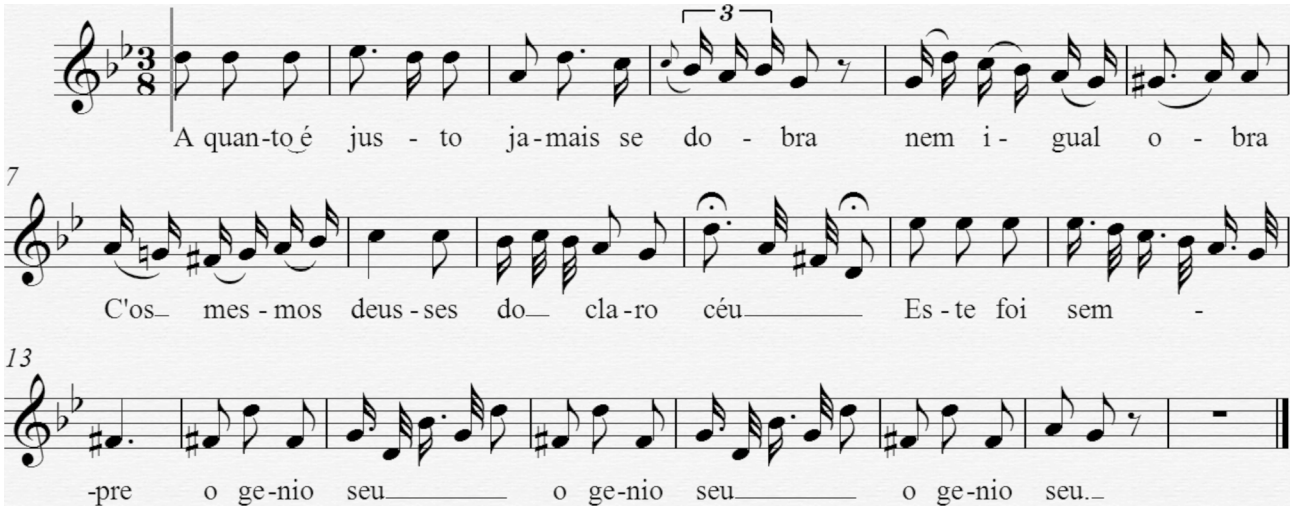


Figura 5: V estrofe.

Elisão no primeiro compasso da quinta estrofe.

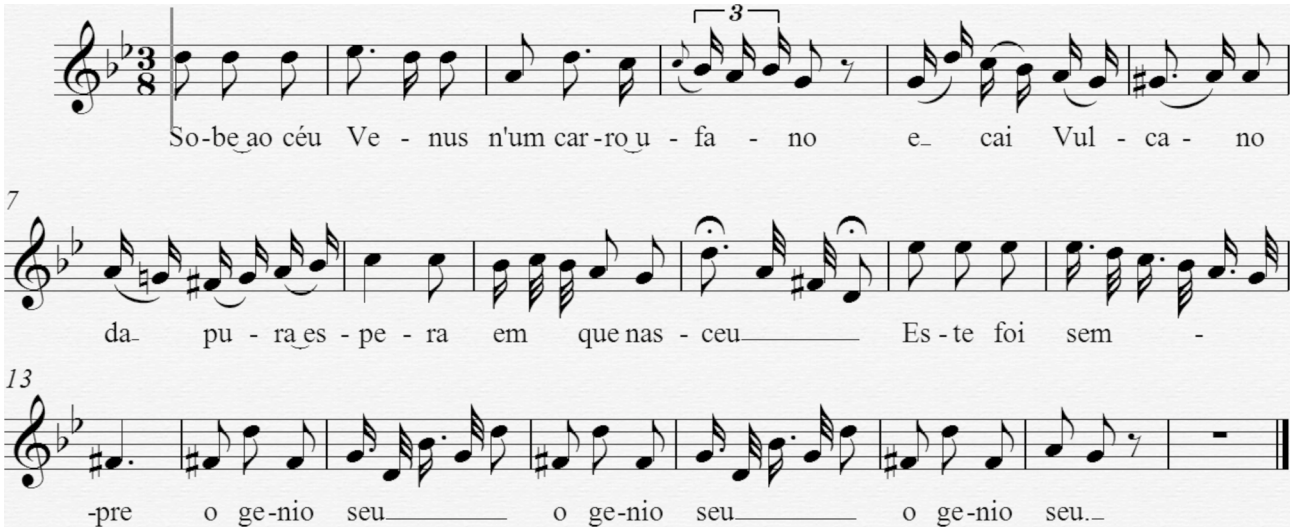


Figura 6: VI estrofe.

Sexta estrofe elisão nos compassos 1, 3, e 7.

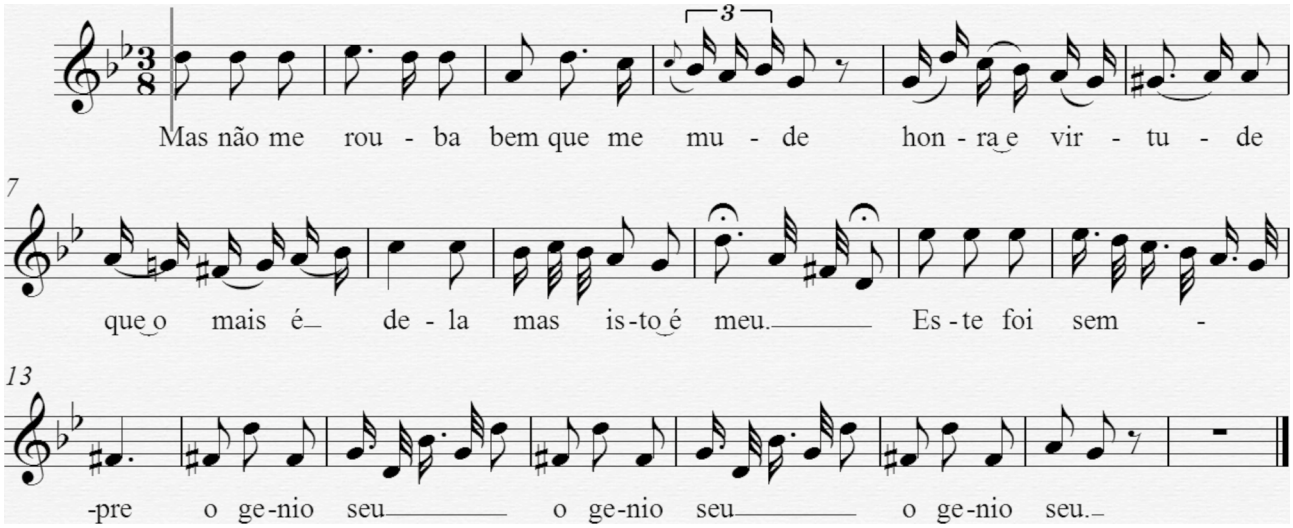


Figura 7: VII estrofe.

Elisão nos compassos 5, 7 da sétima estrofe.

CONCLUSÕES

As edições de modinhas no século XVIII e inicio do XIX continham na sua grande maioria somente a primeira parte do poema. Isso nos mostra que esse tipo de música ligeira não pretendia que todas as estrofes fossem completadas por edição e sim na interpretação em si.

Essas edições talvez funcionassem como grandes pontos de partidas, um mapa que direcionava o intérprete.

O processo das realizações dos versos obedece à própria estrutura do verso, observado as acentuações das sílabas e colocando-as em harmonia com as acentuações musicais. O Recurso mais usado nesse caso foi o da elisão, que quando bem empregado resulta na perfeita combinação de texto e música.

Percebemos que a preservação da prosódia e das acentuações musicais permitem uma melhor compreensão e execução litero-musical.

Mesmo se valendo dos recursos aqui mencionados, acreditamos que não estamos formulando uma ideia ou padrão fixo da realização dos versos das canções estróficas. E sim fazendo nossa interferência na partitura, dando assim subsídios para a interpretação. Segundo Páscoa "parece mais acertado equilibrar a restauração musical com o ato de interferir na formação do intérprete, dotando-o de recursos não somente técnicos, mas intelectuais, levando-o a refletir coerentemente na abordagem da partitura". (PASCOA, 2013, p. 63)

A realização de todas as estrofes das doze árias de *Marília de Dirceu* é objeto de pesquisa na dissertação Marília de Dirceu de Marcos Portugal a Osvaldo Lacerda: Compilação e interpretação.

REFERÊNCIAS

Livros

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundum no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.158p.

FONSECA, Pedro José da. *Tratado da Versificação Portugueza:* dividido em duas partes. Lisboa: Régia Officina typografica, 1777. 280 p.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martin Claret, 2007. 216 p.

_____. *Marília de Dirceo:* Terceira parte por T. A. G. Impressão Régia Lisboa, 1812. 147 p.

_____. *Marília de Dirceo:* Por T. A. G. Lisboa: J. F. M. de Campos, 1824. 148 p.

PÁSCOA, Marcio Leonel Farias Reis. Restaurar e Interpretar Guerras do Alecrim e Mangerona. In: Juciane Cavalheiro; Luciane Páscoa; Márcio Páscoa; Maurício Matos (Org.). *Alteridades Consonantes*. Manaus: PPGLA, 2013. p. 51-63.

NEVES, Cesar das. *Cancioneiro de Musicas Populares*. I Volume. Porto, Typografia Occidental, 1893. 307 p.

_____. *Cancioneiro de Musicas Populares*. II Volume. Porto, Typografia Occidental, 1895. 313 p.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuoses:* A prática vocal carioca sob a influencia da corte de D. João VI. São Paulo; FAPESP, 2009. 352 p.

Sites

História da Ilha das Cobras. Disponível em: <https://www.mar.mil.br/cgcfn/museu/historiadailhadas-cobras.htm>. Acesso em: 03/02/2015.

Partituras

LACERDA, Osvaldo. *Marília de Dirceu:* harmonização de doze árias de Marcos Portugal, com texto de Tomás António Gonzaga, São Paulo: Ricordi, 1965.

CRAMMER, David, PAIVA, Rejane. *Marcos Portugal, Modinhas:* para uma ou duas vozes com instrumento de tecla, Edição crítica bilíngue (português – inglês). Lisboa: Ministério da Cultura/ Direção-Geral das Artes, 2006.

RODA DE VIOLA: JOGOS MUSICAIS NO ENSINO DA VIOLA CAIPIRA

Fábio de Souza Miranda (ECA-USP)
fabiosouzamiranda@gmail.com

Resumo: Este projeto busca contribuir com as produções e pesquisas metodológicas para viola caipira, propondo uma didática para o ensino do instrumento que se respalde na ludicidade, propondo experiências de improvisação musical em jogos baseados na proposta do músico e educador H. J. Koellreutter. Através de pesquisa-ação, pretende-se verificar quais as contribuições destas, argumentando sobre a funcionalidade do jogo e da improvisação musical no aprendizado da viola em seu contexto de escolarização. A pesquisa-ação está sendo realizada em diferentes locais na cidade de São Paulo (SP) com o nome de "Rodas de Viola", contando com a participação de sujeitos de idades entre 08 e 70 anos. Os encontros semanais estão sendo registrados em material audiovisual.
Palavra-chave: Viola caipira; Jogo; Educação; Roda de viola; Improvisação.

Roda de viola: music games in teaching viola

Abstract: This project seeks to contribute to the production and research methodologies for viola caipira, proposing a didactic for teaching instrument that corroborates the playfulness, proposing musical improvisation experiences in games based on the proposal of the musician and educator HJ Koellreutter. Through action research, we intend to verify which of these contributions, arguing about the functionality of the game and musical improvisation in learning the viola in his school context. Action research is being carried out in different locations in the city of São Paulo (SP) with the name "Rodas de Viola", with the participation of subjects aged between 08 and 70 years. The weekly meetings are recorded in audiovisual material.
Keywords: Viola caipira; Game; Education; Roda de viola; Improvisation.

INTRODUÇÃO

A viola caipira – aqui referida como o instrumento musical de cinco pares de cordas, historicamente ligado à tradição oral e ao aprendizado informal – iniciou, a partir dos anos 80, um processo singular de sua história: a escolarização. Figurando pouco a pouco nos currículos de escolas de música, a viola é cada vez mais inserida em modalidades intencionais de ensino. Esse fenômeno acompanha (e é explicado em parte) a extensa e diversificada produção realizada por novos violeiros nos cenários musicais urbanos. O gradual processo de escolarização da viola configura, portanto, novos espaços de atuação dos violeiros, bem como aponta demandas inéditas para esse instrumento pertencente à extensa gama das "violas brasileiras"[1].

O processo de escolarização da viola (e sua particular complexidade) foi objeto de pesquisa da tese do Dr. Saulo Sandro Alves Dias, intitulada *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades*. Nesse trabalho inédito sobre o tema, o autor discorre a respeito das modalidades de ensino "formal" e "não-formal" da viola e destaca o surgimento do profissional docente para um instrumento em que o aprendizado até então se dava informalmente, baseado numa relação tácita e vivencial, dependente mais de quem aprende do que de quem ensina (BRANDÃO *apud* DIAS, 2012, p. 98). O autor ainda aponta que o fenômeno da escolarização da viola é plural, não organizado em rede e baseia-se nas atuações locais e regionais dos

[1] "Viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola brasileira são alguns dos nomes que encontramos para designar este instrumento que, aos poucos, tornou-se um dos porta-vozes do Brasil Interior" (VILELA, 2008-9, p. 1).

novos profissionais (DIAS, 2012, p. 83). Trata-se, portanto, de um trabalho pioneiro sobre o processo de escolarização da viola caipira, que dota de grande contribuição para possíveis desdobramentos sobre o tema, que por sua vez, encontra-se longe de ser esgotado.

Dessa forma, a intenção da presente pesquisa distancia-se da proposição de mais um treinamento mecanicista para a realização musical, ou do apontamento de caminhos definitivos que tratem da inserção da viola em sistemas de ensino formais. O uso da ludicidade como proposta pedagógica ao ensino da viola procura, sim, somar-se a outras metodologias existentes ou vindouras, promovendo um diálogo entre as inovações conceituais trazidas na música contemporânea e os saberes das tradições orais, visando à reflexão sobre novos paradigmas para a educação.

Considerando-se esse pressuposto e as possíveis relações entre a ludicidade e o contexto pedagógico formal, este projeto tem início a partir da seguinte questão: em quê o uso de jogos que estimulam a improvisação musical pode contribuir como experiência criativa para aprendizes iniciantes e iniciados na viola caipira?

Ainda são poucas e recentes as pesquisas que se debruçam sobre a questão do ensino da viola caipira e suas particularidades, e tampouco que propõem abordagens didáticas lúdicas que promovam interfaces com a tradição oral. Dias (2012) lista, em sua bibliografia, doze trabalhos acadêmicos ligados à viola publicados entre 2002 e 2012. Nota-se que entre os trabalhos listados apenas um propõe uma abordagem metodológica específica para o instrumento[2]. A viola, pesquisada inicialmente como objeto inserido na história cultural, carece ainda de ser abordada também em seu universo de ensino e aprendizagem. Deste modo pretende-se, com este trabalho, alargar o alcance das pesquisas acerca do tema, além de trazer experiências que instiguem reflexões aos professores de viola, violeiros, professores de música e até mesmo aos demais pesquisadores que discorram sobre o contexto lúdico em processos de aprendizagem.

A pesquisa tem como objetivo geral avaliar os possíveis efeitos que o uso das experiências lúdicas de improvisação musical – a partir dos "modelos de improvisação" adaptados da didática de H. J. Koellreutter, descritos por Brito (2011) – podem proporcionar para o aprendizado da viola caipira entre estudantes de viola. Além disso, pretende-se observar as possíveis contribuições da improvisação musical como ferramenta pedagógica no ensino e aprendizagem da viola caipira; verificar as possibilidades de relações entre elementos do ensino formal, não-formal e informal no aprendizado da viola e contribuir para o conjunto de metodologias voltadas ao ensino da viola caipira.

DESENVOLVIMENTO

A referida pesquisa, realizada durante o curso de Mestrado em Música, dialoga com a Educação ao propor uma reflexão sobre práticas pedagógicas ligadas à viola caipira, apoiada nas perspectivas de Koellreutter (1997), Brito (2007, 2011) e Freire (1997, 2009) para delinear uma forma "menor" de se pensar a educação musical. O termo "menor", utilizado por Brito (2007),

[2] GARCIA, 2010.

relaciona-se a uma apropriação que a autora faz de um conceito deleuziano de "literatura menor", a partir da utilização de Gallo (2003) na área da educação como "educação menor". Para o filósofo Deleuze (1977) o termo "menor" se refere aos movimentos insurgentes, minoritários, que surgem dentro de sistemas "maiores", estes mais padronizados, sistematizados e rígidos (BRITO, 2007, p. 6-07). Segundo Brito (2007), uma educação musical baseada nestas ideias busca um "modo que é resistência, que é pensamento, que é singularidade; modo que é linha de fuga, resistindo aos mecanismos de controle dos meios de comunicação, cuja ênfase é o produto feito e nunca o estímulo ao processo" (p. 6).

Baseando-se em tais perspectivas enquanto foco de educação, a sala de aula pode ser repensada como ambiente para esse "modo menor", oferecendo espaço "singular de lidar com as ideias de música" (BRITO, 2007, p. 7). Para a viola, instrumento musical mantido pela oralidade, com alto nível de hibridização, sem tradição escrita estabelecida e cada vez mais presente no âmbito do ensino intencional, o pensamento proposto pode ser um caminho interessante. Mais do que isso, pode servir como ferramenta didática, estimulando o professor de viola a adaptar-se e a lidar com as especificidades de seu recente ambiente de atuação, muitas vezes inseridas em contextos "maiores".

O músico e ensaísta Hans-Joachim Koellreutter também contribuiu para o pensamento de uma educação musical criativa, humana e integral, que atendesse aos desejos de uma nova época. Dentre suas principais contribuições para a formação no campo da educação musical destaca-se o uso da improvisação como ferramenta didática com o objetivo de estimular a reflexão sobre o fazer musical. Segundo Brito, para Koellreutter

> A improvisação abriria espaço para debater, para discutir, para analisar e avaliar o trabalho, propiciando a conscientização dos conteúdos vivenciados em cada situação. Sua proposta, dessa feita, propunha integrar prática e reflexão, voltando-se também para o desenvolvimento de aspectos humanos que seriam trabalhados conjuntamente, tais como a autodisciplina, a tolerância, a capacidade de compartilhar, de criar, de refletir, etc. (BRITO, 2007, p. 159)

Atuando como "detonadores de questionamentos" (KATER, 1997 *apud* BRITO, 2011, p. 94), os modelos de improvisação possibilitam ao improvisador a conscientização dos conteúdos vivenciados na experiência, podendo, de maneira mais profunda, "transformar os modos de lidar com o sonoro e musical, bem como de refletir sobre tal fazer" (BRITO, 2007, p. 158).

Deste modo, o jogo pode se configurar em espaço para criação e reflexão dentro do contexto da educação, assim como proposto por Koellreutter (*apud* BRITO, 2011). O jogo estimula no jogador qualidades de comportamentos importantes para o estado de aprendizagem como a espontaneidade, descontração, relaxamento, sociabilidade, confiança e criatividade, criando um momento exterior à realidade (HUIZINGA, 1990; COELHO, 2011; PEREIRA, 2012). Huizinga (1990) aponta que, assim como a música, o jogo "situa-se fora da sensatez da vida prática, nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade", transcendendo as ideias sobre o "visível e o tangível" (p. 115).

Dentro dessas proposições, esta pesquisa vem coletando dados a partir de Oficinas de Viola – para grupos de aprendizes voluntários entre 08 e 70 anos – realizadas em diferentes locais na

cidade de São Paulo (SP)[3]. Durante as atividades a pesquisa-ação tem sido adotada como procedimento metodológico de coleta de dados por unir teoria e prática, permitindo a ação do pesquisador ao intervir em determinado grupo. A pesquisa-ação também consiste em um eficaz instrumento para o desenvolvimento do pesquisador, capacitando-o para a prática profissional. Além disso, é um procedimento metodológico aplicado com frequência na área da Educação. Francischett (1999), ao falar sobre os objetivos da utilização da pesquisa-ação em contextos pedagógicos, discorre sobre o pensamento de Thiollent (1988), afirmando que:

> O objetivo da pesquisa-ação é principalmente voltado para a produção de conhecimento que não seja útil apenas para a coletividade considerada na investigação local, mas que, além disso, seja viabilizada a outros profissionais que se interessam em mudar sua prática pedagógica. (FRANCISCHETT, 1999, p. 173)

Assim, as Oficinas de Viola oferecidas ao longo desta pesquisa pretendem gerar material para alcançar e dialogar com a atuação docente de outros profissionais. Também buscam partir de uma configuração que possibilite interfaces com o mundo do violeiro e de seu espírito lúdico: a *roda de viola* – ocasião em que "os violeiros têm a oportunidade de se observarem para depois tentarem refazer o que ficou gravado naquela experiência" (DIAS, 2012, p. 49).

Aludindo à formação em roda, nas Oficinas de Viola, tem-se criado situações de jogo a partir das relações de escuta do violeiro – na maneira como este percebe e apreende sonoridades de seu ambiente, observando o outro e recriando o que observa. Dessa forma, o trabalho com os participantes das Oficinas tem sido conduzido de modo a estimular exercícios preliminares às atividades coletivas, através de pesquisas sonoras no instrumento, a exemplo da exploração de sons não convencionais, imitação criativa de sons ambientes (e de outros violeiros), além dos exercícios relacionados à questão das possibilidades de notação musical. Essas práticas fornecem material sonoro para jogos musicais mais elaborados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a condição de pesquisa em andamento, as informações obtidas até o momento ainda não oferecem conclusões definitivas. Contudo, as observações realizadas nas Oficinas, já delineiam alguns indícios das contribuições do jogo e da improvisação musicais como ferramentas preciosas para se abordar a viola caipira. Além disso, observa-se como o diálogo com elementos da tradição cultural ligada aos violeiros contribui para a criação desses jogos, em que a improvisação surge de forma espontânea.

Pretende-se, portanto, expor ao público acadêmico os referidos indícios obtidos ainda nesta fase da pesquisa, a fim de estimular o diálogo e a troca de experiências entre pesquisadores, de modo a calibrar as seguintes etapas do projeto aos intentos finais da pesquisa.

[3] A faixa etária é aproximada.

REFERÊNCIAS

BRITO, Maria Teresa Alencar de. *Por uma educação musical do Pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. *Koellreutter educador:* o humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Ed. Fundação Peirópolis, 2011.

COELHO, Patrícia Margarida Farias. Um Mapeamento do Conceito de Jogo. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v.2, p. 293-311, jan./jun. 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix. *Kafka:* por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira:* novos violeiros (in)ventano moda e identidades. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2012.

FRANCISCHETT, Mafalda Nesi. Refletindo sobre pesquisa-ação. *Revista Faz Ciência*, Cascavel, v.3, p. 167-176, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 48. reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

_____. *Professora sim, tia não:* cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Editora Olho D´água, 1997.

GALLO, Silvio. *Deleuze & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Acorde pra viola: uma proposta de ensino da viola caipira na fase inicial de aprendizado sob uma perspectiva da tradição oral*. Ribeirão Preto, 2010. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade de São Paulo.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens:* o jogo como elemento da cultura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O ensino da música num mundo modificado. In: KATER, Carlos (Org.). *Educação Musical: Cadernos de estudo*, n.6. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997a. p. 37-44.

_____. O espírito criador e o ensino pré-figurativo. In: KATER, Carlos (Org.). *Educação Musical: Cadernos de estudo*, n.6. Belo Horizonte: Atravéz/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997b. p. 53-59.

PEREIRA, Eugenio Tadeu. *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro*. 2012. 245 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: ECA/USP, 2012.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 4. ed. São Paulo, Ed: Cortez, 1988.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. *A viola:* ensaio elaborado especialmente para o projeto "Músicos do Brasil: Uma enciclopédia", patrocinado pela Petrobrás através da Lei Rouanet. 2008-9. Disponível em: <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>. Acesso em: 12/05/2015.

ROUXINOL DE PORTUGAL: CACILDA ORTIGÃO (1889-1956)

Ruthe Zoboli Pocebon (UFPel)
rt.zp@hotmail.com

Resumo: A cantora portuguesa Cacilda Ortigão foi uma personalidade importante para o cenário musical luso-brasileiro do início do século XX. Oficialmente premiada e homenageada pelos governos e sociedades dos dois países, foi esquecida pela historiografia. Neste trabalho pretende-se fazer um diagnóstico de seu esquecimento e o resgate histórico da mulher artista.
Palavras-chave: Cacilda Ortigão; Musicologia luso-brasileira; Estudos de gênero.

Portugal's Nightingale: Cacilda Ortigão (1889-1956)

Abstract: The portuguese singer Cacilda Ortigão was an important person to the portuguese and brazilian musical set around the beginning of 20th century. Officially awarded and honored by both country's government and society, she has been forgotten by historiography. In this paper it is proposed to do a diagnostic about Cacilda Ortigão's forgetfulness and to do an artist-woman historical rescue work.
Keywords: Cacilda Ortigão, Portuguese-Brazilian musicology; Gender.

INTRODUÇÃO

Cacilda Faria Lapa de Sá Pereira Ramalho Ortigão (Lisboa, 1889 - São Paulo, 1956), ou Cacilda Ortigão, foi uma cantora lírica portuguesa expoente nas primeiras décadas do século XX tanto em seu país como no exterior, incluindo o Brasil, país que adotou nos últimos quinze anos de sua vida. Trata-se de uma cantora que obteve reconhecimento do governo e da sociedade luso-brasileira na época de seu auge, pelo mérito de sua qualidade como artista, mas que ficou esquecida pela historiografia, assim como outros artistas do eixo luso-brasileiro.

Sua carreira artística e vida pessoal foram marcadas pelo "trágico e grandioso", (THÉBAUD, 1991, p. 9), assim como diversas mulheres que atravessaram o século XX. Cacilda Ortigão foi uma mulher que se inseriu com sucesso no mercado profissional das artes enquanto tutelada por seu pai, José Dâmaso de Sá Pereira, ou por seu marido, Sebastião de Macedo Ramalho Ortigão. Quando o grandioso deu lugar ao trágico, a carreira como cantora lírica desandou e mudanças de ordem pessoal tiveram que ser tomadas.

Diversas questões podem ser levantadas a partir de sua trajetória como artista, entre elas o trânsito de artistas portugueses e brasileiros nos dois países, a crítica musical especializada em Cacilda Ortigão ou mesmo o estudo do repertório utilizado em diversas turnês, tanto pela Europa quanto pelas Américas. Aqui, como parte de uma pesquisa em andamento, pretende-se fazer um resgate histórico de Cacilda Ortigão como mulher artista a partir do viés dos estudos de gênero, já que é possível encontrar uma relação entre a vida profissional desta cantora e a participação de duas figuras masculinas. Desta forma, sua trajetória como artista, enquanto filha, esposa e mãe, será apresentada com as fontes recolhidas até o momento,[1] com o objetivo de entender a inserção da mulher no meio profissional musical na primeira metade do século XX.

[1] As fontes recolhidas até o momento foram coletadas em arquivos de Portugal, como a Biblioteca Nacional, a Torre do Tombo e o Arquivo do Ministério da Educação e Ciência, em Lisboa; a Biblioteca Municipal do Porto, no Porto; e a Fundação António Quadros, em Rio Maior, além da Hemeroteca Municipal de Lisboa, em formato digital No Brasil, a Biblioteca Rio-Grandense, em Rio Grande (RS) e a Hemeroteca Digital Brasileira.

DESENVOLVIMENTO

Ao voltar o olhar para uma artista com o intuito de exemplificar as relações que possui com uma sociedade em um período específico, parte-se da constatação de que as mulheres também fazem parte da História e que não devem ser estudadas de forma separada dos demais elementos da sociedade. Thébaud (1991) afirma que

> Durante muito tempo a história foi a história dos homens, vistos como representantes da humanidade. Múltiplos trabalhos – só para o período contemporâneo eles contam-se por milhares – mostraram que também as mulheres têm uma história e são actores históricos de pleno direito. Mas já não se trata, impasse teórico que pode conduzir a contrassensos históricos, de as estudar isoladamente, no vácuo, mas, sobretudo, de propor uma abordagem sexuada do século, de introduzir na história global a dimensão da relação entre os sexos, o <gender> das Americanas, que podemos traduzir para o português <género> [...]. (THÉBAUD, 1991, p. 12)

Tanto no Brasil quanto em Portugal, diversos trabalhos já vêm sendo feitos centrados na história das mulheres, inclusive relacionando as suas práticas musicais, entre eles *A música se faz porque é vida: trajetórias de vida de mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de Música de Pelotas - RS* (CARDOSO, FERREIRA, NOGUEIRA, 2007) e *Berta Alves de Sousa (1906-1997): uma compositora no Porto de meados do século XX: a obra para canto e piano* (RUIZ, 2004).

Entre as referências sobre estudos de gênero, Lucy Green, em seu livro *Music, gender and education* (1997), ao abordar a prática e a educação musicais femininas, relaciona a atividade musical de cantoras com a feminilidade, destacando as razões que geram as necessidades de haver o controle sobre essa função.

> [...] o cantar reproduz 'feminilidade', eu diria que mulheres cantoras têm, por muito tempo, sido capazes de ocupar um lugar tão notório na esfera cultural. Permitir que as mulheres cantassem em casa, em conventos ou em público nunca foi um objetivo simples. Ao contrário, cantar simbolicamente enuncia e reproduz algumas das definições mais estáveis da feminilidade, que legitima, em primeiro lugar, a necessidade de controle das atividades das mulheres. Em poucas palavras, permitir que mulheres cantem demonstra 'feminilidade', e deste modo justifica a necessidade de controlá-las.[2] (GREEN, 1997, p. 34-5)

Ainda segundo Lucy Green, existem quatro características que correspondem à feminilidade no ato de cantar das mulheres: o uso do corpo como instrumento e a atenção a ele dada; a ausência de tecnologia ao cantar e a associação com o natural; a disponibilidade sexual aparente; e a figura da mãe-cantora, que canta para seu bebê. (GREEN, 1997, p. 28-9).

Portanto, tem-se que o ponto chave da questão é o corpo feminino e a sua exposição. Assim, ao permitir-se a exposição da feminilidade pelas mulheres enquanto cantoras, torna-se necessário certo controle para que a mesma não seja totalmente exposta, vulgarizando-a. Tratando-se

[2] [...] singing reproduces 'femininity', I would suggest, that women singers have for so long been able to occupy so prominent a place in the cultural sphere. Allowing women to sing in the home, in the convent or in public has never been a simple latitude. On the contrary, singing symbolically articulates and reproduces some of the enduring definitions of femininity which legitimate the very need for controlling women's activities in the first place. In a nutshell, allowing women to sing proves 'femininity', and thus justifies the need to control them (GREEN, 1997, p. 34-5).

de Cacilda Ortigão, o controle de sua feminilidade enquanto cantora deu-se pela tutoria de seu pai, enquanto solteira, e de seu esposo, quando casada.

Durante seu período de estudos no Conservatório Nacional, em Lisboa, o acompanhamento de seu pai fez-se necessário enquanto aluna e enquanto Pensionista do Estado no Estrangeiro. Em dezembro de 1913, ao realizar um concurso nacional para a escolha de estudantes de música de alto nível, com a finalidade de serem financiados pelo Estado português a estudar no estrangeiro, Cacilda de Sá Pereira obteve a maior nota dentre os candidatos que concorriam à vaga para canto. Este primeiro reconhecimento oficial foi materializado em forma de contrato, assinado por representantes do Estado português, Cacilda de Sá Pereira e seu pai, José Dâmaso de Sá Pereira, como seu fiador, caso algum dos itens do contrato não fosse seguido[3].

Pouco tempo antes de partir para a Itália, provavelmente em março ou abril de 1914, Cacilda de Sá Pereira casa-se com o jornalista Sebastião de Macedo Ramalho Ortigão. (MOREAU, 1984, p. 732). Durante seu período de estudos na Itália, entre 1914 e 1918, não há informações relativas à tutoria de seu pai, apesar de ele ter sido seu fiador, ou de seu marido. Entretanto, Sebastião Ortigão foi presença constante em sua vida profissional, como se pode perceber nas duas digressões artísticas que Cacilda Ortigão fez na América do Sul[4]. A primeira, em 1919, foi realizada com a Missão Artística Portuguesa, formada por Maria Júdice da Costa, Alfredo Mascarenhas, Óscar da Silva e Ruy Coelho,[5] e que teve o Brasil como único destino. O sucesso de Cacilda Ortigão foi reforçado em 1921, em nova digressão artística pelo Brasil e alguns países da América do Sul, como Uruguai e Argentina (MOREAU, 1984, p. 742). Desta vez, Cacilda Ortigão apresenta-se como cantora lírica solista e a imprensa brasileira consolida seu apelido como "Rouxinol de Portugal". Neste período, reforçando o sucesso que alcançava em suas vindas ao Brasil, foi homenageada com uma placa no Theatro Municipal de Belo Horizonte.[6]

Na primeira metade da década de 1920 dois outros reconhecimentos foram dados à Cacilda Ortigão. Em 1920, Luís de Freitas Branco (1890-1955), compositor português, dedica sua obra *Frivolidade* à Cacilda Ortigão, cuja estreia ocorreu no Rio de Janeiro em 1921 (DELGADO, TELLES, MENDES, 2007, p. 307). Além deste reconhecimento, em 1923, a cantora foi condecorada com o grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada,[7] concedido pelo Presidente da República Portuguesa para distinguir um cidadão por seu mérito literário, científico ou artístico[8]. É,

---

[3] Conforme Termo de Contrato arquivado no Arquivo do Ministério da Educação e Ciência de Portugal, caixa 612, maço 1073, datado em 19 de maio de 1914.

[4] NO MUNDO Theatral. A Manhã. Bahia, 08 de abril de 1920. p. 7. THEATROS e Diversões: Cacilda Ortigão. A Federação. Porto Alegre, 28 de novembro de 1921. p. 6.

[5] Os cantores líricos Maria Bárbara Júdice da Costa (Lisboa, 1870-1960) e Alfredo de Andrade de Mascarenhas (Portimão, 1882 – New Bedford, 1945), o pianista Óscar Courrège da Silva Araújo (Porto, 1870-1958), e o compositor e pianista Ruy Coelho (Alcácer do Sal, 1889 – Lisboa, 1986), além de Cacilda Ortigão, formaram a Missão Artística Portuguesa, que esteve no Brasil no ano de 1919.

[6] CACILDA Ortigão. Rio Grande. Rio Grande, 04 de setembro de 1922. [S.p.]. Quanto ao referido Theatro Municipal foi demolido em 1983 e, até o momento, não há informações sobre a placa em homenagem a Cacilda Ortigão. NUNES, Francisco. Fundação municipal de cultura. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=15693&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&>. Acesso em: 06 de abril de 2015.

[7] Documento manuscrito referente à Cota: Registo Geral de Mercês, Mercês Honoríficas, liv.1, Reg. 325, f. 107, localizado na Torre do Tombo, Lisboa.

[8] HISTÓRIA da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada. Disponível em: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=123>. Acesso em: 27 de maio de 2014.

portanto, um reconhecimento do governo português pela importância do homenageado para a sua área de conhecimento e para a sociedade portuguesa. Além de Cacilda Ortigão, receberam também esta ordem militar os músicos portugueses Fernando Lopes Graça e Joly Braga Santos, e o escritor José Saramago.

Portanto, a fase de grandiosidade vivenciada por Cacilda Ortigão segue as duas premissas diagnosticadas por Higonnet para as aspirações femininas no tocante à profissionalização artística: a educação e o reconhecimento oficial (HIGONNET, 1991, p. 312).

Depois do falecimento de seu marido, na segunda metade da década de 1920, e mãe de um filho pequeno, Cacilda Ortigão diminui drasticamente a quantidade de concertos, o que obrigou-a a procurar diversas maneiras de sustentar seu núcleo familiar, entre eles a atividade de professora de canto (MOREAU, 1984, p. 752). Além de desenvolver a atividade de ensino, a dimensão trágica que sua vida tomou pode ser observada em correspondência[9] à escritora Fernanda de Castro[10], onde, com desespero, solicita auxílio para trabalhar junto ao Conservatório Nacional. Por volta do fim da década de 1930 e início de 1940, provavelmente por não ter tido sua necessidade profissional correspondida em Portugal, Cacilda Ortigão e seu filho mudam-se para Porto Alegre com o intuito de iniciarem uma nova vida. Segundo Moreau (1984, p. 752), Cacilda Ortigão ainda tentou estabelecer-se profissionalmente no Brasil como professora de canto. A cantora falece em São Paulo, em 07 de agosto de 1956, com ataque cardíaco.

CONCLUSÕES

É notável que, enquanto havia um acompanhamento masculino, Cacilda Ortigão se desenvolvia e chegava ao auge como artista; quando sua carreira grandiosa deu lugar ao trágico com a morte de seu marido, a trajetória artística entrou em declínio e talvez aqui haja um ingrediente que tenha contribuído para seu esquecimento.

Embora não conclusivamente, esses fatos podem indicar que, quando tutelada por uma figura masculina, uma musicista da primeira metade do século XX e de grandes qualidades artísticas conseguia alcançar sucesso em sua carreira, como Cacilda Ortigão. Quando esta tutela lhe faltasse, inúmeras dificuldades para que se mantivesse no meio artístico seriam encontradas, o que, no caso da soprano portuguesa, levou a buscar outras fontes de sustento como o ensino de música.

Até o momento há carência de mais informações sobre a trajetória artística e pessoal de Cacilda Ortigão, que poderiam melhor contribuir no entendimento da sua inserção enquanto mulher cantora nas relações de gênero do panorama musical luso-brasileiro. No entanto, seguem-se as buscas por mais fontes que possam responder a estas questões, e que contribuam com o reconhecimento devido a esta personalidade do cenário musical.

---

[9] ORTIGÃO, Cacilda. Correspondência pessoal. 02 de setembro de 1933, Lisboa [para] CASTRO, Fernanda de. Lisboa. 4f. Pedido de auxílio para exercer a função de professora junto ao Conservatório Nacional.

[10] Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro (Lisboa, 1900 – Lisboa, 1994), ou Fernanda de Castro, foi romancista, poetisa, dramaturga e tradutora. VIDA e obra. Disponível em: <http://fernanda-decastro.blogspot.com.br/p/obras-de-fernanda-de-castro.html>. Acesso em: 06 de abril de 2015.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Alex; FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi; NOGUEIRA, Isabel. A música se faz porque é vida: trajetórias de vida de mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de Música de Pelotas – RS. *Métis: história e cultura*, Caxias do Sul, v.6, n.12, p. 239-258, jul./dez. 2007.

DELGADO, Alexandre; TELLES, Ana; MENDES, Nuno Bettencourt. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho, 2007. 473 p.

GREEN, Lucy. Affirming femininity: women singing, women enabling. In: _____. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University, 1997. p. 21-51.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens: aparências, lazer, subsistência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991. 4v. p. 297-323.

MOREAU, Mário. Cacilda Ortigão. In: _____. *Cantores de ópera portugueses*. Lisboa: Bertrand, 1984. 2v. p. 732-752.

RUIZ, Janete. *Berta Alves de Sousa (1906-1997): uma compositora no Porto de meados do século XX: a obra para canto e piano*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004. Coimbra, 2004. 152 p.

THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991. 5v. p. 9-23.

"SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME": ARTE E CULTURA NO BRASIL PÓS-1964

Kátia Rodrigues Paranhos (Profa. dos PPG em História e em Artes/UFU - Pesq. CNPq e Fapemig)
katia.paranhos@pq.cnpq.br

Resumo: Este trabalho aborda a importância histórica da peça "Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come", de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como característica fundamental desse musical, encenado em 1966 pelo Grupo Opinião, 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. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressão de engajamento e de intervenção sonora que fluía nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.
Palavras-chave: Música e teatro; Arte engajada; Canções funcionais.

Abstract: This paper looks at the historical importance of the play 'Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come' (If you run, the beast catches you, if you stay put, it eats you), by Ferreira Gullar and Oduvaldo Vianna Filho, as a political representation of the resistance against the Brazilian military dictatorship. As the crucial characteristic of this musical, staged by Grupo Opinião in 1966, 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. Thus the interest in analyzing the junction of the music and theater as expressions of commitment and intervention sound that flowed in and out of them shows the hard times of Brazilian Dictatorship, which still show breath to continue, with more or less force, for 21 long years.
Keywords: Music and theatre; Political engagement; Functional songs.

"É PRECISO TER OPINIÃO"

Após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura/CPC (posto na ilegalidade), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e de protesto àquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), 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. "Uma das atividades do CPC era fazer teatro político de rua, como o *Auto do cassetete*, *Auto da reforma agrária*, *Auto do Tio Sam*. Quando veio o golpe criamos o Grupo Opinião" (GULLAR *apud* AULA MAGNA DA UFRJ, 2006, p. 33).

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *Show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. 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, música popular, participação do público,

apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de "canções funcionais"[1] e de tradições culturais. 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 estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do "popular" e do "nacional", abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como mistificava "*novos lugares* da memória: o *morro* (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo)" (CONTIER, 1998, p. 20). Por meio 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.

Mas não só a junção de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia 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 de estilos 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 frequentarem 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 os que a ela se opunham.

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. Para Dias Gomes, "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).

[1] Expressão utilizada por Eric Hobsbawm ao se referir às cantigas de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor. Ver HOBSBAWM, 1991, p. 52.

"O TEATRO, QUE BICHO DEVE DAR?"

Depois do sucesso do *show* Opinião, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965, o espetáculo *Liberdade*, *liberdade*, coletânea de textos de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Em fins de 1965, com *Brasil pede passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. No entanto, nesse caso, o espetáculo é proibido[2].

Em 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho) é encenada pelo grupo no Rio de Janeiro, e conquista os prêmios Molière e Saci[3]. É interessante registrar que o "bicho" dá início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes: "Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro?" (GOMES *apud* GULLAR, 1966, sem numeração).

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de o *Auto da compadecida*), supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a "engenhosidade popular" é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Dito de outra maneira, fazendo da política um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem "um voto de confiança no povo brasileiro". Para tanto, usam versos, música, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, lirismo, comédia "mad", melodrama, toda uma espécie de corpo artístico e cultural.

Cabe registrar que a peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a. Por sinal, no primeiro ato, logo de início, os atores entram, cumprimentam-se e cantam:

> Se corres, bicho te pega, amô.
> Se ficas, ele te come.
> Ai, que bicho será esse, amô?
> Que tem braço e pé de homem?
> Com a mão direita ele rouba, amô,
> e com a esquerda ele entrega;
> janeiro te dá trabalho, amô,
> dezembro te desemprega;
> de dia ele grita 'avante", amô,
> de noite ele diz: "não vá"!
> Será esse bicho um homem, amô,
> ou muitos homens será? (GULLAR, 1966, p. 3).[4]

[2] Por conta disso o Grupo Opinião lança o show musical Samba pede passagem, para o qual convoca a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, de elenco gigante, que quase leva o grupo à falência.

[3] No elenco estavam jovens e consagrados atores como Agildo Ribeiro, Oduvaldo Vianna Filho, A. Fregolente, Helena Inez, Sérgio Mamberti, Thelma Reston, Osvaldo Loureiro, Denoy de Oliveira, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Francisco Milani, Manuel Pêra e Odete Lara.

[4] "Canção do bicho", de Geni Marcondes, Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar, foi gravada por Nara Leão no LP Manhã de liberdade, Rio de Janeiro, Philips, 1966. Nesse disco consta também o poema musicado "Dois e dois: quatro", de Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira.

A música pode servir como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai ("seu olhar de aço/já é quase o corte/por onde em teu corpo/vai entrar a morte" GULLAR, 1966, p. 73); ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais ("Tome, tome, tome, tome, paulada/Tome, tome, tome, tome, paulada/Está na roda, agüente, não pule nem nada/Não venha de banda jogar perna trançada" GULLAR, 1966, p. 109). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia.

Denoy de Oliveira, ao se referir à rixa com os colegas do Cinema Novo, observou que os integrantes do Opinião procuravam

> o contato com o público. [...] E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. [...] Com o *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. [...] Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver. (OLIVEIRA *apud* RIDENTI, 2000, p. 135)

Para Yan Michalski, numa crítica no *Jornal do Brasil*, em 1966, o "bicho" era uma "salada gostosíssima":

> Os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell'arte*, comédia *à La* Feydeau, comédia de *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].
> Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião* e *Liberdade, liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais e sem maior abertura de horizontes do ponto de vista teatral –, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança, logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade. (MICHALSKI, 2004, p. 59-62)

No entanto, apesar de a peça ser um sucesso de crítica e de público, não deixa de receber um julgamento desfavorável de certos setores da esquerda. Houve, por exemplo, quem a visse como "um tratamento romântico da malandragem" e cumprindo uma tarefa limitada, mesmo que importante: "a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e sentimento de impotência" (MACIEL, 1966, p. 295). Desse modo, para Luiz Carlos Maciel, o "bicho" "carrega uma herança pesada": os vínculos com a dramaturgia popularesca-nordestina e as experiências do CPC:

> Infelizmente, no fundo, o "bicho" apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de a *Compadecida* e congêneres. Esse

> amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral, e do rousseauanismo dos de esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukàcs. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido. [Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza. [...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil com o golpe de 1964. A ânsia indiscriminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos. (MACIEL, 1966, p. 291-292)

Para Ferreira Gullar, o Grupo Opinião conseguiu fazer "teatro político" de "alta qualidade". No caso, então, de o "bicho", a seu ver ele se "tornou uma obra prima do teatro brasileiro":

> essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade. (GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p. 225)

Ao cruzar Brecht e cordel, ou "distanciamento e protesto", deparamo-nos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, sonoridade e o diálogo dos atores com o público. O texto ainda propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: "escolha o que achar certo, o que lhe falar mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais" (GULLAR, 1966, p. 178). O primeiro, "final feliz", Roque casado com a filha do patrão, o segundo, "final jurídico", a divisão das terras com os camponeses e o terceiro, "final brasileiro", a "restauração" da monarquia no Brasil (GULLAR, 1966, p. 178-180). "O bicho", como decorrência de toda a sua concepção, se calcava no pressuposto de que a "representação" e/ou "dramatização" implicava 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 cerimônia social. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressão de engajamento e de intervenção sonora que fluía nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

REFERÊNCIAS

AULA MAGNA DA UFRJ. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ, 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v.18, n.35, p. 13-52, 1998.

COUTINHO, Lis de Freitas. *"O Rei da Vela" e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Universidade de São Paulo, 2011, 247.

GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n.2, p. 7-17, 1968.

GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (em parceria com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, n.7, p. 289-298, 1966.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* (organização: Fernando Peixoto). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro:* artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOBRE A ANÁLISE DA *KLANGFARBENMELODIE:* UMA POSSÍVEL LEI DA BOA CONTINUIDADE TÍMBRICA?

Lucas Fonseca Hipólito de Andrade (IFG)
lucasfhandrade@gmail.com
Juliano Lima Lucas (IFG)
julianolimalucas@hotmail.com

Resumo: O presente artigo pretende refletir sobre a possibilidade de aplicação da teoria gestáltica da lei da boa continuidade na análise da klangfarbenmelodie. Propõe-se cogitar sobre uma possível lei da boa continuidade tímbrica análoga às leis da boa continuidade melódica, rítmica e métrica apresentadas por Leonard Meyer em seu livro *Emotion and Meaning in Music*, de acordo com a teoria da Gestalt. Muitos estudos ainda precisam ser concretizados para uma busca pela coerência estrutural que trabalha com elementos de maiores complexidades, como o timbre, e envolve até mesmo as percepções do ouvinte.
Palavras-chave: Análise; Timbre; *Klangfarbenmelodie*; Gestalt.

On the analysis of *Klangfarbenmelodie:* a possible law of good tone color continuity?

Abstract: This paper discusses the possibility of application of Gestalt theory of the law of good continuity in the analysis of Klangfarbenmelodie. It is proposed to think about a possible law of good tone color continuity similar to the laws of good continuity melodic, rhythmic and metric presented by Leonard Meyer in his book, Emotion and Meaning in Music, and according to Gestalt theory. Many studies still need to be implemented to a search for structural coherence working with larger complexities elements such as timbre and the perceptions of the listener.
Keywords: Analysis; Tone color; Klangfarbenmelodie; Gestalt.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho reflete uma pesquisa em andamento na qual pretende apontar uma alternativa aos desafios metodológicos em análise musical de obras nas quais o timbre se apresenta como importante elemento estrutural. Propõe-se cogitar sobre uma possível lei da boa continuidade tímbrica análoga às leis da boa continuidade melódica, rítmica e métrica apresentadas por Leonard Meyer em seu livro *Emotion and Meaning in Music*, de acordo com a teoria da *Gestalt*.

O timbre é um termo que descreve a qualidade ou colorido de um som. A preocupação em compreender e utilizar suas diferentes qualidades remete a um período longínquo. No fim do Século XVI, inicio do período barroco na história da música, o compositor Cláudio Monteverdi (1567-1643) destaca-se como um dos primeiros a se preocupar em explorar características e técnicas individuais de cada instrumento na tentativa de intensificar a expressão de sentimentos através da música. A música idiomática, juntamente a essa vontade de descobrir novos sons, serve como pontapé inicial para incentivar futuros compositores a buscar novos timbres e incorporá-los a sua música, em uma contínua tentativa de expressar afetos e ideias por meio dessa arte. No fim do séc. XIX, com o surgimento das preocupações na elaboração de orquestrações, o timbre começa a ganhar tal importância que, no século seguinte, este se torna papel fundamental em diversas obras musicais. As peças contemporâneas muitas vezes passaram até mesmo a necessitar de um tipo de grafia que permitia um conjunto mais complexo e rico de possibilidades.

Por muito tempo, as práticas que tendiam à valorização da altura e do ritmo estavam inteiramente conectadas às prioridades do discurso musical ocidental (GOMES, 2002). Mas, na

medida em que os compositores começaram a reconhecer que não somente a melodia, a harmonia e o ritmo poderiam ser trabalhados dentro de uma composição musical, o timbre passou a ser manipulado também de maneira consciente, fazendo parte inclusive de motivo gerador de formas. Como pioneiros nesse tratamento mais criterioso do timbre podemos citar Claude Debussy (1862-1918), Arnold Schoenberg (1874-1951) e Anton Webern (1883-1945). Com esses dois últimos, surge a noção de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres): uma progressão de timbres poderia ser equivalente em função a sucessões de alturas em uma melodia (KOSTKA, 2006).

Inúmeras obras musicais, que foram feitas durante o século XX e ainda são no XXI, sofreram influência dessa "nova" forma de composição. A ideia de *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg mudou a maneira como a arte musical era apreciada (esteticamente). Para os compositores de sua geração e das futuras ainda apresentou mais uma técnica composicional que gera possibilidades quase infinitas. A contribuição foi não apenas para a descoberta de uma riqueza incalculável de novos timbres, mas para as mais variadas formações instrumentais, para o questionamento a respeito do que é ou que pode vir a ser um instrumento musical, do conceito de música, além da quebra de alguns pré-conceitos em relação ao fazer musical. A tentativa de expressar os afetos por meio da música que Monteverdi buscava nunca antes teve a sua disposição tantos recursos como agora, graças à melodia de timbres.

No entanto, apesar da supracitada importância desse atributo do som, no que se refere à análise musical, tradicionalmente ainda se tem pensado muito nos parâmetros de altura, intensidade e duração de notas que compõem os aspectos melódicos e suas respectivas elaborações no decorrer da música. A Acústica e a Psico-acústica têm elaborado inúmeros trabalhos sobre os fenômenos do timbre, no entanto, não enfocam seu uso dentro de um pensamento estético e artístico. O seu estudo deve ser inserido num contexto musical, pois o enfoque analítico do timbre como um fenômeno característico da arte musical só terá significado se for feito dentro de um contexto estético e artístico (FERREIRA, 2006).

Mas como formular um modelo de análise que auxilie na avaliação das estratégias de utilização dos recursos tímbricos em determinada obra?

Há algumas dificuldades envolvidas na concretização de um modelo de análise específico voltado para o timbre. Uma delas é que sua percepção é feita a partir da interação de inúmeras de suas propriedades, isto é, ao contrário de outros atributos do som musical, tais como altura, volume e duração, o timbre não pode ser associado a apenas uma dimensão física (LOUREIRO e PAULA, 2006). Outra dificuldade é a descrição de suas qualidades adequadamente em palavras. Este parâmetro do som sempre foi algo descrito como um reforço sensorial; e o vocabulário tímbrico é em grande maioria composto por um catálogo de expressividades referenciais imprecisas (PISTON, 1984), fazendo-se usos de metáforas e sinestesias. Tem-se utilizado adjetivos como claro, escuro, metálico, brilhante e assim por diante. Então, até que se tenha realmente escutado o som em questão e "*impressed it on his mind's ear*", conforme escreve Kennan (1970, p. 2), não é possível ter a real concepção dessa cor particular dos sons.

Por enquanto, essa solução de correspondências com as sensações dos outros sentidos tem servido ao propósito descritivo dos sons nos estudos sobre o timbre já que, segundo Antunes (2005, p. 28), "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".

Caso o foco de estudo seja o timbre, surge assim, a ideia de refletir sobre a utilização de modelos analíticos que dão especial atenção à percepção. Segundo Oliveira (1998, p. XXV),

> ao criar-se um sistema ou um modelo analítico, tomam-se decisões mais ou menos hierárquicas, definindo o que é importante analisar, revelando o modo como essa análise reflete essa importância, e indicando o processo que é utilizado para comunicar de uma forma inteligível os argumentos, as justificações e as conclusões propostas.

Mais ainda, em uma tomada de decisão em que também se proponha uma delimitação na amostragem do estudo, no caso o estudo de obras que contenham a *Klangfarbenmelodie*, pode-se eleger a relação timbre-melodia como o objeto de fundamental importância para a análise. Portanto, a reflexão sobre como formular tal modelo analítico que auxilie na avaliação das estratégias de utilização dos recursos tímbricos será discutida nas obras que se utilizam dessa ideia básica de construção. Se a *Klangfarbenmelodie* for entendida como uma tentativa de realização de uma organização do timbre como uma espécie de melodia, por que não pensar também em tentar utilizar as ferramentas que analisam as mesmas melodias para esse novo elemento da elaboração musical? Como fundamentação teórica utilizar-se-á a Teoria da Gestalt e sua aplicabilidade na música segundo Leonard Meyer e suas análises segundo um dos princípios da percepção: a lei da boa continuidade. A hipótese desta pesquisa é a de que existindo uma lei da boa continuidade melódica, métrica e ritmica, não existiria também uma lei da boa continuidade tímbrica?

TIMBRE, *KLANGFARBENMELODIE* E A LEI DA BOA CONTINUIDADE

Durante muito tempo o timbre foi deixado em segundo plano, mas já no fim do séc. XIX, segundo Gubernikoff (2007):

> A incorporação de sons não instrumentais e de ruídos aumentou consideravelmente a extensão do universo sonoro composicional trazendo o timbre para o foco da atenção. O som, sua composição interna e suas qualidades intrínsecas passaram a ser objeto de pesquisas científicas e composicionais.

O timbre é um termo que descreve a qualidade ou colorido de um som. Durante o século XIX, o físico alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894) conduzindo pesquisas nas áreas de fisiologia e psicologia fisiológica, propôs que o tal parâmetro sonoro fosse unicamente determinado por seus parciais harmônicos, o que se denomina hoje como espectro do som. Mas não é tão simples assim, pois sua percepção é feita a partir da interação de inúmeras de suas propriedades e, por isso, dos elementos básicos do som, ele é o mais difícil de encontrar uma formalização adequada. Ao longo da história pesquisadores discutem sua possível definição e suas aplicações.

Uma das aplicações práticas da nova importância dado ao timbre foi descrita, em 1911, por Schoenberg (2001) que apresentou pela primeira vez o termo *Klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres. Para Maia (2013, p. 30), o compositor elaborou "o conceito de *Klangfarbenmelodie*, dando a entender que este conceito possa ser pensado como uma tentativa de realizar uma organização formalizada do timbre como uma espécie de melodia". Helmholtz formulara a ideia de "cor do som", e é com base nessa ideia que Schoenberg trabalhou com a melodia de timbres, na tentativa de sobrepor e alterar as parciais harmônicas, criando assim suas melodias tímbricas.

Anton Webern, compositor e aluno de Schoenberg, apresentou uma concepção diferente para a utilização da melodia de timbres. Em suas composições, Webern distribuiu as notas de uma ideia musical, ou tema, entre os instrumentos utilizados, construindo uma melodia de timbres, porém, de maneira fragmentada.

No que se refere à *Klangfarbenmelodie*, a principal diferença entre as ideias de Schoenberg e Werben é a forma como construíam a melodia de timbres em suas obras, isto é, a aplicação prática do termo. Segundo Maia (2013, p. 34),

> Schoenberg observa que não se trata apenas de uma melodia de cores do tom, 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 [...]

A mudança constante de cores instrumentais em uma única frase melódica eleva o timbre a uma componente estrutural de grande importância. Muito mais que na mudança de alturas, ritmos e dinâmicas das notas musicais, a singularidade destas linhas melódicas reside em sua construção e dependência a partir do timbre. A *Klanfarbenmelodie* pressupõe, portanto, a cor como elemento estrutural (KLIEWER, 1975).

A análise do timbre como componente fundamental é dependente da percepção para sua descrição e seu estudo. Requer, portanto, uma teoria que também tenha foco na percepção e sirva de ferramenta útil para este caso.

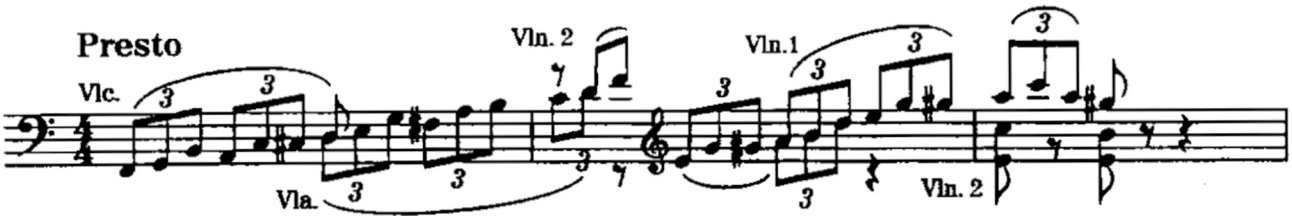
A Teoria da *Gestalt* surgiu no início do século XX, com as ideias de psicólogos alemães e austríacos, como Max Wertheimer, Christian von Ehrenfels, Felix Krüger, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka. *Gestalt* é um termo alemão que, em português, aproxima-se ao sentido de forma ou aparência. Ela afirma que não se pode ter conhecimento do todo por meio das partes, e sim das partes através do todo. Também se descobriu que certas leis regem a percepção das formas, facilitando a compreensão das imagens e ideias. A percepção é, portanto, ponto de partida e também um dos temas centrais da *Gestalt*.

A *Gestalt* estabelece algumas leis básicas para a organização dos estímulos sensíveis externos como as de semelhança, de proximidade, de destino comum, de clausura, de experiência anterior, de boa continuidade etc. Aqui aborda-se uma reflexão apenas sobre a utilização da lei da boa continuidade que diz que: "uma forma ou padrão tenderá, mantendo-se outras coisas iguais, a continuar seu modo inicial de operação" (MEYER, 1956, p. 92). Assim, a mente organiza os estímulos musicais separados como tendo configurações e movimentos contínuos.

Meyer (1956) cita as manifestações desta lei da boa continuidade em exemplos de continuidade melódica, rítmica e métrica. A continuidade melódica é obtida nas frases musicais, por exemplo, por meio de presença de tons comuns entre as frases, sequencias e direcionalidade melódica; e sua descontinuidade por meio de interrupção ou deslocamento temporal de notas contíguas, ornamentos e cromatismo (OLIVEIRA, 2010).

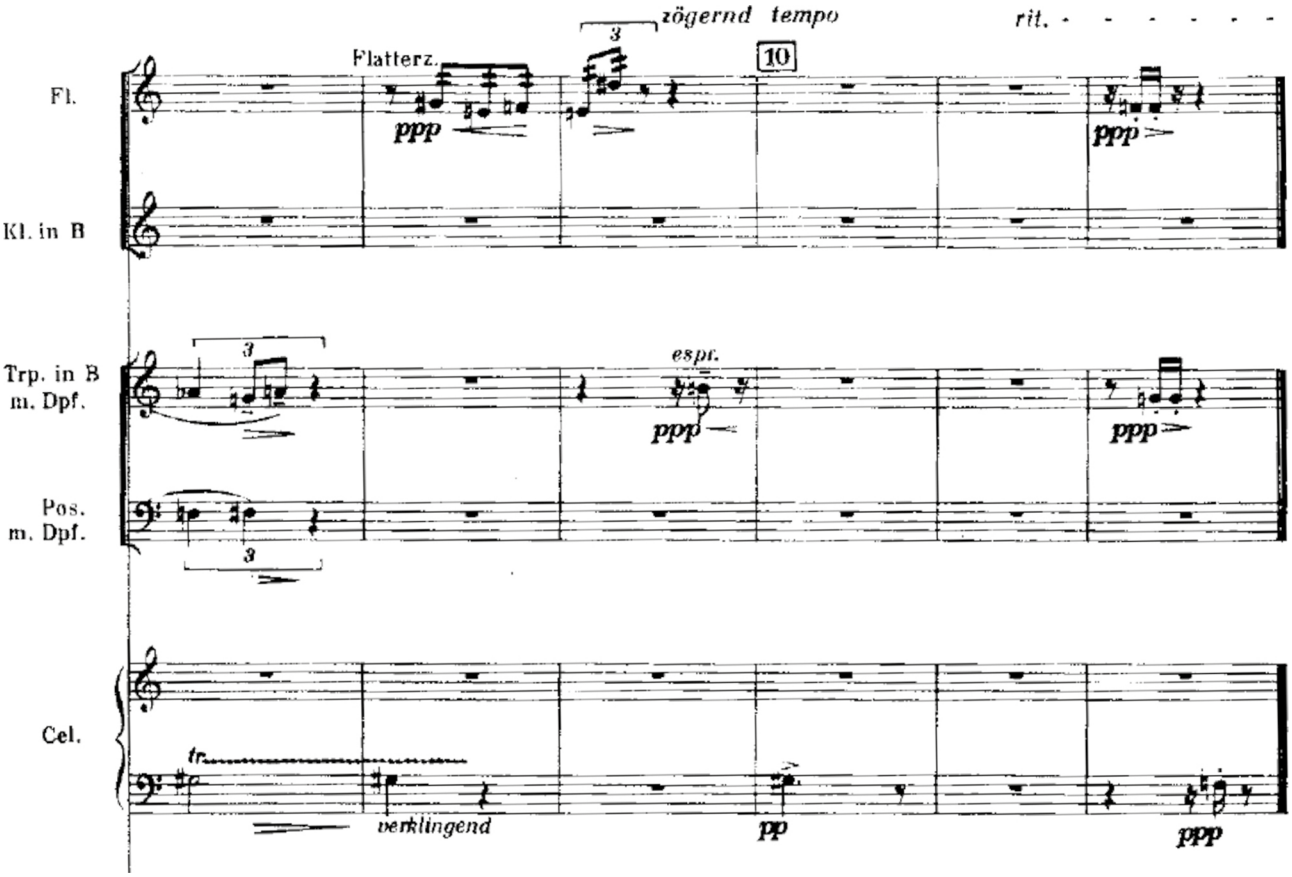
Não é difícil encontrar o timbre como ferramenta para desvios e quebras de continuidade. Ele pode ser usado para dividir e segmentar o estímulo sonoro percebido. Por exemplo, uma das mais usuais maneiras de se ressaltar agrupamentos sonoros é por meio do contraste entre os naipes de uma orquestra. No entanto, pressupondo a intenção de um processo continuado dentro da *Klanfarbenmelodie*, pode-se pensar também numa boa continuidade tímbrica atingida quando não existir grandes rupturas na sucessão de frases e na construção destas.

A busca dessa conexão já é objeto de estudo da 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.



Exemplo 1: Conexão entre os instrumentos do naipe de cordas.

Direcionada à *Klanfarbenmelodie*, este tipo de abordagem pode ser empregada, citando apenas um exemplo, na avalição das mudanças constantes de timbres das Cinco Peças para Orquestra, op. 10, de Anton Webern. Não se pode deixar de perceber a sutil conexão de algumas passagens, como no final da primeira peça entre as notas da flauta, do trompete com *sordina* e a celesta: uma continuidade tímbrica que remete praticamente a uma sensação de eco.



Exemplo 2: Webern, Cinco Peças para Orquestra, op. 10 nº1, final: continuidade tímbrica.

Segundo Oliveira (2010, p. 63),

> A experiência estética que surge da geração de expectativas musicais claras e precisas é contraposta àquela decorrente de eventos ambíguos e incertos, que colocam o ouvinte em uma situação onde ele não pode fazer muito além de esperar que futuros esclarecimentos apareçam na sequência da obra. Tanto uma quanto a outra situação resultam em experiências afetivas na apreciação musical. Sendo assim, tão importante quanto a continuidade é a descontinuidade melódica (ou harmônica).

Assim como os parâmetros altura e duração podem ser utilizados para a observação de continuidade ou descontinuidade dentro de uma melodia, assim como foi feito por Meyer (1956), o parâmetro timbre também pode ser utilizado na observação de conexões ou rupturas sejam elas simultâneas ou sucessivas.

CONCLUSÕES

Talvez seja realmente possível formular um modelo de análise que auxilie na avaliação das estratégias de utilização dos recursos tímbricos em determinada obra, como no caso das que se utilizem da *Klangfarbenmelodie*. No entanto, mais do que responder a indagação sobre a existência de uma lei de boa continuidade tímbrica, esse estudo preliminar lança também uma reflexão sobre a possibilidade de transferência de uma abordagem analítica de um elemento musical para outro e sobre a necessidade de se sugerir uma metodologia de análise que também insira o timbre como parte fundamental da estrutura de uma obra musical, principalmente no que se refere à música do séc. XX.

Muitos estudos ainda precisam ser concretizados para uma busca pela coerência estrutural que trabalha com elementos de maiores complexidades, como o timbre, e envolve até mesmo as percepções do ouvinte. Lançou-se aqui uma reflexão no intuito de colher boas discussões.

REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3. ed. New York: Norton, 1989.

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para os sopros e as cordas*. Brasília: Editora Sistrum, 2005.

FERREIRA, Marcello. O timbre instrumental como vetor da forma em obras orquestrais: uma proposta analítica. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2006. Brasília. *Anais dos Congressos da ANPPOM*, 2006, Brasília. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais.php>. Acesso em: 02 nov. 2008.

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia:* estratégias orquestrais. Gráfica Contexto, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

Gubernikoff, Carole. Metodologias de Análise Musical para Música Eletroacústica. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.XI, Setembro de 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv11/10/10-carole-analise.html>.

KENNAN, Kent. *The Technique of Orchestration*. 6. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2002.

KLIEWER, Vernon. Linear aspect of twentieth-century music. In: WITTLICH, Gary (Ed.). *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, p. 270-321.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

LOUREIRO, Maurício A. e PAULA, Hugo B. de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. *PER MUSI*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 57-81.

MAIA, Igor Leão. 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.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. *Teoria Analítica da Música do Séc. XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

OLIVEIRA, Luis F. *A Emergência do Significado em Música*. 2010. 265 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. (versão diagramada em A4)

PISTON, Walter. *Orquestración*. Tradução: Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.

PROUT, Ebenezer. *The orchestra:* orchestral techniques and combinations. Dover Publications, New York 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

TEORIAS SOBRE AS ORIGENS DO VIOLÃO DE SETE CORDAS: DA EUROPA DO SÉC. XVIII AO BRASIL DO SÉC. XX

Pedro Jordão (IFG)

Resumo: Este artigo pretende apresentar um levantamento de fontes que podem vir a contribuir com a investigação sobre a origem do Violão de Sete Cordas e sua introdução na música popular brasileira. Para isso, realizamos uma revisão bibliográfica buscando relatos históricos sobre o instrumento no Brasil, e em outros países como a Rússia, França e Espanha. Encontramos livros e artigos científicos em português, inglês e espanhol, fotos e imagens que retratam o instrumento no Brasil e na Europa, além de registros fonográficos e audiovisuais que contribuem para a investigação sobre a chegada do instrumento no Brasil. Concluímos que há uma variedade de informações sobre a utilização do Violão de Sete Cordas ao longo da história, mas que ainda não há evidências de como este instrumento foi inserido na música popular brasileira.
Palavras-chave: Violão de Sete Cordas; Origem; Brasil; Rússia; França.

Abstract: This article aims to present a survey of sources that may contribute to research on the origin of Seven-String Guitar and its introduction in Brazilian popular music. For this, we conducted a literature review looking for historical accounts of the instrument in Brazil, and other countries like Russia, France and Spain. Find books and scientific articles in Portuguese, English and Spanish, photos and images portraying the instrument in Brazil and Europe, and phonographic and audiovisual records that contribute to research on the arrival of the instrument in Brazil. We conclude that there is a wealth of information on the use of Guitar Strings Seven throughout history, but there is still no evidence of how this instrument was inserted in Brazilian popular music.
Keywords: Seven-String Guitar; Origins; Brazil; Russia; France.

INTRODUÇÃO

A música popular brasileira vem conquistando cada vez mais espaço no meio acadêmico. Diversas pesquisas realizadas por estudiosos brasileiros e de outras nacionalidades, corroboram para a formalização teórica desta cultura musical que, durante décadas, era transmitida somente por tradição oral. Neste âmbito, instrumentos típicos da cultura popular como o violão de sete cordas, se tornaram objeto de estudos e pesquisas. Entretanto, ainda não é significativa a produção acadêmica relacionada a este instrumento, existindo assim, lacunas acerca de alguns aspectos importantes. Um destes aspectos é sobre a origem do instrumento e a sua inserção na música popular do Brasil.

Grande parte dos artigos produzidos sobre o violão de sete cordas no país não abordam de forma significativa as questões sobre a origem do instrumento na música brasileira. Diversas teorias são levantadas, porém, quase sempre sem embasamento teórico. Isto nos incentivou a realizar um levantamento de fontes que possam vir a contribuir nas pesquisas sobre a origem do violão de sete cordas.

Em pesquisas bibliográficas, podemos encontrar três teorias sobre a introdução do instrumento no Brasil: A primeira, e mais aceita pelos estudiosos, trata da possibilidade do instrumento ser de origem russa[1]; a segunda trata da possibilidade do instrumento ter sido trago da França[2]; e a terceira, de que a ideia surgiu a partir da necessidade virtuosística[3] do violonista, de se ter uma extensão maior na região grave do instrumento. Sobre estas três teorias, PELLEGRINI relata que:

[1] Ver: SOUZA, 2008, p. 14; DINIZ, 2003, p. 76; CARRILHO, 2009.
[2] O violonista Luizinho 7 Cordas cita tal teoria em vídeo-aula Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HlzpvKQ7FJY
[3] Ver: BRAGA, 2002 p. 7.

> [...] acredita-se que alguns ciganos russos que freqüentavam a casa da Tia Ciata poderiam ter sido o elo do instrumento com a cultura brasileira.
> Há ainda hipóteses de que esse violão possa ter sido trazido da França por Arthur de Souza Nascimento (Tute) [...] ou mesmo, que ele possa ter sido encomendado a algum luthier por um violonista que teria sentido a necessidade de notas mais graves que as do violão convencional. (PELLEGRINI, 2005 p. 43-44)

Mediante estas teorias, procuraremos catalogar registros históricos sobre a utilização do instrumento no Brasil, Rússia e França. Cabe ressaltar que também iremos relevar os dados que relatem instrumentos que possam ser considerados predecessores do violão com sete cordas.

DAS *GUITARRAS* DE SETE ORDENS, AO VIOLÃO HEPTACORDE – SÉC. XVIII E XIX

Para iniciarmos nossas considerações, é fundamental estabelecermos as relações entre os termos utilizados para nomear o instrumento que conhecemos por violão. O vocábulo *violão* (aumentativo de viola) é utilizado para designar o instrumento somente nos países de língua portuguesa. "Em todas as outras principais línguas, a denominação é derivada do árabe *qitara*, por sua vez tomado do grego *kithara:* em francês, *guitare;* em alemão, *Gitarre;* em inglês, *guitar;* em italiano, *chitarra;* em espanhol, *guitarra*" (TABORDA, 2010, p. 23). Mediante isso, buscamos referências sobre este instrumento em outros idiomas, na pretensão de abarcar um maior número de referências para a nossa pesquisa.

A primeira referência que encontramos sobre uma *guitarra* com sete ordens de cordas, pode ser localizada em uma edição do tratado de José Antonio Vargas y Guzmán, *Explicacion Para tocar la Guitarra de Punteado por Mussica o Cifra*[4], lançado no ano de 1776, na cidade de Veracruz, México[5]. Neste método existe um relato onde "*Vargas reconoce que también existían guitarras de cinco y siete órdenes, pero el testimonio mencionado nos corrobora que su uso era más restringido*" (ALCALDE, 2007, p. 216). Diante este relato de Vargas y Guzmán, existem aspectos importantes que devemos levar em consideração.

Tudo indica que quando o autor utiliza o termo *guitarra*, quer se referir ao instrumento que dispunha, geralmente, de cinco ou seis ordens de cordas duplas, e que era bastante popular na Espanha do séc. XVIII. Podemos pensar este instrumento como semelhante à viola que chegou ao Brasil no período colonial, pois "Já por essa época, em Portugal o uso da palavra viola teria se sobreposto à utilização do nome guitarra" (TABORDA, 2010, p. 41).

Outro fator relevante sobre o relato de Vargas y Guzmán, é sobre a possibilidade desta *guitarra* de sete ordens ter sido traga da Espanha ao México[6]. Segundo MAY: "*This indicates that the seven-string guitar had been transported from Europe to the New World during the eighteenth century*" (MAY, 2013, p. 16).

---

[4] Eplicacion [sic] Para tocar la Guitarra de Punteado por Mussica o Cifra, y reglas Vtiles para Acompañar com ella la Parte de el Baxo (ALCALDE, 2007).

[5] Devemos ressaltar que a primeira edição do tratado de Vargas foi publicada em 1773, em Cadiz, Espanha. (ALCALDE, 2007).

[6] É bastante comum na cultura mexicana um instrumento similar, conhecido como Guitarra Séptima.

Ainda no séc. XVIII, outra referência importante sobre o uso de uma *guitarra* de sete cordas pode ser encontrada no método *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, do italiano Frederico Moretti. A primeira edição deste tratado foi publicada na Itália em 1792, no entanto, nos interessa o relato sobre a *guitarra* "*[...] de siete cuerdas sencillas que dice tocar en la edición de 1799*" (FERNÁNDES, 2010, p. 139).

Nesta edição, Moretti afirma:

> Embora eu use uma guitarra de sete cordas simples, me pareceu oportuno acomodar estes Princípios para a de seis cordas duplas, por ser a que geralmente se toca na Espanha: esta mesma razão me obrigou a imprimi-los em italiano em 1792 adaptados à guitarra de cinco ordens duplas, pois naquele tempo ainda não se conhecia na Itália a de seis cordas. (MORETTI *apud* TABORDA, 2011, p. 68)

Tanto a *guitarra* de sete ordens duplas, citada por Vargas y Guzmán, quanto a *guitarra* de sete cordas simples, utilizada por Frederico Moretti, não dispõem de explicações sobre a afinação de suas cordas. Não há também escrituras ou qualquer outra fonte que possam auxiliar nesta investigação, dificultando que façamos qualquer relação entre estes instrumentos e o violão de sete cordas atual.

Em meados do séc. XIX, o luthier espanhol Antonio Torres Jurado (13/6/1817 - 19/11/1892) definiu a forma do violão clássico. A partir de então, "outras tentativas inovadoras ainda foram feitas, tais como violões com dois braços, com cordas atravessadas sobre o tampo e violões com ou sem trastes móveis" (PEREIRA, 2010, p. 5). Uma dessas experiências resultou no violão encomendado pelo violonista Napoleon Coste ao famoso luthier francês, Pierre-René Lacôte.

Conhecido como "violão heptacorde" (Figura 1), este instrumento possui sete cordas simples, sendo que a sétima corda (contadas de baixo para cima) passa por fora do braço do instrumento. Em relação à sua afinação, as partituras escritas por Coste para o instrumento indicam a nota mais grave como um Ré2, indicando assim a possível afinação da sétima corda.

Figura 1: Violão Heptacorde, Lacôte, Paris, início do séc. XIX. Museé de la musique.

O VIOLÃO DE SETE CORDAS RUSSO

A *semistrunnaya gitara* (violão de sete cordas) russa tem seus primeiros registros ainda no séc. XVIII. Sua origem não é exata, mas há indícios que este instrumento possa ter relações com instrumentos de origem tcheca. Segundo TIMOFEYEV: "*A possible link between the Russian and West/Central-European instruments could have been made with the help of a Czech guitarist, composer and the author of the 1798 method book for 7-string guitar, Ignatz von Held (1766-1816)*" (TIMOFEYEV, 2013). Outro músico considerado como pioneiro na utilização do violão de sete cordas russo, Andrei Sychra (1773-1850), também de origem tcheca.

Registros históricos sobre este instrumento podem ser encontrados nas partituras deixadas por Sychra, e em um quadro do artista russo Vasili Andreevich Tropinin (1776-1857, com o nome "O Guitarrista" (Figura 2).

Em relação a afinação do violão de sete cordas russo, podemos verificar uma peculiaridade. Sua afinação resulta em um acorde de Sol Maior na segunda inversão (D, G, B, d, g, b, d), semelhante à Kobza[7] de acompanhamento. Há também afinações em scordatura, onde "*the low bass to be tuned down to C, or even up to E*" (TIMOFEYEV, 2013). Vale ressaltar que a nota C na sétima corda, é a mesma que tradicionalmente se usa no violão de sete cordas brasileiro.

Figura 2: "O Guitarrista", V. A. Troppinin, início do séc. XIX, museu Tretiakov de Moscou.

[7] Instrumento de cordas tradicional da Ucrânia. Existem diversas variações do instrumento, havendo uma com sete cordas de afinação semelhante à guitarra russa

O VIOLÃO DE SETE CORDAS NO BRASIL

O violão de sete cordas surge no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Nesta época, o gênero choro já estava bastante difundido na cultura carioca, considerando que "os instrumentistas populares, conhecidos como chorões, apareceram em torno de 1870" (DINIZ, 2003, p. 13).

A formação dos primeiros regionais[8], estabelecida pelo Grupo do Caxangá, foi o ambiente sonoro em que o violão de sete cordas foi introduzido no país. Nas mãos de Tute (Arthur de Souza Nascimento, Rio de Janeiro, 1/7/1886 - 15/6/1957) e de China (Otávio Littleton da Rocha Viana, Rio de Janeiro, 16/5/1888 - 27/8/1927), "o violão de 7 cordas entrou na música brasileira para não sair mais" (CARRILHO, 2009, p. 1).

O registro mais antigo do instrumento no Brasil pode ser encontrado em uma gravação da música Sofres porque queres, de Pixinguinha, gravada no ano de 1917, pela gravadora Odeon (DINIZ *apud* MAY, 2013). Outra evidência que nos auxilia na investigação sobre a chegada do instrumento no país são fotos do Grupo do Caxangá em que aparecem o instrumento. Há uma foto do ano de 1914 em que China aparece segurando um violão que parece ter sete cordas, no entanto "Due to the quality of the photo it is impossible to see and count the number of strings on the guitar" (MAY, 2013, p. 20). A foto mais antiga em que se pode confirmar a presença do violão de sete cordas, é do ano de 1918 (Figura 3). Nela, China aparece com o instrumento, sentado ao lado de seu irmão Pixinguinha.

Figura 3: Grupo do Caxangá e Duque, 1918. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Duque, e Sizenando Santos. Sentados: China (com o violão de sete cordas), Nelson dos Santos Alves e Donga.

[8] Conjunto instrumental típico do gênero choro, formado por violões, cavaquinho e pandeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos em nossa pesquisa que há uma variedade de informações sobre a utilização de instrumentos, semelhantes ao violão, com sete ordens de cordas, desde a segunda metade do séc. XVIII. O relato mais antigo pode ser encontrado no método de Vargas y Guzmán, em 1776, referente a utilização de uma *guitarra* com sete ordens de cordas duplas. Já em 1799, Frederico Moretti traz o que podemos considerar como o primeiro relato sobre a utilização de uma *guitarra* com sete cordas simples.

Já em relação às teorias sobre a introdução do violão de sete cordas no Brasil, constatamos a presença do instrumento na França e na Rússia, o que, de certa forma, dá embasamento a estas teorias. No entanto, não há registros que comprovem realmente uma relação entre o violão brasileiro e o violão francês e/ou russo. Diante o exposto, percebemos que ainda há a necessidade de um aprofundamento nas pesquisas sobre a origem do violão de sete cordas.

REFERÊNCIAS

ALCADE, Antonio Corona. Dos Sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: Um caso de Musicologia Forense. *ANUARIO MUSICAL*, Catalunha, n.62, p. 205-228, 2007.

BORGES, Luís Fabiano Farias. *Uma Trajetória Estilística do Choro: o idiomatismo do violão sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2008. Brasília, 2008. 177 p.

BRAGA, Luiz Otavio. *O Violão de Sete Cordas:* Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002. 139 p.

CARRILHO, Maurício. *Violão de 7 Cordas*. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/mauriciocarrilho-violao7cordas.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2015.

DINIZ, André. *Almanaque do choro:* a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 106 p.

FERNÁNDES, Ana Carpintero. Frederico Moretti (1769-1839). II. Descripción y estudio de las ediciones de los Principios. *NASSARRE*, Zaragoza, n.26, p. 131-163, 2010.

MAY, Adam John. *The Brazilian seven-string guitar: Traditions, techniques and innovations*. Dissertação de Mestrado. The University of Melbourne, 2013. Melbourne, 2013. 74 p.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2005. Campinas, 2008. 250 p.

PEREIRA, Marco. Introdução. In: CAETANO, Rogério. *Sete Cordas – Técnica e Estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010. p. 5-8.

SOUZA, Rogério. *Choro 100:* violão=play along choro: guitar. Rio de Janiro: Biscoito Fino, 2008. 86 p.

TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional:* Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 23-70.

TIMOFEYEV. O e BAZZOTTI. M. *The Seven-String Guitar in 19th-Century Russian Culture*. Disponível em: <https://www.academia.edu/3768487/The_Seven-String_Guitar_in_19th-Century_Russian_Culture/>. Acesso em: 13 abr. 2015.

UMA LEITURA MUSICAL DE *NOVE, NOVENA*, DE OSMAN LINS

Poliana Queiroz Borges (Doutoranda em Estudos Literários - Poslit/UnB)
polianaq19@gmail.com
Wolney Unes (EMAC/UFG)
engenho21@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma análise da obra "Pentágono de Hahn", de Osman Lins, a partir de da possibilidade de analogias musicais. Essas analogias estão presentes não apenas nos sinais identificadores das personagens, mas também no timbre e no campo semântico associado a elas.
Palavras-chave: Analogias musicais; Osman Lins; Literatura comparada.

A musical reading of *Nove, novena*, by Osman Lins

Abstract: This article proposes an analysis of the short story "Hahn´s Pentagon", aiming at possible musical analogies. These analogies can be traced not only by the graphic signals identifying the various characters, but also within the timbre and the semantic field associated with them.
Keywords: Musical analogies; Osman Lins; compared literature.

INTRODUÇÃO

Nove, Novena, lançada em 1966, é considerada um marco na obra literária do escritor Osman Lins. Trata-se de um conjunto de nove microrromances, que chamou a atenção da crítica da época por seus aspectos inovadores. "Pentágono de Hahn" é a terceira narrativa da obra que, juntamente com mais oito textos, compõem o projeto desse livro, classificado pelo autor como uma obra de transição de sua poética.

Lins, pernambucano nascido em 1924, iniciou suas primeiras experiências literárias por volta do ano de 1941. Além de vários romances e narrativas, sua obra compreende ainda peças de teatro, ensaios, entrevistas e artigos de jornal. O autor dividia sua trajetória como escritor em três fases, que denominou Busca, Transição e Plenitude. *Nove, novena* seria o momento decisivo entre as duas primeiras fases, já que a obra representou "um marco na ruptura de Osman Lins com o fazer literário ancorado nas estruturas narrativas tradicionais" (NITRINI, 1987, p. 17). Lins morreu em 1978, deixando uma obra marcada, sobretudo, por uma visão mítica e cosmogônica, como haveremos de tratar mais adiante.

Em "Pentágono de Hahn", Lins narra as experiências e conflitos de cinco personagens que veem suas vidas transformadas a partir da chegada de um circo em sua cidade. A principal atração é Hahn, uma elefanta, que se tornará o eixo das micronarrativas. As personagens principais não são nomeadas pelo autor, que as identifica através de sinais que encabeçam os parágrafos, indicando, assim, a voz narrativa.

Considera-se a hipótese de que os sinais-personagens de "Pentágono de Hahn", por serem impronunciáveis, indicam um silêncio cheio de significações. O desenho de tais sinais, encomendados pelo autor especialmente para o projeto da obra, sugerem uma estilização das figuras musicais já conhecidas e consagradas nesse código. Buscando-se uma resposta sobre as equivalências musicais e o texto osmaniano surgiu a seguinte pergunta: Quais seriam as relações de correspondências entre

a Música e a Literatura para além das semelhanças entre a imagem dos sinais-personagens dados por Lins com as figuras musicais? Para responder a tal pergunta, iniciaram-se as tentativas de aproximação a partir dos parâmetros musicais de ritmo, intensidade, altura e andamento. Neste último, foi realmente possível pensar em uma equidade entre texto e conteúdo musical. O objetivo principal dessa pesquisa é, portanto, verificar como Lins se apropriou de elementos de outras linguagens artísticas integrando-os na estrutura literária, configurando uma correspondência entre as artes.

Os sinais impronunciáveis a nomear os personagens dão azo a algumas considerações. Ao evitar enunciar o nome dos protagonistas, o autor evoca duas situações: por um lado, a mística em torno do som da palavra, em especial do nome próprio e suas vedações, por outro lado a dualidade entre som e silêncio, o impronunciável dos sinais em oposição ao som das outras porções do texto. Ao impedir o leitor de verbalizar seu nome, a personagem ganha uma fixidez espacial, como um carimbo, um timbre ou chancela circunscrita ao espaço ficcional. Se na mística judaica a enunciação do nome do criador era proibida, a própria criação do mundo se deu pelo verbo.

Na criação do universo ficcional de o "Pentágono de Hahn", Lins proíbe nomes de personagens, enuncia outros, contrapõe tempos cronológicos e a ubiquidade, propondo um exercício que, simultaneamente, se revela verbal e visual. Em que pese a riqueza de referências visuais, semânticas e polissêmicas, neste artigo, haveremos de nos concentrar especificamente nas possibilidades de analogias musicais no texto de Lins.

A possibilidade de leitura musical em o "Pentágono de Hahn" foi sugerida pela primeira vez no posfácio da quarta edição de *Nove, novena*, de José Paulo Paes, intitulado "Palavra feita vida". Nesse texto, o crítico ressalta que os sinais identificadores "fazem lembrar as cifras, abreviaturas ou símbolos astrológicos, alquímicos e musicais, sendo que a lembrança destes últimos tem pertinência mais próxima". Algumas linhas adiante, Paes avança: "semelha uma partitura musical que se lê em silêncio, como os músicos de profissão" (1994, p. 204).

De fato, "sensações sonoras" emanam de todo texto, como diria Mário de Andrade. O crítico refere-se a essa sensação como algo percebido externamente, "conduzida ao cérebro pelo nervo acústico condutor e aí transformada em estado de consciência que a torna conhecida" (ANDRADE, 1995, p. 38). Essa sensação sonora pode ser percebida graficamente por meio dos sinais que representam as personagens, devido às equivalências com as figuras musicais; e semanticamente por meio da inconstância temporal dos tempos verbais, responsável por uma prosódia, que gera um ritmo próprio em cada núcleo narrativo.

Na obra de Lins, o diálogo entre as artes é um ponto pacífico entre seus críticos. No que se refere à música, há diversos estudos que compartilham a ideia da interseção entre esta e a literatura na escrita osmaniana, como afirma Martha Paz, ao se referir à cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, presente em *Avalovara:*

> A leitura de *Avalovara* mostra a preocupação de Osman Lins em destacar todas as formas de arte, em especial a música, que aparece de forma intensiva em diversos momentos da narrativa ficcional. A sucessão de cenas criadas pelo autor provoca o imaginário do leitor, conduzindo-o para um mundo de imagens e sons [...]. A expressividade musical, o dinamismo rítmico e o texto poético da cantata se encaixam de forma impressionante no contexto da narrativa [...]. (PAZ, 2013, p. 213)

Lins tratou da natureza dos sinais identificadores em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, afirmando que eles "jamais são simbólicos, e sim indicativos" e que alguns foram desenhados especificamente para o texto "Pentágono de Hahn" (1979, p. 142).

O PENTÁGONO DE HAHN

O elenco da narrativa assim se apresenta: a personagem identificada pelo sinal ♀ se autodenomina um celibatário. É o segundo de dois irmãos e, a partir de seu encontro com Hahn, reflete sobre a possibilidade e o desejo de sair de seu estado de solidão. A personagem ♭ é um menino púbere, que nutre paixão por uma mulher mais velha, uma vizinha, e tem com ela sua iniciação sexual. Outra personagem, identificada por ‖, é sexagenária, vive com uma irmã e um irmão, também idosos, reclusos em casa. Não chega a ver Hahn, e obtém notícias sobre a elefanta através da personagem Nassi Latif, que visita as senhoras, e alimenta os sentimentos de Helônia, irmã de ‖. A personagem ⊖ está de passagem e depara-se com Hahn assim que chega à cidade. Esse encontro enseja em ⊖ reflexões acerca do ofício de escritor, profissão à qual almeja ou intenta. E, finalmente, a personagem ↙, uma moça que vê sua vida desperdiçada em uma cidade interiorana. Relaciona-se com um menino, de nome Bartolomeu, e esse romance é condenado pela sociedade. Aparece ainda o sinal ♮, mas esse, como será visto adiante, não é um núcleo narrativo, antes, constitui uma fusão de dois personagens sinalizando uma marca da narrativa, a descronologização.

Como em um prelúdio, o autor apresenta os primeiros contrastes do múltiplo sistema de significados pelo qual o fruidor da obra adentrará, na cena inicial do espetáculo de circo onde Hahn surge, acompanhada de seu domador:

> ♮ Em diferentes cidades, ♭ eu aqui em Goiana, ♀ eu na Vitória, ♮ assistimos o número de Hahn, e essas duas vezes ♀ foram ♭ são ♮ idênticas, tudo se cumprindo com uma regularidade polida nos ensaios. ♀ Tinha, sempre tive, predileção por essa espécie de animais; embora já contasse quarenta e cinco anos, vibrava ainda ao vê-los. Fascinava-me aquele ser informe, gravado nas cavernas quando nosso destino de homens não se fixara, cunho de moedas, transporte de reis, montaria de deuses, ele próprio reverenciado e apontado como o bicho que suporta o mundo sobre o dorso. Além disso, sabê-los raça tendente a desaparecer impressionava-me, talvez por ser celibatário. Senhorita Hahn entrava ao som da "Marcha triunfal", da *Aída*.
> ♮ Tapete carmesim na testa, tapetes persas no lombo, ♀ aparecia, ♭ surge, ♮ orelhas abanando, as presas faiscantes sob as lâmpadas; ♀ dançava, ♭ dança, ♀ com seu domador, ♭ com o grande general, uma valsa, ♮ trechos do "Danúbio azul"; ♀ juntava, ♭ junta ♀ unia ♮ as patas sobre dois tambores coloridos, erguendo a tromba e girando lentamente, com extremo cuidado, naquele reduzido pedestal, ♀ onde bebia, ♭ onde bebe ♀ onde tomava ♮ um copo de cerveja; ♀ ofertava, ♭ entrega, ♀ oferecia, ♮ a alguém sentado na primeira fila, ♀ um ramalhete de dálias, ♭ três rosas amarelas; ♀ partia, ♭ vai-se, ♀ desaparecia, ♮ pisando o chão com brandura; ♀ tinha-se ♭ tenho ♮ a impressão de que, encontrando um ovo no caminho, ♀ ficaria, ♭ ficará ♀ ficaria ♮ no ar, suspensa, para não quebrá-lo. (LINS, 1994, p. 30-31)

Nos dois primeiros parágrafos de "Pentágono de Hahn" – que doravante chamaremos de "prelúdio" – Lins utiliza uma técnica semelhante ao cânone, com duas vozes apresentando o mesmo tema em tempos diferentes. Um músico de profissão, diferentemente de um leigo, ouve música a partir

de seu código escrito, lendo-o numa partitura. Isso diz respeito não só às notas musicais, mas a todos os elementos gráficos dispostos em uma partitura para que se possa ter o sentido exato da composição, quais sejam: andamento, ritmo, pulsação, intensidade, etc. No fragmento mencionado acima, o que salta aos olhos é a possibilidade de Lins ter se apropriado das figuras musicais, e tê-las apresentado de forma estilizada. E mais, de ter impresso no estado comportamental, reações homólogas às dinâmicas e timbres musicais comumente descritas em uma partitura.

Neste prelúdio, é possível observar três sinais gráficos: 𝄾 e 𝄿, que se desdobrarão em núcleos narrativos, e 𝅀, uma fusão dos dois outros. Esse não é um núcleo-personagem, mas uma criação do autor que sugere um só discurso para as duas personagens que observam o espetáculo de Hahn em espaço e tempo diferentes.

Os narradores 𝄾 e 𝄿 descrevem a apresentação da elefanta ao som da *Marcha Triunfal da* ópera *Aída*, de Verdi, peça em compasso binário, e de trechos do *Danúbio Azul*, valsa de Strauss, em compasso ternário. Nesse trecho é possível observar dois feixes de possibilidades para as escolhas lexicais que contribuem para formar um conteúdo rítmico dos compassos:

> [...] 𝄾 **dançava**, 𝄿 **dança**, 𝄾 com seu domador, 𝄿 com o grande general, uma valsa, 𝅀 trechos do "Danúbio azul"; 𝄾 **juntava**, 𝄿 **junta** 𝄾 unia 𝅀 as patas sobre dois tambores coloridos, erguendo a tromba e girando lentamente, com extremo cuidado, naquele reduzido pedestal [...]. (LINS, 1994, p. 36)

É possível perceber, pelos nossos grifos, que o tempo verbal e o léxico se alternam de modo a criar um jogo sonoro, do ponto de vista da prosódia, que se assemelha ao ritmo dos compassos das peças musicais escolhidas pelo autor. Composições que apresentam uma alternância de compassos diferentes em sua estrutura são, convencionalmente, chamadas irregulares ou complexas (ou compassos alternados). No texto, essa alternância se dá por meio da interposição de sintagmas que apresentam vocábulos cuja métrica e tonicidade constroem um ritmo, sugerindo um sincronismo com as peças musicais dançadas pela elefanta. Assim, verifica-se que os termos componentes do prelúdio para Hahn, no feixe da musicalidade, encaixam-se no tempo da estrutura interna dos compassos, como letra e música se encaixam numa canção.

Aqui fundem-se aspectos literários e musicais, ordenados em um discurso metalinguístico, cujos componentes icônicos ornamentam e relativizam o tempo dos fatos narrados: para a personagem 𝄾, o uso do imperfeito e, para a personagem 𝄿, o presente do indicativo:

> [...] 𝄾 juntava, 𝄿 **junta** 𝄾 **unia** 𝅀 as patas sobre dois tambores coloridos, erguendo a tromba e girando lentamente, com extremo cuidado, naquele reduzido pedestal, 𝄾 onde **bebia**, 𝄿 onde **bebe** 𝄾 onde tomava 𝅀 um copo de cerveja; 𝄾 ofertava, 𝄿 **entrega**, 𝄾 **oferecia**, 𝅀 a alguém sentado na primeira fila, 𝄾 um ramalhete de dálias, 𝄿 três rosas amarelas; 𝄾 **partia**, 𝄿 vai-se, 𝄾 desaparecia, 𝅀 pisando o chão com brandura. (LINS, 1994, p. 36)

Na fusão das personagens (𝅀), tem-se não só a observação simultânea da cena, como a mesma interpretação do espetáculo, ou seja, o mesmo pensamento ou discurso sobre a cena, para as duas personagens, em uníssono.

O modo como Lins utiliza a técnica da polifonia ornamenta o texto, criando uma espécie de iluminura, pois, cada vez que entra em cena uma personagem-núcleo, o elemento gráfico que a

representa encabeça aquele parágrafo. Pelo fato de as personagens estarem representadas por um sinal impronunciável, o leitor apenas pode *ler* o que vê. Isso imprime uma certa regularidade no ritmo da narrativa. As variações e dinâmicas desse ritmo – se mais rápido ou lento – são individuais e serão dadas pelas características de cada personagem. Como nesse excerto, um exemplo de narrativa rápida no núcleo-personagem ♭:

> Desperdicei varetas, latas de cola, folhas e folhas de papel de seda que Adélia me fornece, desenhei, imaginei esboços irrealizáveis, chorei. A imaginação se transvia, desespera-se. (LINS, 1994, p. 47)

No nível gramatical, o uso de formas verbais oxítonos como "desenhei" e "imaginei" provocam uma sensação de tempo acelerado, confirmado pela urgência em encontrar o material adequado, expresso nos termos "folhas e folhas de papel de seda". O encadeamento das ações que vão da tentativa de construir o papagaio ao choro por não conseguir o intento, revelam o grau de ansiedade do garoto ♭, culminando no termo "desespera-se". Em contraposição ao ritmo rápido da micronarrativa de ♭, tem-se um exemplo de narrativa lenta, no núcleo ⊖:

> Silêncio, perseverança, audácia, paciência, teias, os sentidos alerta, armas que terei de obter, para cercar as palavras, amestrá-las depois com aguilhões e banhos [...]. Não se oferecem nunca por acaso, de improviso, as decisões essenciais de um homem; tal como na obra de arte, vamos chegando a elas devagar, com iluminações, e sobretudo com amadurecimento, esforço, meditação e exercício. (LINS, 1994, p. 50-51)

Os substantivos paroxítonos *silêncio*, *perseverança* e *paciência* marcados pela sonoridade dos fonemas nasais/ẽ/e/ã/como que prolongam a instância temporal e criam um alargamento do tempo, preciosa ferramenta na busca que a personagem ⊖ empreende, refletindo sobre o ato criador, confirmada pelos termos "devagar", "amadurecimento" e "meditação" os quais subtendem um estado de criação artística.

O mesmo se dá no campo semântico para as duas micronarrativas. Para a personagem ♭, Lins escolhe termos como: "exaltação", "agitada", "rápida", "precipitando-se", "desgoverno", "afligente", "correm", "avanço", dentre outras, que sugerem um andamento acelerado, em termos musicais. À personagem ⊖, é dado o seguinte campo semântico: "interminável", "vastidão", "silêncio", "estagnadas", "longo tempo", "inerte", "paciência", "devagar", "longa e secreta gestação", "rastejando", "prolongado", confirmando o andamento lento.

O fruidor, levado a levantar as referencialidades e os significados possíveis de um texto, reúne em um mesmo arcabouço de ideias: sinais, campo semântico, estrutura e forma que, no caso de "Pentágono de Hahn", faz surgir um ornamentalismo sonoro cujo fator mais evidente é a estrutura polifônica. Através da descontinuidade das cinco vozes narrativas, Lins aplica o que Mikhail Bakhtin apresenta como princípios musicais da polifonia levados "para o plano da composição literária" (1981, p. 35), propondo uma espécie de transcrição da linguagem musical para a linguagem literária. Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin (1981) toma a polifonia como uma analogia figurada da técnica musical que indica:

> [...] apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. (1981, p. 16)

Dessa forma, de acordo com Bakhtin, é possível inferir que a polifonia pressupõe uma "multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo" (1981, p. 28).

Na tessitura do texto, a polifonia engendra uma relação definida pela temporalidade, na qual passado e futuro têm menos peso que o presente. Para Osman Lins, essa intenção de presentificar o tempo possibilitava "uma determinada visão do universo, um mundo 'presentificado', sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente" (LINS, 1979, p. 142). No primeiro parágrafo do texto, em sua abertura, em seu prelúdio, isso fica explícito ao leitor: "um imenso presente", pois a descrição da cena, apesar dos movimentos de Hahn, permanece, como imagem, à semelhança de uma tela. Temos, em tão, o estabelecimento da *ut pictura poesis* – em português, "Poesia é como pintura", conforme escreveu Horácio, retomando Aristóteles.

Ao dar ao leitor esses quadros presentificados, Lins insere o paradigma da correspondência das artes, porém, com a visível intenção de explorar a arte da escrita. Sobre o assunto, Mario Praz afirma que "só temos o direito de falar de correspondências, de fato, nos casos onde haja intenções expressivas comparáveis e poéticas comparáveis" (1982, p. 19). Essa intenção é clara em Osman Lins, justamente pela urdidura entrelaçada entre as artes complementares – literatura e música são consideradas artes complementares, em Souriau (1983).

Guardados os limites de cada uma das linguagens artísticas, no primeiro parágrafo de "Pentágono de Hahn" temos, ao mesmo tempo, o estabelecimento de dois eixos fundamentais para a estrutura do texto, a forte presença dos limites entre palavra e imagem e a polifonia. O organum de "Pentágono de Hahn" será considerado na medida das várias vozes, e como produto do trabalho do autor, via seu instrumental: a palavra.

CONCLUSÃO

Quais seriam as relações de correspondências entre a Música e a Literatura para além das semelhanças entre a imagem dos sinais-personagens dados por Lins com as figuras musicais? Na tentativa de respondermos a essa questão, empreendemos uma leitura que privilegiou a observância dos modos e meios de que se utilizou o autor para instaurar uma correspondência entre essas linguagens. De posse das considerações de Mikhail Bakhtin, Étienne Souriau e Mario Praz, buscou-se ainda indicar quais artifícios usados por Lins, do ponto de vista da estrutura, resultaram em uma permeabilidade que permitisse tal leitura. Nosso percurso no estudo da poética osmaniana confirmou a possibilidade de leitura do ponto de vista musical.

Finalmente, esperamos que não só tenhamos contribuído para a fortuna crítica do autor sob o viés proposto, mas também aberto um espaço de diálogo para o futuro estudo de correspondências e referências que o texto permita.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Introdução à estética musical;* pesquisa, estabelecimento de texto, introdução de notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense; Universitária, 1981.

LINS, Osman. *Nove, novena:* narrativas. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Evangelho na taba:* novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto:* Nove, novena e o novo romance. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

PAZ, Martha Costa Guterres. In: *No reverso do tapete:* a escritura de Osman Lins. Org. Leny da Silva Gomes, Elizabeth de Andrade Lima Hazin, Odalice de Castro e Silva. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2012.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes:* elementos da Estética Comparada. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

UMA PROPOSTA DE ACOMPANHAMENTO PARA VIOLÃO DA CANÇÃO "TALVEZ TU LEIAS": MODINHA RETIRADA DO "CANCIONEIRO DE ARMÊNIA" DE BRAZ WILSON POMPEU DE PINA FILHO

Bruno Fernandes Oliveira (UFG)
brunobach.metal@gmail.com
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
angsou@gmail.com

Resumo: O presente artigo consiste na elaboração do acompanhamento para violão da seguinte modinha: Talvez Tu Leias do Cancioneiro de Armênia. Tal elaboração se constroe em três momentos por meio de pesquisa qualitativa e bibliográfica. O primeiro momento se direciona a trajetória histórica do que é o cancioneiro, atingindo a edificação e representação da obra estudada dialongando com as demais manifestações artísticas de Pirinópolis. Já o segundo momento um breve cenário violonístico que se insere como um veículo ativo nas modinhas e nas relações históricas e culturais da sociedade brasileira do século XIX. Consequentemente, o terceiro momento é a análise e projeção da construção do acompanhamento para violão baseado na melodia já transcrita e nas diretrizes já traçadas.
Palavras-chave: Cancioneiro; Modinha; Violão; Acompanhamento.

A proposal of monitoring for song of the guitar "Maybe you read": modinha removed from the "Songbook of Armênia" of Braz Wilson Pompeu de Pina Filho

Abstract: The present paper describes the preparation of the accompanying guitar for the next fad: Maybe You Please read from Songbook of Armenia. This elaboration builds up in three stages through qualitative and literature research. The first moment is directed to the historical trajectory of the songbook, approaching the construction and representation of the studied work correlating with other artistic manifestations from Pirinópolis. The second period is a brief "guitaristi" scenario that is inserted as an active vehicle in folk songs and the historical and cultural relations of Brazilian society of the nineteenth century. Consequently, the third moment is the analysis and projection of the construction of the accompanying for the guitar based on the melody already transcribed and the guidelines already drawn.
Keywords: Songbook; Modinha; Guitar; Accompaniment.

INTRODUÇÃO

O tema central deste artigo consiste na construção do acompanhamento da melódia já transcrita do Cancioneiro de Armênia da modinha denominada Talvez Tu Leias, cuja elaboração é o objetivo geral da presente pesquisa.

O Cancioneiro de Armênia, assim como os cancioneiros dos séculos XV e XVI, constitui em uma coletânea de canções que expressam nas suas formas, temáticas e valores que dialogam com o seu meio e transita por manifestações artísticas diversas. Logo é visão corrente, na atualidade, que o relato sobre o passado e sempre "contaminado por uma cadeia de intermediarios: atores sociais que selecionam, registram e interpretam os acontecimentos a partir de valores, crencas e de seus lugares na sociedade", conforme as palavras de Souza (p. 90, 2013). Mediante a reflexão, Pina Filho (2004) junto não só simplismente transcreve a obra para pauta somente para preservar uma música a fim da performance, mas resgata e relaciona uma representação de uma manifestação artística expressada pelo cancioneiro.

Ao delinear a historicidade do violão, que direciona a evolução organológica até o diálogo com as perspectivas sociais e culturais, é possível compreender a relação com o gênero estudado e a interação com a construção do acompanhamento. Logo, as diretrizes traçadas pelas

perspectivas do cancioneiro e do violão são os objetivos específicos que contribuem para a construção do acompanhamento.

De fato, o trabalho da transcrição e da representividade concretizada na obra do Cancioneiro de Armênia não há indícios de como executar o acompanhamento. Por isso, a elaboração do acompanhamento baseado nas diretrizes já mencionadas justifica a importância para preservar e contemplar a arte da música goiana.

A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO CANCIONEIRO DE ARMÊNIA

O Cancioneiro de Armênia é uma coletânea de 56 canções que Braz Filho gravou e, posteriormente, transcreveu as melodias anexadas aos poemas de Luis do Couto, Joaquim Bonifácio de Siqueira, L. Gonçaves Dias, Manuel Amorin Félix de Souza entre outros importantes nomes. Tal cancioneiro recebe o nome de Armênia como homenagem que o autor dedica a sua tia, uma vez que, no fim de sua vida escreveu 56 canções a punho destinado ao seu querido sobrinho. Armênia de Pina Siqueira foi uma mulher "catalisadora de um processo cultural", segundo Filho (2004), onde nascerá no berço da família Pina, cujo legado artístico é tradicional e intenso; logo, na sua plena existência produziu muitas atividades artísticas e fez da sua casa um pleno local de produção cultural, onde produziu ensaios de novenas, missas, teatros, bailados, serestas, sendo uma "especie de enciclopedia ensinando, arias, cânticos, *mazurcas*, *sochtichs*, cana verde, valsa, modinhas; enfim, tudo que se precisava saber sobre o conhecimento das atividades culturais de Pirenópolis".

Ao anteceder as obras transcritas o autor tange a construção dos aspectos sócio-culturais do cancioneiro universal perpassando pelos rapsodos homéricos, Cancioneiro de Garcia Resende (Cancioneiro Geral), Cantigas de Santa Maria até eclodir na obra estudada. Diante de tal construção é perceptível o diálogo transitório do artista com a existência do seu meio, ou seja, na expressão dos cantos amorosos, cantos de festas, cantos de trabalho, cantos narrativos, cantos de ninar, cantos bucólicos, cantos litúrgicos e para diversas manifestações artísticas que se contempla e concretiza nos afazeres da vida.

Um fator relevante presente na obra trabalhada foi o critério pelos pesquisadores e coletores dos textos de conservar o título conforme o primeiro verso da canção ou modinha. Tal técnica foi inspirada nos cancioneiros da Idade Média, conforme Rodrigues (1982) "A modinha geralmente conserva o primeiro verso como título, como se usavam nos fins da Idade Média". Mediante está perspectiva estrutural das poesias, as modinhas e canções presentes no Cancioneiro de Armênia abordam témáticas como desilusões amorosas, saudosistas, bucólicas, paixões, etc. Tais sentimentos se expressão na condição humana com o diálogo da sua existência em suas emoções e ações, conforme as palavras de Pina:

> Um cancioneiro não é uma coisa do passado e nem tende a refletir saudosismo. É, por excelência, um noticiário competente, realizado através do canto, narrando os fatos mais relevantes que desfrutaram primazia na demanda popular, ávida de receber e transmitir emoções através de cada "caso", "estória" ou "história" que alcançou sucesso no interesse popular. Assim, a eterna modernidade do cancioneiro, do romanceiro. A canção popular vive basicamente das emoções humanas, dos fatos humanos. (FILHO, 2004, p. 47)

A coletânea de 56 canções é constituida de 44 modinhas, 1 valsa-canção, 2 valsas-serenata, 2 “cancioneiros modernos”, 1 toada-canção e 5 toadas. Dentre as 44 modinhas 19 estão em binário composto, 10 em binário simples e o restante em ternário e quartenário simples.

Conforme Braz Pina Filho (2004) as transcrições dos textos foram valorizados por completo a escrita que sua tia, Armênia Pina Siqueira, lhe dedicou, ou seja, foi preservado com muito rigor a ortografia e toda a estrutura textual. E todas as obras que tiveram o compositor e letrista foram mencionadas e os que não foram encontrados foram classificados como anônimos. Segundo o autor as transcrições das músicas obedeceram aos mesmos critérios das transcrições dos textos, cuja transcrição da fita gravada para a pauta foi realizada pela Professora Doutora Maria Augusta Callado de Saloma Rodrigues.

A INFLUÊNCIA DO VIOLÃO NAS MODINHAS

A trajetória histórica do violão é cheio de lacunas, onde a repercussão entre pesquisadores é tangida no consenso de que não há referências sonoras e gráficas que marquem a chegada precisa da data que o violão chegou ao Brasil, além da investigação do seu passado, “confundir-se com a viola caipira”, segundo Bonilla (2003, p. 20). Entretanto, na sua trajetória é consenso que chegou em nosso país por meio dos jesuítas a viola de 5 cordas duplas, instrumento popularíssimo em Portugal, também conhecida como guitarra de cinco ordens que possuía várias afinações dentre elas a mais utilizada e estabelecida por Juan Carlos Amat.[1]

No decorrer dos séculos XVII até XIX a trajetória do violão se expande, pois a facilidade pela sua portabilidade e por ser um instrumento harmônico tornam-se pontos fundamentais para repercussão popular. Tais condições permitiram uma forte influência nas modinhas, uma vez que, o instrumento junto a viola caipira, flauta e cavaquinho acompanhavam a melodia solista, no caso a voz. Logo, o violão tornou-se o instrumento de acompanhamento muito utilizado nas interpretações das modinhas e fluente popular na vida urbana, conforme as palavras de Taborda (2011, p. 11) “aquela que se tornaria a grande realização do instrumento: servir de suporte harmônico aos gêneros típicos formadores da música popular”.

A modinha que era apreciada nos salões da aristocracia brasileira, cujos protagonistas eram a voz acompanhada do piano com caráter lírico e sentimental, circulariza para as camadas populares. Logo, o violão também passou a ser um instrumento acompanhador, uma vez que, a portabilidade e a difusão do instrumento se emancipam pelo seu idiomatismo e gosto do instrumentista da época. Conforme Taborda tal fato evidencia:

> A circularidade entre choros, serenatas e a moda concretiza na vivência musical urbana quer seja no Rio de Janeiro, quer seja na Bahia, ou seja, as modinhas práticadas pelos “bohêmios” não se prendiam mais nos grandes salões, mas na vida noturna urbana. Logo, o violão torna-se um instrumento marcante nesta circularidade”. (TABORDA, 2011)

[1] Para Galileia (2012), Juan Carlos Amat (1572-1642) músico espanhol que publicou no seu método Guitarra Española de Cinco Órdenes (1596). No seu método está presente a afinação estabelecida no fim do século XVI, pois é a primeira fonte da afinação da guitarra clássica e da moderna, cuja afinação entre as ordéns seguem a seguinte parâmetro: Lá - Ré - Sol - Si - Mi. Outro parâmetro relevante no seu método foi o estilo rasgueado ou batutte (acompanhamento rítmico) que influenciará na textura musical e na excecução proporcionando um contraste com a maneira mais utilizada que era o usa predominante da dedilhação.

Ao atingir com grande fluência na sociedade urbana brasileira, os instrumentistas: seresteiros, chorões e modinheiros ganhavam má fama e foram rotulados de boêmios, cuja repercussão esplanada pela aristocracia trouxe uma marginalização sobre estes músicos, inclusive para o próprio violão, uma vez que, qualquer pessoa que quisesse aprendê-lo sofreria o preconceito pela hipocrisia aristocrática brasileira do século XIX. Mediante a tal fato é mencionado nas palavras de Dudeque:

> O violão tornou-se o instrumento favorito para o acompanhamento da voz, como no caso das modinhas, e, na música instrumental, juntamente com a flauta e o cavaquinho, formou a base do conjunto do choro. Por ser usado basicamente na música popular e pelo povo, o violão adquiriu má fama, instrumento de boêmios, presente entre seresteiros, chorões, tornando-se sinônimo de vagabundagem. Assim o violão foi considerado durante anos". (DUDEQUE, 1994, p. 101)

No entanto ao longo do tempo a posição social que a elite brasileira que tanto marginalizava violonistas modifica-se onde o violão passa acompanhar grandes cantores e cantoras em cafés, teatros, salões e bares, segundo Taborda (2011). Entretanto, a representação do violão nas modinhas, serestas, choros, entre outras manifestações artísticas não deixou as ruas nem reuniões familiares diminuindo o preconceito da elite e consolidando a circularidade.

Contudo, a trajetória histórica do violão e da modinha está presente nas manifestações artísticas populares brasileiras, e, consequentemente em pirinópolis, o Cancioneiro de Armênia resgata sua história e sua arte que, por sua vez, funde-se na poesia, música, ritos e festividades que se expressa em sua finitude a criação e transformação dialogando com o seu meio.

TALVEZ TU LEIAS: CONSTRUÇÃO DO ACOMPANHAMENTO PARA VIOLÃO A PARTIR DA MELODIA JÁ TRANSCRITA.

Talvez Tu Leias é a décima quarta obra das 56 do Cancioneiro de Armênia composta, segundo Callado (*op. cit.*, p. 153) e Rodrigues (1982), por Joaquin Sant'Ana e letra de Luís do Couto. A modinha então estudada foi uma transcrição de uma gravação do autor, Braz Pina Filho e com Maria Augusta Callado de Saloma Rodrigues, da própria homenageada: Armênia Pina Siqueira.

Dentre várias modinhas, toadas, valsas, entre outros gêneros presentes no Cancioneiro de Armênia, Talvez Tu Leias foi a modinha escolhida neste trabalho pela fluente execução e interpretação citada em Lacerda (1978, p. 97) onde autoria está atribuída a Juca Cintra e que a sua "interpretação era frequentemete executada em festividades, recitais e outras manifestações artisticas". Além deste elemento importante na escolha da obra trabalhada, a pesquisa foi gerada e desenvolvida dentro do projeto bolsa permanência realizada na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza,[2] onde foi proposta apenas uma obra

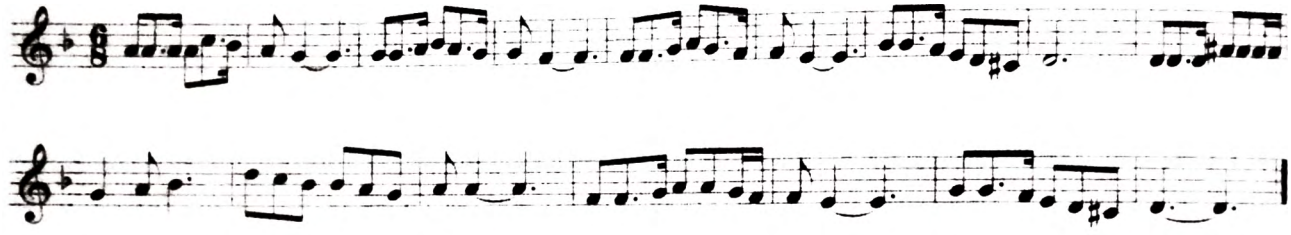
[2] Mestra em Musica pela Universidade Federal de Goias (UFG). Doutora em Historia Cultural pela Universidade de Brasilia (UnB). Professora Adjunta da UFG, lecionando na Graduação e no Programa de Pos-Graduacao em Musica desta da Escola de Musica e Artes Cenicas. Ocupa atualmente o cargo de Diretora da Escola de Musica e Artes Cenicas (EMAC). Lidera o grupo de pesquisa Arte, Educacao, Cultura do Diretorio de Pesquisa do CNPq e coordena o Nucleo de Estudos Musicologicos da EMAC/UFG. Atua como pesquisadora nas linhas "Musica, Cultura e Sociedade" e "Musicologia: Identidades, Representacoes e Processos Interdisciplinares", tendo publicado em livros, revistas cientificas e anais, tanto na area de Musica como na area de Historia Cultural.

dentre todo cancioneiro em virtude de uma pesquisa mais sólida e coerente com o que é proposto na pesquisa. Desta maneira, o trabalho de transcrição realizado por Braz Pina filho e Maria Augusto Callado e a trajetória histórica e cultural da influência do violão como instrumento acompanhador na modinha são elementos essenciais para construção do arranjo para acompanhamento, uma vez que, não há indícios da execução na obra original, nem por cifras, muito menos pela notação tradicional. Logo, a relação da pesquisa musicológica contribui para performance consciente, justificando a realização da construção deste artigo e do acompanhamento.

A obra apresentada possui compasso binário composto com presença de síncopas regulares e irregulares. Não há presenças de pausas no decorrer da melodia o que proporciona ao longo da peça pontos para respiração nos finais de frases, como nos compassos 8,12 e 14; logo, a fluidez da peça projeta ao lirismo e há uma predominância do legato nas frases. A peça está no tom de ré menor, conforme evidência os finais de frases por meio da cadência perfeita e da resolução mélodica da nota DÓ# para RÉ.

Mediante as indicações citadas acima, podemos verificar que o arranjo do acompanhamento se relaciona conforme a melodia principal. Desta maneira, o acompanhamento homofônico consiste na execução de acordes com a ritmica do gênero modinha, onde há uma maior movimentação contrapontística nos baixos respeitando a harmonia e estabelecendo de maneira estilística entre a voz principal e a harmonia implícita na melodia.

Talvez Tu Leias



Talvez tu leias meus versos
ao longe onde quer que estejas
e neles de manso vejas
os traços de quem chorou.
Como do fúnebre arbusto
no triste e medroso galho
treme uma gota de orvalho
depois que a noite passou.

Talvez tu leias e saibas
do meu infortúnio as mágoas,
os olhos bem rasos d'água
te fiquem por compaixão,
e procures no silêncio
da tua pequena herdade
que nasce do coração.

Mas se souberes que a parca
roçou-me a fronte já fria
uma lágrima sombria
deixa dos olhos rolar,
mas não chores, não blasfemes
contra os rigores da sorte
pois bem sabes só a morte
nos poderá separar.

Figura 1: Exemplo retirado do "Cancioneiro de Armênia".

Após uma análise da harmonia implícita da melodia transcrita foi elaborado no arranjo para o acompanhamento uma divisão em dois planos. O primeiro plano consiste na harmonização

dos baixos que, por sua vez, conduzirá os estados dos acordes e o movimento contrário a linha mélodica da voz e predomina uma fluência pelos graus conjuntos que, por sua vez, resulta em acordes fundamentais e nas suas primeiras e segundas inversões. Já no segundo plano tratará da condução do preenchimento harmônico; ora por notas dos acordes executada por arpejos, ora em blocos simultâneos. Por fim, a união dos dois planos conduzirá a harmonia respeitando as frases da mélodia principal executada pela voz, onde contemplará a respiração e as suas respectivas cadências[3]. Segue abaixo a elaboração total do trabalho:

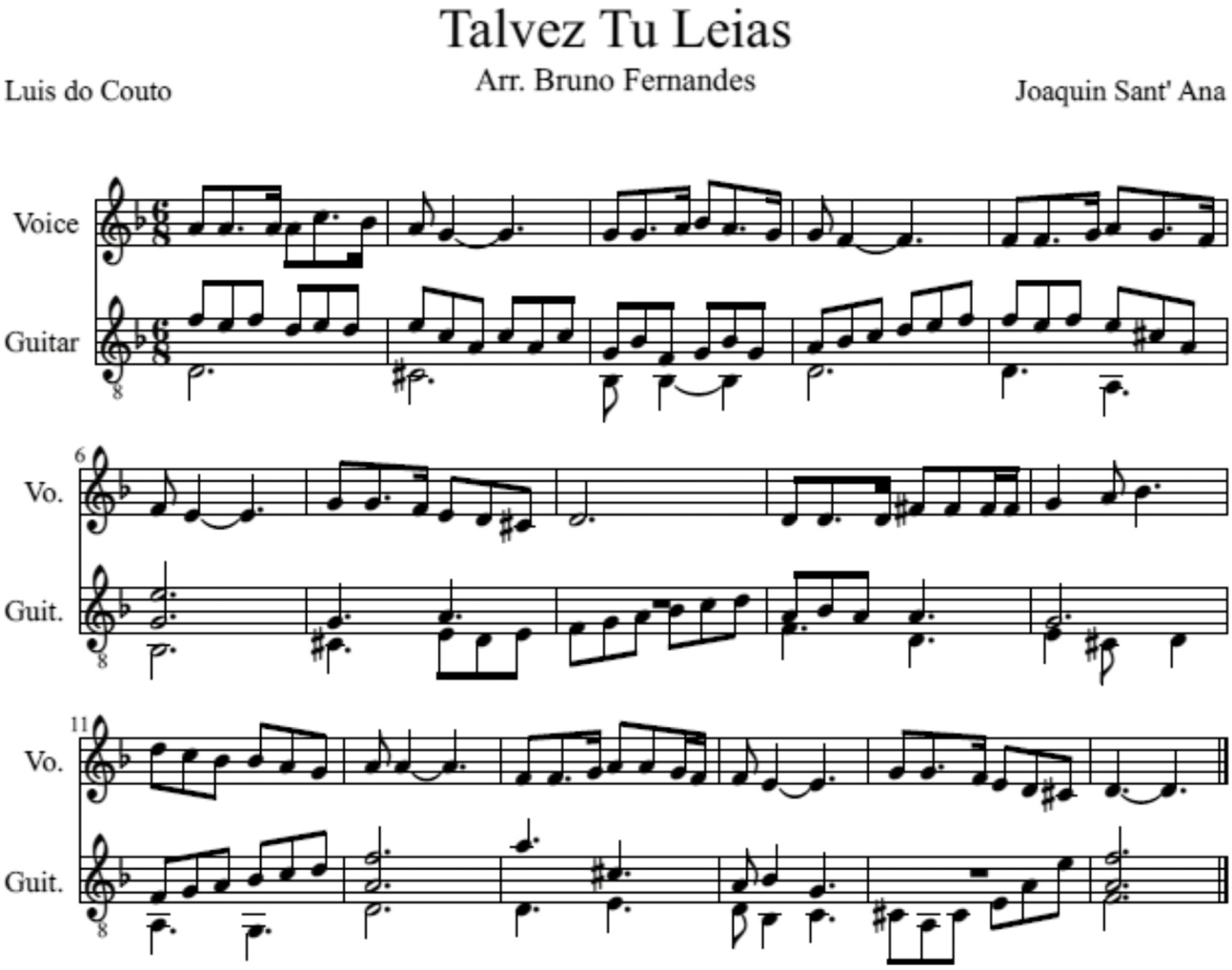


Figura 2: Acompanhamento para Violão.

DESDOBRAMENTOS

Como desdobramento imediato desta pesquisa pretende-se interpretar por meio da performance o acompanhamento da modinha então trabalhada, de acordo com características estilísticas, para o violão baseada na sua trajetória histórica e do gênero já mencionado. Tal construção se consolidará baseada em análise textual e musical a fim de obter uma performance consciente, considerando que sua elaboração não é fruto nacionalista absoluto e "puro", " pois as identidades

[3] A construção do acompanhamento nas perspectivas prosódicas, rítmicas, harmônicas e fraseológicas foi embasada na obra Modinhas do Brasil de Edilson Lima, principalmente o que compreende a análise e estrutura composicional.

nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação" (HALL, p. 48-49). Portanto, a sequência do trabalho se concretizará na relação sócio-histórico do gênero estudado, e da execução da obra compreendendo a relação textual, da música e da representação de identidade.

REFERÊNCIAS

BONILLA, Marcus Facchin. *Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião*. Dissertação (mestrado). Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2013. p. 20.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná - UFPR, 1994. p. 101.

FILHO, Braz Wilson Pompeu de Pina. *O Cancioneiro de Armênia*. Goiânia: AGEPEL, 2004.

GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

LACERDA, Regina. *Cantigas e Cantares. Música Folclórica e Modinhas Goianas*. Goiânia: Editora Particular, 1973. p. 97.

LIMA, Edilson V. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011.

RODRIGUES, Maria Augusta Callado de Saloma. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1982.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo *apud* BURKE, Peter. *Entre teatros e salões, soam canções: árias de óperas e modinhas em Vila Boa de Goiás e Pirenópolis - GO. (Século XIX até a década de 1930)*. CONGRESSO INTERNACIONAL "A MÚSICA NO ESPAÇO LUSO-BRASILEIRO: UM PANORAMA HISTÓRICO. ATAS. CESEM. Lisboa, 2013. p. 90.

TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro. Editora: Civilização Brasileira, 2011. p. 11.

Mini-Cursos

O TANGO CONTEMPORÂNEO E SEUS CÓDIGOS SECRETOS

Dr. Juan Pablo Navarro (Argentina)

A MÚSICA TEATRAL EM PORTUGAL E NO BRASIL DO PERÍODO COLONIAL

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

Resumo: Este curso procura expor os vários géneros teatrais que existiam em Portugal e no Brasil desde o início do século XVIII até à independência do Brasil, e a música que neles se inseria. Cada sessão terá uma temática específica: 1. O contexto europeu (Itália, França, Inglaterra, Alemanha/Áustria, Espanha); 2. O contexto luso-brasileiro, António José da Silva ("O Judeu") e a ópera portuguesa; 3. O fenómeno Metastasio e a comédia; 4. As peças em um ato (entremez e farça).

Musical theatre in Portugal and Brazil in the colonial period

Abstract: This course seeks to show the various theatrical genres that existed in Portugal and in Brazil from the early 18th century to the independence of Brazil, and the music that was inserted in them. Each session has a specific theme: 1. The European context (Italy, France, England, Germany/Austria, Spain); 2. The Luso-Brazilian context, António José da Silva ('The Jew') and Portuguese opera; 3. The Metastasio phenomenon and comedy; 4. The one-act plays (entremez and farça).

EXPRESSÃO CRIATIVA, DESENVOLVIMENTO PESSOAL E EDUCAÇÃO MUSICAL NO LIVRO MUSICANTES E O BOI BRASILEIRO

Dr. Carlos Elias Kater (USP)

Resumo: Esta oficina se baseia em conteúdos do livro "Musicantes e o Boi brasileiro, uma história com (a) música". Compreende uma parte reflexiva, na qual são abordados assuntos de relevância em vista de uma educação musical humanista e uma parte prática, com maior duração, na qual é proposta vivência de atividades lúdico-musicais, expressivas e criativas. O fio condutor que permeia seus conteúdos funda-se no conceito "Musicante", segundo o qual a música é simultaneamente fim e meio. Com isso, possibilita o desenvolvimento do processo formador ao mesmo tempo em que visa o aprimoramento da pessoa humana. As atividades lúdicas se dirigirão à escuta e à percepção, à presença e à interação, à expressão sonoro-musical pessoal e à coletiva, tendo sempre em vista a importância da invenção. Essas atividades poderão ser utilizadas junto a alunos e alunas de faixas etárias e situações ou condições de vida diversas.

EDIÇÕES

Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

Resumo: Partindo da definição de vários tipos de edição, o curso vai se concentrar nos diferentes aspectos que envolvem as edições críticas: características gerais; características específicas de acordo com os tipos de fonte utilizadas, se autorais ou de tradição, e maneiras de informar as intervenções editoriais.

Editions

Abstract: Departing from the definition of different kinds of editions, the course will concentrate on the aspects involving the critical editions: general features; especific features according to the kinds of sources used, whether authorial or traditional ones, and the ways of informing the editorial interventions.

CATALOGAÇÃO DO RILM E DO RISM

Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)

Resumo: O Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) é uma bibliografia musical completa, de escopo internacional, para pesquisadores em música. Consta atualmente de mais de 800.000 citações bibliográficas, provenientes de 151 países e incluindo material publicado em 215 idiomas. RILM tem como objetivo uma cobertura completa e precisa da pesquisa musical realizada em todos os países e idiomas, independentemente de qualquer fronteira cultural ou disciplinar, se dedicando a difundir este conhecimento entre toda a comunidade de pesquisadores e músicos, estimulando o intercâmbio entre pesquisadores nas áreas de arte, ciências, humanidades e ciências sociais. No Brasil, é coordenado pelo comitêê RILM-Brasil que hoje é integrado por rede de pesquisadores disponível em: http://www.rilm.org/globalNetwork/Brazil.php. Este workshop oferece a oportunidade de acesso à base internacional e demonstração das suas operacionalidades, assim como treinamento para inserção de dados bibliográficos, possibilitando a contribuição de pesquisadores com esta iniciativa desde as suas regiões, ampliando a participação brasileira, e contribuindo para maior difusão da produção intelectual brasileira em música. Os participantes poderão trazer seus laptops/notebooks pessoais para acesso e inserção de dados, assim como itens bibliográficos do seu interesse – trabalhos de sua autoria, produção intelectual do seu grupo de pesquisa, entre outros – para registro na base.