



XI Simpósio Internacional de Musicologia

III Congresso da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS)

8 a 11 de novembro de 2021 - Goiânia - GO - Brasil

ANAIS

ISSN 2236-3378

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS)

CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira / CESEM / FCSH / UNI

Realização

EMAC



Centro de Estudos de
Sociologia e Estética
Musical
CESEM

ABMUS
Associação Brasileira de Musicologia

Apoio

PROAD

PROEC

PRO-EDITORIA DE
ESTRUTURA E CULTURA



XI Simpósio Internacional de Musicologia

III Congresso da Associação
Brasileira de Musicologia (ABMUS)

8 a 11 de novembro de 2021 - Goiânia - GO - Brasil

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS)

CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira / CESEM / FHSC / UNL

Realização

EMAC



CESEM

ABMUS

Apoio

PROAD

PROEC



ANAIS

ISSN 2236-3378

Local / Venue:

8 a 11 de novembro de 2021

Goiânia - Goiás - Brasil

November, 8th to 11th, 2021

Goiânia - Goiás - Brazil

Realização / Organization / Accomplishment

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/PPG Música CARAVELAS - Núcleo de
Estudos da História da Música Luso-Brasileira/ CESEM/FHSC/UNL

XI Simpósio Internacional de Musicologia (1. : 2021: Goiânia, GO) Anais (recurso
eletrônico)

Organizadores : COSTA, Carlos H; CLÍMACO, Magda de Miranda; SOUZA, Ana Guiomar
Rêgo- Goiânia; NASCIMENTO, Fernanda Albernaz : UFG/EMAC, 2021.

Modo de Acesso: Internet

Expediente

COORDENAÇÃO GERAL / GENERAL COORDINATION

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) – Presidente /
President
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Dra. Beatriz Magalhães Castro (ABMUS, Presidente - UnB)
Dr. André Guerra Cotta (ABMUS, Vice-presidente – UFF – In Memoriam)
Dr. Diósnio Machado Neto (ABMUS, 1º Secretário - USP)
Ms. Mary Ângela Bianson (ABMUS, 2º Secretário; Museu Carlos Gomes)
Dr. Marcos Virmond (ABMUS, Tesoureiro - UNICAMP)

COMISSÃO ORGANIZADORA / ORGANIZING COMMITTEE

Ms. Andrea Luísa Teixeira (UFG / CESEM-FCSH-UNL)
Coordenadora / Coordinators
Ângela Samara P. Batista (Oficinas de Música EMAC/UFG)
Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG)
Ms. Denise de Almeida Felipe (UFG)
Ms. Fabricia Vilarinho (UFG)
Dra. Flavia Maria Cruvinel (UFG)
Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)
Dr. Fernando Llanos
Dra. Marília Álvares (UFG)
Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
Ms. Marcus Pantaleão (CCUFG)
Dra. Nilceia Protasio Campos (UFG)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Ms. Sergio de Alencastro Veiga Filho (UFG)
Ms. Rodrigo Assis (UFG)
Ms. Wdemberg Silva (UFG)
Ms. Wesley Martins (UFG)

COMISSÃO CIENTÍFICA / SCIENTIFIC COMMISSION

Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG), Dra. Nilceia Protásio Campos (UFG), Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG), - Coordenadores / Coordinators
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Dr. Adalberto Paranhos (UFU)
Dr. Adriano Claro Monteiro (UFG)
Dr. Alberto Vieira Pacheco (UFRJ)/CESEM/Universidade

Nova de Lisboa)
Dr. Ângelo Dias (UFG)
Dr. Anselmo Guerra (UFG)
Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)
Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO/PPG Música UFG)
Dr. Carlos Henrique Costa (UFG)
Dr. David de Figueiredo Correia Castelo (UFG)
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Dr. Diósnio Machado Neto (USP)
Dr. Eduardo Lopes (CESEM/Universidade de Évora)
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)
Dr. Eliton Perpétuo Rosa Pereira (IFG)
Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)
Dr. Fernando Lacerda (UFPA)
Dra. Flávia Maria Cruvinel (UFG)
Dra. Heloisa Valente (UNIP-SP)
Dra. Kátia Paranhos (UFU)
Dr. Loque Arcanjo Junior (UEMG)
Dra. Luciane Páscoa (UEA)
Dr. Luís Guilherme Goldberg (UFPel)
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Dr. Marcos Virmond (UNICAMP)
Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA/CESE/UEL)
Dra. Marília Álvares (UFG)
Dr. Mário Marques Trilha (UEA)
Dra. Martha Ulhôa (UNIRIO)
Ms. Mary Ângela (ABMUS / Museu Carlos Gomes)Dr.
Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Dr. Rodrigo Teodoro (Universidade de Évora - CESEM)
Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva (UFG)
Dr. Thiago Cazarim da Silva (IFG)

APOIO / SUPPORT

Ângela Samara P. Batista (Oficinas de Música EMAC/UFG)
Danilo Ribeiro da Silva Miranda (UFG)
Eduardo Teixeira (CCUFG)
Ester Almeida Silva Souza (UFG)

Fernando Julio dos Santos (CCUFG)
Gustavo Ferreira Souza (UFG)
Isabel Cristina Blum Schneider (OSGO)
Isabela Cristina Oliveira Paulo Araújo (UFG)
Izadora Tatielly Staciari Lima (UFG)
João Victor dos Santos (CCUFG)

Apresentação

O XI SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA E III CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA, realizado pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), pela Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), em parceria com o Núcleo CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira CESEM/FHSC/UNL, é um fórum de estudos e discussões que tem como escopo: proporcionar reflexões sobre os caminhos plurais da musicologia na contemporaneidade; ampliar o intercâmbio entre núcleos e centros de estudos; incentivar a produção científica e artística no que diz respeito ao campo musicológico e diálogos intra, inter e transdisciplinar; oportunizar a divulgação de pesquisas realizadas na área da musicologia.

A realização deste evento sempre foi um desafio, só possível com a colaboração de vários docentes da EMAC, de técnicos administrativos, de monitores da Graduação e da Pós-Graduação, com a colaboração da Diretoria da ABMUS e de nossos parceiros do Núcleo CARAVELAS/ CESEM/ Universidade Nova de Lisboa. Neste ano de 2021, a empreitada ainda se mostrou complexa em face das inúmeras provocações que esses tempos de pandemia (COVID 19) nos impôs, modificando práticas, transformando a nós mesmos, em termos pessoais e profissionais.

Entendemos que eventos como o XI Simpósio Internacional de Musicologia e III Congresso Brasileiro de Musicologia atendem à caracterização positiva e produtiva de profissionais ao gerar novos conhecimentos, promover a produção científica, artística, a atualização bibliográfica no formato virtual, impresso, sonoro e visual. As ações propostas concorrem para a ampliação de possibilidades de ensino e de pesquisa, tanto no contexto nacional como no internacional, visando interferir positivamente no campo da musicologia através do investimento em novos objetos e do diálogo com áreas afins. Constitui-se igualmente em sinalização de que objetivamos construir vínculos de trabalho pautados no respeito mútuo e em ações que possam gerar pesquisas desenvolvidas coletivamente que venham a fortalecer o campo musicológico.

Receber convidados, pesquisadores, artistas, discentes e o público que nos prestigia, é sempre instigante. A Comissão Organizadora e Científica trabalhou intensamente para a concretização deste Simpósio totalmente online. Estamos orgulhosos! A lista de agradecimentos é longa, mas queremos ressaltar o empenho da equipe envolvida na organização, docentes, técnico- administrativos e monitores.

Agradecemos o apoio da UFG, da EMAC, da ABMUS, do Centro Cultural UFG e da Universidade de Cornell (EUA), pela parceria profícua. Agradecemos, em especial, aos nossos convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso convite.

Desejamos a todos um evento pautado pelo respeito, qualidade das palestras, mesas, cursos, comunicações, apresentações artísticas.

BOM SIMPÓSIO E CONGRESSO A TODOS E TODAS!!!

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)
David Cranmer (CESEM/FCSH/UNL)
Beatriz Magalhães Castro (UnB / ABMUS)



Sumário

Apresentação	4
8 de Novembro (Segunda-feira) / 8th November (Monday).....	6
Programação Geral.....	6
8 de Novembro (Segunda-feira) / 8th November (Monday).....	13
9 de Novembro (Terça-feira) / November 9th (Tuesday).....	7
9 de Novembro (Terça-feira) / November 9th (Tuesday).....	13
10 de Novembro (Quarta-feira) / November 10th (Wednesday).....	9
10 de Novembro (Quarta-feira) / November 10th (Wednesday).....	13
Programação Artística.....	13
8 de Novembro (Segunda-feira) / 8th November (Monday).....	15
11 de Novembro (Quinta-feira) / November 12th (Thursday).....	14
Programas.....	15
9 de Novembro (Terça-feira) / November 9th (Tuesday).....	18
10 de Novembro (Quarta-feira) / November 10th (Wednesday).....	19
11 de Novembro (Quinta-feira) / November 12th (Thursday).....	21
Conferencistas, Debatedores e Intérpretes	26
Resumo das Conferências	65
Minicursos.....	70
Resumo dos Textos das Mesas Redondas	75
Horários das Comunicações.....	85
Resumo das Comunicações.....	92
Artigos Completos.....	122



Programação Geral

8 de Novembro (Segunda-feira) / 8th November (Monday)

- 10h  **CERIMÔNIA DE ABERTURA / OPENING CEREMONY**
HOMENAGEM A ANDRÉ GUERRA COTTA / TRIBUTE TO ANDRÉ GUERRA COTTA
- 14h  **MESA REDONDA 1 / ROUNDTABLE 1: Música e crítica na imprensa / Music and press criticism**
- João Marcos Coelho (Jornalista, escritor, crítico musical - Jornal O Estado de São Paulo / *Journalist, writer, music critic - O Estado de São Paulo Newspaper*)
- José Geraldo Couto (Jornalista, tradutor e crítico de Cinema - Instituto Moreira Salles / *Journalist, translator and film critic - Moreira Salles Institute*)
- Dra. Teresa Cascudo Garcíá-Villaraco (Universidade de La Rioja / Universidad de La Rioja)
- Mediadora / *Moderator*: Dra. Beatriz Magalhães Castro (ABMUS/UnB)
- 16h **SESSÕES TEMÁTICAS - COMUNICAÇÕES / PRESENTATIONS**
- Música e crítica / Music and criticism**
Musicologia histórica / Historical musicology
Musicologia: novos objetos e trajetórias / Musicology: new objects and trajectories
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
Musicologia, imprensa periódica e outras mídias / Musicology, periodical press and other media
Musicologia e estudos de gênero / Musicology and gender studies
Musicologia nos espaços luso-brasileiro e ibero-americano / Musicology in Luso-Brazilian and Iberoamerican spaces
Diálogos: artes, cultura, história, sociedade / Dialogue: arts, culture, history, Society

Coordenação / Coordination:

Ms. Andrea Luíza Teixeira (UFG)

Ms. Denise de Almeida Felipe (UFG)

Dra. Marília Álvares (UFG)

Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e Pina (UFG)

Dra. Nilceia Protasio Campos (UFG)

Ms. Othaniel Pereira de Alcântara Junior (UFG)

Ms. Wdemberg Silva (UFG)

18h30



CONFERÊNCIA / KEYNOTE LECTURE: Eunice Katunda e Geny Marcondes: duas mulheres musicistas de ontem a serem ainda (melhor) conhecidas hoje
/ Eunice Katunda and Geny Marcondes: two women musicians from yesterday to be even (better) known today

Dr. Carlos Elias Kater (UFMG)

Debatedores / Moderators:

Dra. Flavia Maria Cruvinel (UFG)

Dra. Nilceia Protasio Campos (UFG)

20h00



RECITAL / RECITAL: Canções e Músicas para Piano de Almeida Prado

Doutoranda/Doctoral student Rose Dália Carlos (UNICAMP) – soprano / *soprano*

Doutorando / Doctoral student Leandro Cavini (UNICAMP) – barítono / *baritone*

Dr. Robervaldo Linhares (UFG) – piano e Direção Musical / *piano and Musical Direction*

9 de Novembro (Terça-feira) / November 9th (Tuesday)

10h



MESA REDONDA 2 / ROUNDTABLE 2: Sociabilidade e Práticas Musicais / Sociability and Music Practices

Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Dr. Eduardo Lopes (CESEM / UE, PT)

Dra. Elisa Maria Maia Silva Lessa (CESEM / UMinho, PT)


Dra. Paula Gomes Ribeiro (CESEM / FCSH / UNL, PT)

Mediador / *Moderator*: Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

14h  **CONFERÊNCIA / KEYNOTE LECTURE: Saint-Saëns no Brasil / *Saint-Saëns inBrazil***

Dr. David Cranmer (CESEM / FCSH / UNL)

Debatedores / *Moderators*: Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA), Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPEL)

16h  **LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE: História da Música na Madeira / *Music History in Madeira***

Autor: Dr. Paulo Estereiro (Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira / CESEM /UNL / FCSH).

Convidado: Doutorando (Doctoral student) Rui Magno Pinto ((FCSH/ UNL)

17h **MINICURSOS / *SHORT COURSES* - ABMUS**

Acervos de documentos musicais / *Musical Documents Collections*

Ms. Mary Ângela Biason (Museu Carlos Gomes / *Carlos Gomes Museum*)

Violão e Identidades Culturais / *Guitar and cultural identities*

Dr. Fernando Llanos (UFG).

Convidados: Ms. Maurício Valdebenito (Universidade do Chile/ *University of Chile*);
Doutorando / Doctoral student Bolívar Vanegas (UFBA /Equador / *Ecuador*)

Composição transcultural: uma análise de mestiçagens modais na música moderna e contemporânea / *Cross-cultural composition: an analysis of modal mixtures in modern and contemporary music*

Doutorando / *Doctoral student* Luiz Eduardo Gonçalves (UDESC)

História da Notação Musical / *History of Musical Notation*

Dra. Beatriz Carneiro Pavan (Instituto Gustav Ritter/ *Gustav Ritter Institute*)

Os quilombos que tocam e dançam nossa memória / *The quilombos that play and dance our memory*

Doutorando / *Doctoral student* Juan Carlos Suarez Copa Velasquez (USP)


19h  **LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE: Pirenópolis: Paisagens Sonoras / *Pirenópolis: Soundscapes***

Autor (as) / *Authors*: Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado, Tereza Caroline Lôbo


20h  **PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: Sons, Imagens e Ressonâncias: o piano na música contemporânea luso-brasileira / Sounds, Images and Resonances: the piano in contemporary Luso-Brazilian music**

Dra. Ana Claudia Assis (UFMG) – piano / piano

10 de Novembro (Quarta-feira) / November 10th (Wednesday)

10h  **LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE: Guia Musical dos Periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922) / Musical Guide to Periodicals of the National Library Foundation (1842-1922)**

Autor / Author: Dr. Alberto José Vieira Pacheco (UFRJ/ CESEM)


14h  **MESA REDONDA 3 / ROUNDTABLE 3: Cantos, contos e encantos de Vila Boa de Goiás / Songs, tales and charms of Vila Boa de Goiás**

Dr. Clovis Carvalho Brito (UnB)

Dr. Fernando Passos Cupertino de Barros (UFG)

Dr. Rafael Lino Rosa (SEDUCGO)

Mediadoras / Moderators: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG), Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)

16h  **LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE: Portinari (1903-1962): Catálogo Crítico da Iconografia Musical e Estudos de Iconografia Musical na transversalidade / Portinari (1903-1962): Critical catalog of Musical Iconography and Musical Iconography Studies in transversality**

Autor e Organizador / Author and Organizer: Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)

17h **MINICURSOS / SHORT COURSES - ABMUS**

Acervos de documentos musicais / Musical Documents Collections

Ms. Mary Ângela Biason (Museu Carlos Gomes / Carlos Gomes Museum)

Violão e Identidades Culturais / Guitar and cultural identities

Dr. Fernando Llanos (UFG).

Convidados: Ms. Maurício Valdebenito (Universidade do Chile/ University of Chile);

Doutorando / Doctoral student Bolívar Vanegas (UFBA /Equador / Ecuador)

Composição transcultural: uma análise de mestiçagens modais na música moderna e contemporânea / *Cross-cultural composition: an analysis of modal mixtures in modern and contemporary music*

Doutorando / *Doctoral student* Luiz Eduardo Gonçalves (UDESC)

História da Notação Musical / *History of Musical Notation*

Dra. Beatriz Carneiro Pavan (Instituto Gustav Ritter/ *Gustav Ritter Institute*)


Os quilombos que tocam e dançam nossa memória / *The quilombos that play and dance our memory*

Doutorando / *Doctoral student* Juan Carlos Suarez Copa Velasquez (USP)

19h  **CONFERÊNCIA: Música, diversidade e consciência coletiva / *Music, diversity and collective consciousness***

Dra. Eurides de Souza Santos (UFPB)

Debatedoras / *Moderators*: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) e Doutoranda / *Doctoral student* Antonilde Rosa Pires (UNIRIO)

20h  **PALESTRA - RECITAL / *LECTURE - RECITAL*: Para além das teclas: um diálogo possível entre o piano e a sanfona (acordeão) / *Beyond the keys: a possible dialogue between piano and accordion***

Dra. Harue Tanaka (UFPB) – piano e sanfona / piano and accordion

11 de Novembro (Quinta-feira) / *November 12th (Thursday)*

10h00  **CONFERÊNCIA / *KEYNOTE LECTURE*: Reworking Ludwig von Köchel's Mozart Catalogue or Be Careful What You Wish For! / Reformulando o Catálogo Mozart de Ludwig von Köchel ou Cuidado Com O Que Deseja!**

Dr. Neil Zaslaw (Herbert Gussman Professor of Music Emeritus - Cornell University)

Mediadora / *Moderator*: Dra. Beatriz Magalhães Castro (ABMUS/UnB)

14h  **LIVRARIA VIRTUAL / *VIRTUAL BOOKSTORE*: Coleção Meu primeiro Quinteto de Metais / *My First Brass Quintet Collection***

Autores / *Authors*: Marcos Botelho, Antônio Marcos Cardoso, Alessandro daCosta, Igor Yuri Vasconcelo

15h

SESSÕES TEMÁTICAS - COMUNICAÇÕES / PRESENTATIONS

Música e crítica / Music and criticism

Musicologia histórica / Historical musicology

Musicologia: novos objetos e trajetórias / Musicology: new objects and trajectories

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

Musicologia, imprensa periódica e outras mídias / Musicology, periodical press and other media

Musicologia e estudos de gênero / Musicology and gender studies

Musicologia nos espaços luso-brasileiro e ibero-americano / Musicology in Luso-Brazilian and Iberoamerican spaces

Diálogos: artes, cultura, história, sociedade / Dialogue: arts, culture, history, Society

Coordenação / Coordination:

Ms. Andrea Luíza Teixeira (UFG)

Ms. Denise de Almeida Felipe (UFG)

Dra. Marília Álvares (UFG)

Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e Pina (UFG)

Dra. Nilceia Protasio Campos (UFG)

Ms. Othaniel Pereira de Alcântara Junior (UFG)

Ms. Wdemberg Silva (UFG)

18h



PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: Dueto Brasil: músicas do Brasil de dentro / Brazil duets: songs from Brazil from the inside

Marcello Linhos (CIA de Comédia Os Melhores do Mundo) – voz e viola caipira / voice and “viola caipira”

Ms. Andrea Luíza Teixeira (UFG / CESEM-FCSH-UNL) - flauta e piano / flute and piano

19h



CONFERÊNCIA / CONFERENCE: O Batuque no patrimônio musical brasileiro: uma reflexão decolonial diante das ressignificações e branqueamentos da música negra no Brasil / Batuque in the Brazilian musical heritage: a decolonial reflection on the resignification and whitening of Black music in Brazil

Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Debatedores / Moderator: Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG), Dr. Fernando Llanos (UFG)

20h30



**PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: O Violão de 7 Cordas de Aço Solo /
*The Solo 7-Strings Steel Guitar***

Ms. Rogério Caetano – violão / guitar

Programação Artística


8 de Novembro (Segunda-feira) / 8th November (Monday)

10h  **CERIMÔNIA DE ABERTURA / OPENING CEREMONY**
HOMENAGEM A ANDRÉ GUERRA COTTA / TRIBUTE TO ANDRÉ GUERRA COTTA

20h  **RECITAL / RECITAL: Canções e Músicas para Piano de Almeida Prado**

Doutoranda/Doctoral student Rose Dália Carlos (UNICAMP) – soprano / *soprano*
Doutorando / Doctoral student Leandro Cavini (UNICAMP) – barítono / *baritone*
Dr. Robervaldo Linhares (UFG) – piano e Direção Musical / *piano and Musical Direction*

9 de Novembro (Terça-feira) / November 9th (Tuesday)

20h  **PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: Sons, Imagens e Ressonâncias: o piano na música contemporânea luso-brasileira / *Sounds, Images and Resonances: the piano in contemporary Luso-Brazilian music***
Dra. Ana Claudia Assis (UFMG) – piano / *piano*

10 de Novembro (Quarta-feira) / November 10th (Wednesday)

20h  **PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: Para além das teclas: um diálogo possível entre o piano e a sanfona (acordeão) / *Beyond the keys: a possible dialogue between piano and accordion***
Dra. Harue Tanaka (UFPB) – piano e sanfona / *piano and accordion*

11 de Novembro (Quinta-feira) / November 12th (Thursday)

18h  **PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: Dueto Brasil: músicas do Brasil de dentro / *Brazil duets: songs from Brazil from the inside***

Marcello Linhos (CIA de Comédia Os Melhores do Mundo) – voz e viola caipira / *voice and “viola caipira”*

Ms. Andrea Luísa Teixeira (UFG / CESEM-FCSH-UNL) - flauta e piano / *flute and piano*

20h30  **PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: O Violão de 7 Cordas de Aço Solo / *The Solo 7-Strings Steel Guitar***

Ms. Rogério Caetano – violão / guitar

Programas

8 de Novembro (Segunda-feira) / 8th November (Monday)

20h00  **RECITAL / RECITAL: Canções e Músicas para Piano de Almeida Prado / Songs and Music for Piano by Almeida Prado**

Doutoranda/Doctoral student Rose Dália Carlos (UNICAMP) – soprano / *soprano*
Doutorando / Doctoral student Leandro Cavini (UNICAMP) – barítono / *baritone*
Dr. Robervaldo Linhares (UFG) – piano e Direção Musical / *piano and Musical Direction*

PROGRAMA DO RECITAL

Valsa em quatro andamentos - Sonhos em lilás
Piano

Modinha nº 4 - Canção, Leveza, Modinha nº 2 - Noite (Poemas de Cecília Meireles)
Soprano e piano

Noturno nº 4
Piano

4 Poemas de Manuel Bandeira (1. Andorinha 2. Teu nome 3. Belo belo 4. A estrela)
Soprano e piano

VII Poemas de Amor de Robervaldo Linhares
Barítono e piano

Toccata solar
Piano

RECITAL PROGRAM

Waltz in Four Movements - Dreams in Lilac
Piano

Modinha #4 - Song, Lightness, Modinha #2 - Night (Poems by Cecília Meireles)
Soprano and piano

Nocturne #4
Piano

4 Poems by Manuel Bandeira (1. Swallow 2. Your name 3. Beautiful beautiful 4. The star)

Soprano and piano

Seven Love Poems by Robervaldo Linhares

Baritone and piano

Sunny toccata

Piano

NOTAS DE PROGRAMA / PROGRAM NOTES

Valsa em quatro andamentos – Sonhos em lilás para piano

A Valsa em quatro andamentos – Sonhos em lilás faz parte da Cartilha Rítmica, coleção de estudos para piano em quatro volumes que generosamente expõe a complexa inventividade rítmica da estética musical de Almeida Prado. Em uma homenagem à musicista Francisca Gonzaga, a brasilidade da linguagem musical de nossos pianeiros convive com momentos rítmicos afeitos à música contemporânea.

Waltz in Four Movements – Dreams in Lilac for Piano

The Waltz in Four Movements – Dreams in Lilac is part of the Ritmic Booklet, a four-volume collection of piano studies that generously exposes the complex rhythmic inventiveness of Almeida Prado's musical aesthetics. In a tribute to the musician Francisca Gonzaga, the brazilianess of the musical language of our popular pianists coexists with rhythmic moment used to contemporary music.

Modinha nº 4 (Canção), Leveza, Modinha nº 2 (Noite) para soprano e piano

Canções avulsas compostas com poemas de Cecília Meireles (1901-1964) e inserem-se na última fase composicional de Almeida Prado, em que as tonalidades caminham de forma distinta dos tratados formais de harmonia. Modinha nº 4 – Canção, trata-se de uma canção estrófica que transita entre a tradição cancionista do Brasil e a linguagem peculiar do compositor; Leveza brinca com a sutileza poética de forma dúbia e, por vezes, satírica; já Modinha nº 2 – Noite, evoca o deserto interior vivido pelo indivíduo em busca de si e do transcendente; caminha de forma magistral permeada por lampejos de desespero seguidos, finalmente, pela resposta celeste tão esperada.

Modinha # 4 (Song), Lightness e Modinha # 2 (Night) for soprano and piano

Modinha # 4 - Song (1998), Lightness (1998) and Modinha # 2 - Night (1994) are separate songs composed with poems by Cecília Meireles (1901-1964) and are part of the last compositional phase of Almeida Prado, in which the tones walk in a different way from the formal harmony. Modinha # 4 -Song, is a strophic song that moves between the Brazilian song tradition and a peculiar language of the composer; Lightness plays with poetic subtlety in a dubious and sometimes satirical way; Modinha # 2

- Night, evokes the inner desert experienced by the individual in search of himself and the transcendent, walks in a masterly way permeated by flashes of despair followed, finally, by the long-awaited heavenly response.

Noturno nº 4 para piano

O Noturno nº 4 para piano, da série de 14, em sol maior, rende tributo a John Field e Frederic Chopin, respectivamente criador e mais célebre compositor do gênero. Está escrito em uma linguagem tonal

homofônica, cuja melodia cantabile sugestiva de filigranas narrativas é plenamente ambientada pela atmosfera sutil e sofisticada do acompanhamento.

Nocturne #4 for piano

Nocturne #4 for piano, from the series of 14, in G major, pays tribute to John Field and Frederic Chopin, respectively creator and most celebrated composer of the genre. It is written in a homophonic tonal language, whose cantabile melody suggestive of narrative filigrees is fully set by the subtle and sophisticated atmosphere of the accompaniment.

4 poemas de Manuel Bandeira para soprano e piano

4 poemas de Manuel Bandeira (1998) compreendem um ciclo de canções em que a linguagem lírica do poeta Manuel Bandeira (1886-1968) é transliterada num minucioso trato da poética unida ao caráter tonal-livre. A condução fraseológica musical em concordância com a palavra é algo tão presente nas canções de Almeida Prado que, inclusive na disposição destas canções, percebe-se um crescer ao ápice e um decrescer, para então finalizar. Andorinha é breve, de caráter espirituoso e permeada de ressonâncias, seguida por; Teu nome, efêmera – portanto, a mais curta de todo o ciclo – e com contrastes rítmicos superpostos; Belo belo, ápice do ciclo, é repleta de diferentes momentos em que o deslumbramento é seu ponto inicial; as ressonâncias colaboram para ambientar a canção e embalam a aurora do ser, em seguida o seu amadurecimento e reflexões o levam de volta à simplicidade; e, assim, Estrela encerra o ciclo de forma brilhante – tal qual o astro celeste –, numa refinada e melancólica canção estrófica, fazendo alusão às canções folclóricas de nossa infância.

4 poems by Manuel Bandeira for soprano and piano

4 poems by Manuel Bandeira (1998) comprise a cycle of songs in which the lyrical language of the poet Manuel Bandeira (1886-1968) is transliterated in a meticulous treatment of poetics united with the tonal-free character. The musical phraseological conduction in agreement with the word is something so present in Almeida Prado's songs that, even in the disposition of these songs, one can see a growth to the apex and a decrease, before finishing. Swallow, is brief, witty and permeated with resonances, followed by; Your name, ephemeral - therefore, the shortest of the entire cycle - and with superimposed rhythmic contrasts; Beautiful beautiful, the apex of the cycle, is full of different moments in which fascination is its starting point; the resonances collaborate to set the song and lull the dawn of the being, then its maturation and reflections take it back to simplicity, and thus The star ends the cycle in a brilliant way - just like the celestial star -, in a refined and melancholy strophic song, alluding to the folk songs of our childhood.

VII Poemas de amor de Robervaldo Linhares para barítono e piano

O ciclo VII Poemas de amor de Robervaldo Linhares foi composto em 2003 com textos retirados do livro Poemas de amor e variações de autoria do pianista e poeta Robervaldo Linhares. Estreada no ano de 2004, a obra celebra o amor em suas diversas formas: o amor fraterno, o amor a Deus, o amor à vida. Do ponto de vista musical o ciclo sintetiza aspectos composicionais desenvolvidos por Almeida Prado ao longo de sua vida, resultando em uma obra repleta de texturas ressonantes e luminosas.

Seven Love Poems by Robervaldo Linhares for baritone and piano

The cycle VII Love Poems by Robervaldo Linhares was composed in 2003 with texts taken from the book Love Poems and variations authored by the pianist and poet Robervaldo Linhares. Launched in 2004, the work celebrates love in its different forms: fraternal love, love for God, love for life. From a musical point of view, the cycle synthesizes compositional aspects developed by Almeida Prado throughout his life, resulting in a work full of resonant and luminous textures.

Toccata solar para piano

A Toccata solar, terceiro movimento da última sonata para piano de Almeida Prado, dedicada ao pianista Robervaldo Linhares, dialoga com a estética minimalista de Philipe Glass e a ambiência impressionista de Claude Debussy, em um sofisticado e dilacerante motto perpetuo repleto de surpresas harmônicas, rítmicas, tímbricas que criam um universo sonoro extremamente poderoso e inusitado.

Sunny Toccata for piano

Sunny Toccata, third movement of Almeida Prado's last piano sonata, dedicated to pianist Robervaldo Linhares, dialogues with the minimalist aesthetic of Philipe Glass and the impressionist ambience of Claude Debussy, in a sophisticated and tearing perpetual motto full of harmonic, rhythmic surprises, timbres that create an extremely powerful and unusual sound universe.

9 de Novembro (Terça-feira) / November 9th (Tuesday)

20h  **PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: Sons, Imagens e Ressonâncias: o piano na música contemporânea luso-brasileira / Sounds, Images and Resonances: the piano in contemporary Luso-Brazilian music**

Dra. Ana Claudia Assis (UFMG) – piano / piano

PALESTRA

RESUMO - Discussão acerca do papel do intérprete contemporâneo a partir de uma aproximação com o ofício do historiador. Problematisa-se a noção de fidelidade ao texto musical e a tensão inexorável entre tradição e liberdade criadora no confronto do intérprete com as estéticas da música do presente. Dentre os principais interlocutores estão Carvalho (2006), Dosse (2012), Nattiez (2005). Serão apresentadas obras de Tatiana Cantazaro (BR), Almeida Prado (BR), Roberto Victorio (BR), Jorge Peixinho (PT) e João Pedro Oliveira (PT).

LECTURE

ABSTRACT - Discussion about the role of today's performer through a comparison with the role of the historian. We analyze and discuss the notion of fidelity to the score, and the inexorable tension between tradition and creative freedom, as the performer is confronted with the aesthetics of the contemporary music. Among the main researched authors we find are Carvalho (2006), Dosse (2012) and Nattiez (2005). We will present pieces by Tatiana Cantazaro (BR), Almeida Prado (BR), Roberto Victorio (BR),

Jorge Peixinho (PT) and João Pedro Oliveira (PT).


PROGRAMA DO RECITAL

1. Jorge Peixinho - Estudo I (1969)
 2. Roberto Victorio - Chronos IXg (2018)
 3. Almeida Prado - Ilhas (1973)
 4. Tatiana Cantazaro - Kristallklavierexplosionschattensplitter (2006)
 5. João Pedro Oliveira - In Tempore (2001)
- * Miguel Rocha - Participação em Chronos IXg

RECITAL PROGRAM

1. *Jorge Peixinho - Estudo I (1969)*
 2. *Roberto Victorio - Chronos IXg (2018)*
 3. *Almeida Prado - Ilhas (1973)*
 4. *Tatiana Cantazaro - Kristallklavierexplosionschattensplitter (2006)*
 5. *João Pedro Oliveira - In Tempore (2001)*
- *Miguel Rocha's participation in Chronos IXg*

10 de Novembro (Quarta-feira) / November 10th (Wednesday)

20h  **PALESTRA - RECITAL / LECTURE - RECITAL: Para além das teclas: um diálogo possível entre o piano e a sanfona (acordeão) / *Beyond the keys: a possible dialogue between piano and accordion***

Dra. Harue Tanaka (UFPB) – piano e sanfona / piano and accordion

PALESTRA

RESUMO - Trata-se de uma reflexão sobre a aprendizagem de um segundo instrumento de teclas, nesse caso, da sanfona (acordeão ou acordeom) por uma professora de piano. A discussão se dá a partir da aparente aproximação entre instrumentos do mesmo feitio, qual seja, a presença de teclas. Todavia,

antagônicos do ponto de vista da apreensão técnico-instrumental. Um dos aspectos que pretendemos abordar é o desfazimento do mito de que instrumentistas que “dominam” um deles estaria mais facilmente aptos/as/es a aprender um segundo. Pretendemos demonstrar, então, qual seria um possível diálogo entre um corpus de conhecimento de um e outro aprendizado/ performance. Ainda, discutir quais os recursos autodidáticos e pedagógicos que utilizamos na aprendizagem da sanfona; sobre situações emergentes para o aprendizado instrumental e a área da música em que se inserem tais instrumentos, no intuito de repensarmos as práticas educativo-musicais e de implicações, inclusive, quanto à leitura “à primeira vista” de partituras diversas em ambos os universos. Nesse caso, o cerne da questão visa tecer considerações do ponto de vista musicológico, bem como etnomusicológico, sobre “o caso do baião”, gênero apresentado na disciplina de graduação (Oficina de Performance Musical); e sobre a compreensão de como discentes e aprendizes dos referidos instrumentos deteclado, necessitam desenvolver uma compreensão sobre algumas questões ligadas à performance musical, levando em conta os instrumentos que pretendem tocar, bem como sobre o repertório por eles abarcado. Assim, vamos intercalar os comentários com trechos demonstrativos sobre a música no estilo em análise – o forró.

LECTURE

ABSTRACT - It is a reflection on the learning of a second keyboard instrument, in this case, the sanfona (accordion) by a piano teacher. The discussion takes place from the apparent approximation between instruments of the same shape, that is, the presence of keys. However, antagonistic from the point of view of technical-instrumental apprehension. One of the aspects we intend to address is the dismantling of the myth that instrumentalists who “dominate” one of them would be more easily able to learn a second one. We intend to demonstrate what would be a possible dialogue between a corpus of knowledge of one learning/ performance and another. Also discuss which self-taught and pedagogical resources we use in learning the sanfona; about emergent situations for instrumental learning and the area of music in which such instruments are inserted, in order to rethink the educational-musical practices and implications, even regarding the reading “at first sight” of different scores in both universes. In this case, the core of the question aims to make considerations from a musicological as well as ethnomusicological point of view on “the case of baião”, a genre presented in undergraduate course (Music Performance Workshop); and on the understanding how students and learners of those keyboard instruments need to develop and understanding of some issues related to musical performance, taking into account the instruments they intend to play, as well as the repertoire covered by them. Thus, we will intersperse the comments with demonstrative excerpts about the music in the style under analysis – the forró.

PROGRAMA DO RECITAL

Pedro Raimundo – Escadaria
Sanfona solo: Harue Tanaka

Chililique – João Silva e J.B. Aquino
Orquestra Sanfônica Balaio Nordeste
Sanfona 1: Harue Tanaka

Imbalança – Luiz Gonzaga e Zé Dantas
Orquestra Sanfônica Balaio Nordeste
Sanfona 1: Harue Tanaka

Imbalança – Luiz Gonzaga e Zé Dantas
Grupo Fulô Mimosa

Sanfona/ vocal: Harue Tanaka

Feira de Mangaio – Glorinha Gadelha e Sivuca

Piano: Harue Tanaka

Participação especial (sanfona): Natan Nunes

Seca a Sêca – Harue Tanaka

Piano: Harue Tanaka

RECITAL PROGRAM

Starcase – Pedro Raimundo

Accordion solo: Harue Tanaka

“Chililique” – João Silva e J.B. Aquino

Sanfônica Balaio Nordeste Orchestra

Accordion 1: Harue Tanaka

“Imbalança” – Luiz Gonzaga e Zé Dantas

Sanfônica Balaio Nordeste Orchestra

Accordion 1: Harue Tanaka

“Imbalança” – Luiz Gonzaga e Zé Dantas

Fulô Mimoso Group

Accordion/ vocal: Harue Tanaka

Mangaio's Fair – Glorinha Gadelha e Sivuca

Piano: Harue Tanaka

Special participation: Natan Nunes

Dry the Drought – Harue Tanaka

Piano: Harue Tanaka

11 de Novembro (Quinta-feira) / November 12th (Thursday)

18h  **PALESTRA – RECITAL / LECTURE – RECITAL: Dueto Brasil: músicas do Brasil de dentro / Brazil duets: songs from Brazil from the inside**

Marcello Linhos (CIA de Comédia Os Melhores do Mundo) – voz e viola caipira / voice and “viola caipira”

Ms. Andrea Luísa Teixeira (UFG / CESEM-FCSH-UNL) - flauta e piano / flute and piano

PALESTRA

RESUMO - Vivemos, cantamos e tocamos o Brasil central, o Brasil de dentro, outros “brasis”, buscando na diversidade cultural do nosso país a identidade do povo brasileiro. O Brasil-central, conhecido como o lugar que recebeu influências dos grandes centros culturais, como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, formou em sua constituição um mosaico da cultura negra, índia e européia. Falaremos e tocaremos vários estilos musicais, como a modinha e o tango brasileiro dessa região. Passeamos pelo Brasil e o toque da viola mostrará compositores importantes em vários períodos da valorização da arte no Brasil, como Viola quebrada, de Mário de Andrade. Versos cheios de saudades, amores, a vida simples do homem do campo, a harmonia entre homem e natureza. A arte deve ser vista como uma bandeira cultural.

LECTURE

ABSTRACT - We live, sing and play central Brazil, Brazil from within, other “Brazils”, seeking the identity of the Brazilian people in our country’s cultural diversity. Central Brazil, known as the place that received influences from the great cultural centers such as Rio de Janeiro, São Paulo and Salvador, formed in its constitution a mosaic of black, Indian and European culture. We will speak and play various musical styles, such as modinha and Brazilian tango from this region. We toured Brazil and the guitar playing will show important composers in various periods of the appreciation of art in Brazil, such as Viola quebrada, by Mário de Andrade. Verses full of nostalgia, love, the simple life of the country man, the harmony between man and nature. Art must be seen as a cultural flag, art must be heard as the hope that weaves humanity.

PROGRAMA DO RECITAL

Noites Goianas – Joaquim Bonifácio e Joaquim Santana

Rio Vermelho – Manoel Amorim Félix de Souza

Saudade – Joaquim Edson de Camargo

Casinha Branca – Gilson Vieira da Silva

Viola Quebrada – Mário de Andrade

Saudades do Brasil em Portugal – Vinícius de Moraes

Felicidade Lupicínio Rodrigues

Casinha Pequenininha – Sylvio Caldas

Rosa – Affonso Celso Júnior

Dia Branco – Geraldo Azevedo

RECITAL PROGRAM

Noites Goianas – Joaquim Bonifácio e Joaquim Santana

Rio Vermelho – Manoel Amorim Félix de Souza

Saudade – Joaquim Edson de Camargo

Casinha Branca – Gilson Vieira da Silva

Viola Quebrada – Mário de Andrade

Saudades do Brasil em Portugal – Vinícius de Moraes

Felicidade - Lupicínio Rodrigues

Casinha Pequena – Sylvio Caldas

Rosa – Affonso Celso Júnior

Dia Branco – Geraldo Azevedo

20h30  **PALESTRA – RECITAL / LECTURE - RECITAL: O Violão de 7 Cordas de Aço Solo / The Solo 7-Strings Steel Guitar**

Ms. Rogério Caetano – violão / guitar

PALESTRA

RESUMO - Esta palestra apresenta o resultado da pesquisa sobre o violão de 7 cordas de aço solo, fruto do trabalho desenvolvido ao longo de toda minha carreira artística, no qual pode-se perceber referências às escolas de violão de Dino 7 Cordas e Raphael Rabello. Os produtos artísticos finais apresentados são: a gravação em áudio e vídeo e a digitalização das partituras de dez peças de minha autoria, compostas especialmente para o violão de 7 cordas de aço solo. Meus objetivos foram: consolidar o violão de 7 cordas de aço como instrumento solista, divulgar um repertório próprio para o instrumento e estabelecer uma nova forma de se tocar e um novo padrão tímbrico sonoro para esse instrumento. Isso foi possível a partir da transformação da minha performance e da construção de um instrumento passível de ser tocado por inteiro, com equilíbrio e afinação nas regiões grave, média e aguda. A pesquisa ganha relevância a partir da constatação de que se trata de uma produção inédita, no que diz respeito à utilização do violão de 7 cordas de aço como instrumento solista.

LECTURE

ABSTRACT - This lecture presents the result of the research on the 7-string steel solo guitar, the result of the work developed throughout my artistic career, in which one can see references to the guitar schools of Dino 7 Cordas and Raphael Rabello. The final artistic products presented are: the recording in audio and video and the digitization of the scores of ten pieces of my own, composed especially for the solo 7-steel

string guitar. My goals were: to consolidate the 7-steel string guitar as a solo instrument, to disseminate its own repertoire for the instrument and to establish a new way of playing and a new sound pattern for that instrument. This was possible from the transformation of my performance and the construction of an instrument that can be played in its entirety, with balance and tuning in the low, medium and high regions. The research gains relevance from the observation that this is an unprecedented production, with regard to the use of the 7-steel string guitar as a solo instrument.

PROGRAMA DO RECITAL

1 - Valsa do Tempo

2 - Choro Bruto

3 - Villa e Mangoré

4 - Tema das Águas

5 - Dino 100 anos

6 - Bem-vindo

7 - Caetano Maxixe

8 - Lembrança Boa

9 - Forró das Palmas

10 - Valsa D'Yamandu

Todas as composições são de Rogério Caetano

RECITAL PROGRAM

1 - Valsa do Tempo

2 - Choro Bruto

3 - Villa e Mangoré 4

- Tema das Águas 5

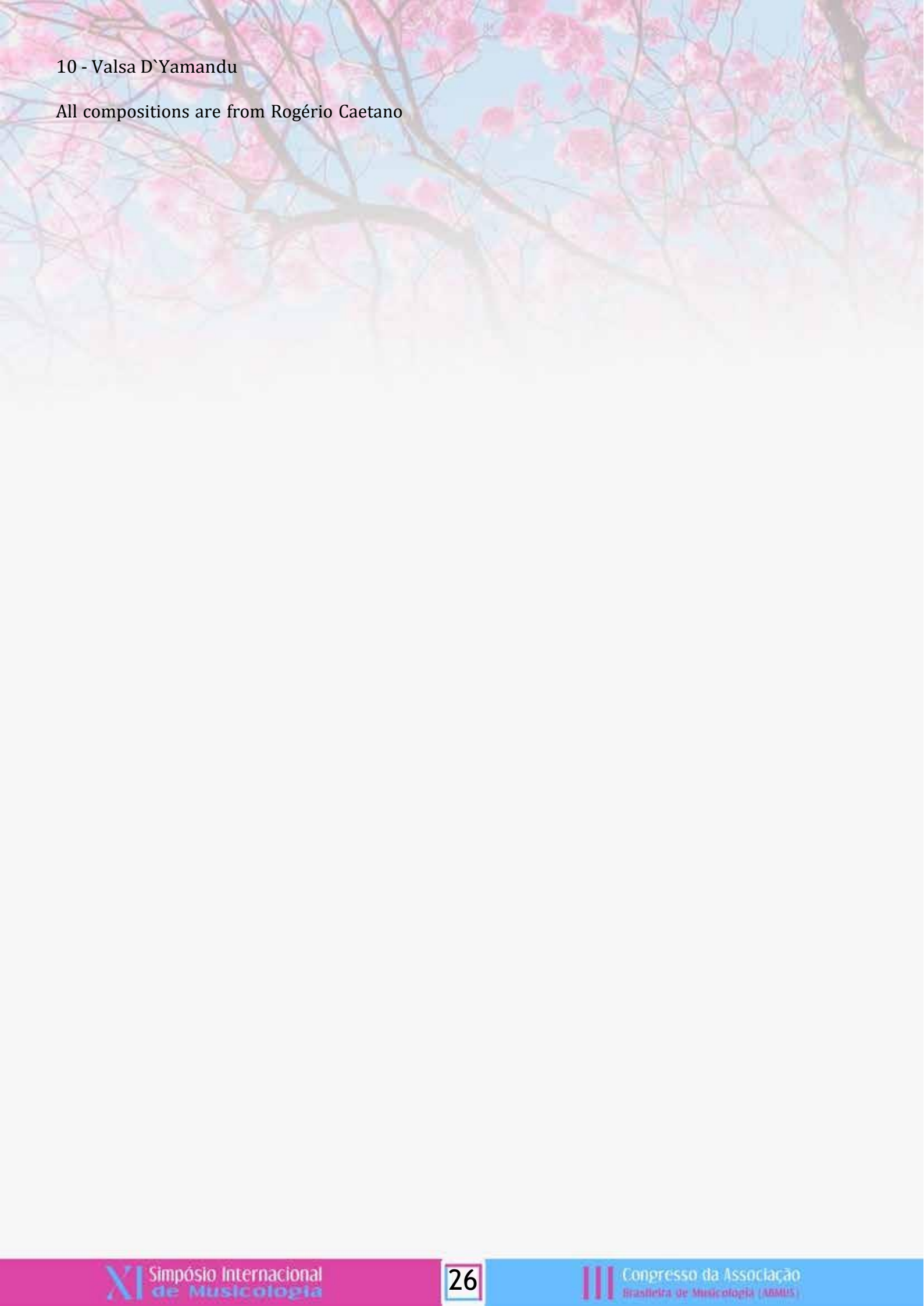
- Dino 100 anos

6 - Bem-vindo

7 - Caetano Maxixe

8 - Lembrança Boa

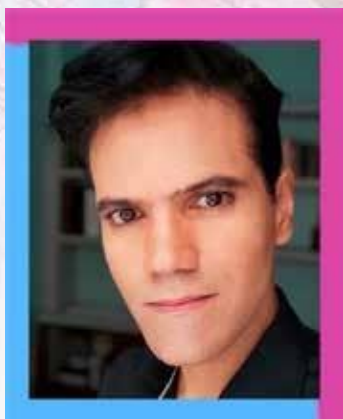
9 - Forró das Palmas



10 - Valsa D'Yamandu

All compositions are from Rogério Caetano

Conferencistas, Debatedores e Intérpretes



ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

Professor Adjunto de Canto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É bacharel em Música, modalidade Voz, pela UNICAMP, onde também realizou seu Mestrado em Música voltado à música vocal italiana. Deste mestrado resultou o livro *O Canto Antigo Italiano*, editora Annablume (2006). Em 2007, finalizou seu Doutorado em Música pela UNICAMP, durante o qual desenvolveu pesquisa sobre a prática vocal carioca do início do século XIX, sempre com o apoio financeiro da FAPESP. A tese resultante desta pesquisa foi publicada em formato de livro, sob o título *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*, editora Annablume (2009). Pacheco também é coordenador/editor do *Dicionário Biográfico Caravelas*, no qual publicou vários verbetes. Pacheco também é investigador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa, onde realizou seis anos de pós-doutoramento como bolsista da FCT Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT). Esta investigação teve como tema “O Repertório de obras dramático-musicais ocasionais em Portugal e no Brasil entre 1707 e 1834”. No CESEM, ele é um dos membros fundadores do *Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Ele tem apresentado comunicações em muitos encontros científicos nacionais e internacionais, às vezes como um convidado, ou como membro do Conselho Científico. Ele também participou da organização de alguns desses eventos, em particular das duas edições do Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música” das quais é coordenador-geral e principal proponente. Durante 2015, atuou também como Pesquisador Residente da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

*Alberto José Vieira Pacheco - He is a Professor of Music at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). Pacheco is graduated in Music-Voice, from UNICAMP, where he also holds a Master's degree in Music aimed at Italian vocal music. This master's degree resulted in the book *O Canto Antigo Italiano*, published by Annablume, 2006. In 2007, he finished his Doctorate in Music at UNICAMP, during which he developed research on vocal practice in Rio de Janeiro in the beginning of the 19th century, always with the financial support of FAPESP. The thesis resulting from this research was published in book format, under the title *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*, published by Annablume, 2009). Pacheco is also the coordinator/editor of the *Dicionário Biográfico Caravelas*, in which he published several entries. Pacheco is a researcher at the Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) at the Universidade Nova de Lisboa, where he held a six-year postdoctoral fellowship from FCT Foundation for Science and Technology of Portugal (FCT). This research had as its theme “The Repertoire of occasional dramatic-musical works in Portugal and Brazil between 1707 and 1834”. At CESEM, he is one of the founding members of *Caravelas*, Núcleo de Estudos*

da História da Música Luso-Brasileira. He has presented papers at many national and international scientific meetings, sometimes as a guest, or as a member of the Scientific Council. He also participated in the organization of some of these events, in particular the two editions of the International Congress "A Língua Portuguesa em Música" of which he is general coordinator and main proponent. During 2015, he also worked as a Resident Researcher at the Fundação Biblioteca Nacional in Rio de Janeiro.



ALINE SANTANA LOBO

Mestre em Ciências Sociais e Humanidades: Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, TECCER/UEG (2016). Especialista em Docência Superior, pela Universidade Gama Filho (2007). Especialista em Orientação Educacional pela Universidade Salgado de Oliveira- Universo (2002). Licenciada em Pedagogia pelas Faculdade de Filosofia Bernardo Sayão (2000). Professora da Secretaria Estadual de Educação, atua no Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos. Atuou como professora vinculada ao Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte de 2013 a 2019 onde coordenou o Grupo Em Canto - Prática de

conjunto e Ensino coletivo de música. É flautista da centenária Banda de Música Phoenix e do Coral Nossa Senhora do Rosário. Pesquisadora de festas populares, cultura, paisagem sonora, música e religiosidades em Goiás, possui publicações com as temáticas pesquisadas. Atualmente é membro do Coletivo de Salvaguarda da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, membro ativo da Comissão Pirenopolina de Folclore, ocupa a cadeira XV da Academia Pirenopolina de Letras Artes e Música (Aplam), é membro da Academia de Letras do Brasil e membro correspondente do Instituto Cultural e Educacional Bernardo Élis para os Povos do Cerrado (ICEBE).

Aline Santana Lôbo - Master in Social Sciences and Humanities: Territories and Cultural Expressions in the Cerrado, TECCER/UEG (2016). Specialist in Higher Teaching, from Gama Filho University (2007). Specialist in Educational Guidance from the Salgado de Oliveira-Universo University (2002). Degree in Pedagogy from the Faculty of Philosophy Bernardo Sayão (2000). A teacher at the State Department of Education, she works in Elementary School, High School and Youth and Adult Education. She served as a teacher linked to the Center for Study and Research "Ciranda da Arte" from 2013 to 2019 where she coordinated the Group "Em Canto"- Group Practice and collective music teaching. She is a flutist for the centenary Phoenix Music Band and for the Nossa Senhora do Rosário Choir. Researcher of popular festivals, culture, soundscape, music and religiosities in Goiás, she has publications of the researched themes. She is currently a member of the Collective of Safeguarding the Festa do Divino Espírito Santo of Pirenópolis, an active member of the Pyrenopoline Commission of Folklore, holds the XV chair of the Pyrenopoline Academy of Letters, Arts and Music (Aplam), and she is a member of the Brazilian Academy of Letters and a correspondent member of the Bernardo Élis Cultural and Educational Institute for the People of the Cerrado (ICEBE).



ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA

Doutora em História Cultural pela UnB. Mestre em Música pela UFG. Professora Associada da UFG, lotada na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da qual foi diretora de 2010 a 2018. Coordena o Laboratório de Musicologia e preside o Simpósio Internacional de Musicologia. Integra como membro externo o Núcleo CARAVELAS da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Comissão para Cooperação Arquivística Institucional da UFG em parceria com o Centro de Informação, Documentação e Arquivo (CIDARQ) da UFG. Integra e o Grupo Música e Memória da EACH/USP

Publicou os livros “Musicologia e Diversidade” e “Musicologias”. Pública regularmente em revistas científicas qualificadas. Recebeu do Governo do Estado de Goiás e do Conselho Estadual do Estado a Medalha do Mérito Cultural na área da música. Atua como pesquisadora com foco nas temáticas “Músicas e Festas no Brasil” e “ Patrimônio Musical e Arquivístico”. Recebeu da Academia Goiânia de Artes e Letras do Estado de Goiás o Medalhão AFLAG “Mulheres que engrandecem o Estado e de Goiás” e “Diploma de Honra ao Mérito pelos relevantes serviços prestados à Cultura Goiana” da Câmara Municipal de Goiânia. Em 2019, recebeu do Governo do Estado de Goiás e do Conselho Estadual do Estado de Goiás Certificado de Mérito Cultural pela importante contribuição à cultura goiana na área da música.

Ana Guioma Rêgo Souza - Doctor in Cultural History from UnB. Master in Music from UFG. Associate Professor at UFG, stationed at the School of Music and Performing Arts (EMAC) of which she was director from 2010 to 2018. Coordinates the Musicology Laboratory of EMAC UFG. Chairs the International Symposium of Musicology. External member of the CARAVELAS - Center for Luso-Brazilian Music History Studies of the New University of Lisbon. She is a member of the Commission for Institutional Archival Cooperation of UFG in partnership with the Center for Information, Documentation and Archive (CIDARQ) of UFG. Member of the Music and Memory Group of EACH/USP. Published the books “Musicology and Diversity” and “Musicologies”. She is regularly published in qualified scientific journals. She was awarded the Medal of Cultural Merit in the area of music by the Government of the State of Goiás and the State Cultural Council. She received from the Goiânia Academy of Arts and Letters of the State of Goiás the AFLAG Medallion “Women who enhance the State and of Goiás” and “Honor Diploma of Merit” from the Municipal Chamber of Goiânia. She received from the Goiás State Government and the Goiás Culture State Council the Certificate the Cultural Merit for his important contribution to Goiás culture in the area of music. Works as a researcher with the themes “Music and Festivals in Brazil” and “Musical and Archival Heritage”.



ANA CLÁUDIA DE ASSIS

Pianista e professora da Escola de Música da UFMG/Brasil onde desenvolve projetos de pesquisa e artísticos sobre a música contemporânea. Como intérprete realiza constantemente concertos no Brasil e no exterior a convite de importantes festivais, dentre os quais Monaco Electroacoustique (Mônaco), Visiones Sonoras (Mexico), Ai-Maako (Chile), Festival de Outono e DME (Portugal), Festival Internacional de Música de Morelia e Festival Internacional de Musica Nueva (Mexico), Skammdegi AIR Award (Islândia), Flageolet Ensemble Festival (USA). Ao longo de sua carreira como pianista tem sido responsável por inúmeras estreias mundiais, incluindo obras para piano e orquestra. Colaborou com vários maestros de renome internacional, dentre os quais Jean-Sébastien Béreau (FR), Brian MacKay (IR), Paul Hostetter (USA), Antônio Lourenço (PT). Participou em diversos CDs coletivos e gravou três álbuns a solo: Música Dodecafônica de César Guerra-Peixe para piano (2015); Sonoridades: peças contemporâneas para piano (2016); Vertentes: música brasileira para piano (2017). Junto com o violoncelista português Miguel Rocha, forma o Duo Sigma, dedicado principalmente à música contemporânea luso-brasileira. Desenvolve pesquisa de pós-doutoramento sobre a obra para piano de Jorge Peixinho, junto ao CESEM/Universidade Nova de Lisboa, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 2016 criou os Encontros Internacionais de Piano Contemporâneo, evento itinerante, com edição anual.

Ana Claudia Assis - (Brazil) is a pianist specializing in contemporary music with an emphasis on the Latin American and Portuguese repertoire. She has performed numerous world premieres, many of them dedicated to her. He has regularly collaborated with important names in contemporary classical music, as João Pedro Oliveria (PT), Bruce Reiprich (USA), Roberto Victorio (BR). He has participated in several collective CDs and recorded 4 solo albums: César Guerra-Peixe's Dodecaphonic Music for Piano (2015); Sonoridades: Contemporary Piano Pieces (2016); Vertentes: Brazilian Piano Music (2017), Pyramids of Crystal: Piano Works by João Pedro Oliveira (2019). Together with Portuguese cellist Miguel Rocha forms the Duo Sigma, dedicated mainly to Portuguese-Brazilian music. Ana Claudia is a professor at the University Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, where she has been teaching students from different countries. As a concert performer she has played on various stages in Brazil, Argentina, Chile, Mexico, Portugal, Belgium, France, Monaco, United States e Iceland.



ANDREA LUIZA TEIXEIRA / MARCELLO LINHOS

O Dueto Brasil - Formado por Marcello Linhos (viola caipira e voz) e Andréa Teixeira (piano e flauta transversal), investiga a música goiana desde o século XVIII, divulgando compositores esquecidos no tempo, além da música luso-brasileira que percorre o mosaico cultural dos dois países. Fez seu debut no Palácio Foz em Lisboa, com sucesso de crítica e público. O Dueto Brasil propõe divulgar além da música goiana, a música do Brasil de dentro, tocada e cantada genuinamente pelo povo, e que nos remete ao sertanejo e ao amor pela música inspirada pela natureza, pela luta do sertanejo no campo e seu olhar sobre o ser humano. Propomos nesse sentido, mostrar o que há na música que percorre há alguns séculos, os vários brasis. MARCELLO LINHOS é compositor de trilha original há 25 anos da Companhia de Comédia “Os Melhores do Mundo”. Também é o responsável pelo Grupo “Marcello Linhos e Armorial”. Já lançou vários discos como cantor e compositor, sempre com sucesso de crítica e público. ANDRÉA TEIXEIRA é pianista e flautista com 18 prêmios nacionais e internacionais. Idealizadora do projeto “Sons do Cerrado”, publicou 12 CD’s pela série e participou como flautista de mais de 50 títulos de cantores goianos. Divulga a música brasileira como pianista em cidades da Europa, Américas e China.

Dueto Brasil - Formed by Marcello Linhos (portuguese guitar and voice) and Andréa Teixeira (piano and flute), investigates the music of Goiás since the 18th century, disclosing composers forgotten in time, in addition to the luso-brazilian music that runs through the cultural mosaic of the two countries. They made his debut at Palácio Foz in Lisbon, with critical and public success. Dueto Brasil proposes to divulge, in addition to music from Goiás, the music of Brazil from within, genuinely played and sung by the people, which reminds us of the simplicity and love of music inspired by nature, by the struggle of the backwoodsmen in the countryside and their view of the human being. In this sense, we propose to show what is in the music that has been going through for some centuries, the various “Brazils”. MARCELLO LINHOS has been the composer of the original soundtrack for 25 years for the Comedy Company “Os Melhores do Mundo”. He is also responsible for the “Marcello Linos e Armorial” Group. He has released several albums as a singer and songwriter, always with critical and public success. ANDRÉA TEIXEIRA is a pianist and flutist with 18 national and international awards. Creator of the “Sons do Cerrado” project, she published 13 CDs for the series and participated as a flutist in more than 50 titles by singers from Goiás. She promotes brazilian music as a pianist in cities in Europe, the Americas and China.



ANTONILDE ROSA PIRES

Doutoranda em Música no Programa de Pós-graduação - PPGM/UNIRIO. Foi bolsista FAPERJ do Programa Treinamento e Capacitação Técnica 2019-2021 (TCT 5- Capacitação de Mestre). Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM/UFRJ. Graduada em Canto Bacharelado pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Vice- Líder do Projeto de Pesquisa em Música Africanas - UFRJ. Foi pesquisador do Laboratório de Estudos de Gênero, Étnico-raciais e Espacialidades-LaGENTE - IESA/UFG. Integra a Coordenação Pedagógica da Ocupação Cultural Jeholu. É integrante do Coletivo Rosa Parks da UFG

Cultural Jeholu. É integrante do Coletivo Rosa Parks da UFG

Antonilde Rosa Pires - PhD candidate in Music in the Graduate Program - PPGM/UNIRIO. She was a FAPERJ Fellow in the Training and Technical Capacity Building Program 2019-2021 (TCT 5- Master Capacity Building). Master in Music by the Graduate Program in Music - PPGM/UFRJ. Bachelor's degree in Singing from Universidade Federal de Goiás - UFG. Vice Leader of the Research Project in African Music - UFRJ. She was a researcher at the Gender, Ethnic-Racial and Spatialities Studies Laboratory - LaGENTE - IESA/UFG. Integrates the Pedagogical Coordination of Cultural Occupation Jeholu. She is a member of the Rosa Parks Collective at UFG.



BEATRIZ MAGALHÃES DE CASTRO

Foi educada no Conservatório nacional Supérieur de Musique de Paris e na Juilliard School of Music, desenvolvendo pesquisa de pós- doutorado na Universidade Nova de Lisboa / Biblioteca Nacional de Portugal (2002-2008). Como Professora Associada III na Universidade de Brasília, foi Editora-chefe da revista “Música em Contexto” (2007- 2014) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto (2004-2007; 2014-2017), o qual fundou e atuou como primeira Coordenadora. Na graduação, ela é autora dos novos currículos um dos

quais com foco em Musicologia, o primeiro curso de Bacharelado oferecido neste nível no Brasil (previsão para início em 2022). Autor ou editor de nove edições de revistas, oito capítulos de livros e mais de 30 artigos sobre música no Brasil, música instrumental, disseminação de classicismo musical, bibliotecas digitais, repertórios e fontes internacionais para música ibero-americana, tradição e inovação na Música Popular Brasileira. É Presidente da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), Coordenadora do Comitê RILM-Brasil e membro do Comitê RISM-Brasil e Presidente da Seção IAML-Brasil-Brasil da Associação Internacional de Bibliotecas Musicais, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML/AIBM), o qual fundou e coordenou desde 2009 (aprovação na

Assembleia Geral do IMAL, Antuérpia, julho de 2014). Em 2017 foi eleita membro da Commission Mixte de RISM (Frankfurt) como representante da IAML/AIBM International. Atualmente, desenvolve uma monografia resultante da pesquisa como ganhadora do Prêmio bolsa de pesquisa do Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, edição 2009-2010, focada na Coleção Teresa Christina Maria e na prática da música instrumental durante os Reinados I e II. ResearcherID: K-3918-2015 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6048-2505>

Beatriz Magalhães Castro was educated at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and the Juilliard School of Music, developing post-doctoral research at the Universidade Nova de Lisboa / Biblioteca Nacional de Portugal (2002-2008). As Associate Professor III at the University of Brasília, she proceeded as Editor-in-chief of the Journal "Music in Context" (2007-2017) and Director of Graduate Studies of the Music in Context Program (2004-2007; 2014-2017), which she founded and acted as first Coordinator. At the undergraduate level, she authored the new curricula one of these focusing on Musicology, the first Brazilian Bachelor's degree course offered at this level (due to begin in 2022). Author or editor of nine journal issues, eight book chapters and more than 30 articles on music in Brazil, instrumental music, dissemination of musical classicism, digital libraries, repertoires and international sources for Ibero-American music, tradition and innovation in Brazilian Popular Music. is President of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS), Coordinator of the RILM-Brazil Committee and member of the RISM-Brazil Committee and President of the IAML-Brazil-Brazilian Section of the International Association of Music Libraries, Archives and Music Documentation Centers (IAML/AIBM), which she founded and coordinated since 2009 (approval at the IAML General Assembly, Antwerp, July 2014). In 2017 she was elected as member of the RISM Commission Mixte (Frankfurt) as a representative of IAML/ AIBM International. Currently, she develops a monograph resulting from the research as a recipient of the Research Scholarship Award of the Ministry of Culture / National Library Foundation of Rio de Janeiro, edition 2009-2010, focused on the Teresa Christina Maria Collection and the practice of instrumental music during the I and II Reigns. ResearcherID: K-3918-2015 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6048-2505>



BEATRIZ CARNEIRO PAVAN

Doutora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestre pela Universidade Federal de Goiás (UFG), ambos na área de Performance Musical. Recebeu bolsa de pós-doutorado do Governo Brasileiro para pesquisa musical na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pavan foi professora de música no Instituto Federal de Goiás (IFG, 2018-2020) e professora de piano na Universidade

de Brasília (UnB, 2013-2014). Como estudante, ela se apresentou em masterclasses para vários professores importantes ao redor do mundo, como Elizabeth Wright (Universidade de Indiana), Ilton Wjunisky (Claude Debussy Conservatoire) e Olivier Baumont (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris). Como pianista e cravista, foi também integrante da Orquestra Filarmônica de Goiás (2012-2014) e da Orquestra Sinfônica de Goiânia (1996-2014). Em 2017, ela criou o curso de cravo no Instituto Gustav Ritter, do qual se tornou professora desde então. Participou de eventos marcantes em Lisboa, Porto, Buenos Aires, Besalu (ESP) e em várias cidades do Brasil. Pavan co-concebeu e co-produziu seis edições da Série de Música Antiga de Goiás em Goiás de 2015 a 2021, em parceria com Cristiane Carvalho. Ela é cravista no grupo de pesquisa e performance musical medieval UCCELL. Sua Turnê Montserrat nos Trilhos de Goiás recebeu verba do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás (2015). Pavan também é cravista do Trio Barroco Madame 415 e da Orquestra Barroca da UFG (direção David Castelo). Atualmente lidera o grupo de pesquisa Cravistas em Quarentena que oferece palestras semanais online. O projeto já apresentou 70 palestras de cravistas e pesquisadores da Música Barroca do Brasil, Argentina, Chile, Uruguai, Portugal, França e Holanda.

Beatriz Carneiro Pavan - Pavan holds a Doctoral Degree from State University of Campinas (UNICAMP) and a Master Degree from Federal University of Goiás (UFG), both in Music Performance. She was recipient of a post-doctorate fellowship from Brazilian Government for music research at School of Music and Drama from Federal University of Goiás (UFG). Pavan was music theory teacher at Federal Institute of Goiás (IFG, 2018-2020) and piano teacher at the University of Brasília (UNB, 2013- 2014). As student, she has performed in masterclasses for several leading professors around the world such as Elizabeth Wright (Indiana University), Ilton Wjunisky (Claude Debussy Conservatoire) and Olivier Baumont (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris). As pianist and harpsichordist, she was also member of the Goiás Philharmonic Orchestra (2012-2014) and the Goiânia Symphony Orchestra of (1996- 2017). In 2017 she has introduced the harpsichord course at the Gustav Ritter Institute from which she has become teacher since then. She attended significant events in Lisbon, Porto, Buenos Aires, Besalu (ESP) and in several cities in Brazil. Pavan has co-conceived and co-produced six editions of Ancient Music of Goiás Series (Série de Música Antiga de Goiás) from 2015 to 2021, in a partnership with Cristiane Carvalho. She is harpsichordist in the medieval music research and performing group UCCELLI. Their Tour Montserrat nos Trilhos de Goiás has received funds by the Fund for Art and Culture of the State of Goiás (2015). Pavan is also harpsichordist for the Trio Barroco Madame 415 and the UFG Baroque Orchestra (directed by David Castelo). She currently leads the research group Harpsichordists in Quarentena (Cravistas em Quarentena) that offers weekly lectures online. The project already presented 70 lectures by harpsichordists and Baroque Music researchers from Brazil, Argentina, Chile, Uruguay, Portugal, France and the Netherlands.



CARLOS KATER

Educador, musicólogo e compositor, Doutor pela Universidade de Paris IV – Sorbonne e Professor Titular pela Universidade Federal de Minas Gerais. É autor de mais de 50 textos, entre artigos e livros publicados, entre eles “Por toda parte”, do qual é o autor da parte musical, livro aprovado pelo MEC e um dos 10 finalistas indicado ao Prêmio Jabuti de Livro Didático, em 2017. Idealizou, coordenou e realizou vários projetos de formação musical, dos quais destaca-se “Música na Escola”, projeto pioneiro no Brasil que levou música a mais de 120.000 alunos de escolas públicas do Estado de Minas Gerais (1997-2000) e o projeto “A Música da Gente”, criado em 2013 e desenvolvido sem interrupções até o momento, promovendo a criação musical coletiva junto a mais de 10.000 alunos de diversas escolas no Brasil. Seus livros “Música Viva e H.J.Koellreutter, movimentos em direção a modernidade” e “Eunice Katunda, musicista brasileira” (bilíngue EM/ PT) são referências fundamentais nos estudos musicológicos da música brasileira do século XX. É consultor e parecerista de diversas associações científicas brasileiras e atua regularmente como conferencista, educador e consultor, ministrando também cursos dirigidos à “Formação Musical Inventiva” com foco no desenvolvimento humano.

Carlos Kater - Educator, musicologist and composer, Doctor at the University of Paris IV – Sorbonne and Full Professor at the Federal University of Minas Gerais. He is the author of more than 50 texts, including published articles and books, including “Por Toda Parte”, of which he is the author of the musical part, a book approved by the MEC and one of the 10 finalists nominated for the Jabuti Textbook Award, in 2017. He conceived, coordinated and carried out several musical education projects, among which “Música na Escola” stands out, a pioneering project in Brazil that brought music to more than 120,000 students from public schools in the State of Minas Gerais (1997-2000) and the project “A Música da Gente”, created in 2013 and developed without interruptions so far, promoting collective musical creation with more than 10,000 students from different schools in Brazil. His books “Música Viva e H.J.Koellreutter, movimentos em direção a modernidade” [Música Viva and H.J.Koellreutter, movements towards modernity] and “Eunice Katunda, Brazilian musician” (bilingual EN/PT) are fundamental references in the musicological studies of Brazilian music of the century. He is a consultant and reviewer for several Brazilian scientific associations and regularly acts as a lecturer, educator and consultant, also teaching courses aimed at “Inventive Musical Formation” with a focus on human development.



CLOVIS CARVALHO BRITO

Pós-Doutor em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), Portugal, e Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Adjunto IV da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UnB) no Curso de Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista de Produtividade em Pesquisado Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na área de Museologia (2020-2023). É um dos editores da Revista Museologia & Interdisciplinaridade (ISSN: 2238-5436). Tem experiência na área de Ciências Sociais, com ênfase em Sociologia da Literatura e Antropologia dos Museus e Patrimônios, e em Museologia, com ênfase em Teoria Museológica.

Clovis Carvalho Brito - Post-doctoral experience in Cultural Studies at the Advanced Program of Contemporary Culture of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). PhD in Museology at the Lusófona University (ULHT), Portugal, and PhD in Sociology at the University of Brasília (UnB). Master's degree in Sociology at the Federal University of Goiás (UFG) and Master's degree in Museology at the Federal University of Bahia (UFBA). Adjoint Professor at the Information Science Faculty of the University of Brasília (UnB) both in the Museology Undergraduate Course and the Information Science Graduate Programme. Tenured at the Graduate Museology Programme of Federal University of Bahia (UFBA). Research Fellow of the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq) in the field of Museology (2020-2023). Acts as editor for the Journal Museology & Interdisciplinarity (ISSN: 2238-5436). Experiences in the field of Social Sciences, focused on Sociology of Literature and Museum and Heritage Anthropology; and in the field of Museology, focused on Museological Theory.



DAVID CRANMER

Musicólogo anglo-português, é docente universitário (Lisboa, Universidade NOVA-FCSH). É membro integrado do CESEM (Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical) e Coordenador do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Os seus diversos interesses de pesquisa incluem a música em Portugal e no Brasil desde o século XVIII até inícios do século XX, Marcos Portugal, a terminologia dos instrumentos, a catalogação de arquivos e bibliotecas musicais, e Camille Saint-Saëns.

É Associado Honorário do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro. Nas comemorações do centenário da morte de Saint-Saëns (1921-2021), David é orador nos três colóquios internacionais previstos (Paris, outubro de 2021; Manchester (fevereiro de 2022); Dortmund (junho de 2022) e Comissário da exposição “Recordações de Camille Saint-Saëns (1835-1921): músico e homem” a realizar-se no Museu Nacional da Música, Lisboa (16 de dezembro de 2021 a 18 de março de 2022). É igualmente editor de um dos volumes (em andamento) da edição crítica integral da música instrumental do compositor, pela casa Bärenreiter. Destacam-se entre as suas publicações os livros Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras (2015), Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil (2017) e a monografia Marcos Portugal: uma reavaliação (coordenador 2012). David é igualmente pianista e organista.

David Cranmer - Anglo-Portuguese musicologist, is a university lecturer (Lisbon, Universidade NOVA-FCSH). He coordinates the Group “Music in the Modern Period” at CESEM (Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical), as well as Caravelas – Study Group for the History of Luso-Brazilian Music. His varied interests include music in Portugal and Brazil from the 18th to early 20th centuries, Marcos Portugal, instrument terminology, cataloguing musical archives and libraries, and Camille Saint-Saëns. He is an Honorary Associate of the Real Gabinete Portuguese de Leitura, Rio de Janeiro. In the commemorations of Saint-Saëns’ death (1921-2021), David is a speaker at the three international conferences planned (Paris, October 2021; Manchester, February 2022; Dortmund, June 2022) and organiser of the exhibition “Recollections of Camille Saint-Saëns (1835-1921): musician and man” to take place at the National Music Museum, Lisbon (16 December 2021-18 March 2022). He is also editor of one of the volumes (in progress) of the complete critical edition of the composer’s instrumental music, published by Bärenreiter.

Noteworthy among his publications are the books Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras (2015), Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil (2017) and the monograph Marcos Portugal: uma reavaliação (editor 2012). David is also a pianist and organist.



DIÓSNIO MACHADO NETO

Professor Livre Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Artes e Comunicação (PPGMUS- ECA) e do Programa Mudança Social e Participação Política (PROMUSPP- EACH). Coordenador do Laboratório de Musicologia (LAMUS). É membro do Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA/IMS). Pesquisador Colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música da

Universidade Nova de Lisboa (CESEM-UNL). Coordenador de área do Projeto Temático para a História da Música em Portugal e no Brasil (CESEM-UNL). Recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2009 pela tese, transformada em livro, *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial* (2013). Membro fundador da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) e da Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la International Musicological Society (ARLAC-IMS).

*Associate Professor at the School of Arts, Sciences and Humanities of the University of São Paulo (EACH-USP). Professor of the Postgraduate Program in Music of the School of Arts and Communication (PPGMUS-ECA) and of the Program Social Change and Political Participation (PROMUSPP-EACH). Coordinator of the Laboratory of Musicology (LAMUS). He is a member of the Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA/IMS). Collaborating Researcher at the Center for the Study of Sociology and Aesthetics of Music at the New University of Lisbon (CESEM-UNL). Coordinator of the Thematic Project for the History of Music in Portugal and Brazil (CESEM-UNL). He received an Honorable Mention in the Capes de Tese Prize 2009 for his thesis, transformed into a book, *Managing the Party: Music and Enlightenment in Colonial Brazil* (2013). Founding member of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS) and the Regional Association for Latin America and the Caribbean of the International Musicological Society (ARLAC-IMS).*



EDUARDO LOPES

Efetou estudos de bateria jazz e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição com a mais alta distinção (Summa Cum Laude). É Doutorado em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido), sob orientação de Nicholas Cook. Em 2015 prestou provas de Agregação em Música e Musicologia na Universidade de Évora, tendo sido aprovado por unanimidade. Ao longo da sua carreira recebeu vários prémios e bolsas de estudo nacionais e internacionais. Atua regularmente com os

mais relevantes músicos portugueses e artistas internacionais de renome, tais como: Mike Mainieri (Steps Ahead); Dave Samuels (Spyro Gyra); Myra Melford; Susan Muscarella; Kevin Robb, Phil Wilson; e Bruce Saunders. Gravou vários CDs, alguns dos quais como artista principal. Apresentou-se em concertos em Portugal, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Escócia, Brasil, Japão e EUA. É Artista Yamaha (Europa), e endorser das marcas de instrumentos Zildjian e Remo. É autor de vários artigos e textos sobre a problemática da interpretação musical, teoria da música e ritmo, jazz e ensino de música. Lecionou na Universidade de Southampton no Reino Unido e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em Portugal. De 2012 a 2016 foi diretor do Departamento de Música da Universidade de Évora. No ano letivo de 2016 - 2017 foi

Professor Titular Visitante na Escola de Música e Artes Cénicas da Universidade Federal de Goiás, Brasil. Ao momento é Professor Associado com Agregação no Departamento de Música da Universidade de Évora; Diretor do Doutoramento em Música e Musicologia da UÉ; Coordenador do Pólo do CESEM na UÉ; co-editor da revista brasileira de musicologia HODIE e editor da Revista Portuguesa de Educação Musical.

Eduardo Lopes - studied classical percussion and drum set at the Rotterdams Conservatorium in the Netherlands. Holds a Bachelor Degree in Performance and Composition with the highest honours (Summa Cum Laude) from the Berklee College of Music in Boston-USA. He obtained a PhD in Music Theory from the University of Southampton-UK, under the supervision of Nicholas Cook. In 2015 he was awarded by unanimity the Habilitation in Music and Musicology at the University of Évora-Portugal. Throughout his career he has received many national and international prizes and scholarships. Performs on a regular basis with some of the most relevant Portuguese musicians and renowned international artists such as: Mike Mainieri (Steps Ahead); Dave Samuels (Spyro Gyra); Myra Melford; Susan Muscarella; Kevin Robb, Phil Wilson; e Bruce Saunders. He has recorded several CDs, some of these as the main artist. Performed in concerts in Portugal, Spain, France, Netherlands, England, Scotland, Brazil, Japan, and the USA. He is Yamaha Artist (Europe), and endorses Zildjian cymbals and Remo. He is the author of many published texts and articles on the topics Conferencistas, Debatedores e Intérpretes of performance practice; music theory and rhythm; jazz studies; and music education. He has taught at the University of Southampton- UK and at the Superior School of Music and Performing Arts, Porto-Portugal. From 2012 to 2016 he was the Head of the Department of Music at the University of Évora. During the academic period of 2016- 2017 he was Full Visiting Professor in the School of Music and Scenic Arts at the Federal University of Goiás, Brazil. At the moment he is Associate Professor with Habilitation in the Department of Music at the University of Évora; Head of the PhD program in Music and Musicology of the UÉ; Coordinator of the CESEM branch at the UÉ; co-editor of the Brazilian musicology journal HODIE; e editor of the Portuguese Music Education Journal.



ELISA MARIA MAIA LESSA

Investigadora do Centro de Estudos Humanísticos e Professora Associada da Universidade do Minho. Licenciou-se em Ciências Musicais Históricas na Universidade Nova de Lisboa, obteve o grau de Mestre na Universidade de Coimbra, e o grau de doutoramento na Universidade Nova na mesma área. A sua dissertação de doutoramento intitula-se “Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical”. Editou obras de música portuguesa do século XVIII e de Música Portuguesa para a infância dos séculos XIX e XX. Publicou Património Musical do

Bom Jesus do Monte (2018); De Créditos firmados: as bandas de música em Braga nos séculos XIX e XX (2019). Coeditou Património e Devoção (2018); Ouvir e escrever Paisagens Sonoras (2020). Integra o projeto The Contribution of Confraternities and Guilds to the Urban Soundscape in the Iberian Peninsula, c.1400 - c.1700, coordenado pela Professora Tess Knighton e tem em curso um projecto sobre o Património Musical do Concelho de Braga. Os seus trabalhos, publicados em revistas científicas nacionais e internacionais, encetaram, entre outros temas, a senda temática dos estudos da Música Monacal Feminina Portuguesa e dos Estudos Culturais. É responsável pelo Centro Documental Eurico Thomaz de Lima (1908-1989), cujo espólio à Universidade do Minho. Preside à Associação Cultural Suonart.

Elisa Lessa is a researcher at the Center for Humanistic Studies and Associate Professor at Minho's University. She graduated in Historical Music Sciences at New University of Lisbon, obtained a Master's degree at Coimbra University, and a doctorate degree at New University of Lisbon in the same area. Her doctoral dissertation is entitled "Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical". She edited works of Portuguese music from the 18th century and Portuguese Music for children from the 19th and 20th centuries and published "Bom Jesus do Monte. Património Musical" (2018); "De créditos firmados: as bandas de música em Braga nos séculos XIX e XX" (2019). She co-edited "Património e Devoção" (2018); "Ouvir e escrever paisagens sonoras" (2020). She is member of the project The Contribution of Confraternities and Guilds to the Urban Soundscape in the Iberian Peninsula, c.1400-c.1700, coordinated by Professor Tess Knighton and has an ongoing project on the Musical Heritage of the Municipality of Braga. Her works, published in national and international scientific journals, initiated, among other themes, the thematic path of the studies of Portuguese Feminine Monacal Music and Cultural Studies. She is the director of the Centro Documental Eurico Thomaz de Lima (1908-1989), whose estate belongs to the Minho University. She chairs the Suonart - Cultural Association.



EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS

Mulher negra, natural de Amélia Rodrigues, BA; tem licenciatura em música pela UFPE; mestrado e doutorado em Música/Etnomusicologia pela UFBA, com doutorado sanduiche pela Queen's University of Belfast (Irlanda do Norte/UK). Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba, onde ministra disciplinas e orienta trabalhos na Graduação e na Pós-Graduação em Música. Coordena e desenvolve pesquisas no campo da Etnomusicologia, com foco na cultura popular e na música afro-brasileira. É membro do International Council for Traditional Music (ICTM); membro da Associação Brasileira Pesquisadores/as Negros/as (ABPN); foi Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET de 2011-2013; coordenou o Programa de Pós- Graduação em Música

da UFPB de 2019-2021; atualmente coordena o Coletivo Mwanamuziki, formado por pessoas negras pesquisadoras em música.

Eurides de Souza dos Santos - is a black woman. She received her PhD in Music/Ethnomusicology from the Federal University of Bahia, Brazil; with a Sandwich PhD at Queen's University of Belfast (Northern Ireland/UK). Professor at the Federal University of Paraíba, Brazil, since 2002. Her research has focused on Brazilian popular culture and afro-Brazilian music. Santos is a member of the International Council on Traditional Music (ICTM) and member of the Brazilian Association of Black Researchers (ABPN). She was the President of the Brazilian Association of Ethnomusicology (ABET) from 2011 until 2013; she coordinated the Graduate Program in Music at Federal University of Paraíba from 2019 until 2021; She currently coordinates the Mwanamuziki Collective formed by black people who are researchers in music.



FERNANDA ALBERNAZ DO NASCIMENTO

Doutorado em Ciências Sociais - Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica pela Universidade de São Paulo (USP/SP); Licenciatura em Música, Bacharel em Música/ Instrumento Piano pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora e orientadora na Graduação e na Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC/UFG). Membro da área de Música na Comissão de Avaliação do INEP/MEC.

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Cultura atuando principalmente nos seguintes temas: avaliação em música, formação de professores, cultura, interdisciplinaridade e transdisciplinares. Integra a comissão científica do Simpósio Internacional de Musicologia promovido anualmente pela Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com o Caravelas - Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa. Projeto atual atualiza discussões sobre as manifestações culturais da cidade de Goiás. Líder do Diretório de Pesquisa - CNPq - Arte, Educação, Cultura.

Fernanda Albernaz do Nascimento - Doctorate in Social Sciences - Anthropology from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC/SP); Master's Degree in Advertising Art and Symbolic Production from the University of São Paulo (USP/SP); Degree in Music, Bachelor in Music/Piano Instrument from the Federal University of Goiás (UFG). Professor and advisor at the Undergraduate and Graduate Studies at the School of Music and Performing Arts (EMAC/UFG). Member of the Music area of the INEP/MEC Evaluation Committee. She has experience in the field of Arts, with an emphasis on Music and Culture, working mainly on the following themes: music assessment, teacher training, culture, interdisciplinarity and transdisciplinary. She is part of the scientific committee of the International Symposium on Musicology

promoted annually by the Federal University of Goiás (UFG) in partnership with the Caravelas-Center for Research in the History of Luso-Brazilian Music / CESEM / Universidade Nova de Lisboa. Current project updates discussions on cultural manifestations in the city of Goiás. Leader of the Research Directory - CNPq - Art, Education, Culture.



FERNANDO PASSOS CUPERTINO BARROS

Graduado em Medicina e professor da Faculdade de Medicina da UFG; tem mestrado em Música pela EMAC/UFG, sob orientação do Prof. Dr Ângelo Dias; possui também mestrado, doutorado e pós-doutorado em Saúde Coletiva. Aluno de Composição do Prof. Osvaldo Lacerda (SP) entre 2005 e 2011; compositor, com obras executadas no Brasil e no exterior, para distintas formações. Forma o Duo Terra Brasilis com a pianista Consuelo Quireze, desde 2003, com apresentações regulares no Brasil e no exterior, com repertório que privilegia a música e a canção de arte brasileiras.

Atua no cenário musical da Cidade de Goiás desde a adolescência, onde recebeu sua formação inicial em música e continuou o trabalho de preservação das tradições musicais, especialmente no campo da música sacra. Foi membro titular do Conselho de Cultura do Estado de Goiás, de 2012 a 2017. É vice-presidente do Centro de Música Brasileira, com sede em São Paulo (SP). Integra como titular o Conselho do Instituto de Higiene e Medicina Tropical da Universidade Nova de Lisboa.

Fernando Passos Cupertino Barros - Graduated in Medicine and professor at the Faculty of Medicine at UFG; has a master's degree in Music from EMAC/UFG, under the guidance of Prof. Dr Angelo Dias; he also has a master's, doctorate and post-doctorate degree in Public Health. Composition Student of Prof. Osvaldo Lacerda (SP) between 2005 and 2011; composer, with works performed in Brazil and abroad, for different formations. He has formed Duo Terra Brasilis with pianist Consuelo Quireze, since 2003, with regular performances in Brazil and abroad, with a repertoire that privileges Brazilian music and art. He has been working in the musical scene of Cidade de Goiás since his adolescence, where he received his initial training in music and continued his work to preserve musical traditions, especially in the field of sacred music. He was a member of the Culture Council of the State of Goiás, from 2012 to 2017. He is vice president of the Brazilian Music Center, based in São Paulo (SP). He is a member of the Board of the Institute of Hygiene and Tropical Medicine of Universidade Nova de Lisboa.



FERNANDO LLANOS

Professor adjunto da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG). Doutor em Música pela ECA - USP e Mestre em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, ambos com bolsa CAPES. Realizou pós-doutorado no Instituto de Artes da UFRGS. Foi professor de Violão na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS/SP) e docente no curso de Licenciatura em Música da Faculdade Campo Limpo Paulista (FACCAMP/SP) e no bacharelado em Cinema e Audiovisual da São Judas - Campus Unimonte. No violão, foi aluno de Celso Delneri e Paulo Porto Alegre (Escola Municipal de Música/SP). Em 2017 gravou o disco “Por guitarra negra” (Tratore), com obras de sua autoria inspiradas nos ritmos afroperuanos e arranjos para violão solo de temas de Hermeto Pascoal. É autor do livro “Félix Casaverde, guitarra negra” (Edit. UPC, 2019). Contemplado como Bolsista no Edital Outras Latinoamericas da UNICAMP/Banco Santander para pesquisadores e artistas residentes.

Fernando Llanos is assistant professor at the School of Music and Performing Arts at the Federal University of Goiás (EMAC-UFG). He received his Ph. D. degree in Music from University of São Paulo(USP) and his Master in Music from São Paulo State University (UNESP), both awarded with CAPES Foundation scholarship. He was post-doc researcher at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). He teaches classical guitar at the São Caetano do Sul Arts Foundation (FASCS/SP) and was adjunct professor at the Music Degree at Campo Limpo Paulista College (FACCAMP/SP) and at the Bachelor’s Degree in Cinema and Audiovisual at São Judas University– Unimonte Campus. On the guitar, he was a student of Celso Delneri and Paulo Porto Alegre (Municipal School of Music / SP). In 2017 he recorded his first album “Por guitarra negra” (Tratore), performing his own compositions inspired by Afro-Peruvian rhythms and solo guitar arrangements of themes by Hermeto Pascoal. He is the author of the book “Félix Casaverde, guitarra negra” (Edit. UPC, 2019). Selected as scholarship holder in the Outras Latinoaméricas announcement for research artists in residence, supported by the Santander Bank and the University of Campinas (UNICAMP).



FLAVIA MARIA CRUVINEL

Doutora em Educação, Mestre em Música, Especialista em Música Brasileira no Século XX e Bacharel em Direito. Desenvolve pesquisas relacionadas ao Ensino Coletivo de Instrumento Musical; Educação Musical em Espaços Alternativos e História da Educação Musical. Atualmente, é Pró-Reitora Adjunta de Extensão e Cultura e Diretora de Cultura da UFG e Professora Adjunta da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Flavia Maria Cruvinel - Doctor in Education, Master in Music, Specialist in Brazilian Music in the 20th Century and Bachelor of Law. Develops research related to Collective Teaching of Musical Instruments; Music Education in Alternative Spaces and History of Music Education. She is currently Deputy Dean of Extension and Culture and Director of Culture at UFG and Associate Professor at the School of Music and Performing Arts at the Federal University of Goiás.



GUILHERME GOLDBERG

Pianista gaúcho, natural de Rio Grande. Iniciou seus estudos com Marigênia Ferreira e Diva Oliveira, concluindo seu curso básico com Ináh Martensen. Graduou-se pela Universidade Federal de Pelotas, com posterior complementação curricular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde estudou com Bruno Kiefer, Armando Albuquerque, entre outros.

Desenvolve intensa pesquisa sobre Alberto Nepomuceno, compositor ao qual se dedicou tanto em seu Mestrado em Música - Práticas Interpretativas (As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição para performance, 2000) quanto no Doutorado em Música – Musicologia (Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil, 2008, Menção Honrosa do Prêmio Capes de Teses 2008), cursados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Deste compositor ainda publicou várias obras inéditas, como a Sonata para piano e Valse-Impromptu, os Quartetos de Cordas nos. 1 e 3, Um Soneto del Dante, para canto, violino e piano, Valsas Humorísticas, para piano e orquestra (única obra para piano e orquestra de Nepomuceno), Le Miracle de la Semence para barítono e orquestra, As Uyaras, para cântico de vozes femininas, soprano e orquestra, entre outras. Como pianista, também se dedica à divulgação de compositores gaúchos, principalmente, destacando-se obras de Clodomiro Caspary, Flávio Oliveira, Frederico Richter, Hubertus Hofmann, Esther Scliar, Armando Albuquerque. Desde 1992 desenvolve atividades didáticas e de pesquisa na Universidade Federal de Pelotas, onde foi um dos criadores do Bacharelado em Ciências Musicais. Coordena o Simpósio Internacional Música e Crítica; coordenou o Simpósio Internacional Alberto Nepomuceno (2020), em colaboração com Alberto Pacheco, da UFRJ, e Ana Maria Liberal, da Politécnica do Porto; é líder do Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais.

Guilherme Goldberg - began his piano's studies with Marigênia Ferreira and Diva Oliveira, concluding his basic course with Ináh Martensen. He graduated at Federal University of Pelotas, with further curricular complementation at Federal University of Rio Grande do Sul, where he studied with Bruno Kiefer, Armando Albuquerque, among others. He develops intense research on Alberto Nepomuceno,

composer to whom he dedicated himself both in his *Masters in Music (Alberto Nepomuceno's Humorous Waltzes: an edition for performance, 2000)* and in his *Doctorate in Musicology (A Scrawl between Wotan and the Faun: Alberto Nepomuceno and Musical Modernism in Brazil, 2008, which deserved Honorable Mention of the Capes Theses Prize in 2008)*, at the Federal University of Rio Grande do Sul. He also published several unpublished works by this composer, such as the *Sonata for piano and Valse-Improptu*, the *String Quartets nos. 1 and 3*, *Un Soneto del Dante*, for singing, violin and piano, *Humorous Waltzes*, for piano and orchestra (his only work for piano and orchestra), *Le Miracle de la Semence* for baritone and orchestra, *As Uyaras*, for female chorus, soprano and orchestra, among others. As a pianist, he is also dedicated to promoting Gaucho composers, especially works by Clodomiro Caspary, Flávio Oliveira, Frederico Richter, Hubertus Hofmann, Esther Scliar, Armando Albuquerque. Since 1992 he has developed teaching and research activities at the Federal University of Pelotas, where he was one of the founders of the Bachelor in Musical Sciences. He coordinates the International Music and Critics Symposium; coordinated the Alberto Nepomuceno International Symposium (2020), in collaboration with Alberto Pacheco, from UFRJ, and Ana Maria Liberal, from Politécnic do Porto; he is the leader of the Interdisciplinary Studies in Musical Sciences Research Group."



HARUE TANAKA SORRENTINO

Nasceu em São Paulo-SP (Brasil). Professora titular da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), desde 1993. Tem bacharelado em Música (Piano) e em Ciências Sociais e Jurídicas (Direito); mestrado em Educação Popular e doutorado em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutorado sanduíche pelo Instituto Politécnico do Porto (IPP-Portugal). Autora do livro "Diário de um ritmista aprendiz" (2009). Coordenadora do curso de Aprendizagem do Piano em Grupo (APIG) oferecido pela extensão da UFPB. Desde 2016 lidera o grupo de pesquisa interdisciplinar MUCGES (Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde).

Na atual gestão, está representante da região Nordeste do Fórum Latino-Americano de Educação Musical Brasil (Fladem Brasil). Hoje, além de ser professora de piano, ministra disciplinas teóricas (Metodologia de Trabalho Científico e Legislação Profissional e Direito Autoral), atua em grupos musicais que fazem parte da cultura popular: Fulô Mimosa (acordeonista, no gênero musical forró), tendo sido integrante da Orquestra Sanfônica Balaio Nordeste até julho de 2021; Nação Maracatu Pé de Elefante e Baque Mulher - movimento feminista de baque-virado (Baque Mulher - João Pessoa). Pesquisadora na área de Música e Gênero, com formação em Etnomusicologia, Performance Musical e Educação Musical, além de suas interfaces. Sua tese de doutorado foi defendida no ano de 2012, com o título "Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeira de Itapuã: um estudo de caso etnográfico". Líder do grupo de pesquisa MUCGES (Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde); representante da região Nordeste do Fórum Latino-Americano de Educação Musical (Fladem Brasil); membro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música (ANPPOM) onde

coordena, conjuntamente, o simpósio temático de Música e Gênero (desde 2018); membro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), além de ser membro da International Society of Music Education (ISME).

Harue Tanaka Sorrentino was born in São Paulo-SP (Brazil). She has been a full professor at the Federal University of Paraíba (UFPB) since 1993. She has a bachelor's degree in Music (Piano) and in Social and Legal Sciences (Law); Master's Degree in Popular Education and Ph.D. in Music Education from the Federal University of Bahia (UFBA) and sandwich Ph.D. from the Polytechnic Institute of Porto (IPP-Portugal). Author of the book "Diary of an apprentice rythmist" (2009). Coordinator of the Group Piano Learning course (APIG) offered by the UFPB extension. Since 2016 she leads the interdisciplinary research group MUCGES (Music, Body, Gender, Education and Health). In the current administration, he is a representative of the Northeast region of the Latin American Forum of Music Education Brazil (Fladem Brasil). Today, in addition to being a piano teacher, she teaches theoretical subjects (Scientific Work Methodology and Professional Legislation and Copyright), works in musical groups that are part of popular culture: Fulô Mimosa (accordionist, in the forró musical genre), having been a member the Sanfônica Balaio Nordeste Orchestra until July 2021; Nação Maracatu Pé de Elefante and Baque Mulher - baque-virado feminist movement (Baque Mulher - JP). Researcher in the area of Music and Gender, with a background in Ethnomusicology, Musical Performance and Music Education, in addition to its interfaces. His doctoral thesis was defended in 2012, entitled "Pedagogical articulations in the choir of the Ganhadeiras de Itapuã: an ethnographic case study". Leader of the MUCGES research group (Music, Body, Gender, Education and Health); representative of the Northeast region of the Latin American Music Education Forum (Fladem Brasil); member of the National Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM) where he jointly coordinates the thematic symposium on Music and Gender (since 2018); member of the Brazilian Association of Ethnomusicology (ABET) and the Brazilian Association of Music Education (ABEM), in addition to being a member of the International Society of Music Education (ISME).



JOÃO GUILHERME DA TRINDADE CURADO

Mestre e Doutor em Geografia pelo Instituto de Estudos Socio ambientais da Universidade Federal de Goiás (IESA/UFG). Graduado em História e Especialista em História do Brasil Contemporâneo, pela Faculdade de Filosofia Bernardo Sayão (UniEvangélica). Professor do Ensino Médio da Secretaria Estadual de Educação de Goiás. Atuação na Universidade Estadual de Goiás por 16 anos, lecionando e coordenando pesquisas, com bolsistas CNPq. No ano de 2008, integrou a equipe de pesquisa do Registro da Festa do Divino de Pirenópolis como patrimônio imaterial do Brasil, registrada pelo Iphan no Livros das Celebrações. Desenvolve pesquisas com ênfase em Festas Populares, atuando principalmente nos seguintes temas: festa, tradição, patrimônio, vestimentas e cultura;

resultando em diversas publicações com as temáticas pesquisadas. Atualmente é membro do Coletivo de Salvaguarda da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, membro da Comissão Pirenopolina de Folclore, ocupa a cadeira XXXVII da Academia Pirenopolina de Letras Artes e Música (Aplam), é membro da Sociedade Goiana da História da Agricultura (SGHA) e membro correspondente do Instituto Cultural e Educacional Bernardo Élis para os Povos do Cerrado (ICEBE).

João Guilherme da Trindade Curado - Holds a master's and Doctorate's degree in Geography from the Institute of Socioenvironmental Studies of the Federal University of Goiás (IESA/UFG). Holds a bachelor's degree in History and is Specialist in History of Contemporary Brazil, by the Faculty of Philosophy Bernardo Sayão (UniEvangélica). He's a High School Teacher at the State Department of Education of Goiás. Worked at the State University of Goiás for 16 years, teaching and coordinating research with CNPq scholarship holders. In 2008 joined the research team for the Registry of the Holy Divine Spirit Feast as an intangible heritage of Brazil, registered by IPHAN in the Book of Celebrations. Develops research with emphasis on Popular Festivals, working mainly on the following topics: Feast, tradition, heritage, vestments, and culture, resulting in several publications with the researched themes. He is currently a member of the Collective of Safeguarding of the Holy Divine Spirit Feast from Pirenópolis and member of the Commission of Folklore from Pirenópolis, also holds a place on the chair XXXVII of the Academy of Letters, Arts and Music from Pirenópolis (Aplam), is a member of the Society for the History of Agriculture of Goiás (SGHA), corresponding as well as a member of the Bernardo Élis Cultural and Educational Institute for the People of the Cerrado (ICEBE).



JOÃO MARCOS COELHO

Jornalista, crítico musical do jornal “O Estado de S. Paulo” desde 1989 e colunista da revista “Concerto”. Passou pelas redações de “Veja” e “Folha de S. Paulo”, nas quais foi crítico musical. Seu livro “No Calor da Hora – música e cultura nos anos de chumbo” (Editora Algor, 2008) foi finalista do Prêmio Jabuti de 2009. Editou o volume coletivo “Cem anos de música no Brasil – 1912/2012” (Editora Andreato, 2014). Autor de “Pensando as músicas no século XXI – Invenção e Utopia nos Trópicos” (Editora Perspectiva, 2017). Desde 2004 produz e apresenta os programas semanais “O Que Há de Novo” e desde 2008 “Música Contemporânea” e as seções

“CD da Semana” (semanal) e comentários diários no programa “Estação Cultura” na Rádio Cultura FM de São Paulo.

João Marcos Coelho - Journalist, he has been a music critic for the newspaper “O Estado de S. Paulo” since 1989 and columnist for the magazine “Concerto”. He worked at the editorial offices of “Veja” and

“Folha de S. Paulo”, in which he was a music critic. His book “No Calor da Hora – music and culture in the leaden years” (Editora Algol, 2008) was a finalist for the 2009 Jabuti Award. He edited the collective volume “One hundred years of music in Brazil – 1912/2012” (Editora Andreato, 2014). Author of “Thinking Music in the 21st Century – Invention and Utopia in the Tropics” (Editora Perspectiva, 2017). Since 2004 he produces and presents the weekly programs “O Que Há de Novo” and since 2008 “Música Contemporânea” and the sections “CD da Semana” (weekly) and daily comments on the program “Estação Cultura” on Rádio Cultura FM in São Paulo.



JOSÉ GERALDO COUTO

Jornalista, tradutor e crítico de cinema. Formado em história e em jornalismo pela Universidade de São Paulo, trabalhou mais de vinte anos na Folha de S. Paulo e três na revista Set de cinema e vídeo. Publicou, entre outros livros, André Breton (Brasiliense), Brasil: Anos 60 (Ática) e Futebol brasileiro hoje (Publifolha). Ministra cursos livres ligados à história do cinema e escreve semanalmente para o Blog do Cinema do Instituto Moreira Salles.

José Geraldo Couto is a journalist, translator and film critic. Graduated in history and journalism from the University of São Paulo, he worked more than twenty years at Folha de S. Paulo and three in the magazine Set of film and video. He published, among other books, André Breton (Brasiliense), Brazil: Anos 60 (Ática) and Futebol brasileiro hoje (Publifolha). He teaches free courses related to the history of cinema and writes weekly for the Blog do Cinema of the Moreira Salles Institute.



JUAN CARLOS SUAREZ COPA VELASQUEZ

Ator de teatro popular Ventoforte por sete anos, brincante do Maracatu Cambinda do Teatro Popular Solano Trindade, na cidade de Embu das Artes (SP), brincante do Bumba meu Boi do Morro do Querosene em SP. Ator estagiário do Teatro Du Soleil, na França. Articulador cultural, pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, sobre pedagogias artísticas para as periferias da cidade. Diretor do Teatro Popular Solano Trindade, que segue uma história em que não se declama, se canta. Em que não se conversa para ensaiar, se desenvolve seu samba. Doutorando sobre o Teatro Encantado, o teatro memória que passa pelos reizados, pelos bumba bois, pelas brincadeiras, acima de tudo por tudo que está fora deles, que se alimenta das brincadeiras.

Juan C S C Velasquez - Actor in popular theater Ventoforte for seven years, player of Maracatu Cambinda at Teatro Popular Solano Trindade, in the city of Embu das Artes (SP), player of Bumba meu Boi do Morro do Querosene in SP. Trainee actor at Teatro Du Soleil, in France. Cultural articulator, by the Municipal Department of Culture of São Paulo, on artistic pedagogies for the outskirts of the city. Director of the Teatro Popular Solano Trindade, which follows a story in which one does not declaim, one sings. When you don't talk to rehearse, your samba is developed. He is currently studying for a PhD in Teatro Encantado, the memory theater that goes through reizados, bumba bois, games, above all through everything that is outside of them, which feeds on games.



LEANDRO CAVINI

Natural de Itapira-SP, Leandro Cavini é Bacharel em Regência e Canto e Mestre em Música pelo Instituto de Artes da UNICAMP no qual cursa, atualmente, o Doutorado sob orientação da Profa. Dra. Denise Garcia. Aluno de canto lírico da classe do Prof. Dr. Angelo Fernandes participou, como membro do Ópera Estúdio UNICAMP, de diversas montagens operísticas: Dido & Aeneas de Purcell no papel de Aeneas; West Side Story de Bernstein, como Bernardo; Die Zauberflöte de Mozart como Papageno; Gianni Schicchi de Puccini como Simone; Die Fledermaus de J. Strauss como Frank; Uberto em La Serva Padrona de Pergolesi; e Doutor Grenvil em La Traviata de Verdi. Desde 2012 é membro do Coro Contemporâneo de Campinas no qual atua como regente assistente, produtor e cantor solista em obras como The Messiah de Handel, Missa em dó menor KV 427 de Mozart, Missa in Angustiis Hob.XXII:11 de Haydn, 9ª Sinfonia de Beethoven. Neste coro participou da estréia da Ópera Multi-modal Descobertas de Jônatas Manzolli e Ritos de Perpassagem de Flo Menezes. Atualmente tem se especializado no repertório vocal de câmara brasileiro com ênfase na obra de Almeida Prado e desenvolvido uma ampla atividade como produtor do coletivo Ocupação Lírica de Teatro Itinerante.

Leandro Cavini - Born in Itapira-SP, Leandro Cavini has a Bachelor's Degree in Conducting and Singing and a Master's Degree in Music from the Arts Institute of UNICAMP, where he is currently pursuing a Doctorate under the supervision of Prof. Dr. Denise Garcia. Lyric singing student in the class of Prof. Dr. Angelo Fernandes participated, as a member of the Ópera Estúdio UNICAMP, in several operatic productions: Dido & Aeneas by Purcell in the role of Aeneas; Bernstein's West Side Story as Bernardo; Die Zauberflöte of Mozart as Papageno; Gianni Schicchi of Puccini as Simone; Die Fledermaus of J. Strauss as Frank; Uberto in La Serva Padrona de Pergolesi; and Doctor Grenvil in La Traviata de Verdi. Since 2012 he has been a member of the Coro Contemporâneo de Campinas, where he acts as assistant conductor, producer and solo singer in works such as The Messiah by Handel, Mass in C minor KV 427 by Mozart,

Missa in Angustiis Hob.XXII:11 by Haydn, 9th Symphony of Beethoven. In this choir he participated in the debut of the multi-modal opera Descobertas by Jônatas Manzolli and Ritos de Perpassagem by Flo Menezes. Currently he has specialized in the Brazilian chamber vocal repertoire with an emphasis on the work of Almeida Prado and has developed a wide activity as producer of the collective Ocupação Lírica de Teatro Itinerante.



LUIZ EDUARDO GONÇALVES

Nascido em Goiânia em 1986, é doutorando em composição musical pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) sob orientação do prof. Luigi Irlandini. É mestre em musicologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG), orientado profa. Ana Guiomar do Rêgo Souza, tendo defendido sua dissertação “Da escuta ao compor: processos transtextuais de um compositor na pós-modernidade” em 2016. Graduiu-se no bacharelado em composição musical pela mesma instituição, 2013, sob orientação do prof. Paulo Guicheney. Foi professor substituto da UFG na área de Linguagem musical nos anos de 2018 a 2020. É professor colaborador, no programa de extensão Oficinas de Música da UFG, desde 2017, onde ministra oficinas de composição e teoria musical. Desde 2017, é organizador da série independente e permanente de concertos de música contemporânea chamada Música Íntima. Sua pesquisa de doutorado é sobre composição transcultural na qual tem trabalhado com mestiçagens modais de tradições não-ocidentais. Sua música é predominantemente para formações de câmara que por vezes incluem canto.

Luiz Gonçalves, born in Goiânia in 1986, is currently doing a doctorate in musical composition from the State University of Santa Catarina (UDESC) under the guidance of Prof. Luigi Irlandini. He holds a master's degree in musicology from the Federal University of Goiás (UFG) under the guidance of Dr. Ana Guiomar do Rêgo Souza, having defended her dissertation “From listening to composing: transtextual processes of a composer in post-modernity” in 2016. He graduated with a bachelor's degree in music composition from the same institution in 2013 under the guidance of prof. Paulo Guicheney. He was a substitute professor at UFG in the area of musical theory from 2018 to 2020. He is a collaborating professor in the extension program Oficinas de Música da UFG, since 2017, where he teaches composition and music theory workshops. Since 2017, has been the organizer of the independent and permanent series of contemporary music concerts called Música Íntima. His doctoral research is on cross-cultural composition in which he has worked with modal mixed-ties of non-Western traditions. His music is predominantly for chamber formations that sometimes include singing.



MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO

Doutora em História Cultural (Universidade de Brasília – UnB); Mestre em Música (Universidade Federal de Goiás – UFG); Bacharel/Curso de Música – Habilitação Instrumento – Piano; e Licenciada/Curso de Licenciatura em Música (Universidade Federal de Goiás – UFG). Professora Associada na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG, exerce também a função de pesquisadora. Como pesquisadora integra o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG e o Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), sediado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Atuando como pesquisadora tem investido na linha de pesquisa “Musicologia” abordando as seguintes temáticas: “Músicas brasileiras: memória, diversidade e processos identitários”; “A música em Goiás: diferentes tempos e espaços”; Gênero Musical Choro: trajetórias históricas e atuais”. Em sua linha de publicações constam diversos capítulos de livros, artigos em revistas científicas e em anais de congressos. Uma das responsáveis pela criação do Simpósio Internacional de Musicologia, promovido anualmente nas cidades de Pirenópolis e Goiânia pela EMAC/UFG, vem integrando a coordenação geral do evento desde 2011. Recebeu da Câmara Municipal de Goiânia o “Diploma de Honra ao Mérito pelos relevantes serviços prestados à Cultura Goiana”.

Magda de Miranda Clímaco - is a Doctor in Cultural History (Universidade de Brasília – UnB); Master in Music (Universidade Federal de Goiás – UFG); Bachelor - Music Course / Instrument Piano; and Bachelor - Musical Education Course (Universidade Federal de Goiás – UFG). Associate Professor at the Escola de Música e Artes Cênicas (UFG), she also works as a researcher. As a researcher she is part of the Laboratory of Musicology Braz Wilson Pompeu de Pina Filho of EMAC/UFG, and she is part of the Caravelas – Nucleus of Studies on the History of Portuguese-Brazilian Music, of the Center of Studies on Sociology and Aesthetics of Music (CESEM), located in the School of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa (UNL). She is also a member of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS). Acting as a researcher has invested in the research line “Musicology” focusing the following themes: “Brazilian musics: memory, diversity and identity processes”; “The music in Goiás: different times and spaces”; “Genre Musical Choro: historical and current trajectories”. Her publishing line encompasses several book chapters, as well as articles in scientific journals and annals of congresses. One of the creators of the International Symposium of Musicology, promoted annually in the municipalities of Pirenópolis and Goiânia by EMAC/UFG, she has been part of the general coordination of the event since 2011. Received from the City Hall of Goiânia the “Certificate of Merit for the relevant services rendered to the Goiana Culture”.



MÁRCIO LEONEL PÁSCOA

Autor de 6 livros sobre ópera nos séculos XVIII e XIX, assim como sobre a vida musical em Manaus e Belém durante o Período da Borracha. Editou igualmente 6 óperas, a maioria de autores do norte do Brasil durante a belle époque, sendo também o autor da primeira edição de *Guerras do Alecrim e Mangerona* (1737), de Antonio Teixeira (1707-1774) e Antonio José da Silva (1705-1739), dentre capítulos de livros e artigos científicos nesses temas mas ainda na História da Teoria Musical entre os séculos XVIII e XIX (Tópicos, Esquemas de Contraponto e elementos de retórica) e na Iconografia Musical. Possui atividade concertante tocando traverso junto à Orquestra Barroca do Amazonas, a qual dirige, e em outras formações baseadas em instrumentos de época. Já esteve à frente de vários projetos acadêmicos, científicos e artísticos com recursos obtidos mediante edital, junto à FAPEAM, PETROBRAS, ELETROBRAS, SESC, dentre outros organismos estatais e privados, nacionais ou estrangeiros.

*Márcio Leonel Páscoa (PPGLA-UEA) wrote six books about XVIIIth and XIXth century opera as the Manaus and Belem musical life during the Rubber Boom. Pascoa edited six operas the most from northern Brazilian composers in belle époque times, but also including sa first edition for *Guerras do Alecrim e Mangerona* (1737), by Antonio Teixeira (1707-1774) and Antonio José da Silva (1705-1739). He also wrote articles for scholar periodic reviews and chapters for collective books. His interests include History of Musical Theory around XVIIIth and XIXth centuries (Topic Theory, Galant schemata and Rhetoric elements) and Musical Iconography. Pascoa plays traverso and conducts Amazonas Baroque Orchestra as others period instruments groups. He was head of many scholar and artistic projects and actions sponsored ny Brazilian and European agencies as FAPEAM, PETROBRAS, ELETROBRAS, SESC, etc.*



MARCOS BOTELHO / ANTÔNIO MARCOS CARDOSO

O Quinteto Metais do Cerrado foi criado em 2013, reunindo destacados músicos de instrumentos de metais residentes em Goiás. É um projeto de extensão da EMAC-UFG e IFG-Campus Goiânia Oeste. O grupo é formado pelos professores da UFG Dr Antônio Cardoso, Dr. Marcos Botelho e Esp. Igor Yuri, do professor do IFG Ms. Alessandro da Costa e do jovem e destacado tubista Thiago Aguiar. O Quinteto tem se apresentado em importantes espaços musicais e também Festivais de Música no Brasil e exterior, como o Seminário Internacional de Performance e Pesquisa em Instrumentos de Metais, Musica do Forte (Fernando de Noronha), Universidade de Aveiro, Universidade de Évora, Casa da América Latina (Portugal), Encontro de Metais do Basileu França

entre outros. Suas apresentações e atividades apresentam forte caráter didático, ministrando até o momento master-classes para mais de 700 alunos. Seu repertório dá ênfase à Música Brasileira, conjugando suas pesquisas acadêmicas aos resultados artísticos e didáticos. Sempre de maneira acessível para o público em geral. Sendo a qualidade de seu trabalho de música de câmara muito elogiado pelos seus pares, críticos e público.

Trompete:

Dr. Antônio Cardoso: professor de Trompete na UFG, mestre e doutor em música pelo Uni-rio.

Ms. Alessandro da Costa: Professor de música do IFG-Campus Goiânia Oeste, Mestre e licenciado em Música pela UFG

Trompa:

Esp. Igor Yuri: Professor de trompa e estágio em música da UFG. Licenciado pelo IFG. Possui pós-graduação (Lato Sensu) em música pela Faculdade Futura.

Trombone:

Dr. Marcos Botelho: professor de trombone música de câmara da UFG, Doutor em música pela UFBA, mestre e bacharel em música pela UFRJ

Tuba:

Thiago Aguiar: Licenciado pela UFG, vencedor de concursos de jovens solistas, atua como convidada em importantes orquestras como Orquestra Filarmônica de Goiás e Osesp.

The Metais do Cerrado Brass Quintet was created in 2013 bringing together leading brass instrument musicians residing in Goiás. It is an extension project of EMAC-UFG and IFG-Campus Goiânia Oeste. The group is formed by UFG professors Dr Antônio Cardoso, Dr. Marcos Botelho and Esp. Igor Yuri, IFG professor Ms. Alessandro da Costa and by the young and outstanding tubist Thiago Aguiar. The Quintet has performed in important musical spaces and Music Festivals in Brazil and abroad, such as the International Seminar on Performance and Research in Brass Instruments, Musica do Forte (Fernando de Noronha), University of Aveiro, University of Évora, Casa da Latin America (Portugal), Basileu France Brass Meeting, among others. Its presentations and activities have a strong didactic character, giving master-classes to more than 700 students so far. His repertoire emphasizes Brazilian Music, combining his academic research with artistic and didactic results. Always accessible to the general public. Being the quality of his chamber music work highly praised by his peers, critics and audiences.

Trumpet:

Dr. Antônio Cardoso: Professor of Trumpet at UFG, Master and Doctor in Music at Uni-rio.

Ms. Alessandro da Costa: Music teacher at IFG-Campus Goiânia Oeste, Master and graduated in Music by UFG.

Horn:

Special Igor Yuri: Professor of french-horn and music internship at UFG. He has a degree from IFG and a postgraduate degree (Lato Sensu) in music from Faculdade Futura.

Trombone:

Dr. Marcos Botelho: Professor of trombone and chamber music at UFG, Doctor in Music at UFBA, Master and Bachelor in Music at UFRJ

Tuba:

Thiago Aguiar: Graduated by UFG, winner of contests for young soloists, he acts as a guest in important orchestras such as Orquestra Filarmonica de Goiás and Osesp.



MARY ÂNGELA BIASON

Graduada em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, continuou seus estudos de musicologia em Portugal e é Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo. Especializou-se na organização de acervos de documentos musicais, desenvolveu trabalhos no Museu da Inconfidência em Minas Gerais e no Museu Carlos Gomes em Campinas na 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 coordenou. Entre os vários trabalhos realizados, destacam-se as publicações de catálogos temáticos e edição de obras vocacionadas do repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX e as curadorias 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. Foi membro de duas Câmaras Técnicas do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e dentre outras atividades faz parte da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), da Comissão Mista do Repertório Nacional de Iconografia Musical (RIDIM-Brasil) e do Centro de Musicologia de Penedo, Alagoas (CEMUPE). Atuou na Secretaria Municipal de Cultura de Campinas como coordenadora de extensão cultural e atualmente é colaboradora no Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA) - Museu Carlos Gomes.

Mary Ângela BIASON - Graduated in Composition and Conducting from Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, she continued her musicology studies in Portugal and holds a Master of Arts degree from the University of São Paulo. She has specialized in the organization of musical documents, and has developed work at the Inconfidência Museum in Minas Gerais and at the Carlos Gomes Museum in Campinas, Brazil, cataloging and publicizing the repertoire produced in Brazil during the colonial and imperial periods, as well as the traditional repertoire of the brass bands of the city of Ouro Preto, through festivals she has coordinated. Among her many accomplishments, she has published thematic catalogs and edited works from the Brazilian repertoire of the 18th and 19th centuries, and curated exhibitions. Besides musicology, he studied museology at the Sociology and Politics School Foundation of São Paulo and restoration of paper at the Istituto per l'Arte ed il Restauro Palazzo Spinelli in Florence. He was a member of two Technical Chambers of the National Council of Archives (CONARQ) and, among other activities, is part of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS), the Mixed Commission of the National

Repertory of Musical Iconography (RIdIM-Brasil) and the Musicology Center of Penedo, Alagoas (CEMUPE). She worked at the Municipal Secretariat of Culture of Campinas as coordinator of cultural extension and is currently a collaborator at the Center for Sciences, Literature and Arts (CCLA) - Carlos Gomes Museum.



NEAL ZASLAW

Foi educado nas Universidades de Harvard e Columbia e na Juilliard School. Atualmente ocupa a Herbert Gussman Professor de Música Emérito na Universidade de Cornell, autor ou editor de nove livros e cerca de 80 artigos sobre música antiga, prática da performance histórica e a história da orquestra. Seus escritos foram traduzidos para francês, alemão, italiano, espanhol, polonês e japonês. Eleito para a Akademie für Mozart-Forschung e para a Academia Americana de Artes & Ciências, e como Membro Honorário da Sociedade Musicológica Americana, ele recebeu o Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst por contribuições para a performance e pesquisa de Mozart. Zaslaw é editor geral das Recent Researches in the Music of the Classical Era (Edições A-R). Seu Catálogo Köchel revisado será publicado pela Breitkopf & Härtel. Atualmente, sua pesquisa se concentra na música italiana do século XVIII.

Neal Zaslaw was educated at Harvard and Columbia Universities and the Juilliard School. He is Herbert Gussman Professor of Music Emeritus at Cornell University, author or editor of nine books and some 80 articles on early music, historical performance practice, and the history of the orchestra. His writings have been translated into French, German, Italian, Spanish, Polish, and Japanese. Elected to the Akademie für Mozart-Forschung and the American Academy of Arts & Sciences and as Honorary Member of the American Musicological Society, he received the Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst for contributions to Mozart performance and research. Zaslaw is general editor of the Recent Research in the Music of the Classical Era (A-R Editions). His revised Köchel Verzeichnis will appear from Breitkopf & Härtel. Currently his research focuses on 18th-century Italian music.



NILCÉIA PROTÁSIO CAMPOS

Bacharela em Música - Instrumento Piano, pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Mestre e Doutora em Educação, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. É Professora do Curso de Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Desenvolve pesquisas em educação musical, contemplando temáticas ligadas a processos formativos, música no contexto escolar, pedagogias musicais e interculturalidade. É autora de textos sobre metodologias

ativas em educação musical, com destaques para Émile Jaques-Dalcroze, Edgar Willems e Carl Orff. Integra comitês científicos de diversos eventos e atua como parecerista em revistas científicas da área de música. Foi coordenadora da área de Música do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) da Universidade Federal de Goiás (2010-2013; 2015-2018) e organizou o livro “Música, escola e iniciação à docência: reflexões e experiências na educação básica” - uma das inúmeras publicações do grupo. Atuou como membro representante estadual de Goiás da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) por três gestões (2010-2011, 2014-2015, 2018-2019) e como coordenadora da Comissão de Pesquisa da EMAC/UFG (2017-2020).

Nilceia Protásio Campos - has a Bachelor's Degree in Music - Piano Instrument, from the Federal University of Goiás (UFG), Master and Doctor in Education, from the Federal University of Mato Grosso do Sul. of Goiás (EMAC/UFG). Develops research in music education, covering themes related to training processes, music in the school context, musical pedagogies and interculturality. She is the author of texts on active methodologies in music education, with highlights to Émile Jaques-Dalcroze, Edgar Willems and Carl Orff. He is a member of scientific committees of various events and works as a reviewer for scientific journals in the music field. She was coordinator of the Music area of the Institutional Program for Teaching Initiation Scholarship (PIBID) at the Federal University of Goiás (2010-2013; 2015-2018) and organized the book “Music, school and teaching initiation: refiections and experiences in education Basic” - one of the group's numerous publications. She served as state representative member of the State of Goiás of the Brazilian Association of Music Education (ABEM) for three terms (2010-2011, 2014-2015, 2018-2019) and as coordinator of the Research Committee of EMAC/UFG (2017-2020).



PABLO SOTUYO BLANCO

Professor titular e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA) onde também obteve seu doutorado em 2003, é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIDIM-Brasil) do qual é atualmente o presidente, eda coordenação na região nordeste do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil). Foi membro pro tempore do Comitê

dGestor interino da filial brasileira da Associação Internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML-Brasil). Coordena o Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) da UFBA e presidiu a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) em representação da UFBA entre 2015 e 2020. Ativo compositor e musicólogo, tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música e iconografia musical no Brasil e no exterior. Atua na área de Música com ênfase em Composição Musical e Musicologia. Gerado pelo Sistema Interlattes CV-Resumé.

Pablo Sotuyo Blanco - Full professor and researcher at the Federal University of Bahia (UFBA) where he also obtained his doctorate in 2003, he is one of the initiators of several national projects related to documentation related to music, including the establishment of the International Repertory of Musical Iconography in Brazil (RIdIM-Brasil) of which he is currently the president, and the coordination in the northeast region of the International Repertoire of Musical Sources in Brazil (RISM-Brasil). He was a pro tempore member of the Interim Steering Committee of the Brazilian branch of the International Association of Archives, Documentation Centers and Music Libraries (IAML-Brasil). He coordinates the UFBA's Musical Historical Documentation Collection (ADoHM) and chaired the Technical Chamber of Audiovisual, Iconographic, Sound and Musical Documents (CTDAISM) of the National Council of Archives (CONARQ) in representation of UFBA between 2015 and 2020. Active composer and musicologist, has widely published his scientific production on music and musical iconography in Brazil and abroad. He works in the area of Music with an emphasis on Music Composition and Musicology. Generated by the Interlattes CV-Resumé System.



PAULA GOMES RIBEIRO

Desenvolve investigação nos domínios da sociologia da música; música, media, comunicação e tecnologias; estudos de género e música; ciberculturas; estudos de ópera e teatro musical; incidindo os seus estudos especialmente de finais do século XIX à atualidade. Investigadora integrada do CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, no qual coordena o Grupo de Investigação em Teoria Crítica e Comunicação. Leciona, desde 2005, no Departamento de Ciências Musicais da FCSH, no qual é atualmente Coordenadora da Licenciatura, tem vindo a colaborar com os Departamentos de Ciências da Comunicação, Sociologia e Filosofia, bem como com outras universidades e instituições, como é o caso do Conservatório Nacional (Encenação e Dramaturgia de Ópera). Concluiu o Doutoramento em Musicologia na Universidade de Paris VIII após ter obtido o título de Mestre em Musicologia da mesma instituição. Diplomou-se em Ciências Musicais pela NOVA FCSH. Fez os seus estudos musicais no Conservatório Nacional e Academia de Música de St^a Cecília. A especialização no domínio da dramaturgia musical levou-a a frequentar diversos seminários e workshops de teatro, dramaturgia de

ópera e encenação. Os seus interesses de investigação e publicações dizem respeito principalmente aos papéis sociais, culturais e políticos da música, entendidos como dispositivos de ordenação da vida social (sécs. XX-XXI) incluindo tópicos como música, media e cultura digital; género; espectadorese audiências, entre outros. Coordena os núcleos de investigação SociMus (Estudos Avançados em Sociologia da Música) e o NEGEM (Género e Música), sendo membro fundador do CysMus (Música e Cibercultura). Por entre as suas publicações musicológicas refiram-se, entre outras, os livros Música, género, sexualidades (2021), Log in live on – música e cibercultura na era da internet das coisas (2018), Le drame lyrique au début du XXe siècle: Hystérie et Mise-en-abîme (2002). Como encenadora assinou várias produções de ópera, entre as quais Comedy on the Bridge, de Martinu, no Teatro Nacional de S. Carlos. Publica regularmente em revistas especializadas e generalistas.

Paula Gomes Ribeiro - Musicologist. Professor and researcher, affiliated to the Department of Musicology and the CESEM - Research Centre for the Study of the Sociology and Aesthetics of Music, Faculty of Human and Social Sciences, New University of Lisbon. She lectures in the Department of Musicology of the FCSH since 2005, in the domains of the Sociology of Music, History of Music (1950 to present), Digital Musicology. She has also collaborated with the Departments of Communication Sciences, Sociology and Philosophy as well as other universities and institutions, including the National Conservatory (Opera Dramaturgy). She received a research fellowship from the FCT (2009-2014) to develop, at the CESEM, the project: "Dynamics of cultural forms under globalization phenomena: musical discourses as representation of new socialization models". Gomes-Ribeiro received a Ph. D. and a Master degree in Musicology from the Paris 8 University - with research Grants from the Portuguese government -, after having graduated in Musicology from NOVA FCSH. She completed her musical studies at the St. Cecilia Music Academy and National Conservatory (Lisbon). Her research interests and publications concern primarily the social, cultural and political roles of music, understood as ordering devices in social life (20th-21st c.), including topics as music, media and digital culture; gender; social clusters, audiences and spectatorship, among other. She presently coordinates the SociMus (Advanced Studies in the Sociology of Music), NEGEM (Gender and Music), being a founding member of CysMus (Music and Cyberculture). Gomes-Ribeiro's musicological publications include, among other, the books Music, gender, sexualities (2021); Log in live on – music and cyberculture in the era of the internet of things (2021), Le drame lyrique au début duXXe siècle: Hystérie et Mise-en-abîme (2002). She signed several opera and music theatre productions, including Comedy on the Bridge, by Martinu, at the Teatro Nacional de São Carlos, Lisbon.



PAULO ESTEIREIRO

Diretor de Serviços de Investigação, Comunicação, Edições e Formação no Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira e investigador integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (UNL / FCSH). É licenciado, mestre e doutorado em Ciências Musicais pela Universidade NOVA de Lisboa, tendo obtido nos estudos de mestrado e doutoramento a classificação máxima por unanimidade do júri. Entre as suas publicações destacam-se *As Artes Performativas no Funchal*, *Estudos sobre Educação e Cultura*, *Uma História Social do Piano*, *Músicos*

Interpretam Camões, *50 Histórias de Músicos na Madeira*, *Regionalização do Currículo de Educação Musical* e três livros de composições para Braguinha. É coordenador da Coleção Madeira Música – série editorial que publicou onze CD-ROM com gravações de obras musicais históricas madeirenses –, da coleção *Contributos e Ideias para a Educação Artística* e do projeto editorial de partituras históricas *Antologia da Música na Madeira*. Foi autor e coordenador da série documental *Músicos Madeirenses* para a RTP-Madeira (12 documentários). Tem um conjunto alargado de artigos e capítulos de livros em publicações científicas nacionais e internacionais na área da musicologia e da pedagogia. Realiza regularmente comunicações e conferências em congressos especializados de artes e educação (Portugal, Espanha, Itália, Escócia, Áustria, Estónia, Polónia, Suécia e Brasil). Foi docente convidado da Escola Superior de Educação de Setúbal (2008-2012), assistente do 1.º triénio da Escola Superior de Educação de Bragança (2002 e 2005) e professor adjunto convidado do Instituto Superior de Ciências Educativas (2008- 2014). Lecionou ainda História da Música na Escola Profissional de Música de Almada e ocupou o cargo de Diretor Pedagógico da Academia Musical da Ilha Graciosa e da Escola Profissional da Ilha Graciosa. Foi professor de guitarra clássica na Academia de Música da Liga dos Amigos de Queluz, na Escola de Música da Foco Musical, no Gabinete Coordenador de Educação Artística e no Abrigo Infantil de Nossa Senhora da Conceição. No domínio da produção e da comunicação, foi produtor de um conjunto de espetáculos onde adaptou óperas de Mozart, Verdi e Bizet ao público escolar e foi colaborador do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, da revista espanhola *Ópera Actual*, do *Diário de Notícias da Madeira* e do *Jornal da Madeira*. Músico multi- instrumentista, com especialização em instrumentos de cordas dedilhadas, gravou vários videoclips a solo de braguinha para a Secretaria Regional de Educação e transmitidos na RTP-Madeira, que lhe valeram um convite do Consulado Geral de Portugal, para atuar em Newark e na Embaixada de Portugal nos Estados Unidos América.

Paulo Esteireiro (1975) - is Director of Research, Communication, Publishing and Training Services at the Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira and a researcher at the Centre for the Study of Sociology and Musical Aesthetics (UNL/FCSH). He has a degree, a master's and a doctorate in Musical Sciences from the Universidade NOVA de Lisboa, and his master's and doctorate studies were unanimously awarded the maximum classification by the jury. His publications include As Artes Performativas no Funchal, Estudos sobre Educação e Cultura, Uma História Social do Piano, Músicos Interpretam Camões, 50 Histórias de Músicos na Madeira, Regionalização do Curriculum de Educação Musical and three books of compositions for Braguinha. He is coordinator of the Madeira Music Collection - an editorial series that published eleven CD-ROMs with recordings of historical Madeiran musical works -, of the collection Contributos e Ideias para a Educação Artística (Contributions and Ideas for Artistic Education) and of the

editorial project of historical scores Antologia da Música na Madeira (Anthology of Music in Madeira). He was the author and coordinator of the documentary series Musicians from Madeira for RTP-Madeira (12 documentaries). He has a wide range of articles and book chapters in national and international scientific publications in the area of musicology and pedagogy. He regularly presents papers and conferences in specialist arts and education congresses (Portugal, Spain, Italy, Scotland, Austria, Estonia, Poland, Sweden and Brazil). He has been a guest lecturer at the Escola Superior de Educação de Setúbal (2008-2012), a lecturer in the 1st triennium at the Escola Superior de Educação de Bragança (2002 and 2005) and an adjunct guest lecturer at the Instituto Superior de Ciências Educativas (2008- 2014). He also taught History of Music at the Escola Profissional de Música de Almada and held the position of Pedagogical Director of the Academia Musical da Ilha Graciosa and Escola Profissional da Ilha Graciosa. He taught classical guitar at the Music Academy of the Liga dos Amigos de Queluz, at the Foco Musical School of Music, at the Coordinating Office for Artistic Education and at the Children's Shelter of Nossa Senhora da Conceição. In the field of production and communication, he has produced a series of shows where he adapted operas by Mozart, Verdi and Bizet for school audiences and has collaborated with the Jornal de Letras, Artes e Ideias, the Spanish magazine Ópera Actual, the Diário de Notícias da Madeira and the Jornal da Madeira. He is a multi-instrumentalist musician, specialising in plucked string instruments, and has recorded various solo braguinha video clips for the Regional Secretariat of Education and broadcast on RTP-Madeira, which earned him an invitation from the Portuguese Consulate General to perform in Newark and at the Portuguese Embassy in the United States of America.



RUI MAGNO PINTO

É doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, bolsheiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e investigador integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM – FCSH – NOVA). A sua dissertação de doutoramento, orientada pelo Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro, discute a “emergência de uma cultura sinfónica em Lisboa entre 1846 e 1911”. Concluiu em 2010 na mesma instituição de ensino o mestrado em Musicologia Histórica, com a dissertação “Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)” e em 2007 a licenciatura em Ciências Musicais. Foi bolsheiro dos seguintes projectos de investigação do CESEM, financiados pela FCT: “O Teatro de São Carlos: as artes performativas em Portugal (Outubro de 2007 a Setembro de 2010), “Património Musical – Fundação Jorge Álvares” (Julho a Dezembro de 2011), “Sanfona (Agosto de 2019 a Janeiro de 2021). Dedicar-se, desde 2007, ao estudo da actividade concertística em Lisboa e Funchal no período da monarquia constitucional, tendo produzido várias edições críticas de obras concertantes e sinfónicas de compositores oitocentistas portugueses.

Rui Magno Pinto is a PhD student in Historical Musical Sciences at the Faculty of Social and Human Sciences of the New University of Lisbon (FCSH - NOVA), scholarship holder of the Foundation for Science and Technology (FCT) and integrated researcher at the Research Centre for Sociology and Musical

Aesthetics (CESEM - FCSH - NOVA). His PhD dissertation, supervised by Professor Paulo Ferreira de Castro, discusses the “emergence of a symphonic culture in Lisbon between 1846 and 1911”. In 2010, he completed his Master’s Degree in Historical Musicology with the dissertation “Virtuosity for wind instruments in Lisbon (1821-1870)” and, in 2007, his Bachelor’s Degree in Music Sciences. He was a grant holder of the following CESEM research projects, funded by FCT: “O Teatro de São Carlos: as artes performativas em Portugal (October 2007 to September 2010), “Património Musical - Fundação Jorge Álvares” (July to December 2011), “Sanfona (August 2019 to January 2021). Since 2007, he has dedicated himself to the study of concert activity in Lisbon and Funchal during the period of the constitutional monarchy, and has produced various critical editions of concert and symphonic works by Portuguese eighteenth-century composers.



RAFAEL LINO ROSA

Graduado em Filosofia com Licenciatura Plena pela Pontifícia Universidade de Goiás (2009), Doutor (2016) e Mestre em Ciências da Religião (2012) pela mesma instituição, tendo defendido a tese *Dor e sacrifício: o imaginário religioso católico vilaboense*. Pesquisador em religiosidade goiana, com foco nas manifestações e produções culturais quaresmais da Cidade de Goiás. É um dos organizadores das obras *“Nos passos da Paixão: a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás”* e *“Os sentidos da devoção: o Império do Divino na Cidade de Goiás (séculos XIX e XX)*. Além de coautor do livro *“Mestra e guia: a Catedral de Sant’Ana e as devoções de Darcília Amorim”*, com Clovis Carvalho Britto. Atual Provedor da Venerável Irmandade do Sr. Bom Jesus dos Passos da cidade de Goiás. Professor da Secretaria de Estado da Educação de Goiás - SEDUCGO. Coordenador do Centro de Memória da Educação Brasilete Ramos Caiado, do Palácio da Instrução de Goiás.

Rafael Lino Rosa - Bachelor of Education in Philosophy at the Pontifical Catholic University of Goiás (2009), PhD (2016) and Master’s degree in Religion Sciences (2012) at the same institution. PhD dissertation’s title “Dor e sacrifício: o imaginário religioso católico vilaboense”. Researching the State of Goiás’ religiosity, focused on the Lent cultural productions and manifestations in the City of Goiás. Acted as one of the organizers of the book “Nos passos da Paixão: a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás (séculos XIX e XX)”. In addition, co-authored the book “Mestra e guia: a Catedral de Sant’Ana e as devoções de Darcília Amorim”. In partnership with Clovis Carvalho Britto. Currently acting as sponsor of the Venerable Brotherhood of Lord “Bom Jesus dos Passos” of the City of Goiás. Teacher at the Public Education of the State of Goiás (SEDUCGO – Regional Department of Education of Goiás). Coordinator of the Education’s Memory Center Brasilete Ramos Caiado, at the Goiás Palace of Instruction.



ROBERVALDO LINHARES ROSA

Pianista e musicólogo, Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música - Brasil (2013), 1º Prêmio Concurso Nacional de Piano Art-Livre – São Paulo (2002) e 1º Prêmio Concurso Nacional de Piano do Instituto Brasil-Estados- Unidos - Rio de Janeiro (1997). Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Música, Piano, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professor nesta instituição desde 2009 (Associado 1), tendo sido o coordenador do curso de Licenciatura em Música (2012-2015), e,

desenvolve pesquisas que procuram conciliar a prática musicológica com a prática interpretativa. Tem apresentado recitais em diversas cidades do Brasil e do exterior. Destaca-se sua atividade camerística, no Duo Limiares, com a flautista Sara Lima, cujo CD Flauta e Piano na Belle Époque Brasileira foi lançado em 2016. Publicou Poemas de Nascer (Akademos, 2016), Poemas de Amor e Variações (2004). Participou do CD O som de Almeida Prado (1999). Em 2014 publicou Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira (Cânone Editorial), livro contemplado com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. Em 2017, em sua turnê europeia, apresentou-se em Portugal, Espanha e Alemanha. Em 2019, como parte de sua licença-capacitação, desenvolveu pesquisa sobre Aurelio Cavalcanti, sob a supervisão do Prof. Dr. Adalberto Paranhos, da Universidade Federal de Uberlândia. Em 2020 organizou o livro Musicologia e Diversidade (Editora Appris), juntamente com a Professora Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (EMAC/ UFG) e o Prof. Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH-UNL), com artigos de mais de 25 autores do Brasil e do exterior. É membro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música (ANPPOM), da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) e Pesquisador Senior do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS), da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. www.robervaldo.com.br

Robervaldo Linhares Rosa - pianist and musicologist, Funarte Award for Critical Production in Music - Brazil (2013), 1st National Piano Competition Award Art-Livre - São Paulo (2002) and 1st National Piano Competition Award from Instituto Brasil-Estados-Unidos - Rio de Janeiro (1997). Doctor in History from the University of Brasília (UnB). Master in Music from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). Bachelor of Music, Piano, by the Federal University of Goiás (UFG). He has been a professor at this institution since 2009 (Associate 1), having been coordinator of the Degree in Music (2012-2015), and develops research that seeks to reconcile musicological practice with interpretive practice. He has presented recitals in several cities in Brazil and abroad. His chamber work at Duo Limiares with the flutist Sara Lima stands out, whose CD Flauta e Piano na Belle Époque Brasileira was released in 2016. He has published Poemas de Nascer (Akademos, 2016), Poemas de Amor e Variações (2004). He participated in the CD O som de Almeida Prado (1999). In 2014 he published Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira (Cânone Editorial), a book awarded with the Funarte Award for Critical Production in Music 2013. In 2017, on his European tour, he performed in Portugal,

*Spain and Germany. In 2019, as part of his training leave, he developed research on Aurelio Cavalcanti, under the supervision of Prof. Dr. Adalberto Paranhos, from the Federal University of Uberlândia. In 2020 he organized the book *Musicologia e Diversidade (Appris)*, together with Professor Dr. Ana Guiomar Rêgo Souza (EMAC/UFG) and Prof. Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH-UNL), with articles by more than 25 authors from Brazil and abroad. He is a member of the National Association for Graduate Studies and Research in Music (ANPPOM), the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) and Senior Researcher at the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory (LABMUS), at the Music School and Performing Arts at the Federal University of Goiás. <www.robervaldo.com.br>*



ROGÉRIO CAETANO

Músico, violonista, arranjador, produtor musical e compositor brasileiro. Bacharel em Composição pela Universidade de Brasília e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é um premiado virtuose e referência do violão de 7 cordas. Com uma linguagem revolucionária, representa uma nova escola desse instrumento. Possui um método destinado ao instrumento e uma discografia com 10 álbuns, três indicados ao Prêmio da Música Brasileira (2007/2013/2016), sendo premiado em 2016. Em 2015 e 2019 foi premiado no IMA (Independent Music Awards) e no Melhores Instrumentistas 2015/Embrulhador. Em 2017, 2018 e 2019 no Prêmio Profissionais da Música. Tem como parceiros em seus trabalhos Yamandu Costa, Hamilton de Holanda, Daniel Santiago, Marco Pereira, Eduardo Neves, Celsinho Silva, Luís Barcelos, Gian Correa, e Cristovao Bastos. Vem difundindo sua arte no Brasil e exterior realizando concertos em países como Alemanha, França, Itália, Espanha, Áustria, Portugal, Holanda, Bélgica, EUA, China, Índia, Israel, Turquia, África do Sul, e Equador. Foi indicado para receber o Grammy Latino (Latin Grammy Awards) em 2021. Melhor Disco Instrumental.

Rogério Caetano (Goiânia, September 26, 1977) is a Brazilian musician, arranger, musical producer and composer. Bachelor of Music in Composition by the University of Brasília, he is an awarded virtuoso and international reference in 7 strings guitar. Using a revolutionary language, within the choro and samba music genres and mixing jazz elements, he represents a new school for this instrument. He has a method for the instrument and a discography with 7 albums, three nominated for the Brazilian Music Prize (2007/2013/2016), being awarded in 2016. In 2015 he was awarded the IMA (Independent Music Awards), and in 2017, in the Music Pro Awards. His partners include Yamandu Costa, Hamilton de Holanda, Marco Pereira, and Eduardo Neves. He has been promoting his art in Brazil and abroad, performing concerts in countries such as Germany, France, Italy, Spain, Austria, Portugal, Holland, Belgium, USA, China, India, Israel, Turkey, South Africa, and Ecuador. It was nominated for the Latin Grammy Awards in 2021. Best Instrumental Record.



ROSE DÁLIA CARLOS

Graduada em Canto erudito e Mestre em Performance pela Universidade Federal de Goiás, tendo defendido sua dissertação sobre um ciclo de canções do compositor Almeida Prado com poemas de Manuel Bandeira na linha de análise musical. Foi bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil. Como soprano lírico, tem atuado como solista sob a batuta de diversos regentes e em seu repertório solo constam obras camerísticas, oratórios, cantatas, missas e personagens de ópera. Na área pedagógica atuou no Instituto Federal de Goiás no curso de Licenciatura em Música onde ministrou as disciplinas de Canto Coral, Instrumento/Voz e Musicalização Coletiva através do canto. Realizou ainda master classes no Brasil e em Portugal. Foi integrante do naipe de sopranos do Coro Sinfônico Jovem de Goiás no qual atuou como Monitora desde sua fundação até 2018. Também integrou o Coro da Orquestra Sinfônica de Goiânia de 2008 a 2017. Entre os anos de 2020 e 2021, lecionou Canto no Conservatório Carlos Gomes, bem como integrou o naipe de sopranos do Coro Contemporâneo de Campinas e o Ópera Studio da Unicamp. Além de continuar a aperfeiçoar-se como intérprete, atua como vocal coach e professora e tem publicado artigos relevantes na área de Performance e Análise. Atualmente desenvolve sua pesquisa sobre o timbre na música de câmara vocal do compositor Almeida Prado, tendo ingressado no curso de Doutorado em Performance Musical pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA - UNICAMP) no início do ano de 2020 sob a orientação do prof. Dr. Angelo José Fernandes.

Rose Dália Carlos has a degree in Classical Singing and a Masters in Performance from the Federal University of Goiás, having defended her dissertation on a cycle of songs by composer Almeida Prado with poems by Manuel Bandeira in the line of musical analysis. She was a fellow of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel at CAPES, Brazil. As a lyrical soprano, she has performed as a soloist under the baton of several conductors, and her solo repertoire includes chamber music, oratorios, cantatas, masses and opera characters. In the pedagogical area she worked at the Federal Institute of Goiás in the Degree in Music where she taught the subjects of Choral Singing, Instrument / Voice and Collective Musicalization through singing. She has also given masterclasses in Brazil and Portugal. She was a member of the soprano group of the Youth Symphony Choir of Goiás, in which she acted as Monitor since its foundation until 2018. She was also a member of the Choir of the Symphonic Orchestra of Goiânia from 2008 to 2017. Between 2020 and 2021, she was a singing teacher at the Carlos Gomes Conservatory, in addition to being a member of the soprano group of the Contemporary Choir of Campinas and of the Opera Studio at Unicamp. In addition to continuing to improve as a performer, she works as a vocal coach and teacher and has published relevant articles in the field of Performance and Analysis. She is currently developing her research on timbre in vocal chamber music by composer Almeida Prado, having joined the Doctoral course in Musical Performance at the Institute of Arts of the State University of Campinas (IA-UNICAMP) in early 2020 under the guidance of prof. Dr. Angelo José Fernandes.



TEREZA CAROLINE LOBO

Doutora em Geografia pelo Instituto de Estudos Socioambientais (IESA), Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2011; mestra em Geografia pelo Instituto de Estudos Socioambientais (IESA), Universidade Federal de Goiás, em 2006; especialista em História do Brasil Contemporâneo, pela Faculdade de Filosofia Bernardo Sayão (1994), e licenciada em Ciências Sociais, pela Faculdade de Filosofia Bernardo Sayão (1989). Professora aposentada pela Secretaria Estadual de Educação de Goiás onde atuou no Ensino Fundamental II e Ensino Médio. Na Universidade Estadual de

Goiás lecionou e coordenou os cursos de licenciatura em Geografia e em História e o curso de Tecnologia em Gestão de Turismo, coordenou pesquisas, com bolsistas CNPq, e orientou trabalhos de conclusão de curso. Em 2008, integrou a equipe de pesquisa do Registro da Festa do Divino de Pirenópolis como patrimônio imaterial do Brasil, registrada pelo Iphan no Livro das Celebrações. Exerceu o cargo de Secretária de Educação de Pirenópolis por dois anos (2017 a 2019). Desenvolve pesquisas com ênfase em Festas Populares, atuando principalmente nos seguintes temas: festa, tradição, patrimônio, turismo, moda e sociedade e cultura; resultando em diversas publicações com as temáticas pesquisadas. Atualmente é membro do Coletivo de Salvaguarda da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, membro ativo da Comissão Pirenopolina de Folclore, ocupa a cadeira XXVI da Academia Pirenopolina de Letras Artes e Música (Aplam), é membro da Sociedade Goiana da História da Agricultura (SGHA) e membro correspondente do Instituto Cultural e Educacional Bernardo Élis para os Povos do Cerrado (ICEBE).

Tereza Caroline Lobo - Holds a Doctorate's degree in Geography from the Institute of Social and Environmental Studies (IESA) from Federal University of Goiás (UFG), since 2011; holds a master's degree in Geography from the Institute of Socioenvironmental Studies (IESA) from Federal University of Goiás, since 2006; she is a specialist in the History of Contemporary Brazil, from the Faculty of Philosophy Bernardo Sayão (1994), and holds a bachelor's degree in Social Sciences, from the Faculty of Philosophy Bernardo Sayão (1989). She is a retired teacher from the State Department of Education of Goiás, where she served in Elementary School II and High School. At the State University of Goiás, she taught and coordinated the undergraduate courses in Geography and History as well as the undergraduate course in Technology in Tourism Management. She has also coordinated research with CNPq scholarship holders and supervised course completion works. In 2008 joined the research team for the Registry of the Holy Divine Spirit Feast from Pirenópolis as an intangible heritage of Brazil, registered by IPHAN in the Book of Celebrations. She held the position of Education Secretary of Pirenópolis for two years (2017 to 2019). Develops research with emphasis on Popular Feast, working mainly on the following topics: Feast, tradition, heritage, tourism, fashion and society and culture, resulting in several publications with the researched themes. She is currently a member of the Collective of Safeguarding of the Holy Divine Spirit Feast from Pirenópolis, an active member of the Commission of Folklore from Pirenópolis, and holds a place on the XXVI chair of the Academy of Letters, Arts and Music from Pirenópolis (Aplam). She's also a member of the Society for the History of Agriculture of Goiás (SGHA) and is a corresponding member of the Bernardo Élis Cultural and Educational Institute for the People of the Cerrado (ICEBE).



Resumo das Conferências

Reformulando o Catálogo Mozart de Ludwig von Köchel ou Cuidado Com o Que Deseja! / *Reworking Ludwig Von Köchel's Mozart Catalogue or Be Careful What You Wish For!*

Conferencista / lecturer: Dr. Neil Zaslaw (Hebert Gussman Professor of Music Emeritus - Cornell University)

Mediadora / Moderator: Dra. Beatriz Magalhães Castro (ABMUS/UnB)

RESUMO - A palestra do Professor Zaslaw descreverá algumas das lições aprendidas durante três décadas de tentativas de digladiar o icônico Catálogo Köchel das obras de Mozart até o século XXI. Suas observações recairão sob cinco títulos: Mozart pelos Números: Datação & Cronologia; Mozart Achados & Perdidos & Perdidos & Achados & ...; Mozart, o Emprestador; Mozart & a Performance Historicamente Informada; e Mitos de Mozart.

ABSTRACT - Professor Zaslaw's talk will describe some of the lessons he has learned during three decades of attempting to wrestle the iconic Köchel Verzeichnis of Mozart's works into the twenty-first century. His remarks will fall under five headings: Mozart by the Numbers— Dating & Chronology; Mozart Lost & Found & Lost & Found & ...; Mozart the Borrower; Mozart & Historically-Informed Performance; and Mozart Myths.

Saint-Saëns no Brasil / *Saint-Saëns in Brazil*

Conferencista / Lecturer: Dr. David Cranmer (CESEM / FCSH / UNL)

Debatedores / Moderators: Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA), Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPEL)

RESUMO - Em 2021, o centenário da sua morte, comemoramos a vida e obra do pianista, organista e compositor Camille Saint-Saëns (1835-1821). Durante a sua longa e intensa vida, viajou bastante, em cinco continentes, incluindo na América do Sul. Saint-Saëns realizou duas deslocações ao Brasil, em 1899 e 1904, e, enquanto já na América do Sul, em 1916, encontrou-se obrigado a desmarcar uma visita ao Rio de Janeiro devido ao que parece ter sido um derrame. Pode-se seguir estas visitas em algum detalhe através principalmente de correspondência, notícias de imprensa e programas. Não deve surpreender que o seu acolhimento foi caloroso em ambas as visitas – a primeira ao Rio de Janeiro e S. Paulo, a segunda apenas ao Rio. Porém, além de documentar as visitas, podemos contextualizá-las no âmbito da recepção mais ampla da sua música e dos seus interesses enciclopédicos. Uma análise da imprensa, sobretudo, mas não só, no Rio de Janeiro e em S. Paulo, revela factos relevantes e, por vezes, inesperados. Em particular, tomamos conhecimentos da importância de obras e arranjos para dois pianos. Uma das peças mais executadas foi as Variations sur un thème de Beethoven, uma obra originalmente par dois pianos, enquanto foi muitas vezes em arranjos para dois pianos que se estrearam a música orquestral – incluindo, Danse Macabre, em 1879, sua primeira obra ouvida no Brasil, ou Le rouet d’Omphale, em 1884. A primeira representação de Samson et Dalila realizou-se no Rio em 1898. O filme L’assassinat du duc de Guise foi exibido com a sua música em 1909 quer no Rio de Janeiro quer em S. Paulo. Em 1899 Saint-Saëns aproveitou a oportunidade para visitar o Real Gabinete Português de Leitura com Arthur Napoleão; e em 1904 visitou uma fazenda de café.

ABSTRACT - In 2021, the centenary of his death, we commemorate the life and work of pianist, organist and composer Camille Saint-Saëns (1835-1921). During his long, rich life he travelled a great deal, in five continents, including South-America. Saint-Saëns made two visits to Brazil, in 1899 and 1904, and, while already in South America, in 1916, he had to cancel a visit to Rio de Janeiro owing to what was probably a mild stroke. These visits can be followed in some detail principally through correspondence, the press and surviving programmes. Unsurprisingly, he was received amid great acclaim during both visits, the first being to both Rio and São Paulo, the second just to Rio. We can, however, go considerably further than merely documenting his visits, by contextualising them within the broader reception of his music and encyclopaedic interests. An analysis of the Brazilian press, particularly, though not exclusively, in Rio de Janeiro and São Paulo reveals many interesting features and some perhaps unexpected ones. In particular, we learn of the importance of works and arrangements for two pianos. One of his mostly widely performed pieces was the Variations sur un thème de Beethoven, an original work for two pianos, while it was often in two-piano arrangements that his orchestral music was first heard – including, Danse Macabre, in 1879, the first work to be given in Brazil, and Le rouet d’Omphale, in 1884. Samson et Dalila was premiered in Rio in 1898. The film L’assassinat du duc de Guise was screened with his music in 1909 in both Rio de Janeiro and S. Paulo. In 1899 Saint-Saëns also took the opportunity to visit the Real Gabinete Português de Leitura with Arthur Napoleão; and in 1904 he toured a coffee plantation.

Música, diversidade e consciência coletiva / Music, diversity and collective consciousness

Conferencista / Lecturer: Dra. Eurides de Souza Santos (UFPB)

Debatedoras / Moderators: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) e Doutoranda / Doctoral student Antonilde Rosa Pires (UNIRIO)

RESUMO - A população negra brasileira responde por um imenso volume do patrimônio cultural-artístico-musical dos diversos períodos e segmentos da música brasileira. Nos contextos da música popular e da cultura popular, essa produção musical, seus criadores e intérpretes, em geral, possuem notável visibilidade e reconhecimento por parte dos seus pares e para além. Na música acadêmica, também chamada de erudita, o acesso, visibilidade e reconhecimento das pessoas negras (compositoras/es, intérpretes, musicólogas/os, educadoras/es e liderança acadêmica em geral), ainda demandam agência, consciência coletiva e militância por parte da comunidade musical negra e não-negra. Essa condição de invisibilidade no contexto acadêmico se estende aos povos originários e intersecciona os diversos dilemas sociais sob demanda na sociedade brasileira, tais como o machismo, sexismo, capacitismo e etarismo. A autora dialoga com o Manifesto do Coletivo de Pessoas Negras Pesquisadoras em Música (Coletivo Mwanamuziki), buscando apresentar propostas de avanços para as questões apresentadas.

ABSTRACT - The Brazilian black population accounts for an immense volume of artistic-musical cultural heritage in the different periods and segments of Brazilian music. In the contexts of popular music and popular culture (folklore), this musical production, composers and interpreters, in general, have distinguished visibility and recognition by their peers and beyond them. In academic music, also called erudite, the access, visibility, and recognition of black people (composers, performers, musicologists, educators and academic leadership in general)

still demand agency, collective conscience and militancy on the part of the black and non-black community. This condition of invisibility in academic context extends to original peoples from Brazil and intersects the various social dilemmas under demand in Brazilian society, such as sexism, disablism and ageism. The author dialogues with the Manifesto of the Collective of Black People Researchers in Music (Mwanamuziki Collective), seeking to present proposals for the problems presented.

O Batuque no patrimônio musical brasileiro: uma reflexão decolonial diante das ressignificações e branqueamentos da música negra no Brasil / *Batuque in the Brazilian musical heritage: a decolonial reflection on the resignification and whitening of black music in Brazil*

Conferencista / Lecturer: Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Debatedores / Moderator: Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG), Dr. Fernando Llanos (UFG)

RESUMO - O processo do pensamento decolonial apresenta-se como um espaço da reflexão musicológica ao questionar os estatutos epistemológicos onde organizamos os valores de julgamento e padrão da música que chamamos brasileira. A partir da conscientização de que espaços de escuta, organização de formação de opinião e consumo e, conseqüentemente, a universalização de estruturas de ensino e pesquisa, são reflexos das dominâncias raciais, econômicas e de gênero, podemos observar como se formam as estratégias de hierarquização e legitimação. E como esta mudança de consciência passa a operar não só as indagações sobre patrimônio musical que chamamos nacional, mas diversas subjetividades que emanam dessa ação: do falar sobre música ao agir no domínio de um acervo que identifica. Assim, do escutar ao agir abre-se o que escolhermos como consensual para políticas públicas ou mesmo para consolidar nosso espaço na vasta e diversa teia social. Desta forma, ou seja, a consciência decolonial, mudam-se as perguntas pertinentes à musicologia: ao invés de perguntarmos quem é “o melhor compositor” ou qual é o movimento “mais brasileiro”, passamos a perguntar a quem interessa ressaltar este ou aquele compositor ou movimento. Mais que isso, quais as formas que cada agenciamento dentro do processo de dominação cultural opera/manipula o discurso musical a partir de plataformas de poder. Essa conferência visa levantar questões em direção a uma mudança de atitude para compreendermos qual nosso papel enquanto investigadores latino-americanos. Buscar-se-á debater, primeiro, como ainda nos organizamos a partir de elementos canonizados, mesmo quando tratamos do cancioneiro popular brasileiro. Em segundo momento, observar como ao mudar o eixo de observação, do cânone para as manifestações socioculturais locais e suas formas particulares de existir, podemos revelar elementos discretos, mas extremamente potentes, enquanto ativo para mudanças de paradigmas de pesquisa. Como exercício dessa postura, a conferência traz observar a música afrodiáspórica dentro do processo de canonização, buscando como seu deus a sua representação a partir da epistemologia ocidental, canônica e racialmente hierarquizante. Por este processo, discutiremos alguns indícios de apagamentos e memoricídios. Para tanto, seguirá a marca sonora afrodiáspórica essencial, o batuque. Como elemento “litúrgico”, o batuque dos calundús foi sendo assimilado e semantizado para uma representação afrodescendente no gênero da canção. Ao mesmo tempo, o batuque ressurgia como ponte de ancestralidade para uma energização identitária, emulando re-existências

de estilos e performances dentro do próprio cânone do cancionero nacional, como se dá no caso do samba, e seus derivativos, e por que não, no funk.

ABSTRACT - The decolonial thought process presents itself as a space for musicological reflection by questioning the epistemological statutes in which we organize the values of judgment and standards of the music we call Brazilian. From the awareness that spaces of listening, organization of opinion formation and consumption and, consequently, the universalization of teaching and research structures, are reflections of racial, economic and gender dominances, we can observe how strategies of hierarchization and legitimation are formed. And how this change in consciousness begins to operate not only the enquiries about musical heritage that we call national, but diverse subjectivities that emanate from this action: from talking about music to acting in the domain of a collection that identifies. Thus, from listening to acting opens what we choose as consensual for public policies or even to consolidate our space in the vast and diverse social web. In this way, that is, the decolonial consciousness, the questions pertinent to musicology change: instead of asking who is “the best composer” or which is the “most Brazilian” movement, we start asking who is interested in highlighting this or that composer or movement. More than that, what are the ways that each agency within the process of cultural domination operates/manipulates the musical discourse from platforms of power. This conference aims to raise questions towards a change of attitude in order to understand our role as Latin American researchers. It will be debated, first, how we still organize ourselves from canonized elements, even when we deal with the Brazilian popular songbook. In second moment, to observe how by changing the axis of observation, from the canon to the local socio-cultural manifestations and their particular ways of existing, we may reveal discrete elements, but extremely potent, as active for changes in research paradigms. As an exercise of this stance, the conference will observe Afro-diasporic music within the process of canonization, seeking how its representation occurred from the western, canonical and racially hierarchical epistemology. To this end, we will follow the essential Afrodiasporic sound mark, the batuque. As a “liturgical” element, the drumming of the calundús has been assimilated and semanticized into an afrodescendant representation in the genre of song. At the same time, the batuque resurfaced as a bridge of ancestry for an energizing of identity, emulating the re-existence of styles and performances within the canon of the national songbook itself, as in the case of samba and its derivatives, and why not, in funk.



Minicursos

Acervos de Documentos Musicais / *Music Collection documents*

Ms. Mary Ângela Biason (Museu Carlos Gomes / Carlos Gomes Museum)

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

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

(mod. II) Catalogação e conservação

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

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

(mod. I) Concepts and Definitions about Music Research

musical heritage (heritage) - what is considered heritage, what is important to preserve, and why document is conserved, musical document (music paper) where they are and why they have been preserved, and research - what the document tells us beyond musical notation, where to look for information about who composed it, who played it, who preserves it.

(mod. II) Cataloging and Conservation

Working with collections. musical document - identify, preserve, research, catalog, make available,. the cataloging process - how to search for the important information to identify the document, what is important to the researcher, and . basics of conservation and archiving of music papers.

Violão e identidades culturais / *Guitar and cultural identities*

Dr. Fernando Llanos (UFG)

Convidados: Ms. Maurício Valdebernitto (Universidade do Chile / University of Chile); Doutorando /
Doctoral student Bolívar Venegas (UFBA / Equador / Ecuador)

RESUMO - O mini-curso busca compreender os agenciamentos do violão na qualidade de objeto e “sujeito” de práticas musicais, com a finalidade de melhor entender o instrumento e sua performance como chave de

leituras sociais e dado etnográfico. Para este encontro, conheceremos como em alguns países da região sul da América (nesta ocasião, Venezuela, Equador, Chile e Paraguai) as identidades culturais modernas se articulam pela pertença a uma cultura nacional que o violão também protagoniza, seja como arquétipo da assim chamada música folclórica ou como objeto de apropriações locais da prática musical de tradição europeia.

ABSTRACT - *This short-term course seeks to understand the guitar agencies as an object and “subject” of musical practices, in order to better understand the instrument and its performance as a key to social readings and ethnographic data. For this meeting, we will get to know how in some countries in the South of America (on this occasion, Venezuela, Ecuador, Chile and Paraguay) modern cultural identities articulates its belonging to a national culture that the guitar also perform, or as an archetype of the so-called folk music or as an object of local appropriations of the musical practice of European tradition.*

Composição transcultural: uma análise de mestiçagens modais na música moderna e contemporânea / *Cross-cultural composition: an analysis of modal mixtures in modern and contemporary music*

Doutorando / Doctoral student Luiz Educarado Gonçalves / Doctoral student Luiz Eduardo Gonçalves
(EDESC)

RESUMO - Este minicurso tem por objetivo analisar algumas obras dos compositores Debussy, Poulenc, Mcphee, Reich, onde deixaram de dar apenas um tratamento exótico para a música do sudeste asiático (gamelão), e passaram a fazer uma música mais integrada e transcultural. Será visto também como as categorias de Locke - exotismo explícito, exotismo submerso e composição transcultural – podem ser aplicadas à música moderna, ajudando-nos a pensar a música contemporânea. Em meio ao nosso cenário globalizado, e da presença de uma música nova praticada no mundo todo, vale observar a crescente hibridação de diversas tradições não-ocidentais dentro da música de concerto atual.

ABSTRACT - *This mini-course aims to analyze some works by composers Debussy, Poulenc, Mcphee, Reich, where they stopped giving only an exotic treatment to the music of Southeast Asia (gamelan), and started to make a more integrated and transcultural music. It will also be seen how the Locke’s categories - explicit exoticism, submerged exoticism and transcultural composition - can be applied to modern music, helping us to think about contemporary music. Amid our globalized setting, and the presence of new music practiced worldwide, it is worth noting the increasing hybridization of diverse non-Western traditions within the current context of concert music.*

História da Notação Musical / *History of Musical Notation*

Dra. Beatriz Carneiro Pavan (Instituto Gustav Ritter / Gustav Ritter Institute)

RESUMO - A notação musical como usamos atualmente no ocidente, em pentagrama com indicações rítmicas, de expressividade, altura e instrumentos, é consequência de mais de dois mil anos de experiências de teóricos e compositores sobre como registrar sons em algum espaço visual. Este curso aborda as primeiras formas de registro sonoro e suas transformações através dos tempos. Para maior compreensão dos sinais é necessária a escuta de obras importantes de cada período visto e a comparação com a notação atual. O registro dos sons por símbolos, que deu origem à notação ocidental atual, surgiu na Idade Média quando eram grafados apenas lembretes em texto litúrgico. Nesta época foram criadas maneiras de se fazer marcas em um pergaminho para capturar o som no espaço e arquivá-lo. Assim, as primeiras formas de escrita da música ocidental remetem ao período entre os séculos VII e IX e são as chamadas neumas - sinais gráficos que denotam direcionamentos melódicos para o canto dos textos litúrgicos. É importante mencionar Guido de Arezzo que introduziu uma nova notação e desenvolveu um método para aprender a ler a música escrita nesse roteiro. Vale contemplar como as mudanças ocorridas no século XI vieram transformar definitivamente a música ocidental em muitas de suas características fundamentais, traços que a distinguem de músicas de outros locais. Personagens importantes como St. Isidore, St. Gregory, Leoninus, Perotinus, Philippe de Vitry devem ser mencionados além da valorosa notação Franconiana.

ABSTRACT - *The musical notation as we currently use it in the West, in pentagram with rhythmic indications, expressiveness, pitch and instruments, is the result of more than two thousand years of experience by theorists and composers on how to register sounds in some space. This course covers the first forms of sound recording and their transformations over time. For a better understanding of the signs, it is necessary to compare them with current notation and listen to important works from each period seen. The recording of sounds by symbols, which gave rise to current Western notation, emerged in the Middle Ages when only reminders were written in liturgical text. At this time, ways were created to make marks on a parchment to capture the sound in space and archive it. Thus, the first forms of writing in Western music date back to the period between the 7th and 9th centuries and are called neumes - graphic signs that denote melodic directions for the singing of liturgical texts. It is important to mention Guido de Arezzo who introduced a new notation and developed a method for learning to read the music written in this script. It is worth contemplating how the changes that took place in the 11th century definitively transformed Western music in many of its fundamental characteristics, traits that distinguish it from other local music. Important personage like St. Isidore, St. Gregory, Leoninus, Perotinus, Philippe de Vitry must be mentioned in addition to the valiant Franconian notation.*

Os quilombos que tocam e dançam em nossa memória / *The quilombos that play and dance our memory*

Doutorando / Doctoral student Juan Carlos Suarez Copa Velasquez (USP)

RESUMO - A linguagem é nosso campo de batalha. As narrativas perdidas vivem nos quilombos africanos, nos quilombos caboclos, nos quilombos urbanos, nas aldeias quilombos. A música brasileira, ou popular, é invisibilizada nas cidades, mas não morre pois alimenta seu redor. Não é apenas música, mas uma rede de diálogos caminantes e também é memória. A música popular caminha com o teatro, a composição, a dança, a religiosidade, a comida. A música como meio de aprendizagem, a música como libertação pedagógica. A música como brincadeira que conta as relações de trabalho de um povo, suas violências e paixões, sua história. A música que não nasce do anda, tem história e terreiros pedagógicos. Vamos falar um pouco de intelectuais indígenas que escreveram há muito tempo sobre isso. Assim como pensadores da memória indígenas da América Latina.

ABSTRACT - *Language is our battleground. The lost narratives live in the African quilombos, in the caboclos quilombos, in the urban quilombos, in the quilombo villages. Brazilian or popular music is made invisible in cities, but it does not die because it feeds around them. It's not just music, but a web of walking dialogues and it's also memory. Popular music goes hand in hand with theatre, composition, dance, religiosity, food. Music as a means of learning, music as a pedagogical release. Music as a game that tells the work relations of a people, their violence and passions, their history. Music that doesn't come from walking has a history and pedagogical terreiros. Let's talk a little bit about indigenous intellectuals who wrote about this a long time ago. As well as indigenous memory thinkers in Latin America.*

Resumo dos Textos das Mesas Redondas

MESA REDONDA 1 / *ROUNDTABLE 1: Música e Crítica na Imprensa / Music and press criticism*

A crítica musical tem futuro? / Does musical criticism have a future?

João Marcos Coelho

(Jornalista, escritor, crítico musical – o Estado de São Paulo / Journalist, writer, music critic – O estado de São Paulo – newspaper)

RESUMO - Tomo emprestado um diagnóstico de poucos anos atrás emitido pelo crítico norte-americano Justin Davidson sobre o futuro da crítica musical: “Vejo dois cenários: de um lado, um futuro darwiniano, onde os críticos terão desaparecido definitivamente; de outro, um mundo onde nos tornaremos o equivalente cultural de lagartos parentes longínquos dos dinossauros, mas com uma excepcional capacidade de adaptação a qualquer meio ambiente”. Espero conseguir me encaixar na segunda alternativa.

ABSTRACT - *I borrow a diagnosis issued by the American critic Justin Davidson a few years ago about the future of music criticism: “I see two scenarios: on the one hand, a Darwinian future, where critics will have disappeared permanently; on the other, a world where we will become the cultural equivalent of lizards distantly related to the dinosaurs, but with an exceptional capacity to adapt to any environment”. I hope to be able to fit in the second alternative.*

MESA REDONDA 2 / *ROUNDTABLE 2: Sociabilidade e Práticas Musicais / Sociability and Music Practices*

A música na Era da Pandemia - Music in the Pandemic Age

Diósnio Machado Neto (USP)

RESUMO - A pandemia da COVID-19 impôs algumas realidades que impactaram a prática e sociabilidade da música. Desde o iminente colapso das atividades presenciais até as subjetividades que se formaram a partir do isolamento social, a atividade musical se mostra como um campo fértil para discutirmos aspectos diversos das atividades. Esta fala buscará elencar alguns elementos, como a formação de redes de solidariedade; práticas comunitárias de arrecadação de verba até o que ficou conhecido como o “boteco em sua sala”. Também levantará as novas questões que se aventam, como a exploração publicitária nas lives e, como desdobramento, os novos agenciamentos da música em rede.

ABSTRACT - *The pandemic of COVID-19 imposed some realities that impacted the practice and sociability of music. From the imminent collapse of face-to-face activities to the subjectivities that were formed from social isolation, the musical activity shows itself as a fertile field to discuss diverse aspects of the activities. This talk will try to list some elements, such as the formation of solidarity networks; community practices of fund raising, up to what became known as the “bar in your living room”. It will also raise the new issues that are emerging, such as the exploitation of advertising in the lives and, as a result, the new agenciamentos of music in network.*

A Prática Musical como Realização de Sociabilidade: democracia, o indivíduo e o grupo / Musical Practice as a Realization of Sociability: Democracy, the individual and the group

Eduardo Lopes (CESEM / Universidade de Évora/PT)

RESUMO - Se por um lado o antropólogo Steven Pinker defende que para o ser humano a música é semelhante às funções cognitivas de felicidade que uma substância como o açúcar provoca, já o neurocientista Daniel Levitin aponta a transversalidade histórica civilizacional da música como prova que a música tem potencial de estar codificada nos nossos genes. Não sendo ao momento possível de validar (no corrente modelo científico) qualquer uma das diferentes perspectivas, facilmente se reconhece(m) todo(s) o(s) valor(es) da música. Expressando ao longo dos séculos muitas das qualidades do que é humano, a música também expressa e realiza práticas de sociabilidade e organização que são inerentes às suas civilizações. Nesta palestra, irei conceptualizar alguns modelos de como a prática musical representa e é uma metáfora para princípios de democracia e relações do indivíduo e do grupo na sociedade.

ABSTRACT - *If, on the one hand, anthropologist Steven Pinker argues that for humans music is similar to the cognitive functions of happiness that a substance such as sugar causes, on the other hand, neuroscientist Daniel Levitin points out the historical civilizational transversality of music as proof that music has potential of being encoded in our genes. As it is not possible at the moment to validate (in*

the current scientific model) any of the different perspectives, it is easy to recognize all the values of the music. Expressing over the centuries many of the qualities of what is human, music also expresses and carries out practices of sociability and organization that are inherent to their civilizations. In this lecture, I will conceptualize some models of how musical practice represents and is a metaphor for principles of democracy, individuality and group relationships in society.

Música e práticas de sociabilidade em Braga nos finais do século XIX e princípios do século XX: um estudo de caso / Music and sociability practices in Braga in the late 19th and early 20th centuries: a case study.

Elisa Maria Maia Silva Lessa (CESEM / Universidade do Minho / PT)

RESUMO - É na segunda metade do século XVIII que surgem nos meios urbanos novos espaços e práticas de sociabilidade. Nos salões, assembleias, clubes, teatros, cafés e passeios públicos a música assumiu papel relevante, com práticas culturais que permitem identificar e caracterizar identidades sonoras de um determinado lugar. Com base num contexto cultural sumariamente descrito sobre a urbe bracarense nos finais do século XIX e princípios do século XX, traçaremos depois o percurso artístico da cantora amadora Amena Ribeiro, nascida em S. Paulo, em 1917. Daremos conta de práticas musicais em diferentes espaços de fruição musical e convívio, reconstruindo contextos de performance musical, cartografando a presença da música e dos músicos e repertórios que então se ouviam. No âmbito do quadro traçado da geografia cultural urbana na época, serão ainda analisadas questões de género, no que diz respeito a práticas musicais femininas.

ABSTRACT - It is in the second half of the 18th century that new spaces and practices of sociability appear in urban areas. In halls, assemblies, clubs, theaters, cafes and public gardens, music assumed a relevant role, with cultural practices that allow the identification and characterization of the sound identities of a given place. Based on a brief cultural context described about the city of Braga in the late nineteenth and early twentieth century, we will trace the artistic trail of amateur singer Amena Ribeiro, born in São Paulo, in 1917. We will cover musical practices in different spaces of musical enjoyment and social interaction, reconstructing contexts of musical performance, mapping the presence of music and the musicians and repertoires that were then heard. Within the framework of urban cultural geography at the time, gender issues will also be analysed, with regard to female musical practices.

Oportunidades e desafios da experiência musical na era do streaming / *Challenges and opportunities of the music experience in the streaming age*

Dra. Paula Gomes Ribeiro (CESEM / FCSH / UNL/ PT)

RESUMO - A expansão dos meios digitais, a multiplicação de dispositivos móveis e a ampliação da plataforma da produção cultural (Poell & Nieborg 2018) promoveram não só uma viva reconfiguração dos modelos de produção, circulação e consumo de música, como alteraram de modo substancial o modo como estes estruturam o nosso quotidiano. Neste processo, o incremento do mercado do streaming de música tem sido particularmente robusto, o que se torna patente no incremento de receitas obtidas, número de subscritores, quantidade de peças musicais disponibilizadas e intensidade do tráfego, entre outros fatores. Em contrapartida, o mercado de música em suporte físico, digital (excetuando o streaming) e outros, tem vindo a contrair-se de modo expressivo. Das múltiplas plataformas que disponibilizam acesso a música é manifesta a supremacia do Spotify que iniciava o ano de 2015 com 18 milhões de subscritores premium e no 2º trimestre deste ano contava já com 165 milhões. Quando alargamos a pesquisa a plataformas audiovisuais, atualmente muito utilizadas para a pesquisa e audição de música (em associação, ou não, com imagem), evidenciam-se a importância do YouTube ou o motor de pesquisa Google. No entanto, a musicologia tem prestado uma atenção tímida (com notáveis exceções) às implicações do crescente relacionamento com a música através de serviços de streaming (cf. Cook et al 2019; Kjus 2016; Maaso 2016; Mulligan 2012; Gomes-Ribeiro et al 2018). Por considerarmos que o streaming veio transformar a nossa experiência social da música para sempre, a presente exposição, incluída numa pesquisa de dimensões mais amplas, debate a relevância de alguns dos seus impactos, tomando como ponto de partida a relação de indivíduos, comunidades e redes de sociabilidade com a música. Entre estes, discute-se o modo como os compositores e produtores de conteúdos musicais e sonoros procuram não só beneficiar de práticas tecnológicas recentes, como utilizá-las como incentivo e mobilização de audiências, nomeadamente em dinâmicas colaborativas e participativas. Recorre-se, para o fim indicado, a um quadro teórico-conceitual interdisciplinar, ancorado na musicologia, nos estudos da comunicação e dos media, e na sociologia, intersectado com estudos de caso.

ABSTRACT - The expansion of digital media, the multiplication of mobile devices and the intensification of the platformization of cultural production (Poell & Nieborg 2018) have promoted not only a reconfiguration of the models of production, circulation, and consumption of music, but have also substantially changed the way they structure our daily lives. In this process, the growth of the music streaming market has been particularly powerful, as it can be seen in the increase of its obtained revenues, number of subscribers, and of musical pieces available, and traffic intensity, among other factors. In contrast, the market for physical and digital (excluding streaming) music has

been shrinking significantly. Spotify's supremacy is clear among the multiple platforms that provide access to music. The company started 2015 with 18 million premium subscribers and, in the second quarter of this year, it already had 165 million. When we extend the study domain to audiovisual platforms, currently widely used to search and listen to music (in association, or not, with image), the importance of YouTube or the Google search engine becomes distinctive. Despite these indicators, musicology has paid shy attention (with noticeable exceptions) to the implications of the growing music streaming services (cf. Cook et al 2019; Kjus 2016; Maaso 2016; Mulligan 2012; Gomes- Ribeiro et al 2018). The present exposition, included in a project of broader dimensions, discusses the social and relational relevance of some of the impacts of the music platformization. Among other topics, I examine the way in which some composers seek not only to benefit creatively from recent technological devices and practices, but also use them as incentives to the production of collaborative and participatory audience dynamics. To the mentioned purpose, I use an interdisciplinary theoretical and conceptual framework, anchored in musicology, communication, media studies, and sociology intersected with particular case studies.

MESA REDONDA 3 / ROUNDTABLE 3: Cantos, contos e encantos de Vila Boa de Goiás / Songs, tales and charms of Vila Boa de Goiás

A salvaguarda da música na Cidade de Goiás: mulheres, patrimônio e retórica da perda / Music Safeguarding in the City of Goiás: women, heritage and loss rethoric

Dr. Clovis Carvalho Brito (UnB)

RESUMO - O trabalho investiga a trajetória de quatro musicistas na salvaguarda, na transmissão e no registro de memórias que configuraram o patrimônio musical vilaboense. Destaca a predominância na Cidade de Goiás, na segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, do agenciamento feminino na preservação de partituras, no ensino de música e no apoio ou realização de pesquisas sobre o campo da música. A investigação pauta no paradigma indiciário e evidencia aspectos das trajetórias de Adelaide Sócrates, Darcília Amorim, Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça e Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues, no intuito de visualizar a fabricação de legados e a instituição de uma retórica da perda no campo do patrimônio. O intuito é demonstrar como essas mulheres sintetizam agenciamentos que ampliaram o conceito de patrimônio na instituição de vigiâncias comemorativas e/ou contribuíram para a instauração de políticas de patrimonialização por meio do registro de saberes e práticas musicais na Cidade de Goiás.

ABSTRACT - *The paper examines the path of four women musicians in the safeguarding, transmission and registration of memories that form the musical heritage of Vila Boa de Goiás (the “vilaboense” heritage). It highlights the prevalence of female agency, in the City of Goiás, in the second half of the 19th century and during 20th century, in the preservation of music scores, music teaching and assistance or conduction of research in the musical field. The inquiry is based on the indiciary paradigm and stresses aspects of Adelaide Sócrates, Darcília Amorim, Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça and Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues’ journeys, seeking to apprehend the fabrication of legacies and the institution of a loss rethoric in the field of heritage. The goal is to demonstrate how those women summarise agencying that have amplified the concept of heritage in the institution of commemorative vigilances and/or have contributed to the establishment of patrimonialization policies through the registration of “vilaboense” musical wisdom and practices.*

A importância da Música no desenvolvimento cultural da Cidade de Goiás / *The importance of the Music in the cultural development of the City of Goiás*

Fernando Passos Cupertino de Barros (UFG)

RESUMO - Pretende-se delinear um perfil da antiga Capital goiana, a partir do enfoque da música como elemento gerador de riqueza cultural através dos tempos, apontando, ainda, para o que aconteceno presente em termos de manifestações culturais e as perspectivas futuras com vistas à preservação da identidade e da singularidade da cultura local, bem como de seus reflexos sobre o setor cultural do Estado de Goiás.

ABSTRACT - It is intended to outline a profile of the ancient capital of Goiás, from the focus of music as a generator of cultural wealth through time, also pointing to what happens in the present interms of cultural manifestations and future perspectives with a view to preservation the identity and uniqueness of the local culture, as well as its reflections on the cultural sector of the State of Goiás.

A paisagem sonora dos sinos em Villa Boa de Goyaz: patrimônio afetivo dos vilaboenses / Bells' soundscape in Villa Boa de Goyaz: vilaboenses' affective inheritance

Rafael Lino Rosa (UEG)

RESUMO - O trabalho investiga os toques dos sinos na configuração do imaginário religioso e musical da Cidade de Goiás. A linguagem dos sinos em Goiás exprime, além da comunicação, uma poesia sonora em seus toques e repiques. Muitos desses toques e muitos desses repiques já se extinguíram, outros porém ainda se mantêm, como o toque fúnebre, o toque de missas religiosas e o toque do Dia de Finados, celebrado no dia 2 de novembro. Os sinos estão marcados no imaginário vilaboense, seja através dos textos de Regina Lacerda, das poesias de Cora Coralina ou das crônicas de Otto Marques, além de diversos outros autores que os citaram. Portanto, consistem em um importante patrimônio afetivo, na transmissão de um saber secular e na configuração do ofício de sineiro, a demarcar o cotidiano, o imaginário e a paisagem sonora vilaboense.

ABSTRACT - *The work examines the ringing of bells in the shaping of the religious and musical imaginary of the City of Goiás. Beyond communication, the bells' language in Goiás expresses a sound poetry with its ringings and tinklings. Several of those tinklings and ringings have already been extinguished, however some of them remain, such as the funereal ring, the religious' masses ring and the one of All Souls' Day, celebrated on the 2nd of November. Whether it is through Regina Lacerda's texts, Cora Coralina's poems or Otto Marques' chronicles, in addition to the many other authors that have mentioned them, the bells are etched in the imaginary of the people of Villa Boa de Goyaz ("vilaboense people"). They form an important affective inheritance, including the transmission of a secular wisdom and the trade of the bell ringer, which mark the daily life, the imaginary and the soundscape of Villa Boa de Goyaz.*

MESA REDONDA 4 : Musicologia e Crítica / ROUNDTABLE 4 : Musicology and Criticism

Catálogos Temáticos em Música: subsídios para boas práticas no contexto brasileiro e latino-americano / Thematic Catalogues in Music: subsidies for good practices in the Brazilian and Latin American contexts

Beatriz Magalhães de Castro (UnB)

RESUMO - Os Catálogos Temáticos em Música - ou seja, diretórios para identificação de fontes em

um dado arquivo, biblioteca ou centro de documentação, - constituem uma ferramenta primordial para a pesquisa musicológica, ao permitir o acesso, identificação preliminar e recuperação de dados primários e secundários destas fontes, economizando e oferecendo maior ergonomia ao trabalho musicológico. A discussão sobre o conceito de “boas práticas” surge no contexto das ações musicológicas da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) na ampliação e oferta de diversas ferramentas de pesquisa, oferecidas aos investigadores e cientistas da informação nas áreas de arquivologia e biblioteconomia, permitindo uma abertura à sua disseminação nos contextos lusolatino-americano e global. Contudo, verifica-se uma heterogeneidade na sua concepção na produção brasileira, limitando a sua interlocução no plano internacional. Desta forma, o trabalho discute esta questão partindo do trabalho seminal de Barry Brook (1972 e 1997), e examina alguns dos melhores exemplares produzidos no Brasil, apontando as formas de inseri-los em “boas práticas” na área, e melhor repercutir na conservação e memória do patrimônio musical brasileiro, no país e fora dele.

ABSTRACT - Thematic catalogs in music - i.e., directories for identifying sources in a given archive, library, or document center, - constitute an elemental tool for musicological research, allowing access, preliminary identification and retrieval of primary and secondary data from these sources, saving and offering greater ergonomics to musicological inquiry. The discussion on the concept of “good practices” arises in the context of the Brazilian Musicological Association’s (ABMUS) musicological actions, in the expansion and advocacy of several research tools offered to researchers and science information professionals acting in archival and library sciences, allowing a gateway towards their dissemination in the Luso-, Latin American and global contexts. However, there is a heterogeneity in their conception in the Brazilian production, limiting its dialog at the international level. Thus, this paper discusses this issue starting from the seminal work of Barry Brook (1972 and 1997) and examines some of the best examples produced in Brazil, pointing out methods of incorporating them in “good practices” procedures, and to best reflect on the conservation and memory of the Brazilian musical heritage, nationally and abroad.

Subsídios para a elaboração do catálogo de José Palomino (1753-1810) e novas contribuições à sua biografia / *Subsides to elaborate a catalog of José Palomino’s works (1753-1810) and new contributions to his biography*

Márcio Leonel Páscoa (UEA)

RESUMO - O violinista espanhol José Palomino foi um dos mais destacados membros da Orquestra da Real Câmara de Lisboa no último terço do século XVIII e primeiros anos do século XIX. Esse vínculo se interrompeu quando a Família Real Portuguesa se dirigiu ao Rio de Janeiro e o músico, já doente, mal conseguiu chegar a Las Palmas para seu derradeiro emprego. No contexto de suas

atividades como intérprete em diversos espaços, escreveu música para as mais diferentes ocasiões e finalidades, sempre vinculado à necessidade de ganhar a vida como músico em diferentes funções. A proposta de organização de seu catálogo reflete assim aspectos de sua trajetória como músico prático

ABSTRACT - *The Spanish violinist José Palomino was one of the most outstanding members of the Lisbon Royal Chamber Orchestra between the last third of the 18th century and the first years of the 19th century. This bond was broken when the Portuguese Royal Family headed to Rio de Janeiro and Palomino, already ill, barely managed to get to Las Palmas for his last job. In the context of his activities as a performer in different spaces, he wrote music for many occasions and purposes, always linked to the need to earn a living as a musician in different roles. The proposal to organize his works catalog thus reflects aspects of his trajectory as a performer.*

Catálogos Temáticos em Música: subsídios para boas práticas no contexto brasileiro e latino-americano / Thematic Catalogues in Music: subsidies for good practices in the Brazilian and Latin American contexts

Mary Ângela Biason (Museu Carlos Gomes)

RESUMO - Os Catálogos Temáticos em Música - ou seja, diretórios para identificação de fontes em um dado arquivo, biblioteca ou centro de documentação, - constituem uma ferramenta primordial para a pesquisa musicológica, ao permitir o acesso, identificação preliminar e recuperação de dados primários e secundários destas fontes, economizando e oferecendo maior ergonomia ao trabalho musicológico. A discussão sobre o conceito de “boas práticas” surge no contexto das ações musicológicas da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) na ampliação e oferta de diversas ferramentas de pesquisa, oferecidas aos investigadores e cientistas da informação nas áreas de arquivologia e biblioteconomia, permitindo uma abertura à sua disseminação nos contextos luso-latino-americano e global. Contudo, verifica-se uma heterogeneidade na sua concepção na produção brasileira, limitando a sua interlocução no plano internacional. Desta forma, o trabalho discute esta questão partindo do trabalho seminal de Barry Brook (1972 e 1997), e examina alguns dos melhores exemplares produzidos no Brasil, apontando as formas de inseri-los em “boas práticas” na área, e melhor repercutir na conservação e memória do patrimônio musical brasileiro, no país e fora dele.

ABSTRACT - *Thematic catalogs in music - i.e., directories for identifying sources in a given archive,*

library, or document center, - constitute an elemental tool for musicological research, allowing access, preliminary identification and retrieval of primary and secondary data from these sources, saving and offering greater ergonomics to musicological inquiry. The discussion on the concept of “good practices” arises in the context of the Brazilian Musicological Association’s (ABMUS) musicological actions, in the expansion and advocacy of several research tools offered to researchers and science information professionals acting in archival and library sciences, allowing a gateway towards their dissemination in the Luso-, Latin American and global contexts. However, there is a heterogeneity in their conception in the Brazilian production, limiting its dialog at the international level. Thus, this paper discusses this issue starting from the seminal work of Barry Brook (1972 and 1997) and examines some of the best examples produced in Brazil, pointing out methods of incorporating them in “good practices” procedures, and to best reflect on the conservation and memory of the Brazilian musical heritage, nationally and abroad.



Horários das Comunicações

MUSICOLOGIA NOS ESPAÇOS LUSO-BRASILEIRO E IBERO-AMERICANO COORDENAÇÃO: WDEMBERG SILVA

08/11 (SEGUNDA-FEIRA) SALA 1
<http://meet.google.com/paa-ahsc-kit>

- 16:00 CANTANDO RAIVAS GOSTOZAS, DE MARCOS PORTUGAL
Flávia De Castro Procópio
Fabiano Cardoso De Oliveira
- 16:30 ELEMENTOS IBÉRICOS E IBERO-AMERICANOS SOB O SIGNO DO NOVO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE GILBERTO MENDES E JORGE PEIXINHO
Teresinha Prada
- 17:00 JOÃO DOS REIS, O 'BAIXO DIVO' DA CORTE DE D. JOÃO VI
Luis Felipe de Sousa
- 17:30 MAESTRO MENDANHA E A PRÁTICA MUSICAL SACRA OITOCENTISTA EM PORTO ALEGRE
Reginaldo Gil Braga
- 18:00 UM LUNDU EM DOIS SILÊNCIOS: GRAÇAS AOS CÉUS DE GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE
Felipe Novaes

MUSICOLOGIA: NOVOS OBJETOS E TRAJETÓRIAS COORDENAÇÃO: OTHANIEL P. DE ALCÂNTARA JÚNIOR

08/11 (SEGUNDA-FEIRA) SALA 2
<https://meet.google.com/iew-icjy-bhc>

- 16:00 ÍNDIA, SANGUE TUPI: QUERELAS E NEGOCIAÇÕES DE UM BRAZIL QUE NÃO CONHECE O BRASIL REFLETIDAS EM DUAS INTERPRETAÇÕES DA CANÇÃO ÍNDIA
Davi Ebenézer Ribeiro da Costa Teixeira
Magda de Miranda Clímaco
- 16:30 MÚSICA INDÍGENA A PARTIR DA APRECIACÃO DO VÍDEO "CANTOS DA FLORESTA" DO

GRUPO MAWACA: CARACTERÍSTICAS, CRUZAMENTOS CULTURAIS, SIGNIFICAÇÕES E
RESSIGNIFICAÇÕES

Isabela Cristina Oliveira Paulo Araújo

Ana Guiomar Rêgo Souza

MUSICOLOGIA E ESTUDOS DE GÊNERO

17:00 AS ORQUESTRAS FEMININAS GOIANAS E O FEMINISMO

Sarah Orioli Emídio de Souza

Othaniel P. de Alcântara Júnior

17:30 REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM CAPAS E CONTRACAPAS DE PARTITURAS PARA PIANO
DO ACERVO CASA EDSON

Melissa Lin

Robervaldo Linhares Rosa

MUSICOLOGIA E TEATRO COORDENAÇÃO: MARÍLIA ALVARES

08/11 (SEGUNDA-FEIRA) SALA 3

<http://meet.google.com/boi-wpdi-bcj>

16:00 ANALOGIA OU TECNOLOGIA?:REPENSANDO CATEGORIAS DE PERFORMANCE,
PRESENÇA E ENCARNAÇÃO A PARTIR DE PRÁTICAS HIP HOP, FOTOPERFORMANCE E
WEBPERFORMANCE

Thiago Cazarim

16:30 O REAPROVEITAMENTO DE IDEIAS NA MÚSICA-TEATRO DE GILBERTO MENDES: UMA
NOVA ABORDAGEM A PARTIR DO REGISTRO DE LA SERENÍSSIMA ESQUIZOFRENIA (1992)

Fernando Magre

17:00 ÓPERA NA PRIMEIRA CAPITAL DE SERGIPE NO SÉCULO XIX

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel

17:30 OS GRACIOSOS NA ÓPERA DEMETRIO: COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA SINALEFA E PALITO, CÔMICOS PRESENTES NA OBRA TEATRAL METASTASIANA TRADUZIDA PARA O PORTUGUÊS
Fernando Costa Barreto
Adriana Giarola Kayama

MUSICOLOGIA HISTÓRICA **COORDENAÇÃO: ANDREA LUÍSA** **TEIXEIRA**

11 /11 (QUINTA-FEIRA) SALA 1
<http://meet.google.com/boi-wpdi-bcj>

15:00 ALBERTO NEPOMUCENO E SUA PARTICIPAÇÃO NA CAMPANHA EM PROL À RECUPERAÇÃO DA OBRA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA: TRÊS REDUÇÕES DE MISSAS
Sandro Gomes Matias

15:30 ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA DO GRAND SOLO OP. 24 DE FERNANDO SOR (1778-1839): INFLUÊNCIAS E INTERAÇÕES COM A ÓPERA CLÁSSICA ITALIANA
Tayro Louzeiro Mesquita
Helvis Costa

16:00 ANÁLISE RETÓRICA E FORMAL DA FANTASIA 6a PRESENTE NO MÉTODOS PARA PIANOFORTE DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA
Pedro Henrique Santos Panilha de Andrade

16:30 AS MODINHAS DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA E A INFLUÊNCIA DA ÓPERA OITOCENTISTA
Fabiano Cardoso de Oliveira

17:00 AZARIAS DIAS DE MELO, UM MÚSICO NA CAMPINAS/SP DO SÉCULO XIX
Rodrigo Alexandre Soares Santos

17:30 FIORITURA DA ELOQUÊNCIA: UMA CONSTRUÇÃO DE MODELO PARA A PRIMEIRA SONATA DE ARCANGELO CORELLI'S OPUS III
Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro

DIÁLOGOS: ARTES, CULTURA, HISTÓRIA, SOCIEDADE COORDENAÇÃO: DENISE FELIPE

11/11 (QUINTA-FEIRA) SALA 2
<https://meet.google.com/boc-mcju-mdr>

15:00 A CORPORAÇÃO MUSICAL “RENATO PERONDINI” DE SERRA NEGRA/SP
Claudia Felipe da Silva

15:30 A PRESENÇA DA MÚSICA NAS CAVALHADAS DE PIRENÓPOLIS
Aline Santana Lôbo
João Guilherme da Trindade Curado
Tereza Caroline Lôbo
Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos
Rogério Menezes Gonçalves
Aurélio Afonso da Silva

16:00 DEZ ANOS DE MÚSICA EM PIRENÓPOLIS NOS ANAIS DO SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA
João Guilherme da Trindade Curado
Tereza Caroline Lôbo
Aline Santana Lôbo

MUSICOLOGIA E CRIAÇÃO MUSICAL (COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE) COORDENAÇÃO: MARIA LÚCIA MASCARENHAS RORIZ

11/11 (QUINTA-FEIRA) SALA 3
<https://meet.google.com/vjs-mamu-eod>

15:00 A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE E APLICAÇÕES DE FERRAMENTAS TÉCNICO-
INTERPRETATIVAS: NOTE GROUPING E MEMORIZAÇÃO NA PERFORMANCE DE
LUFTKLAVIER, DE LUCIANO BERIO
Anderson Ferreira Beltrão

15:30 BATERIA MIDI: UMA PROPOSTA DE PRODUÇÃO DE ÁUDIO A PARTIR DO PROTOCOLO
MIDI ASSOCIADO À BIBLIOTECAS DE SAMPLES DE BATERIA ACÚSTICA
Adrian Estrela Pereira

16:00 ESTUDO INTERPRETATIVO DA GRANDE FANTASIE SUR MOTIFS DE L’ÓPERA LA

SONNAMBULA POR SIGISMOND THALBERG

Juliana Coelho de Mello Menezes

Alberto José Vieira Pacheco

16:30 MÉTODO DE SÍNTESE DE FORMANTES COMO FERRAMENTA MUSICOLÓGICA
Anselmo Guerra

17:00 PROCEDIMENTOS RÍTMICO-MELÓDICOS NAS COMPOSIÇÕES DE RAFAEL MARUPIARA
Djane Senna
Hermes Coelho

17:30 ROBERT GERLE E A PRÁTICA DA MEMORIZAÇÃO APLICADA AO ESTUDO DIÁRIO DO VIOLINISTA
Cleone Goulart dos Santos Júnior
Luciano Ferreira Pontes

MUSICOLOGIA E INTERFACES COM A EDUCAÇÃO COORDENAÇÃO: NILCEIA PROTÁSIO CAMPOS

11/11 (QUINTA-FEIRA) SALA 4
<https://meet.google.com/agn-btfj-fft>

15:00 AGENTES E INSTITUIÇÕES NO CAMPO DA PRODUÇÃO MUSICAL DA CIDADE DE GOIÁS OITOCENTISTA: ALGUNS APONTAMENTOS
Guilherme Braga de Carvalho
Flavia Maria Cruvinel

15:30 AGENTES E INSTITUIÇÕES NO CAMPO DA PRODUÇÃO MUSICAL EM CAMPINHA DAS FLORES NO SÉCULO XIX
Pablínia Lisboa
Flavia Maria Cruvinel

16:00 BACHIANAS SERTANEJAS: A RELAÇÃO DO OUVINTE COM A OBRA
Ana Judite de Oliveira Medeiros

16:30 UMA REVISÃO DOS ASPECTOS DOS PROCESSOS DE ENSINO APRENDIZAGEM DOS

CANTOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Simone Franco Valle

João Miguel Bellard Freire



Resumo das Comunicações

ALBERTO NEPOMUCENO E SUA PARTICIPAÇÃO NA CAMPANHA EM PROL À RECUPERAÇÃO DA OBRA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA: TRÊS REDUÇÕES DE MISSAS

ALBERTO NEPOMUCENO AND HIS PARTICIPATION IN THE RECOVERY CAMPAIGN OF JOSÉ MAURICIO NUNES GARCIA'S WORK: THREE MASSES' REDUCTIONS

Sandro Gomes Matias
sandrogmatias@gmail.com

Resumo. Este artigo retrata algumas peculiaridades do envolvimento de Alberto Nepomuceno na campanha em prol à recuperação da obra de José Maurício Nunes Garcia, movimento impulsionado por Alfredo Maria d'Escragnolle Taunay. Será abordado principalmente o seu trabalho na redução de três missas do compositor carioca.

Palavras-chave. Alberto Nepomuceno, José Maurício Nunes Garcia, Visconde de Taunay, Missa, Redução.

Abstract. This article portrays some peculiarities of Alberto Nepomuceno's involvement in the campaign for the recovery of the work of José Maurício Nunes Garcia, a movement driven by Alfredo Maria d'Escragnolle Taunay. His work will be mainly approached in the three Masses reduction of the composer from Rio de Janeiro.

Keywords. Alberto Nepomuceno, José Maurício Nunes Garcia, Visconde de Taunay, Mass, Reduction.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA DO GRAND SOLO Op. 14 DE FERNANDO SOR (1778 - 1839): INFLUÊNCIAS E INTERAÇÕES COM A ÓPERA CLÁSSICA ITALIANA

FORMAL AND STYLISTICAL ANALYSIS OF THE GRAND SOLO Op. 14 BY FERNANDO SOR (1778 - 1839): INFLUENCES AND INTERACTIONS WITH ITALIAN CLASSIC OPERA

Tayro Louzeiro Mesquita
tayrolouzeiro@gmail.com

Helvis Costa
helvis_costa@ufg.br

Resumo. Este artigo tem como objetivo investigar a relação entre o Grand Solo Op. 14 de Fernando Sor (1788-1839) e a ópera italiana da segunda metade do século XVIII à primeira metade do XIX. A investigação foi motivada por observarmos diversos títulos em suas edições - Gran Sinfonia, Sonata Prima e Grand Solo Op. 14 - e por percebermos que são encontradas na literatura violonística distintas classificações formais para a obra: abertura de ópera, fantasia e sonata. A partir da contextualização histórica e da análise formal e estilística da obra, encontramos elementos que revelam grande proximidade da escrita guitarrística de Sor com as características do discurso operístico do classicismo italiano.

Palavras-chave. Abertura de ópera; Fantasia; Sonata; Fernando Sor; Grand Solo.

Abstract. This article aims to investigate the relationship between the Grand Solo Op. 14 by Fernando Sor (1788-1839) and Italian opera from the second half of the 18th century to the first half of the 19th. The investigation was motivated by observing several titles in the work's editions - Gran Sinfonia, Sonata Prima and Grand Solo Op. 14 - and by noticing that different formal classifications for the work are found in guitar literature: opera, fantasy and sonata overture. From the historical contextualization and the formal and stylistic analysis of the work, we find elements that reveal the great proximity of Sor's guitar writing with the characteristics of the operatic discourse of Italian classicism.

Keyboard. Opera overture; Fantasy; Sonata; Fernando Sor; Grand Solo.

ANÁLISE RETÓRICA E FORMAL DA FANTASIA 6ª PRESENTE NO MÉTODO DE PIANOFORTE DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830)

RHETORICAL AND FORMAL ANALYSIS OF THE FANTASIA 6ª PRESENT IN FATHER JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA'S (1767-1830) MÉTODO DE PIANOFORTE

Pedro Henrique Santos Panilha de Andrade
phspda.mus19@uea.edu.br

Resumo. A presente análise tem como propósito gerar dados relevantes para o estudo, interpretação e apreciação historicamente informadas da obra musical Fantasia 6ª, presente no Método de Pianoforte (1821), do Padre José Maurício Nunes Garcia, com base nos conceitos de retórica musical apresentados por Ruben Lopez-Cano, assim como nos conceitos formais clássicos apresentados por William E. Caplin. Para tanto, realizou-se um levantamento bibliográfico para contextualizar a vida e obra de José Maurício, seguido da transcrição do fac-símile da partitura original da Fantasia 6ª e, por fim, a análise embasada nos conceitos mencionados.

Palavras-chave. José Maurício Nunes Garcia, Fantasia 6ª, análise retórica e formal, dispositio retórica musical, forma rondó.

Abstract. This analysis aims to elicit relevant data for historically informed study, interpretation, and appreciation of the Fantasia 6ª, a musical piece present in the Método de Piano-forte (1821), of Father José Maurício Nunes Garcia, based on concepts such as musical rhetoric brought forth by Ruben Lopez- Cano, as well as concepts of classical forms by William E. Caplin. For this purpose, bibliographical research was made in order to contextualize José Maurício's life and oeuvre, followed by the transcription of the original score's fac-simile, and finally the analysis based on the aforementioned concepts.

Keywords. José Maurício Nunes Garcia, Fantasia 6ª, rhetorical and formal analysis, musical rhetoric dispositio, rondeau form.

AS MODINHAS DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA E A INFLUÊNCIA DA ÓPERA OITOCENTISTA

THE MODINHAS OF DOMINGOS CALDAS BARBOSA AND THE INFLUENCE OF THE 18TH CENTURY OPERA

Fabiano Cardoso de Oliveira
fcdoliveira@uea.edu.br

Resumo. Este trabalho apresenta uma comunicação de pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação/PPGMUS-UDESC, sobre as modinhas baseadas nos textos de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Das melodias com poemas originais do poeta-músico brasileiro não chegou nenhuma ao nosso tempo, mas diversos de seus poemas sobreviveram em modinhas compostas por outros compositores. No Jornal de modinhas, editado em Lisboa de 1792 a 1795, encontramos cinco destas partituras, geralmente a duas vozes com acompanhamento de cravo, com música dos portugueses Antônio José do Rego e Marcos Portugal, que as adaptaram em versões eruditizadas. Há ainda o poema Lereno melancólico, musicado por Joaquim Manoel da Câmara que se encontra no Departamento de Música da Biblioteca Nacional de Paris, e o Lundum, depositado na Biblioteca da Ajuda de Lisboa, de autoria musical anônima. Essas modinhas com texto de Barbosa serão analisadas considerando os procedimentos utilizados da ópera, observando elementos de natureza operática. As modinhas resultantes das parcerias de Domingos Caldas Barbosa alcançaram extrema popularidade, e seus poemas utilizados pelos compositores portugueses. Percebe-se, porém, uma lacuna no que tange a aspectos estéticos-estruturais deste repertório, em função da influência que sofreu da ópera oitocentista e provavelmente, dos emergentes gêneros populares afro-brasileiros. Uma pesquisa histórica do canto operístico oitocentista observará sua ligação com a modinha contextualizando o fenômeno musical da obra de Domingos Caldas Barbosa.

Palavras-chave. Modinhas coloniais brasileiras; Domingos Caldas Barbosa; Ópera no século XVIII.

Abstract. This paper presents a research communication in progress from Post Graduation /PPGMUS-UDESC, about modinhas based on texts by Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). From the melodies with original poems from the Brazilian poet and musician, none came for the present, but several of them survived in modinhas composed by others. In Jornal de modinhas, edited in Lisbon from 1792 to 1795, we can find five of these scores, generally for two voices and harpsichord accompaniment, by portuguesees Antônio José do Rego and Marcos Portugal, which adapted them to a more erudite style. There is also the poem Lereno melancólico, whose music was composed by Joaquim Manoel da Câmara, that is located

at the Music Department from Paris National Library, and Lundum, at Ajuda Library, whose author is anonymous. These modinhas with Barbosa texts will be analysed considering the procedures used in opera, observing their operatic elements. The resultant modinhas from the partnerships of Domingos Caldas Barbosa reached extreme popularity and their poems were used by Portuguese composers. It is possible to realise, however, a lack concerning aesthetic-structural aspects from this repertoire, due to the influence of the 18th century opera and probably, from the emergent popular African-Brazilian genres. A historic research of the operatic singing from the 18th will observe its connection with the modinha, contextualising the musical phenomenon by Domingos Caldas Barbosa compositor.

Keywords. Brazilian colonials modinhas; Domingos Caldas Barbosa; 18th century opera.

AZARIAS DIAS DE MELO, UM MÚSICO NA CAMPINAS-SP DO SÉCULO XIX

AZARIAS DIAS DE MELO, A 19TH CENTURY MUSICIAN IN CAMPINAS-SP

Rodrigo Alexandre Soares Santos
rodrigo.santos@ufca.edu.br

Resumo. O presente texto foi inspirado pela documentação recolhida durante o período de doutoramento, encerrado em 2017, com a intenção de colocar luz ao trabalho e vida de Azarias Dias de Mello, um artista que atuou na cidade de Campinas durante o século XIX. Seu trabalho como instrumentista, diretor de bandas de música e compositor compuseram o profícuo cenário musical da cidade deixando inúmeros registros dessa ação. A documentação utilizada nesse texto se restringiu aos jornais Gazeta e Diário de Campinas, assim como os Almanques de Campinas, entre os anos de 1871 a 1873. Além disso, por ser tratar de um personagem que também atuou como compositor, tomamos como base as próprias partituras da época, disponibilizadas pelo Museu Carlos Gomes, de Campinas.

Palavras-chave. Azarias Dias de Mello; Bandas de Música; Campinas-SP; Música do século XIX.

Abstract. This text was inspired by documentation collected during the doctoral period, which ended in 2017, with the intention of shed light on the work and life of Azarias Dias de Mello, an artist who worked in the city of Campinas during the 19th century. His work as an instrumentalist, director of music bands and composer composed the fruitful musical scene of the city, leaving countless records of this action. The documentation used in this text was restricted to Gazeta and Diário de Campinas newspapers, as well as the Almanques de Campinas, between the years 1871 to 1873. In addition, as it deals with a character who also acted as a composer, we took as a basis the documents themselves. scores of the time, made available by the Carlos Gomes Museum, in Campinas.

Keywords. Azarias Dias de Mello; Music Bands; Campinas, sp; 19th century music.

FIORITURA DA ELOQUÊNCIA: UMA CONSTRUÇÃO DE MODELO PARA A PRIMEIRA SONATA DO OPUS III DE ARCANGELO CORELLI.

FIORITURA OF ELOQUENCE: A MODEL CONSTRUCTION FOR THE FIRST SONATA OF ARCANGELO CORELLI'S OPUS III.

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro
roger.ribeiro@usp.br

Resumo. A ornamentação livre, um dos mais importantes diferenciais do estilo musical italiano do século XVIII, é uma técnica utilizada para enriquecer o discurso melódico de uma obra, por meio da inserção de ornamentos musicais, especialmente em trechos mais lentos da música. Na maior parte dos casos, os ornamentos não são previamente indicados pelo compositor na partitura, mas é esperado que o intérprete os adicione. O assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas teóricas e principalmente em diversas edições setecentistas de sonatas solo (ou seja, instrumento solista acompanhado de baixo-contínuo) com versões extensamente decoradas, que já na época cumpriam uma importante função didática. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711). Entretanto, a existência de, pelo menos, uma instância de ornamentação aplicada à escrita de trio-sonatas pela pena de Georg Philipp Telemann (1731), mostra que a prática não se restringia apenas ao universo das peças solo. Contudo, este assunto é pouco abordado, uma vez que os estudos acerca da ornamentação italiana se concentram, na maior parte dos casos, no repertório à dois. Este artigo é um recorte de uma dissertação sobre a prática de ornamentação livre nas trio-sonatas de Corelli. Nesta pesquisa foi possível propor um modelo didático de ornamentação livre para algumas trio-sonatas do Opus III.

Palavras-chave. Ornamentação livre. Música antiga. Corelli. Violino barroco. Retórica.

Abstract. Free ornamentation, also known as Italian ornamentation, is a way to embellish melodies in general. There are not marked in the score but added by the performer on his own initiative. The subject was approached in detail in theoretical perspectives and mainly in several eighteenth-century editions of solo sonatas (solo instrument accompanied by a figured bass) with extensively memorized versions, which already fulfilled an important didactic function at the time. Among these pre-ornamented editions, the third edition of the Opus V sonatas by Arcangelo Corelli, by Estienne Roger (Amsterdam, 1711), stands out. However, the existence of at least one instance of ornamentation applied to the writing of trio-sonatas in the pen of Georg Philipp Telemann (1731) shows that the practice was not restricted to the universe of solo pieces. However, this subject is little discussed, since studies on Italian ornamentation focus, in most cases, on the repertoire of two. This article is an excerpt from a dissertation on the practice of free ornamentation in Corelli's trio-sonatas. In this research it was possible to propose a didactic model of free ornamentation for some trio-sonatas from Opus III.

Keywords. Free ornamentation. Early music. Corelli. Baroque violin. Rethoric.

ÍNDIA, SANGUE TUPI: QUERELAS E NEGOCIAÇÕES DE UM BRAZIL QUE NÃO CONHECE O BRASIL REFLETIDAS EM DUAS INTERPRETAÇÕES DA CANÇÃO ÍNDIA

ÍNDIA, TUPI WAY OF BEING: DISPUTES AND NEGOTIATIONS FROM A BRAZIL THAT DOESN'T KNOW BRASIL REFLECTED IN TWO INTERPRETATIONS OF THE SONG ÍNDIA

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira
davi_ebenezer@hotmail.com

Magda de Miranda Clímaco
magluiz@hotmail.com

Resumo. Tendo como referência duas interpretações da canção Índia e o movimento tropicalista, este trabalho teve como objetivo discutir, a partir do cenário da canção popular brasileira da década de 1960/1970, duas realidades sociais e musicais diferentes percebidas: a “canção oficial” e a “canção subterrânea”. Circunstância que levou à percepção de um Brasil, (em diálogo mais acentuado com a produção cultural e o global), que desconhece a força do Brasil (mais ligado ao tradicional, apesar dos inevitáveis processos de hibridação). A fundamentação teórica, que levou à noção de pós-modernidade e diversidade (HARVEY, 2013); nacional x global (HALL, 2014; NICOLAU NETTO, 2019); tempo múltiplo (CASTORIADIS, 1995); processos de hibridação e transversalidade de poderes oblíquos (CANCLINI, 2011); junto à análise e interpretação das canções selecionadas, possibilitou afirmar que, apesar de distintas condições de criação, produção e recepção, a “canção oficial” interage coma “canção subterrânea” no cenário pós-moderno brasileiro e global, ou seja, o Brasil tem a ver com o Brasil. Isto levando em consideração a transversalidade de poderes oblíquos, segundo Canclini, ou seja, a consideração de que, apesar dos conflitos, tensões e adesões percebidos na relação das duas canções, acontece também a “negociação” entre elementos que as forjam no cenário em questão. Enfim, é necessário apreender sentidos e significados, investir na “marca Brasil”, para que se consiga alcançar o que o cenário capitalista contemporâneo propõe ao “produto musical” que tanto almeja o espaço global.

Palavras-chave. Canção Índia; Duas versões; Canção oficial e canção subterrânea; Brazil e Brasil; Pós-modernidade.

Abstract. From two interpretations of the song Índia and the Tropicalismo cultural movement, this article intends to discuss, through the Brazilian popular music scene of the 1960/1970s, two different social and musical realities: the “establishment song” and the “forgotten song”. A circumstance that led to the perception of a Brazil (in a more accentuated dialogue with cultural and global production), that ignores the strength of Brasil (more linked to the traditional, despite the inevitable hybridization processes). The theoretical foundation, which conceptualizes postmodernity and diversity (HARVEY, 2013); national and global (HALL, 2014; NICOLAU NETTO, 2019); multiple time (CASTORIADIS, 1995); hybridization processes and transversality of oblique powers (CANCLINI, 2011); and the analysis and interpretation of selected songs, made it possible to conclude that, despite different conditions of creation, production and reception, the “establishment song” interacts with the “forgotten song” in the Brazilian and global postmodern scenario, that is, Brazil has to do with Brasil. This taking into account the transversality of oblique powers, according to Canclini, that is, the consideration that, even with conflicts, tensions and adhesions perceived in the relationship between the songs, there is also a “negotiation” between

the elements that forge them in the scenario in question. Thus, it is necessary to apprehend senses and meanings, invest in the “Brazil brand”, so that one can achieve what the contemporary capitalist scenario proposes to the “musical product” that so longs for the global space.

Keywords. Song Índia; Two versions; Establishment song and forgotten song; Brazil and Brasil; Postmodernity.

MÚSICA INDÍGENA A PARTIR DA APRECIÇÃO DO VÍDEO “CANTOS DA FLORESTA” DO GRUPO MAWACA: CARACTERÍSTICAS, CRUZAMENTOS CULTURAIS, SIGNIFICAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

INDIGENOUS MUSIC FROM THE VIDEO APPRECIATION “SONGS OF THE FOREST” OF THE MAWACA GROUP: CHARACTERISTICS, CULTURAL CROSSINGS, MEANINGS AND RE-SIGNIFICATIONS

Isabela Cristina Oliveira Paulo Araujo
isaraujo@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo. Este artigo aborda a música de povos da Amazônia dentre eles os Ikolen-Gavião, Paiter Suruí, Karitiana, Kaxinawá, Kambeba e Bayaroá, contidos no material audiovisual do grupo Mawaca intitulado Cantos da Floresta, analisados a partir da fenomenologia proposta por Lawrence Ferrara (1984). Procuramos entender os contextos de cada povo, sua cosmogonia e mitos de origem e como e porque fazem música, também através de pesquisa bibliográfica e documental. Buscamos não só entender particularidades das músicas indígenas a nós oferecidas neste material audiovisual, em blogs e literatura sobre o tema, mas, igualmente, apreender processos de cruzamento cultural, resistências e apagamentos, por parte das comunidades, por um lado e, por outro lado, por parte do grupo Mawaca, tomando por base estudos decoloniais.

Palavras-chave: Música indígena, grupo Mawaca, cruzamentos culturais, resistências, apagamentos.

Abstract. This article addresses the music of Amazonian peoples among them the Ikolen-Gavião, Paiter Suruí, Karitiana, Kaxinawá, Kambeba and Bayaroá, contained in the audiovisual material of the Mawaca group entitled Cantos da Floresta, analysed from the phenomenology proposed by Lawrence Ferrara (1984). We seek to understand the contexts of each people, their cosmogony, and myths of origin and how and why they make music, also through bibliographic and documental research. We seek not only to understand particularities of indigenous music offered to us in this audiovisual material, in blogs and literature on the subject, but, equally, to apprehend processes of cultural crossing, resistances and deletions, on the part of the communities, on the one hand, and, on the other hand, on the part of the Mawaca group, taking decolonial studies as a basis.

Keywords: Indigenous music, Mawaca group, cultural crossing, resistances, deletions

**A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE E APLICAÇÕES
DE FERRAMENTAS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS: NOTE
GROUPING E MEMORIZAÇÃO NA PERFORMANCE DE
LUFTKLAVIER, DE LUCIANO BERIO**

***APPLICATIONS OF TECHNICAL INTERPRETATIVE TOOLS: NOTE
GROUPING AND MEMORIZATION IN THE
LUFTKLAVIER, BY LUCIANO BERIO***

Anderson Ferreira Beltrão
andersonbeltrao@hotmail.com

Resumo. O presente artigo tem por objetivo comunicar o desenvolvimento da pesquisa de mestrado sobre a aplicação de ferramentas técnico-interpretativas Note Grouping e memorização na obra Luftklavier de Luciano Berio. A metodologia se constitui no estudo da obra ao piano e da análise de seu material musical e aplicação das ferramentas Note Grouping e memorização, seguindo ciclos de aplicações e avaliações de resultados.

Palavras-chave: Performance. Luciano Berio. Memorização. Note Grouping.

Abstract. The objective of this article is to communicate the development of the master's degree on the application of technical tools for interpreting Note Grouping and memorization in the Luftklavier by Luciano Berio. The methodology consists in the study of the musical work for piano and the analysis of its musical material and application of the tools Note Grouping and memorization.

Keywords: Performance. Luciano Berio. Memorization. Note Grouping.

**BATERIA MIDI: UMA PROPOSTA DE PRODUÇÃO DE ÁUDIO A
PARTIR DO PROTOCOLO MIDI ASSOCIADO À BIBLIOTECAS
DE SAMPLES DE BATERIA ACÚSTICA**

***MIDI DRUMS: A PROPOSAL FOR AUDIO PRODUCTION BASED
ON THE MIDI PROTOCOL ASSOCIATED WITH ACOUSTIC
DRUMS' SAMPLE LIBRARIES***

Adrian Estrela Pereira
adrian.estrela@gmail.com

Resumo. A partir de 1983 com a criação do protocolo MIDI, novos recursos e possibilidades se desenvolveram para, execução e edição musical. Devido à crescente expansão das capacidades de armazenamento e processamento dos computadores, foi possível também o aumento do nível da qualidade e especificidade das bibliotecas de samples. Este trabalho baseia-se na investigação de performances de bateristas visando ao entendimento e apropriação de princípios utilizados pelo baterista relativos a interpretação, construção rítmica e de sonoridades, para aplicá-los em programações MIDI. Propõe-se a busca pela máxima aproximação possível entre as performances e o áudio das programações. Busca-se, portanto, desenvolver formas de aproximar o resultado sonoro das programações ao das performances escolhidas como referência, apropriar-se da interpretação, clareza e nuances visando simular uma performance real profissional. Essa pesquisa de abordagem qualitativa foi baseada em Phillips (2014), Pejrolo (2011), Gilreath (2004) entre outros. Diante disso, o objetivo geral desse artigo é realizar transcrições de performances de bateristas e reproduzi-las a partir da programação de recursos MIDI. Derivado deste, temos quatro objetivos específicos:

1) Apresentar os princípios básicos de sampleamento e recursos MIDI; 2) Realizar as programações das músicas escolhidas para a pesquisa; 3) Realizar questionários a partir da reprodução dos áudios gravados e programados; 4) Apresentar a análise dos resultados. Os resultados obtidos demonstram que características como timbre e variação de dinâmica foram determinantes na aceitação das programações pelos entrevistados.

Palavras-chave: Programação MIDI; Bateria; Instrumento Virtual.

Abstract. Since 1983 with the development of the MIDI protocol, new resources and possibilities have been developed for musical editing and musical performance. Due to the growing expansion of computers storage and processing capacities, it has also been possible to increase the level of quality and specificity of sample libraries. This work is based on the investigation of drummers' performances with the aim of understanding and incorporating the principles used by professional drummers regarding interpretation, rhythmic and sonority construction to apply in MIDI programming. It is proposed to search for the maximum possible correspondence between the recorded performances and the programming's audio. Likewise, this study investigates processes that can make programming-generated soundtracks closer to the performances chosen as reference, integrating interpretation, clarity and nuances in order to simulate a live professional performance. This qualitative research was based on Phillips (2014), Pejrolo (2011), Gilreath (2004) among others. In this way, the following article's main aim is to carry out transcriptions of drummers' performances and to program them based on MIDI resources. Centered on it, this research has four specific aims: 1) To present the basic principles of sampling and MIDI resources; 2) Transcript and program the chosen performances; 3) Conduct questionnaires based on the live-recorded and programmed audios; 4) Present the results' analysis. The outcomes demonstrate that characteristics such as timbre and dynamics' variation were decisive in the programming's acceptance by the interviewees.

Keywords: MIDI programming; Drums; Virtual Instrument.

ESTUDO INTERPRETATIVO DA GRANDE FANTASIE SUR DES MOTIFS DE L'OPERA LA SONNAMBULA POR SIGISMOND THALBERG

INTERPRETIVE STUDY OF THE GRANDE FANTASIE SUR DES MOTIFS DE L'OPERA LA SONNAMBULA BY SIGISMOND THALBERG

Juliana Coelho de Mello Menezes
julianacdmm@gmail.com

Alberto José Vieira Pacheco
apacheco@musica.ufrj.br

Resumo. Este trabalho visa apresentar um estudo interpretativo da Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula de Vincenzo Bellini (1801-1835), por Sigismond Thalberg (1812-1871). Essa peça, para piano solo, foi apresentada no Rio de Janeiro pelo seu próprio autor em 1855. A partir da metodologia da autoetnografia da prática artística (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓVAL, 2014), o presente texto levanta aspectos interpretativos-expressivos dessa obra concentrando-se nos dois seguintes vieses: como o pianista pode realçar materiais da ópera na peça para piano, e como o pianista pode destacar os aspectos inovadores da fantasia quando comparada com a ópera, isto é, materiais musicais ou efeitos disponíveis apenas na peça para piano e inexistentes na ópera La Sonnambula. O prefácio do livro L'art du chant appliqué au piano (1853; 1862), de Thalberg, foi uma importante referência bibliográfica em nossas reflexões. Consideramos, por fim, que essa fantasia para piano solo, apesar de fazer uso extensivo de citações, possui aspectos musicais particulares e interessantes, que, pela performance, podem ser valorizados. Levantamos ainda a possibilidade de consistir em um documento da prática vocal operística da época, uma vez que algumas alterações rítmicas ou de ornamentação na melodia de origem vocal, em relação à partitura da ópera, em trechos específicos da fantasia, podem ser evidência do entendimento de Thalberg sobre como seria interpretada vocalmente a melodia, na sua época.

Palavras-chave. Sigismond Thalberg. Fantasia operística. Piano solo. Estudo interpretativo.

Abstract. This paper aims to present an interpretive study of the Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula of Vincenzo Bellini (1801-1835), by Sigismond Thalberg (1812-1871). This piece, for solo piano, was presented in Rio de Janeiro by its own author in 1855. Based on the methodology of autoethnography of artistic practice (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓVAL, 2014), this text raises interpretive-expressive aspects of this piece focusing on the following two biases: how the pianist can highlight materials derived from the opera in the piano piece, and how the pianist can highlight the innovative aspects of fantasy when compared to the opera, that is, musical materials or effects available only in the piano piece and non-existent in the opera La Sonnambula. The preface to the book L'art du chant appliqué au piano (1853; 1862), by Thalberg, was an important bibliographical reference in our reflections. Finally, we consider that this fantasy for solo piano, despite making extensive use of quotations, has particular and interesting musical aspects, which, through performance, can be valued. We also raise the possibility that this piece may consist in a document of the operatic vocal practice of the time, once that some rhythmic or ornamental changes in the melody of vocal origin, in relation to the opera score, in specific excerpts of the fantasy, may be evidence of the understanding of Thalberg on how the melody should be interpreted vocally in his time.

Keywords. Sigismond Thalberg. Operatic fantasy. Solo piano. Interpretive study.

MÉTODO DE SÍNTESE DE FORMANTES COMO FERRAMENTA MUSICOLÓGICA

FORMANT SYNTHESIS METHOD AS A MUSICOLOGICAL TOOL

Anselmo Guerra
anselmo@ufg.br

Resumo. Através do método de síntese de formantes podemos criar a simulação computacional da voz humana. Apresentamos aqui uma implementação focada na produção de vogais. O referencial teórico parte de conceitos de acústica referentes à produção de formantes da voz: harmônicos, ressonância, passando para a aplicação do método em ambiente de programação PureData. Dados oriundos de estudos de Fonologia são aplicados em nosso programa, vivenciando a experiência sonora em tempo real. Apresentamos resultados desse método aplicado à emissão de vogais do português falado no Brasil, em registros masculinos e femininos.

Palavras-chave. Método de síntese de formantes. Fonologia. Características dos sons das vogais. Musicologia.

Abstract. Through the formant synthesis method, we can create a computer simulation of the human voice. Here we present an implementation focused on the production of vowels. The theoretical framework starts from concepts of acoustics related to the production of voice formants: harmonics, resonance, moving on to the application of the method in a PureData programming environment. Data from Phonology studies are applied in our program, experiencing the sound in real time. We present results of this method applied to the emission of vowels in Portuguese spoken in Brazil, in male and female registers.

Keywords. Formant synthesis method. Phonology. Characteristics of vowel sounds. Musicology.

PROCEDIMENTOS RÍTMICO-MELÓDICOS NAS COMPOSIÇÕES DE RAFAEL MARUPIARA

RHYTHMIC-MELODIC PROCEDURES IN RAFAEL MARUPIARA'S COMPOSITIONS

Djane da Silva Sena
lisblanc_am@hotmail.com

Hermes Coelho Gomes
hermescoelho@gmail.com

Resumo: O Festival de Parintins é um festejo popular oriundo da região norte onde os Bois Garantido e Caprichoso duelam em um grande espetáculo a céu aberto, numa arena denominada bumbódromo, no meio da floresta amazônica. A toada é o fio condutor da maior manifestação popular do norte

do Brasil, que acontece no último final de semana do mês de junho. Tendo como ponto de partida as vivências da autora e quatro composições do músico Rafael Marupiara, o presente trabalho traz uma análise do ritmo “toada”, música utilizada no Festival de Parintins. Tendo como objetivo geral provocar a reflexão sobre a contribuição das composições de Rafael Marupiara e tendo como objetivos específicos: contextualizar a toada na festa do boi-bumbá de Parintins; contextualizar e analisar as construções rítmico-melódicas das composições Matawi Kukenan (2011), Apocalypso Yanomami (2012), Tambor (2013), Juma (2013) e Couro dos Espíritos (2014). A partir desta pesquisa, essas composições possuem grande relevância e contribuem para as pesquisas na área da música, reunindo informações do espetáculo para os estudos na área da cultura e processos culturais da região amazônica. De suporte metodológico, utilizamos a pesquisa qualitativa participante realizando a revisão bibliográfica sistemática e críticas das literaturas especializadas publicadas sobre o tema, abordando como as composições de Rafael Marupiara contribuíram para a toada. Como resultado deste esforço, construímos um blog que continuará a ser alimentado após este estudo, com o fim de desenhar um caminho, um mapa exploratório que possa ser percorrido posteriormente por outros pesquisadores com propósitos semelhantes.

Abstract. The Parintins Festival is a popular festival from the northern region where Bois Garantido and Caprichoso duel in a great open-air show, in an arena called bumbódromo, in the middle of the Amazon rainforest. The tune is the main thread of the largest popular event in northern Brazil, which takes place on the last weekend of June. Taking as a starting point the author's experiences and four compositions by the musician Rafael Marupiara, this work presents an analysis of the “toada” rhythm, music used in the Parintins Festival. Having as general objective to provoke reflection on the contribution of Rafael Marupiara's compositions and having as specific objectives: to contextualize the tune in Parintins' boi-bumbá festival; contextualize and analyze the rhythmic-melodic constructions of the compositions Matawi Kukenan (2011), Apocalypso Yanomami (2012), Tambor (2013), Juma (2013) and Couro dos Espíritos (2014). Based on this research, these compositions have great relevance and contribute to research in the area of music, gathering information from the show for studies in the area of culture and cultural processes in the Amazon region. For methodological support, we used participatory qualitative research, performing a systematic literature review and critiques of specialized literature published on the subject, addressing how Rafael Marupiara's compositions contributed to the tune. As a result of this effort, we built a blog that will continue to be fed after this study, in order to draw a path, an exploratory map that can be followed later by other researchers with similar purposes.

ROBERT GERLE E A PRÁTICA DA MEMORIZAÇÃO APLICADA AO ESTUDO DIÁRIO DO VIOLINISTA

ROBERT GERLE AND THE PRACTICE OF MEMORIZATION APPLIED TO THE DAILY STUDY OF THE VIOLINIST

Cleone Goulart dos Santos Júnior (UFG)
cleonegoulart@ufg.br

Luciano Ferreira Pontes (UFG)
lucianopontes@ufg.br

Resumo. Esta pesquisa objetiva realizar um estudo sobre a noção de retenção de conteúdo do violinista durante a prática diária. Para tal, nos apoiamos na noção de retenção de conteúdo de Robert Gerle (2015). O autor acredita que a preparação de uma obra em nível de excelência é um processo que abrange etapas que constroem gradativamente a performance do violinista. Dentre estas etapas que podem orientar o violinista no estudo diário, destacamos desde o contato com a obra sem o instrumento, a leitura à primeira vista, o uso de mnemônicas dentre outros. A pesquisa apontou para a confirmação da necessidade de planejamento do violinista durante seu estudo, a fim de que a aprendizagem de uma obra ou repertório ocorra de forma que as informações sejam retidas, armazenadas, consolidadas e recordadas.

Palavras-chave. Preparação, Planejamento, Retenção de Informação, Armazenamento e Recordação.

Abstract. This research objective to carry out a study on the notion of violinist content retention during performance preparation. For this, we support on Robert Gerle notion of content retention. The author believes that the preparation of a work at a level of excellence is a process that encompasses steps that gradually build the violinists performance. Among these steps that can guide the violinist in the daily routine of studies, we highlight the contact whit the work without the instrument, reading at first sight, use of mnemonics and others. The research pointed to the confirmation of the violinist need for planning during his study, so that the learning of a work or repertoire occurs in such a way that information is retained, stored consolidated and recalled.

Keywords. Preparation, Planning, Information Retention, Storage and Recall.

AGENTES E INSTITUIÇÕES NO CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL NA CIDADE DE GOIÁS OITOCENTISTA: ALGUNS APONTAMENTOS

AGENTS AND INSTITUTIONS IN THE FIELD OF MUSIC PRODUCTION IN THE 19TH CENTURY CIDADE DE GOIÁS: SOME NOTES

Guilherme Braga de Carvalho
guilhermebraga@discente.ufg.br

Flavia Maria Cruvinel
flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo. A presente comunicação de pesquisa é resultado de dois Planos de Trabalho de Iniciação Científica vinculados ao Projeto de Pesquisa “Formação Musical Brasil no Século XIX” e ao Grupo de Pesquisa Músicas e Processos Formativos, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás/Cnpq e tem como objetivo investigar os processos de formação musical na cidade de Goiás, então Vila Boa de Goyaz no século XIX. Como método de investigação foi utilizada a praxiologia bourdieusiana por meio da construção do objeto via História Social, a partir do contexto sociocultural vilaboense oitocentista. A partir da revisão de literatura de autores como Mendonça (1981), Borges (1998), Souza (2007), Cruvinel (2007, 2018), Pinto (2012), Vieira (2013), Laurindo (2017) e

pesquisa em fontes primárias no periódico “Correio Oficial de Goyaz” disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Por meio da revisão de literatura e da pesquisa nos periódicos foram encontrados 54 (cinquenta e quatro) agentes músicos e 33 (trinta e três) instituições entre conjuntos musicais, espaços culturais e clubes.

Palavras-chave. Formação musical; Agentes e Instituições, Cidade de Goiás; Século XIX.

Abstract. This research paper is the result of two Scientific Initiation Work Plans linked to the Research Project “Music Formation Brazil in the 19th Century” and to the Music and Formative Processes Research Group of the University School of Music and Performing Arts Federal de Goiás/Cnpq and aims to investigate the processes of musical formation in the city of Goiás, then Vila Boa de Goyaz in the 19th century. As a method of investigation, the Bourdieusian praxiology was used through the construction of the object via Social History, from the sociocultural context of Vila Boa’s nineteenth century. From the literature review of authors such as Mendonça (1981), Borges (1998), Souza (2007), Cruvinel (2007, 2018), Pinto (2012), Vieira (2013), Laurindo (2017) and research in primary sources in the periodical “Correio Oficial de Goyaz” available at the Hemeroteca Digital of the National Library. Through literature review and research in journals, 54 (fifty-four) musician agents and 33 (thirty three) institutions were found among musical groups, cultural spaces and clubs.

Keywords. Musical formation; Agents and Institutions, City of Goiás; XIX century.

AGENTES E INSTITUIÇÕES NO CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL DE CAMPININHA DAS FLORES NO SÉCULO XIX

AGENTS AND INSTITUTIONS IN THE FIELD OF MUSIC PRODUCTION IN CAMPININHA DAS FLORES IN THE 19TH CENTURY

Pablínia Lisboa Pires do Prado
pablinialisboa@discente.ufg.br

Flavia Maria Cruvinel
fiaivia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo. O presente artigo é resultado de Planos de Trabalho de Iniciação Científica ligado ao projeto de pesquisa “Formação Musical no Brasil no século XIX”. O primeiro buscou investigar os processo de formação musical em Campininha das Flores, atual bairro de Goiânia e seus principais agentes e instituições no período do século XIX. Este plano de trabalho se justificou por se tratar de um objeto pouco explorado e por seu contexto relevante na história de Goiânia no desenvolvimento artístico musical, Neste período, o Estado de Goiás teve povoamento crescente e processo de urbanização com grande influência eclesiástica onde os padres redentorista junta a igreja foram grandes responsáveis pelo desenvolvimento dos arrais, bem como nos movimentos artísticos Neste contexto, observou-se a forte atuação da igreja e dos padres redentorista na construção social, bem como na prática musical nos ritos litúrgicos tanto no distrito do Barro Preto, atual Trindade quanto em se Campininha das Flores, nos séculos XIX e XX. A metodologia de pesquisa tem como arcabouço a praxiologia bourdieusiana

com vista na construção do objeto por meio de sua história social. Em segundo plano de trabalho, o processo investigativo foi direcionado a fontes primárias especificamente aos periódicos Alamanda de Goyas: calendário do ano de 1887- compacto eclesiástico (GO) periódico A Cruz: revista Catholica (GO) 1889 a 1891, presentes no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Palavras-Chaves. Formação Musical, século XIX, Campininha das Flores

Abstract. The present work plan linked to the research project "Musical Formation in Brazil in the 19th century" seeks to investigate the process of musical formation in Campininha das Flores, the present district of Goiânia and its main agents and institutions in the 19th century, and if justifies for being an underexplored object and for its relevant context in the history of Goiânia in the musical artistic development. In this period, the State of Goiás had a growing population and urbanization process with great ecclesiastical influence where the Redemptorist priests joined the church were great responsible for the development of the villages as well as the artistic movements. In this context, the strong performance of the Redemptorist church and priests in social construction is observed, as well as in the musical practice in liturgical rites both in the district of Barro Preto, currently Trindade, and in Campininha das Flores in the 19th and 20th centuries. The research methodology is based on the Bourdieusian praxiology with a view to constructing the object through its social history. In this second work plan, the investigative process was directed to primary sources specifically to the Alamanda de Goyas periodicals: calendar of the year 1887 - ecclesiastical compact (GO) periodical A Cruz: Catholica magazine (GO) 1889 to 1891, present in the Hemeroteca collection Digital of the National Library.

Keywords. Musical Formation, 19th century, Campininha das Flores

BACHIANAS SERTANEJAS: A RELAÇÃO FORMATIVA ENTRE A OBRA E O OUVINTE

BACHIANAS SERTANEJAS: THE FORMATIVE RELATIONSHIP BETWEEN THE WORK AND THE LISTENER

Ana Judite de Oliveira Medeiros
ana.oliveira@ifrn.edu.br

Resumo. Sendo a música significativa tanto para quem produz como para quem recebe, para a presente comunicação trataremos a perspectiva de quem recebe, o ouvinte, como ator social que dá voz e visibilidade à obra musical. A investigação tem por objetivo discutir a relação entre a obra e o ouvinte em um processo formativo. Esse processo será exposto a partir da apreciação musical, como escuta compreensiva sob viés musicológico, permitindo a elaboração de identificações e afetos musicais, que auxiliam no processo de aprendizagem. A obra, da qual o ouvinte esteve em contato, refere-se a Série Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), especificamente, as suítes que trazem a temática do Sertão nordestino, que são a Introdução Embolada, a Dança Lembrança do Sertão, o Coral Canto do Sertão e a Ária Cantiga, denominadas de Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). As peças foram apresentadas ao ouvinte, o estudante do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, através de uma atividade experimental de análise e apreciação musical, com a finalidade de suscitar a capacidade de ouvir a música além dela mesma, sem dela sair, e assim, provocar questões sobre a possibilidade de ver e ouvir uma região para além de definições históricas estabelecidas.

Nisso observamos o quanto a música pode proporcionar um ouvir social, musicológico, e como a educação favorece uma postura dinâmica e contemporânea.

Palavras-chave. Bachianas Sertanejas; Apreciação Musical; Relação Formativa.

Abstract. Since music is significant for both the producer and the receiver, for this communication we will address the perspective of the receiver, the listener, as a social actor who gives voice and visibility to the musical work. The investigation aims to discuss the relationship between the work and the listener in a formative process. This process will be exposed from musical appreciation, as a comprehensive listening under a musicological bias, allowing the elaboration of musical identifications and affections, which help in the learning process. The work, of which the listener was in contact, refers to the Bachianas Brasileiras Series by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), specifically, the suites that bring the theme of the Northeastern Sertão, which are the Introduction Embolada, the Dance Lembrança do Sertão, the Coral Canto do Sertão and the Ária Cantiga, called Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). The pieces were presented to the listener, the student of the Federal Institute of Rio Grande do Norte, through an experimental activity of musical analysis and appreciation, with the purpose of raising the ability to hear the music beyond itself, without leaving it, and so, raise questions about the possibility of seeing and hearing a region beyond established historical definitions. We observe how much music can provide a social, musicological listening, and how education favors a dynamic and contemporary posture.

Keywords. Bachianas Sertanejas; Musical Appreciation; Formative Relationship

UMA REVISÃO DOS ASPECTOS DOS PROCESSOS DE ENSINO APRENDIZAGEM DOS CANTOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A REVIEW OF ASPECTS IN PROCESSES OF TEACHING AND LEARNING BRAZILIAN POPULAR MUSIC

Simone Franco Valle
simonemestradoedmus@gmail.com

João Miguel Bellard Freire
joao.freire@musica.ufrj.br

Resumo. o presente artigo apresenta uma reflexão acerca do ensino de canto popular do Brasil a partir de uma base teórica que envolve as áreas de voz, educação musical e etnomusicologia. Este recorte da pesquisa de mestrado em andamento na área da Educação Musical levanta discussões a respeito da formação docente e atuação profissional do professor de canto popular, além de questionamentos sobre naturalizações da área que se configuram como obstáculos para a implementação de práticas pedagógicas diversificadas e pautadas no reconhecimento de nossas histórias e referências. Estamos utilizando conceitos como etnopedagogia (DUNBAR-HALL, 2009), diferentes relações com o repertório em aulas de música (GREEN, 1997, 2012), mundos musicais (ARROYO, 2002) e pensamento decolonial (MIGNOLO, 2017) para defender uma educação vocal como fenômeno culturalmente situado (QUEIROZ, 2010). Como resultados parciais, trazemos questionamentos construídos a partir

da base teórica apresentada e de nossa prática docente, no intuito de refletir sobre um ensino de canto que se abra a diferentes repertórios, que seja efetivo na dimensão do trabalho técnico específico do cantor, mas que seja também comprometido com a diversidade estética e que promova uma aprendizagem culturalmente relevante.

Palavras-chave. Educação musical. Pedagogia vocal. Canto popular. Música como cultura. Música popular brasileira.

Abstract. This article presents a reflection about teaching popular singing in Brazil from a theoretical framework that includes the fields of singing, musical education, and ethnomusicology. This is an excerpt from our ongoing Master's Thesis' research in Musical Education and raises discussions about teaching this modality of singing and questions about normalizations of the field - which might become possible obstacles for implementing more diversified vocal pedagogical practices, rooted in freedom and recognition of our own history and references. We are using concepts like ethnomusicology (Dunbar-Hall, 2009), different relationships with the music class repertoire (Green, 1997, 2021), musical worlds (Arroyo, 2002), and decolonizing thoughts (Queiroz, 2010). As partial results, we bring forth questions built upon the theoretical foundation reviewed and our teaching practice, aiming on reflecting about a way of teaching singing that is open to different repertoires, effective with respect to technical work specific to the singer, but also committed to diverse aesthetics and culturally relevant learning.

Keywords. Music Education. Vocal pedagogy. Popular singing. Music as culture. Brazilian Popular Music (MPB).

AS ORQUESTRAS FEMININAS GOIANAS E O FEMINISMO

GOIÁS FEMALE ORCHESTRAS AND FEMINISM

Sarah Orioli Emídio de Souza
sarahorioli@discente.ufg.br

Othaniel P. de Alcântara-Jr.
othaniel@ufg.br

Resumo. Este artigo traz os resultados parciais de uma investigação referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, cujo objetivo de pesquisa é a participação de mulheres na música orquestral na cidade de Goiânia. Historicamente, sabe-se que foram criadas apenas duas orquestras femininas na Capital do Estado de Goiás. A primeira delas, regida por Jean François Douliez, manteve-se em funcionamento entre os anos de 1959 e 1961. A segunda, por sua vez, idealizada pelo maestro Eliseu Ferreira da Silva, realizou concertos nos anos de 2019 e 2020, sob a direção da maestrina Katarine Araújo. Inicialmente, o presente texto pretende traçar um paralelo entre esses dois conjuntos instrumentais por meio da comparação de alguns elementos próprios do universo musical (repertório etc.), além de outros elementos de caráter contextual (histórico, social, cultural etc.). Ademais, será explorada a interface entre Música e Gênero, uma das temáticas que demonstram um viés de crescimento nas discussões acadêmicas atuais.

Palavras-chave. Música Orquestral; Gênero; Feminismo; Mulheres performers; Goiânia.

Abstract. This article presents the partial results of an investigation regarding the Course Conclusion Work, whose research objective is the participation of women in orchestral music in the city of Goiânia. Historically, it is known that only two female orchestras were created in the Capital of the State of Goiás. The first of them, conducted by Jean François Douliez, remained in operation between 1959 and 1961. The second, in turn, idealized by conductor Eliseu Ferreira da Silva, realized concerts in 2019 and 2020, under the direction of the conductor Katarine Araújo. Initially, this text intends to draw a parallel between these two instrumental ensembles by comparing some elements of the musical universe (repertoire etc.), as well as others of a contextual character (historical, social, cultural etc.). Furthermore, the interface between Music and Gender will be explored, one of the themes that demonstrate a growth bias in current academic discussions.

Keywords. Orchestral Music; Gender; Feminism; Women performers; Goiânia.

REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM CAPAS E CONTRACAPAS DE PARTITURAS PARA PIANO DO ACERVO CASA EDSON

REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM CAPAS E CONTRACAPAS DE PARTITURAS PARA PIANO DO ACERVO CASA EDSON

Melissa Lin
linmelissa936@gmail.com

Robervaldo Linhares Rosa
rlinhares@ufg.br

Resumo. Este trabalho relata os resultados finais da pesquisa PIBIC-UFG (2020-2021) sobre as representações femininas contidas nas capas e contracapas de partituras para piano e piano e canto do século XIX, quase todas da Belle Époque, do Acervo Casa Edson (2002). Para tanto, foi proposta uma análise transversal entre as imagens, o universo iconográfico e seu processo histórico, com o objetivo de catalogar 1381 capas e contracapas de partituras, total do acervo, e submeter os dados em tabelas e porcentagens (25 categorias relacionadas a gênero) para, então, se chegar às características, representações sociais, identitárias com olhar especial nas questões de gênero (120 imagens).

Palavras chave. Capas e contracapas das partituras para piano do século XIX, belle époque, questões de gênero, iconografia.

Abstract. This paper reports the final results of the PIBIC-UFG research (2020-2021) on the female representations contained in the covers and back covers of scores for piano and piano and singing from the 19th century, almost all from Belle Époque, from the Casa Edson Collection (2002). Therefore, a cross-sectional analysis was proposed between the images, the iconographic universe and its historical process, with the objective of cataloging 1381 sheet music covers and back covers, the total collection, and submit the data in tables and percentages (25 categories related to genre) to then arrive at the characteristics, social representations, identity with a special look at gender issues (120 images).

Keywords. Covers and back covers of nineteenth century piano scores, belle époque, gender issues, iconography.

CANTANDO RAIVAS GOSTOZAS, DE MARCOS PORTUGAL

SINGING RAIVAS GOSTOZAS, FROM MARCOS PORTUGAL

Flávia de Castro Procópio
fiaviaprocopio1986@gmail.com

Fabiano Cardoso de Oliveira (co-autor)
fabianocardoso81@hotmail.com

Resumo. As modinhas são canções estróficas com acompanhamento instrumental que tiveram origem por volta da metade do século XVIII em Portugal e depois no Brasil. A modinha Raivas Gostozas, (1793) de Marcos Portugal, é composta por sete estrofes e um refrão e a primeira apresenta algumas inconsistências na relação prosódia falada e musical. O seguinte artigo apresenta a análise prosódico-musical desta obra e se propõe em realizar alterações na distribuição texto-melodia, das sete estrofes, a fim de possibilitar uma melhor compreensão textual dos mesmos. Algumas variações melódicas foram feitas a partir dos ajustes prosódicos adequados com a prosódia falada, proporcionando, então, um pouco mais de variedade às repetições de cada estrofe.

Palavras-chave. Modinha. Prosódia. Performance. Marcos Portugal. Domingos Caldas Barbosa.

Abstract. Modinhas are strophic songs with instrumental accompaniment which emerged around the 18th century in Portugal and later in Brazil. The modinha Raivas Gostozas, (1793) from Marcos Portugal has seven stanza and the first presents some inconsistencies among spoken and musical prosody. This paper presents a musical and prosodic analysis of this oeuvre and aims to do alterations in the text- melody distribution, on the seven strophe, so the comprehension of thoses texts shall be improved when singing. Some melodic alterations have been done from the adequate prosodic adjustments with the spoken prosody, providing, thus, a little bit more of variety of the strophe repetitions.

Keywords. Modinha. Prosody. Performance. Marcos Portugal. Domingos Caldas Barbosa.

ELEMENTOS IBÉRICOS E IBERO-AMERICANOS SOB O SIGNO DO NOVO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE GILBERTO MENDES E JORGE PEIXINHO.

IBERIAN AND IBERO-AMERICAN ELEMENTS UNDER THE SIGN OF THE NEW IN THE SOLO GUITAR WORK BY GILBERTO MENDES AND JORGE PEIXINHO.

Teresinha Rodrigues Prada Soares (UFMT)
teresinha.prada@gmail.com

Resumo. O presente texto é fruto de um projeto de investigação a respeito do violão clássico no Brasil e da guitarra clássica em Portugal, o qual aborda a história do instrumento e repertórios significativos na formação dos instrumentistas. O objetivo principal desta comunicação é trazer informações sobre duas obras para violão, *L'Oiseau-Lyre* de Jorge Peixinho (1982) e *Preludio & Quasi una Passacaglia* (2001) de Gilberto Mendes, por meio de um estudo analítico que destaca o que ambas guardam de elementos ibéricos e ibero-americanos. O método é comparativo, com pesquisa qualitativa, bibliográfica, coleta e interpretação de dados, sendo os resultados apontados a presença de células idiomáticas de guitarra/violão sob o relevo das poéticas desses singulares criadores.

Palavras-chave. Violão; Guitarra Clássica; Repertórios; Música Nova.

Abstract. This text is the result of a research project on classical guitar in Brazil and Portugal, which addresses the history of the instrument and significant repertoires in the training of instrumentalists. The main objective of this communication is to present two significant guitar works, L'Oiseau-Lyre by Jorge Peixinho (1982) and Preludio & Quasi una Passacaglia (2001) by Gilberto Mendes through an analytical study that highlights what both they hold of Iberian and Ibero-American elements. The method is comparative, with qualitative research, bibliographic approach, data collection, analysis and interpretation; the results of which point to the presence of idiomatic cells for guitar on the relief of the poetics of these unique creators.

Keywords. Classical Guitar; Repertories; New Music.

JOÃO DOS REIS, O “BAIXO DIVO” DA CORTE DE D. JOÃO VI

JOÃO DOS REIS, THE “DIVO BASS” OF THE COURT OF D. JOÃO VI

Luis Felipe de Sousa
luisfelipesousa.baixo@gmail.com

RESUMO. Este trabalho pretende fomentar e levantar reflexões acerca da prática vocal carioca no século XIX, os cantores que integravam este cenário e, principalmente, a relevância e o apreço por João dos Reis Pereira - negro e cantor da corte portuguesa. Buscamos comprovar sua soberania enquanto maior baixo de sua época através de uma série de parâmetros que reunimos e que auxiliarão na visualização do quanto evidentemente superior foi sua atuação e atividade na cena lírica carioca em comparação aos outros baixos de seu tempo.

Palavras-chave. João dos Reis. Divo. Música no Brasil. Século XIX.

ABSTRACT. This work aims to encourage and raise reflections on the carioca vocal practice in the nineteenth century, the singers who were part of this scene and, mainly, the relevance and appreciation of João dos Reis Pereira - black and singer of the Portuguese court. We seek to prove his sovereignty as the greatest bass of his time through a series of parameters that we have put together and which will help to

visualize how clearly his performance and activity were in the Rio de Janeiro operatic scene compared to other basses of his time.

Keywords. João dos Reis. Divo. Music in Brazil. 19th century.

MAESTRO MENDANHA E A PRÁTICA MUSICAL SACRA OITOCENTISTA EM PORTO ALEGRE (RS)

MAESTRO MENDANHA AND THE EIGHTH CENTURY SACRED MUSICAL PRACTICE IN PORTO ALEGRE (RS)

Reginaldo Gil Braga
reginaldo.braga@ufrgs.br

Resumo. O trabalho aqui apresentado corresponde aos resultados alcançados no âmbito do projeto de pesquisa “Fundos e Coleções Musicais de interesse Etno/Musicológico de Porto Alegre (RS)”, do Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS. Os acervos escolhidos para exame foram das duas instituições eclesiais mais antigas de Porto Alegre: a Igreja Nossa Senhora das Dores e o arquivo da Cúria, ligado à Catedral Metropolitana. A escolha por essas instituições baseou-se, também, na potencial riqueza documental, pelo fato de estarem ambas relacionadas à trajetória de um personagem importante da história musical na cidade, o maestro Joaquim José de Mendanha (1801-1885). Cabe ressaltar, todavia, que mesmo que a importância de Mendanha ecoe na documentação examinada, essa pesquisa também voltou sua atenção para o meio musical sacro, de então, de forma mais ampla. A Igreja das Dores se revelou portadora de considerável documentação relacionada à Venerável Ordem Terceira (VOT), à importante participação de Mendanha na vida litúrgica do templo, à prática da música sacra na Igreja das Dores (remuneração de músicos, formações instrumentais e instrumentos no templo, etc) e, principalmente, sobre a fundação da Irmandade da Virgem Martyr Santa Cecília, dentro da Igreja das Dores no ano de 1856. No arquivo da Cúria, encontramos documentos relativos à Irmandade Santa Cecília, desde sua fundação (transladados da Igreja das Dores, provavelmente por Mendanha) até o início do século XX. Através das atas de reuniões, pudemos verificar a presença na irmandade de importantes discípulos de Mendanha, como Lino Carvalho da Cunha e Silva (encontrado igualmente em documentos nas Dores) e, também, de dar visibilidade a nomes de outros músicos da época, membros da irmandade de músicos. Pretende-se, a partir deste primeiro resultado, ampliar e aprofundar a pesquisa, divulgar os resultados e disponibilizar para as instituições visitadas os materiais digitalizados.

Palavras-chave: Maestro Mendanha. Joaquim José de Mendanha. Irmandade de Santa Cecília. Porto Alegre. Século XIX.

Abstract. The work presented here corresponds to the results achieved in the scope of the research project “Musical Funds and Collections of Ethno/Musicological Interest in Porto Alegre (RS)”, by the Ethnomus UFRGS Research Group. The collections chosen for examination were from the two oldest ecclesiastical institutions in Porto Alegre: the Nossa Senhora das Dores Church and the Curia archive, linked to the Metropolitan Cathedral. The choice of these institutions was also based on the potential wealth of documents, as they are both related to the trajectory of an important character in the city’s musical history, conductor Joaquim José de Mendanha (1801-1885). It is noteworthy, however, that

even though the importance of Mendanha echoes in the documentation examined, this research also turned its attention to the sacred musical milieu, at that time, in a broader way. The Igreja das Dores revealed itself to be the bearer of considerable documentation related to the Venerable Third Order (VOT), the important participation of Mendanha in the liturgical life of the temple, the practice of sacred music in the Igreja das Dores (remuneration of musicians, instrumental formations and instruments in the temple, etc) and, mainly, on the foundation of the Brotherhood of the Virgin Martyr Santa Cecilia, inside the Igreja das Dores in 1856. In the Curia archives, we find documents relating to the Santa Cecilia Brotherhood, from its foundation (translated from the Igreja das Dores, probably by Mendanha) to the beginning of the 20th century. Through the minutes of the meetings, we were able to verify the presence in the brotherhood of important disciples of Mendanha, such as Lino Carvalho da Cunha e Silva (also found in documents in Dores) and also to give visibility to the names of other musicians of the time, members of the brotherhood of musicians. It is intended, from this first result, to broaden and deepen the research, disseminate the results and make the digitized materials available to the institutions visited.

Keywords: Maestro Mendanha. Joaquim José de Mendanha. Brotherhood of Santa Cecilia. Porto Alegre. XIX century.

UM LUNDU EM DOIS SILÊNCIOS: GRAÇAS AOS CÉUS DE GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE

A LUNDU WITHIN TWO SILENCES: GRAÇAS AOS CÉUS BY GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE

Felipe Novaes
fnovaes@ufmg.br

Resumo. O lundu Graças aos Céus, composto por Gabriel Fernandes da Trindade no Rio de Janeiro oitocentista, representa uma narrativa de eliminação social. Classificando um grupo como vivente da vadiagem, ao longo de seu lundu Trindade exorta a ação policial contra pessoas tidas como à margem das experiências urbanas de vivência. A despeito de esforços passados tomados em direção à localização de autorias e realização de catálogos de obras de Trindade, acredita-se que o termo vadio como apresentado no lundu não foi plenamente compreendido pela musicologia luso-brasileira como um grupo socialmente desclassificado. Portanto, a presente comunicação tem por objetivo localizar, analisar e compreender o emprego do termo vadio na tessitura discursiva em Graças aos Céus. Adotando uma agenda metodológica da história dos conceitos, defende-se que o grupo coercitivamente comentado pode ser definido por sua ancestralidade africana.

Palavras-chave. Lundu; Representações do negro no Brasil; Brasil século XIX; Gabriel Fernandes da Trindade; Vadio social.

Abstract. The lundu Graças aos Céus written by Gabriel Fernandes da Trindade in 19th century Rio de Janeiro represents a narrative of social eliminations. By classifying a group as living within vagrancy, along his lundu Trindade exhorts the law enforcement against people perceived as being placed out of urban experiences. Despite past efforts regarding authorship indications and work-compendiums endeavors, the vadio as presented at the lundu wasn't fully understood by the Luso-Brazilian musicology as a social disqualified group. Therefore, the present paper has the objective of locating, analyzing and understanding the usage of vadio's concept within the discursiveness of Graças aos Céus. Adopting a

methodological agenda of the history of concepts, here we argue that this coercively commented group can be defined by their African ancestrally.

Keywords. Lundu; Representations of Afro-Brazilians; 19th century Brasil; Gabriel Fernandes da Trindade; Social vagrancy.

A CORPORAÇÃO MUSICAL “RENATO PERONDINI” DE SERRA NEGRA/SP: UM ENFOQUE DE SUA TRAJETÓRIA

THE MUSICAL CORPORATION “RENATO PERONDINI”, FROM SERRA NEGRA/SP: AN APPROACH TO ITS TRAJECTORY

Claudia Felipe da Silva
calfelipe@uol.com.br

Resumo. O presente estudo é um trabalho de reconstrução de memória entretecendo aspectos orais, visuais, documentais e musicais. O foco principal, entretanto, é a trajetória de uma banda de música: a Corporação Musical “Renato Perondini” (1957-1971), da cidade de Serra Negra/SP. A metodologia utilizada inicialmente na pesquisa é conhecida como Metodologia da História Oral e se baseia no método biográfico, que consiste em colher depoimentos de voluntários, ou seja, pessoas ligadas à comunidade ou ao grupo em que se deseja pesquisar. Para o presente estudo foram convidados os musicistas que têm as trajetórias musical e pessoal ligadas diretamente às instituições musicais da cidade.

Palavras-chaves. Serra Negra, banda de música, história oral, trajetória e memória

Abstract. The present study is a memory reconstruction work that weaves together oral, visual, documentary and musical aspects. The main focus, however, has been the trajectory of the music band: The Musical Corporation “Renato Perondini” (1957-1971), from Serra Negra/SP. The methodology employed in this research is known as Oral History Methodology, based on the biographical method, which consists in gathering testimonies of volunteers, that is, people connected to the community or to the group in which one wishes to research. To this project, musicians who have their musical and personal trajectory tightly connected to the town’s music institutions have been invited.

Keywords. Serra Negra, music band, oral history, trajectory and memory

A PRESENÇA DA MÚSICA NAS CAVALHADAS DE PIRENÓPOLIS/GOIÁS

THE PRESENCE OF MUSIC IN THE CAVALHADAS OF PIRENÓPOLIS/GO

Aline Santana Lôbo
alinesantanalobo@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo
terezacarolinelobo@gmail.com

João Guilherme da Trindade Curado
joaojgguilherme@gmail.com

Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos
marcosviniciusrs@gmail.com

Rogério Menezes Gonçalves
rogerbass12@hotmail.com

Aurélio Afonso da Silva
aureliotrombone@gmail.com

Resumo. Este artigo discute a música na cultura de Pirenópolis, especificamente, a presença da música nas Cavalhadas, uma das celebrações dos festejos que homenageiam o Divino Espírito Santo. A teatralização da luta entre mouros e cristãos, é um acontecimento que mistura o sagrado e o profano num desfile de cavaleiros ricamente trajados e seus cavalos também fantasiados; performances em campo aberto com um público interativo, que acompanha o desenrolar da trama pelas músicas executadas pela Banda Phoenix. No cumprimento da saga ritual de conversão dos mouros ao catolicismo, as músicas indicam as ações e definem os momentos que dão visibilidade e compreensão à encenação. O trabalho abrange questões conceituais sobre o papel da música nos festejos populares, bem como os resultados empíricos obtidos pelas observações participantes, realizadas na preparação e durante a celebração, com foco nas músicas que compõem a trilha sonora das Cavalhadas. A metodologia da pesquisa inclui o aporte em referências bibliográficas sobre as Cavalhadas de Pirenópolis e as que tratam da música como componente de uma paisagem sonora e sua conexão com a cultura, além da consulta nos arquivos da Banda Phoenix. Foi possível algumas conclusões sobre o papel da música na estruturação dos rituais, muitas delas de compositores locais e outras que, foram incorporadas e também são tradicionais. Desde 1826, ano da primeira encenação das Cavalhadas em Pirenópolis, que a transmissão musical vem se estabelecendo criando um universo cultural, evidenciado na complexidade e na dinâmica de uma festa que é patrimônio dos pirenopolinos e do Brasil.

Palavras-chave. Cavalhadas; Pirenópolis; Paisagens sonoras; Músicas; Cultura.

Abstract. This paper discusses the music in the culture of Pirenópolis, specifically, the presence of music in the Cavalhadas, one of the celebrated festivities that honor the Holy Spirit. The theatricalization of the combat between Moors and Christians is an event that mixes the sacred and the profane in a display of richly dressed knights and their horses also in costume; performances in open field with an interactive audience, that follow the unfolding of the plot through the songs performed by the Phoenix Band. In the fulfillment of the ritual saga of converting the Moors to Catholicism, the songs remark the actions and determine the moments that give visibility and understanding to the staging. The paper covers conceptual questions about the role of music in popular festivities, as well as the empirical results obtained by the participant observations, carried out in the preparation and during the celebration, focusing on the

songs that make up the Cavalcadas soundtrack. The research methodology includes the contribution of bibliographical references about the Cavalcadas de Pirenópolis and those that deal with music as a component of a soundscape and its connection with culture, in addition to consulting the archives of the Banda Phoenix. It was possible to draw some conclusions about the role of music in the structuring of rituals, many of them by local composers and others that were incorporated and are also traditional. Since 1826, the year of the first staging of Cavalcadas in Pirenópolis, musical transmission has been establishing, creating, a cultural universe, evidenced in the complexity and dynamics of a festivity that is a heritage of the pirenopolinos and Brazil.

Keywords. Cavalcadas; Pirenópolis; Soundscapes; Songs; Culture.

DEZ ANOS DE MÚSICA EM PIRENÓPOLIS NOS ANAIS DO SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA

TEN YEARS OF MUSIC IN PIRENÓPOLIS ON THE ANNALS MUSICOLOGY SYMPOSIUM

João Guilherme da Trindade Curado
joaojgguilherme@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo
terezacarolinelobo@gmail.com

Aline Santana Lôbo
alinesantanalobo@gmail.com

Resumo. A proposta parte de um resgate que abarca uma década do atual Simpósio Internacional de Musicologia promovido pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, tendo por objetivo analisar as referências e principalmente a produção a respeito dos estudos de musicologia sobre Pirenópolis/GO; para tanto, a pesquisa se debruça nos dez volumes dos Anais do Simpósio, disponíveis na internet, buscando uma panorâmica do que se tem produzido recentemente acerca da música naquele município. A pretensão não é o aprofundamento nas discussões teórica-metodológicas, mas sim, por meio de retrospectiva dos textos disponíveis nos Anais, perceber a importância dispensada às paisagens sonoras de Pirenópolis no cenário da música goiana.

Palavras-chave. Simpósio de Musicologia; Pirenópolis; Paisagens Sonoras

Abstract. *This proposal starts from a rescue which covers a decade of the current International Symposium on Musicology promoted by the School of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás, aiming to analyze the references and mainly the production regarding musicology studies on Pirenópolis/GO; to this end, the research focuses on the ten volumes of the Annals of the Symposium, available on the internet, seeking an overview of what has been produced recently about music in that municipality. The intention is not to go deeper into theoretical-methodological discussions, but rather, through a retrospective of the texts available in the Annals, to realize the importance given to the soundscapes in Pirenópolis in the scene of music in Goiás.*

Keywords. *Musicology Symposium; Pirenópolis; Soundscapes.*

**ANALOGIA OU TECNOLOGIA?:
REPENSANDO AS CATEGORIAS DE PERFORMANCE,
PRESENÇA E ENCARNAÇÃO A PARTIR DE PRÁTICAS DE HIP-
HOP, FOTOPERFORMANCE E WEBPERFORMANCE**

***ANALOGY OR TECHNOLOGY?:
RETHINKING THE CATEGORIES OF PERFORMANCE,
PRESENCE, AND EMBODIMENT FROM HIP-HOP,
PHOTOPERFORMANCE AND WEBPERFORMANCE PRACTICES***

Thiago Cazarim
cazarim.t@gmail.com

Resumo. Neste ensaio, tento colocar em perspectiva a noções de presença e encarnação (embodiment) diante do suposto estatuto de representação (e não de apresentação ou presentificação) de ações tecnologicamente mediadas. Argumento que, diferente do que certos autores defendem, é legítimo reconhecer plenamente como performances certas ações em que os participantes possuam atributos diferentes dos requeridos por certas teorizações que tomam o humano e o orgânico como modelos. Para tanto, tomo como objetos de reflexão exemplos de performances variadas (fotográficas, música hip-hop e webperformance).

Palavras-chave. presença; fotoperformance; hip-hop; webperformance; Estudos da Performance

Abstract. I try to put into perspective the notions of performance, presence, and embodiment before the presumed status of representation (and not of presentation or presentification) of technologically mediated actions. Unlike authors such as Erika Fischer-Lichte, I argue that it is legitimate to fully recognize as performances certain actions in which the participants possess attributes different from those required by certain theorizations that take the human and the organic as their models. To discuss these issues, I borrow examples from various performance sources (photographic, musical – hip-hop, and webperformance).

Keywords. presence; photoperformance; hip-hop; webperformance, Performance Studies

**O REAPROVEITAMENTO DE IDEIAS NA MÚSICA-TEATRO DE
GILBERTO MENDES: UMA NOVA ABORDAGEM A PARTIR DO
REGISTRO DE LA SERENÍSSIMA ESQUIZOFRENIA (1992)**

***THE REUSE OF IDEAS IN GILBERTO MENDES'S MUSIC
THEATER: A NEW APPROACH BASED ON THE RECORDING OF
LA SERENÍSSIMA ESQUIZOFRENIA (1992)***

Resumo. A partir de fins dos anos 1980, Gilberto Mendes passou a reaproveitar fragmentos de composições antigas para o desenvolvimento de novas obras. Partindo do pressuposto de que na música-teatro os elementos cênicos são trabalhados segundo princípios composicionais musicais, nos indagamos se o mesmo procedimento poderia ser identificado nesse repertório. A descoberta de um registro audiovisual da participação de Gilberto Mendes no IV Encuentro de Música Contemporânea organizado pela Agrupación Musical Anacrusa em La Serena, Chile, em 1992, nos proporcionou um material para analisar seu processo criativo em uma composição coletiva, denominada La Sereníssima Esquizofrenia. Este trabalho demonstra como Gilberto Mendes recicla uma série de fragmentos e ideias de outras músicas-teatro anteriores para a criação desta obra, comprovando nossa hipótese de que, assim como em obras estritamente musicais, na música-teatro também ocorrem processos de autocitação e reaproveitamento de ideias.

Palavras-chave. música-teatro, teatro pós-dramático, autocitação, reaproveitamento de ideias, Gilberto Mendes.

Abstract. From the end of the 1980s onwards, Gilberto Mendes started to reuse fragments of previous compositions for the development of new works. Assuming that in music theater the scenic elements are worked according to musical compositional principles, we asked ourselves if the same procedure could be identified in this repertoire. The discovery of an audiovisual record of Gilberto Mendes' participation in the IV Encuentro de Música Contemporânea organized by the Agrupación Musical Anacrusa in La Serena, Chile, in 1992, provided us with material to analyze his creative process in a collective composition called La Serenissima Esquizofrenia. This research demonstrates how Gilberto Mendes recycles a series of fragments and ideas from other previous music theater to create this work, proving our hypothesis that, as well as in strictly musical works, in music theater there are also processes of self-citation and reuse of ideas.

Keywords. Music Theater, Postdramatic Theater, Self-citation, Reuse of Ideas, Gilberto Mendes.

ÓPERA NA PRIMEIRA CAPITAL DE SERGIPE NO SÉCULO XIX

OPERA IN THE FIRST CAPITAL OF SERGIPE IN THE 19TH CENTURY

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel
thaisrabelo@academico.ufs.br

Resumo. A investigação sobre o passado musical da cidade de São Cristóvão (primeira capital da Província de Sergipe, até 1855) nos permitiu identificar práticas ligadas à música operística que ocorriam com relativa frequência e faziam parte do cotidiano de vários sancristovenses, sendo constantemente identificadas nas fontes como Teatros Públicos. A partir de 1846 a cidade passou a contar com uma casa de ópera: o Theatrinho. Essa pesquisa objetiva compreender sobre a Ópera em São Cristóvão, focalizando em aspectos como espaços cênicos, formato e repertório. Nosso estudo

partiu da pesquisa documental e arquivística.

Palavras-chave. ópera em Sergipe; Sergipe Oitocentista; Musicologia.

Abstract. The research on the musical past of the city of São Cristóvão (the first capital of the Sergipe Province until 1855) allowed us to identify practices related to operatic music that occurred with relative frequency and were part of the daily life of many citizens of São Cristóvão, being constantly identified in the sources as Public Theaters. From 1846 on, the city started to have an opera house: the "Theatrinho". This research aims to understand about Opera in São Cristóvão, focusing on aspects such as scenic spaces, format, and repertoire. Our study is based on documental and archival research.

Keywords. opera in Sergipe; São Cristóvão (SE) eighteenth century; Musicology.

OS GRACIOSOS NA ÓPERA DEMETRIO: ADAPTAÇÃO E COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA SINALEFA E PALITO, CÔMICOS PRESENTES NA OBRA TEATRAL METASTASIANA TRADUZIDA PARA O PORTUGUÊS

THE GRACIOSOS ON DEMETRIO'S OPERA: ADAPTATION AND MUSICAL COMPOSITION TO SINALEFA AND PALITO, COMIC FIGURES PRESENT ON THEATRICAL SCENE METASTASIANA TRANSLATED TO PORTUGUESE

Fernando Costa Barreto
fernandocostabarreto@gmail.com

Adriana Giarola Kayama
agkayama@gmail.com

Resumo. Neste artigo trataremos da composição do recitativo e ária para os personagens Sinalefa e Palito, graciosos inseridos na livre tradução anônima de 1797, para o português, da ópera Demetrio de Pietro Metastasio. Essa composição foi criada a partir da música anônima destinada ao cômico Sacatrapo, cujos manuscritos (contendo partes para dois violinos e baixo) estão preservados na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa em Portugal, sobre o registro G prático 85. Essa composição faz parte da pesquisa de doutorado deste pesquisador, que tem como objetivo criar uma edição moderna da ópera Demetrio a partir da versão musical do compositor David Perez, traduzida para o português, com inserção de cenas para os graciosos, conforme descrita no texto de 1797, que é base referencial para esse trabalho.

Palavras-chave. Demetrio. Pietro Metastasio. David Perez. Graciosos. Edição moderna.

Abstract. In this article we will discuss the composition of the recitativo and aria for the characters Sinalefa and Palito, graciosos (comic figures) in 1797 anonymous translation to Portuguese of Pietro Metastasio's opera Demetrio. This composition was created based on the anonymous music allotted to

the comic character Sacatrapo, manuscripts (which consist of two violin and basso parts) preserved in the Paço Ducal de Vila Viçosa Librar, in Portugal, registered as G pratica 85. This composition is part of the doctoral research of this author, who's objective is to present a modern edition of the opera Demetrio, based on David Perez's musical version, translated to Portuguese, with inserted scenes for the graciosos, according to the text of 1797, which serves as reference for this research.

Keywords. Demetrio. Pietro Metastasio. David Perez. Graciosos. Modern edition.



Artigos Completos

A construção da performance e aplicações de ferramentas técnico-interpretativas: Note Grouping e memorização na performance de *Luftklavier*, de Luciano Berio

Applications of Technical Interpretative Tools: Note Grouping and Memorization in the Luftklavier, by Luciano Berio

Anderson Ferreira Beltrão
andersonbeltrao@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo comunicar o desenvolvimento da pesquisa de mestrado sobre a aplicação de ferramentas técnico-interpretativas *Note Grouping* e memorização na obra *Luftklavier* de Luciano Berio. A metodologia se constitui no estudo da obra ao piano e da análise de seu material musical e aplicação das ferramentas *Note Grouping* e memorização, seguindo ciclos de aplicações e avaliações de resultados.

Palavras-chave: *Performance*. Luciano Berio. Memorização. *Note Grouping*.

Abstract: *The objective of this article is to communicate the development of the master's degree on the application of technical tools for interpreting Note Grouping and memorization in the Luftklavier by Luciano Berio. The methodology consists in the study of the musical work for piano and the analysis of its musical material and application of the tools Note Grouping and memorization.*

Keywords: *Performance*. Luciano Berio. Memorization. *Note Grouping*.

Luftklavier é a terceira obra da coletânea *6 Encores* de Luciano Berio (1925-2003). Propomos aqui uma possibilidade interpretativa fundamentada no método *Note Grouping*, descrito por James Morgan Thurmond e memorização de Rodolfo Barbacci. Em seu livro, *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*, Thurmond aborda problemas e possíveis soluções com prévias pesquisas sobre o ensinamento de se obter expressão artística e estilo em uma performance musical. Além do método *Note Grouping* trataremos da memorização que, segundo Barbacci (1965), manifesta-se em características diversas, sendo necessário que o aluno examine suas particularidades para aperfeiçoamento de algumas e aproveitamento de outras.

1. *Luftklavier*

Após sua experiência compondo o Concerto para dois pianos (1972-73), Berio compôs *Luftklavier* em 1985, e a inseriu na coleção dezesseis anos depois. Representando o elemento ar, o material sonoro textural explora contínuas mudanças de andamentos e intensidades, representando o dinamismo característico do ar e seus movimentos. Esse aspecto, bem como o virtuosismo mais explícito, distingue essa peça das anteriores (*Erdenklavier* e *Wasserklavier*).

Sua escrita não acata barras e fórmula de compasso, e Berio designa três andamentos diferentes

na obra com indicação metronômica de semínima = 62, 84 e 104, que ao longo da peça alternam entre 84 e 104. Há também, fora do sistema de contagem metronômica, trêmulos e notas repetidas, cujas durações são indicadas por segundos.

Na sua primeira sessão, a textura é composta por dois planos sonoros, que atuam de forma independente. A peça é descrita por Osmond-Smith como “um *moto perpétuo* ondulante na região central do piano que ativa ao seu redor uma espécie de caleidoscópio harmônico, que constantemente entoa as mesmas fontes harmônicas circunscritas, de diferentes modos” (1991, p. 58).

O primeiro plano é constituído por um *ostinato* composto por ciclos de treze notas (*Sempre ppp, il più veloce e uguale possibile* - sempre *ppp*, o mais rápido e regular possível) e atua como uma camada de suporte sonoro. Este plano é apresentado sozinho por seis segundos, a partir do que se inicia o segundo plano, constituído por curtos e angulosos fragmentos melódicos com indicação metronômica de semínima = 62.

Este plano se caracteriza por agrupamentos intervalares desenvolvidos por alternâncias de suas direcionalidades (ora gestos ascendentes, ora descendentes), bem como uma tendência à expansão dos âmbitos intervalares. Ambos os planos, tanto o *ostinato* quanto o melódico, se manifestam em sobreposição um ao outro, porém preservam suas autonomias.



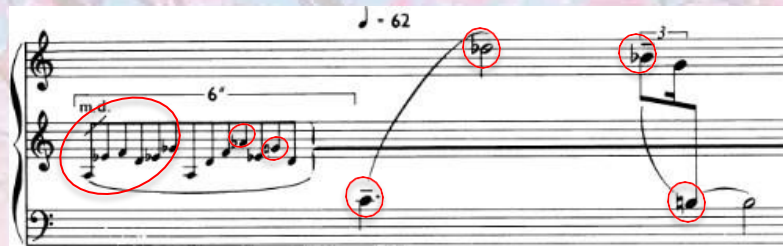
Exemplo 1 – Expansão intervalar no 1º e 2º sistema de *Luftklavier*.

Tais características são também presentes em *Points on the curve to find* para piano e 23 instrumentos de 1974 e no *Concerto* para dois pianos composto entre 1972 e 1973. Stoianova (1985) descreve o processo composicional do *Concerto* como:

Uma trama contínua e detalhada, tremulante e repetitiva, pianíssimo, que consiste em sons livremente modificados dos agregados sonoros determinados e segundo uma articulação rítmica flutuante e tempos indicados. (STOIANOVA, 1985, p. 446).

A “trama detalhada, tremulante” e o “moto perpétuo na região central do piano” descrito por Osmond-Smith, certamente nos remetem ao *ostinato* utilizado em diversos momentos da peça. O “caleidoscópio musical”, ou os “sons livremente modificados dos agregados sonoros” referem-se à melodia fragmentada sobreposta ao *ostinato*.

Nesta mesma sessão Berio também apresenta as doze notas do total cromático, tanto no *ostinato* quanto na voz fragmentada.



Exemplo 2 – Marcações das notas do total cromático em *Luftklavier*.

A próxima sessão constitui-se de uma variação do plano *ostinato* em fusas (Fig. 3), que devem ser executadas quase como *acciacaturas* (o mais rápido possível). Visando respeitar o fluxo rítmico, a *acciacatura* ignora a indicação metronômica de semínima=62, bem como a contagem por segundos.



Exemplo 3 – Plano de *ostinato* em fusas que devem ser executadas quase como *acciacaturas*, no 3º sistema de *Luftklavier*

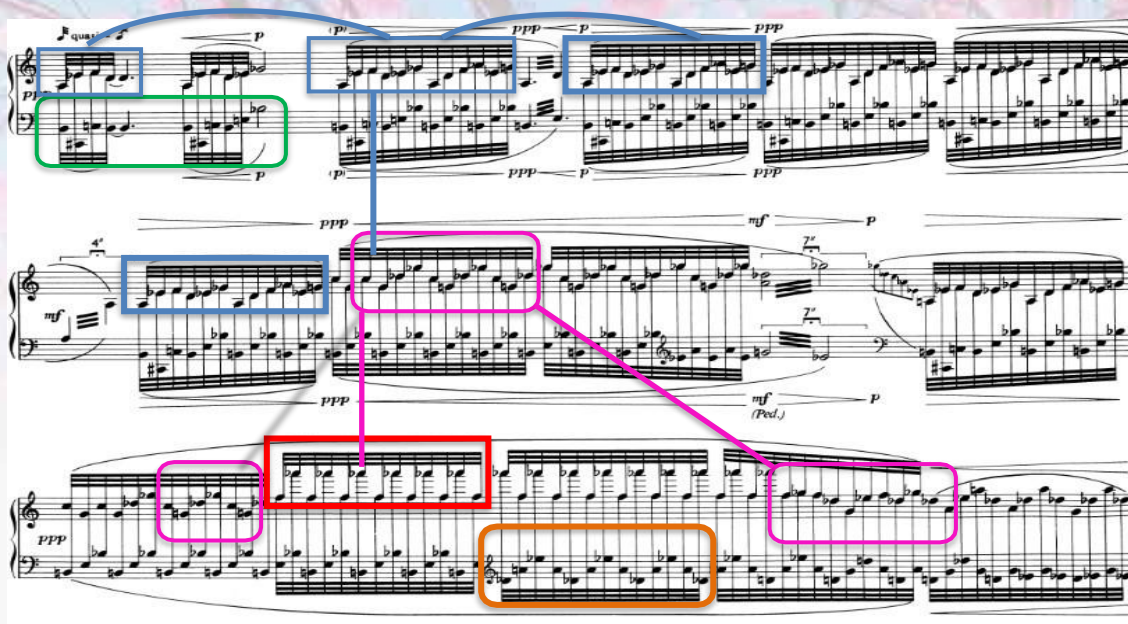
Na próxima seção (compreendida entre a indicação de semínima = 84, o acelerando para semínima = 104 e o retorno a 84) são apresentados três novos componentes estruturais: o primeiro são as novas alturas Fá 5 e Láb 6, que apresentam um ritmo novo composto por semicolcheias em tercinas na pauta de cima do sistema; o segundo, o conjunto de notas (Réb, Lá, Mib e Lá) em semicolcheias na pauta inferior. O terceiro refere-se às *acciacaturas* de quatro notas que aparecem quatro vezes (Fig. 4), sempre no mesmo registro, com exceção da última, que agrega mais um grupo de quatro notas transposta em movimento descendente.



Exemplo 4 – *Acciacaturas* de quatro notas que aparecem no mesmo registro em *Luftklavier*.

Seguimos para a maior seção da peça, com indicação de semínima = 84 e 104, desenvolvendo componentes já apresentados, intercalados ou sobrepostos entre si, em grupos de fusas, e notas a

serem contadas com referência a segundos.

A musical score for the piece 'Luftklavier' by Debussy. The score is written for piano and consists of three systems of staves. Various sections of the music are highlighted with colored boxes: blue, green, pink, red, and orange. A blue line connects the first blue box to the second blue box, and another blue line connects the second blue box to the first pink box. A pink line connects the first pink box to the second pink box. A red box highlights a section in the third system, and an orange box highlights a section in the fourth system. The score includes dynamic markings such as p, ppp, mf, and p, and articulation markings like accents and slurs.

Exemplo 5 – Desenvolvimento de componentes em *Luftklavier*.

Entre a indicação de semínima = 104 e o retorno à textura inicial da obra, encontra-se a penúltima seção (Fig. 6), desenvolvida em tercinas de semicolcheias, que servem como uma ponte para seção final da peça com a mudança de andamento semínima = 84.

A musical score for the piece 'Luftklavier' by Debussy, focusing on the penultimate section. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system is marked with a tempo of quarter note = 104 and a dynamic of ppp. The second system is marked with a tempo of quarter note = 84 and a dynamic of p. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by a flowing, ethereal texture. A red line is drawn above the first system, and a blue line is drawn above the second system.

Exemplo 6 – Penúltima seção, desenvolvida por tercinas em *Luftklavier*.

A última seção é marcada pelo retorno do *ostinato* do começo da peça sem a última nota de seu padrão. Há o retorno também do plano de fragmentos melódicos do início da peça, porém com variações.

Em *Luftklavier*, há a exploração do ar enquanto matéria e movimento: sua textura etérea, fluida, e seus fluxos de tempo (mudanças de andamento) que afastam qualquer regularidade métrica nos remetem aos movimentos e fluxos de ar, a ventos. Portanto, apesar de ser virtuosística, *Luftklavier*

requer delicadeza, principalmente ao adequar a agilidade demandada às dinâmicas mais recorrentes *p* e *ppp*.

2. Note Grouping

Sua ideia principal consiste na valorização do arsis como condutor do fluxo musical em todos os âmbitos: motivos, frases, seções etc.

O efeito de arsis sendo a primeira em cada grupo deve naturalmente ser mais importante na mente do estudante, e deve causar nele uma forma de tocar o grupo quase que com um imperceptível aumento de cor na primeira nota, especialmente no início do agrupamento estudado. (MATHAY, 1912, p. 65).

Precisa-se de bom senso e bastante cautela ao se aplicar o *Note Grouping*, pois o fraseado pode soar de forma caricata.

Segundo Thurmond:

É impossível mostrar no diagrama a sutil quantidade de aumento de som que deve ser feito através da diferença na imagem mental dos grupos: que é, arsis-thesis (grupo de - notas) no lugar de thesis-arsis (padrão); e não deve permitir ao acentuar o início de cada agrupamento. Há uma diferença delicada e uma linha quase imperceptível entre a expressão artística e uma ridícula “dupla acentuação”, onde quer que a acentuação ocorra. (THURMOND, 1982, p. 65).

Para a marcação do *Note Grouping* sugere-se o uso de colchete (a parte esquerda do colchete marca o início da articulação arsis), onde o músico deve, então, tocar um agrupamento de cada vez, com uma pequena pausa entre cada um, em uma velocidade onde cada grupo esteja no tempo preciso da peça; pensando cada grupo de forma separada tendo sua progressão de arsis (anacruse) indo em direção a thesis.



Exemplo 7: Demonstração da aplicação de agrupamento de notas na escala de Dó maior.

O estudo inicial deve ser praticado primeiro de forma lenta em grupos separados e então gradualmente acelerar o tempo para ir desenvolvendo os grupos, até que o próximo grande grupo seja alcançado.

Uma interpretação artística depende mais de uma concepção mental da obra do que do uso de qualquer dispositivo técnico que possa ser empregado. No entanto, se utilizado corretamente, o *Note Grouping* faz salientar as qualidades que não podem ser escritas e auxilia o intérprete a conceber a peça que esteja tocando ou cantando, de uma maneira mais musical, artística e comovente.

O *Note Grouping* é frequentemente modificado pelos parâmetros musicais: tempo, dinâmica,

velocidade etc. Cabe ao músico avaliar, conforme seu nível artístico, quando o uso da ferramenta se adequa ou não ao texto musical. De qualquer forma, o raciocínio essencial do *Note Grouping* (organização do pensamento musical em grupos não convencionais) se torna imprescindível para a resolução não só fraseológica, mas também de problemas mecânicos.

3. Memorização

A memorização de uma peça permite ao músico não ter que olhar para a partitura, garantindo a disponibilidade de informações sobre aquilo que virá em seguida. Uma habilidade importante da memorização é a capacidade de codificar a música em termos de agrupamentos e de estruturas familiares.

Partes de escalas, arpejos, relações harmônicas e ritmos podem ser associados e unidos para que o cérebro crie um material a ser decorado.

A memória musical eficaz depende da habilidade de representar a música em termos de agrupamentos de notas, que podem estar relacionados a padrões estilísticos e estruturais dentro da mesma peça, não significando necessariamente que estes agrupamentos serão os mais presentes à consciência durante uma execução memorizada altamente trabalhada.

Existe a categorização em nível expert: caracterizada pela capacidade de identificar a estrutura maior de uma composição e o resultado da interação entre o conhecimento específico e o conhecimento geral adquirido no decorrer de uma vasta experiência musical. O que distingue o expert do iniciante são a extensão e a disponibilidade desses conhecimentos.

Barbacci aponta para a necessidade de integrar ao processo de memorização todos os tipos de memória, pois alguns alunos possuem memórias musicais muito desenvolvidas em detrimento de outras, daí a importância de se desenvolver e trabalhar cada uma delas. Em uma coletânea de textos de diversos pesquisadores de áreas de conhecimentos diferentes acerca da memorização, Sonia Regina Albano (2013) cita no mesmo um trabalho feito por Maria Elisa Risarto, que classifica as memórias de segundo grau: memória reprodutiva, memória construtiva e memória criadora em três tipos de métodos:

- O Método Mecânico, que a partir das repetições, uma parte do que for executado passa para a memória subconsciente e/ou muscular. Algumas vezes, mesmo que não passe por um processo analítico e seletivo ordenado para confiar a cada memória o que melhor lhe corresponde, algo fica memorizado, ainda que sem permanente segurança e valendo-se mais de qualidades inatas;
- O Método Artificial aplica como recursos mnemônicos procedimentos intelectuais diversos, frequentes no cultivo e educação de outras memórias. Na prática da memória musical aplica-se geralmente a memória emocional. Por exemplo, relacionar intervalos com distâncias, notas com números etc.;
- O Método Racional que analisa, classifica e relaciona o que se deseja memorizar com

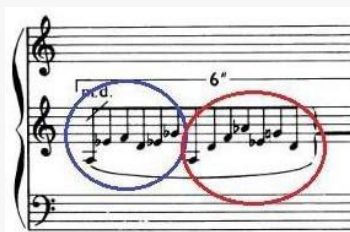
aquilo que se sabe, usando os termos ligados à linguagem musical, como escalas, arpejos, acordes e inversões de temas, ou simplesmente com as classificações empíricas que igualmente permitem ao estudante analisar um texto musical reconhecendo fórmulas comuns.

4. Aplicando as ferramentas

Para controle do estudo, um diário de bordo foi adotado.

É fundamental, para a execução instrumental dessa peça, que o pianista considere sua escritura essencialmente textural, bem como suas duas camadas: um plano “melódico” (no qual o compositor apresenta curtos e angulosos fragmentos melódicos) e outro “contínuo”, no qual é apresentado um material a ser reiterado rápida e continuamente, como um *ostinato*, porém com implicações muito mais texturais e contínuas do que propriamente rítmicas.

Esse *ostinato* textural, que deve ser executado o mais rápido possível, contém em sua estrutura duas partes delineadas pelo ataque do polegar (responsável pela nota mais grave e pedal- lá), contendo 6 notas a primeira e 7 a segunda, como demonstra a figura abaixo:



Exemplo 8 – Divisão das partes do *ostinato* de *Luftklavier*.

Em um primeiro momento, houve a tentativa de seguir a indicação da partitura, tocando o *ostinato* independente da contagem dos segundos, porém constatou-se a inevitável tendência à sincronicidade. Visto que é um material que deve ser desassociado dos demais, procedeu-se da seguinte forma:

1. Escolhida a colcheia como referência unitária de tempo para apreensão das proporções dos valores notacionais, o segundo material foi estudado separadamente, acatando-se os valores como múltiplos da colcheia. Posteriormente, esse material foi unido aos ataques de polegar da mão direita (*ostinato*), com vistas ao estabelecimento de uma relação de referência entre as duas camadas. Após essa prática, foram incluídas as demais notas do *ostinato*, completando a textura prevista.



Exemplo 9 – Demonstração de estudo do *ostinato* com o polegar.

2. Resolvida a primeira etapa, seguiu-se o estudo adicionando a entrada da mão esquerda (*ostinato*), mas apenas com sua primeira parte. Como podemos perceber nas marcações em azul, essa organização acarreta o encontro das notas do *ostinato* coma “melodia” e na marcação em laranja, sua transição exige a repetição sucessiva da primeira parte do *ostinato*.

Exemplo 10 – Registro das partes do *ostinato* e notas que coincidem entre as texturas.

3. Após sua internalização, invertamos seu início, começando pela segunda parte, resultando nas mudanças de notas em comum nas texturas e facilidade na transição marcada em laranja, pois não há repetição consecutiva das partes do *ostinato*.

Exemplo 11 – Registro das partes do *ostinato* e notas que coincidem entre as texturas no primeiro sistema de *Luftklavier*.

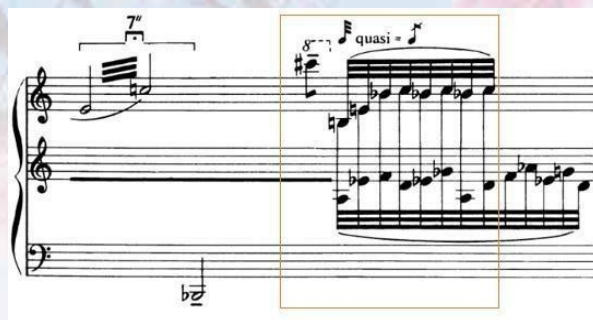
4. Por último, adicionou-se as entradas da mão esquerda em cada uma das notas, fechando o ciclo de combinações possíveis.

Os procedimentos citados acima são válidos por evitar que notas em comum às duas texturas coincidam, prevenindo a falta de destaque das notas do cantabile. Ressalta-se que o *ostinato* não precisa ser sincrônico às demais camadas. Por isso, visamos em todo o processo do estudo a conquista da independência, evitando possíveis interrupções ao tocar e vivenciar ao máximo as combinações possíveis.

Exemplo 12 – Notas que coincidem entre as texturas em *Luftklavier*.

Na transição da primeira situação - na qual, não é prevista uma sincronia entre as mãos - para a segunda, como demonstra a marcação na figura abaixo, há uma sincronicidade prevista que exige do pianista uma rápida adequação. Portanto, torna-se necessário o condicionamento do rápido

posicionamento da mão esquerda (ou direita dependendo da manulação acatada pelo pianista) à fôrma exigida, tocando-se o máximo de notas simultaneamente, sempre com a intenção de não ralentar o material em detrimento da sincronia.



Exemplo 13 – Sinalização da transição de textura em *Luftklavier*.

A próxima demanda se apresenta na ação rápida das notas repetidas que alternam sua execução com a articulação dos dedos e braços. Portanto, optou-se por uma prática por meio do staccato a fim de enfatizar a clareza, evitando possíveis falhas decorrentes da demora em se liberar uma tecla para sua conseqüente repetição. E, por fim, as nuances de dinâmicas indicadas para suas execuções tão rápidas dependerão da amplitude dos movimentos feitos pelo braço.

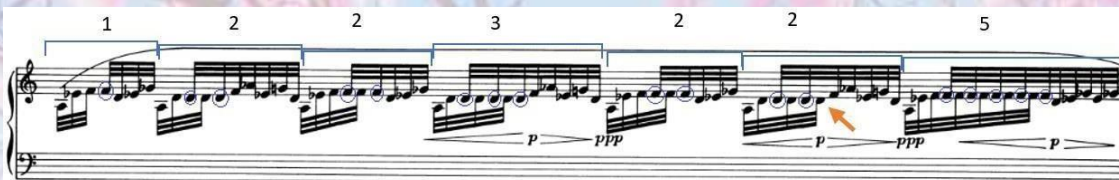
No andamento final, torna-se inevitável encontrar maiores agrupamentos que sirvam de apoio à memorização, a qual, pela densidade dos materiais e das exigências físicas, é necessária mesmo em uma *performance* com a partitura. Sloboda, em seu livro *A mente musical*, ressaltaque:

A memória musical eficaz depende da habilidade de representar a música em termos de agrupamentos de notas que podem estar relacionadas a padrões estilísticos, estruturas e a outras sequências dentro da mesma peça, isso não significa, necessariamente, que estes agrupamentos serão os mais presentes a consciência durante uma execução de memória altamente trabalhada. (SLOBODA, 2008, p. 124).

Ainda sobre memorização, Sonia R. Albano de Lima relata, em seu livro *Memória, Performance, e Aprendizado Musical: Um processo Interligado*, que Rodolfo Barbacci propõe uma classificação dos tipos de processos e métodos de memorização, apontando a necessidade de integrar no processo de memorização todos esses tipos de memória, para não ocorrer defasagem de uma em detrimento da outra.

Após várias tentativas com diferentes agrupamentos, foram encontradas notas que serviram de referência na contagem, bem como apoio fundamental à memorização, e observou-se que as mesmas eram da mão direita, com exceção do sexto agrupamento, em que a nota ré de chegada para terminação da célula é feita com a esquerda.

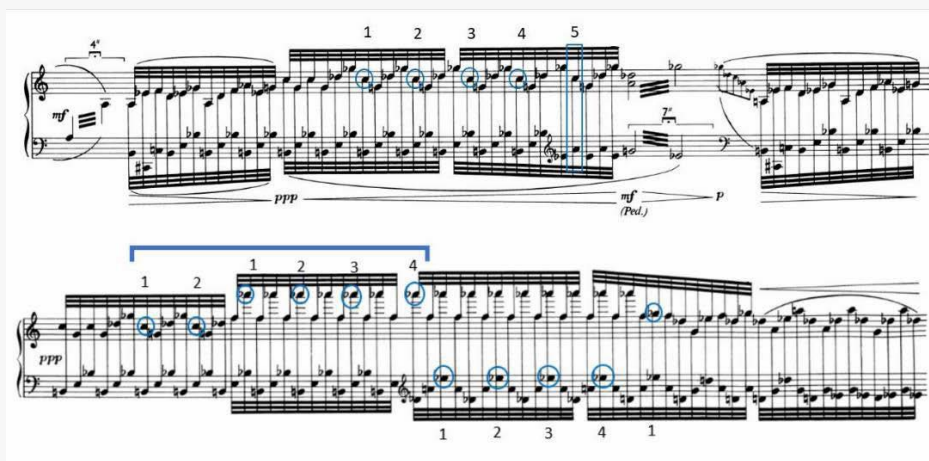
Feitas as marcações, o trecho foi estudado, sempre com descansos na última nota repetida da mão direita de cada agrupamento:



Exemplo 14 – Marcações dos agrupamentos e notas que servem de contagem das notas repetidas no 4º sistema de *Luftklavier*.

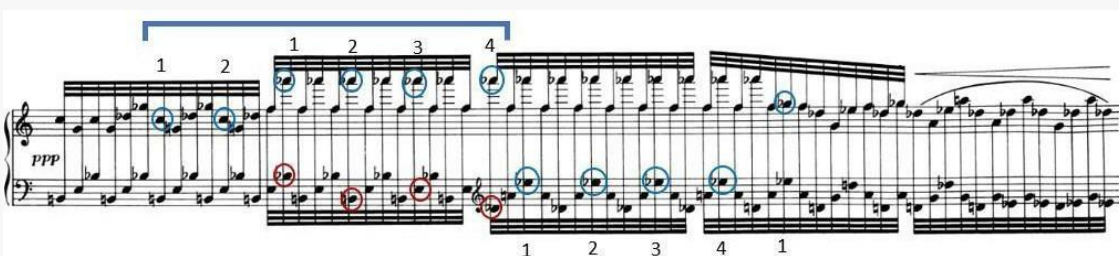
Na execução das repetições de nota, é de suma importância tocá-las em lugares diferentes na tecla com movimentos de entrada e saída, evitando a fadiga ou excesso de contração muscular.

Outros dois trechos que demandaram o estabelecimento de notas de apoio à contagem se encontram nas pequenas mudanças ocorrentes após a sincronia das mãos. A seguir, no segundo sistema, o agrupamento estabelecido inicialmente começava a partir do terceiro dó, na tentativa de padronizar uma fórmula que já acontecia no primeiro sistema. Por mais que a obra não tenha fórmula de compasso, esses padrões ou notas de referência são assimilados e organizados mentalmente em ritmos que se enquadram em compassos “imaginários”.



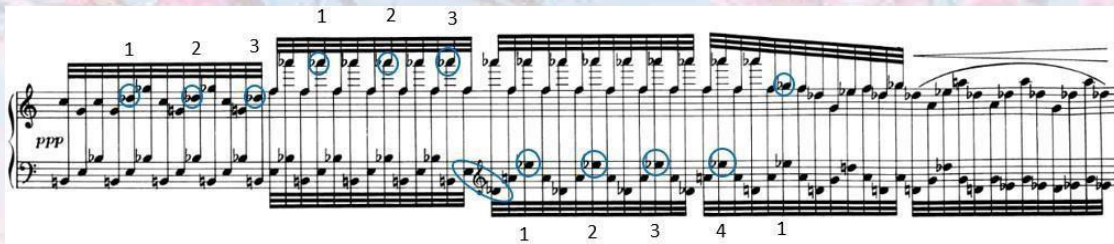
Exemplo 15 – Ilustrativa da primeira forma de agrupamento em *Luftklavier*.

Porém, na tentativa de manter sensação rítmica de quatro semicolcheias, o pianista se depara com o quarto tempo incompleto. Isso causa desconforto com a contagem, além do revezamento de notas que a mão esquerda inevitavelmente proporciona, dificultando sua sincronia com a direita:



Exemplo 16 – Ilustrativa da segunda forma de agrupamento em *Luftklavier*.

Diante disso, tentamos acatar outras notas como referência, a fim de definir o melhor agrupamento. Nessa mudança, foi estabelecida a nota Ré, dando preferência ao ajuste desses compassos “imaginários” que a mão direita guia desde o início do sistema:



Exemplo 17 – Ilustrativa de novas notas referenciais no 9º sistema de *Luftklavier*.

Foi inevitável fugir da alternância de apoios que a mão esquerda proporciona, quando a mão direita foi definitivamente acatada como guia. Foi necessário praticar mãos separadas, parando nas notas acatadas como referência.

Outra prática importante concentrou-se nas variações de andamento e suas transições (demonstrados na figura abaixo) tais como acelerando e ritardando. Essas indicações tornam-se tão sutis e fluidas que inviabilizam o estudo com metrônomo.



Exemplo 18 – Partes em que há transição de andamento no 5º e 6º sistema de *Luftklavier*.

Assumindo uma aproximação responsável e sóbria entre aspectos emotivos e o texto musical, recomenda-se a fixação isolada de andamentos por meio da memória emotiva, associando-os às mudanças de caráter. Barbacci também confirma esse recurso de memorização dizendo que:

A memória emotiva existe quando o piano interpretativo e retido com as subjetivas relações de força, velocidade, acentos e emoção, para que a versão final concorde com o conjunto de detalhes que se tenha praticado à luz de intenções próprias, conselhos, exemplos alheios e tentativas empíricas ou acidentais que, fundidos pelo critério, sensibilidade e cultura do instrumentista, constituem sua interpretação. (*apud* Lima, 2013, p. 123).

Devemos lembrar que esses agrupamentos servem como guia para organização mental e memorização para a *performance*, e não devem ser percebidos pelo ouvinte, pois no texto musical

não há quaisquer acentuações ou sinalização de apoios.

A inseparabilidade entre o técnico e o artístico na *performance* torna-se o aspecto mais importante, propondo um estudo guiado pela prática, que irá definir maior ou menor grau de dificuldade, liberdade e fidelidade ao texto.

Luftklavier, com sua escrita extremamente detalhista, dispõe liberdades agógicas na transição de suas texturas, onde passagens aparentemente muito difíceis por vezes tornam-se fáceis após a reflexão sobre os tipos de toque, os gestos e os movimentos agógicos mais adequados.

Depois de assimilados os gestos, a atenção voltou-se para o resultado sonoro, a fim de minimizar os exageros.

Passada a interiorização do *Note Grouping*, o processo de memorização foi alvo de trabalho através da análise e escuta de várias gravações; estudo por “dublagem”, onde tocam-se vozes individuais a serem trabalhadas enquanto a outra mão simula todos os gestos sem tocar as notas; e gravações próprias a fim de comparar o processo evolutivo da *performance*.

Considerações Finais

Neste artigo expus ferramentas que considere serem mais eficazes. As dificuldades de memorização com repertório contemporâneo são recorrentes, justamente por quebrar moldes estruturais e o *Note Grouping* demonstrou-se de acessível aplicação em qualquer estágio da pesquisa e com qualquer repertório, podendo adquirir um resultado sonoro diferente e conscientizado.

Com o *Note Grouping*, o fato da obra ter trechos em legato e pianíssimo dificultou a pesquisa com recorrentes acentuações ou até mesmo violação da dinâmica sem a devida percepção, por esse motivo devemos apenas pensar nas marcações de grupos para que o resultado seja sutil.

O diário de bordo demonstrou-se um excelente instrumento para visualizar e servir de parâmetro na transcrição da teoria para prática e vice-versa, dando à pesquisa um método participativo desde sua origem.

Considerando que o *Note Grouping* é uma forma de agrupamento mental, essa técnica é válida por sua essência para novas combinações fora dos padrões propostos por Thurmond a fim de resolver problemas musicais ou mecânicos do texto musical.

Referências:

BARBACCI, Rodolfo. **Educación de la memoria musical**. 5.ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1965.

BERIO, Luciano. **6 Encores Pour Piano**. Vienna: Universal Edition, c1990. Partitura. Contêm: Brin (1990); Leaf (1990); Wasserklavier (1965); Erdenklavier (1969); Luftklavier (1985); Feuerklavier (1989).

DI GENNARO, Carmelo. **The Works of Luciano Berio**. 2018. Disponível em:
<http://www.andreabacchetti.net/pagine/berio_booklet_eng2.htm>. Acesso em: 10 de ago. 2021.

HODGES, Nicholas. **Piano Six Encores by Berio**: Beltane Bonfire by Stevenson; Gnostic Variations by Crumb; Four Concert Piece by Stevens. *The Musical Times*, vol.133, no. 1797 (nov. 1992), p. 582.
Published by: Musical Times.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. Processos de Memorização na Performance Musical: Habilidades e Competências. In: LIMA, Sonia Regina Albano (org.). **Memória, performance e Aprendizado musical: um processo interligado**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p.115-130.

THURMOND, James M. Note Grouping: **A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance**. Galesville, Maryland: Meredith Music Publications, 1982.

A Corporação Musical “Renato Perondini” de Serra Negra/SP: Um enfoque de sua trajetória

The Musical Corporation “Renato Perondini”, from Serra Negra/SP: an approach to its trajectory

Claudia Felipe da Silva
calfelipe@uol.com.br

Resumo: O presente estudo é um trabalho de reconstrução de memória entretecendo aspectos orais, visuais, documentais e musicais. O foco principal, entretanto, é a trajetória de uma banda de música: a Corporação Musical “Renato Perondini” (1957-1971), da cidade de Serra Negra/SP. A metodologia utilizada inicialmente na pesquisa é conhecida como Metodologia da História Oral e se baseia no método biográfico, que consiste em colher depoimentos de voluntários, ou seja, pessoas ligadas à comunidade ou ao grupo em que se deseja pesquisar. Para o presente estudo foram convidados os musicistas que têm as trajetórias musical e pessoal ligadas diretamente às instituições musicais da cidade.

Palavras-chave: Serra Negra, banda de música, história oral, trajetória e memória

Abstract: *The present study is a memory reconstruction work that weaves together oral, visual, documentary and musical aspects. The main focus, however, has been the trajectory of the music band: The Musical Corporation “Renato Perondini” (1957-1971), from Serra Negra/SP. The methodology employed in this research is known as Oral History Methodology, based on the biographical method, which consists in gathering testimonies of volunteers, that is, people connected to the community or to the group in which one wishes to research. To this project, musicians who have their musical and personal trajectory tightly connected to the town’s music institutions have been invited.*

Keywords: Serra Negra, music band, oral history, trajectory and memory

Introdução

Em Serra Negra, cidade do interior paulista, as atividades das bandas de música sempre estiveram presentes em solenidades públicas, religiosas e privadas. Tem-se o registro da presença de uma banda, em 25 de janeiro de 1896, executando o Hino Nacional em uma sessão extraordinária na Câmara Municipal, ocasião em que ocorreu a inauguração de uma galeria de retratos. A partir dessa data, foi possível traçar a criação e término de vários conjuntos, grupetos e bandas no decorrer dos tempos¹. Dentre as instituições, destaca-se a Corporação Musical “Renato Perondini”, que atuou por cerca de 14 anos, com uma trajetória significativa para a musicalidade serrana, pois a mesma participou do programa denominado Lira do Xopotó, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, idealizado pelo radialista e apresentador Paulo Roberto. Segundo Pinheiro (2005) e Aguiar (2007) o médico e radialista Paulo Roberto, cujo nome de batismo era José Marques Gomes, comandou vários programas radialísticos, entre eles: Bandeira da Liberdade, Gente que Brilha, Nada Além de Dois Minutos e o já citado Lira do Xopotó

¹ Ver mais: UNICAMP, Campinas, 2017.

que era apresentado juntamente com o humorista José Luís Rodrigues Calazans, com o nome artístico de Jararaca, da dupla Jararaca e Ratinho.

Para o levantamento dos dados foram realizadas pesquisas em acervos públicos, como os da Prefeitura e Câmara Municipal, em busca de leis, portarias e contratos.

Foi possível reunir um número significativo de fotos, em sua maioria, disponibilizadas pelos músicos que integraram a Banda. A utilização da documentação iconográfica complementou as descrições contidas nas falas dos músicos, pois as fotografias apresentam abrangência multidisciplinar, porém com as ressalvas apontadas por Kossoy.

As fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidade, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. (KOSSOY, 2002, p.38)

Outro acervo utilizado foi a imprensa local, especialmente o semanário, o jornal “O Serrano”. Como “O Serrano” manteve-se ativo ininterruptamente, possibilitou comparar e complementar os fatos ocorridos na cidade, permitindo, inclusive analisar sua repercussão na sociedade mais ampla. Nesse sentido, Lang (1999, p.61) observa que, “a análise do material da imprensa constitui uma fonte de grande interesse para o pesquisador, pois permite conhecer não apenas os fatos, mas sobretudo sua exata cronologia”.

Segundo Simson (1985, p.71), “a imprensa era uma força social relativamente recente na sociedade brasileira, mas já encontrava, nas últimas décadas do século XIX, uma grande penetração entre as camadas urbanas, destacando-se como o meio de comunicação mais atuante desse período”.

E, como observa Caeiro (2005, p.68), “consultar alguns milhares de jornais e de revistas, acaba por se tornar cansativo e exasperante. Porém, não raras vezes, surgem surpresas gratificantes nesta tarefa de arqueologia, de exumação de textos”.

As partituras foram pesquisadas no arquivo da Corporação Musical “Lira de Serra Negra”, que recebeu inúmeras composições, em doação, após o encerramento das atividades da “Renato Perondini” e, a intertextualidade, completou-se com os dados colhidos na História Oral ou Método Biográfico e como aponta Simson:

O método biográfico é utilizado em pesquisa de reconstrução histórico-sociológica com a preocupação de captar e entender as visões de mundo, aspirações e utopias elaboradas por diferentes estratos ou grupos sociais neles envolvidos e os mecanismos de veiculação das mesmas, primeiramente entre os membros do próprio grupo estudado e depois, alargando seu raio de influência, para atingir outros agrupamentos da sociedade. Outra preocupação dessa modalidade de pesquisa seria a de entender as formas de transmissão dessas visões de mundo e utopias de geração para geração, não só dentro de um mesmo agrupamento social, mas também na sociedade mais ampla. (SIMSON, 1996, p. 83)

Alberti (2004, p.14), relata sobre o fascínio que a História Oral provoca em muitos pesquisadores. As narrações das experiências dos entrevistados sobre determinados temas, nos transporta para dentro da história que está sendo contada, “é como se pudéssemos obedecer a nosso impulso de refazer aquele filme, de reviver o passado, através da experiência de nosso interlocutor”.

Ainda acrescenta que a identificação é tamanha que o pesquisador acaba se transportando para os espaços narrados, “caminhando pelas ruas em meio a bondes e senhores de chapéus”.

Além do fascínio, o Método Biográfico é um instrumento de pesquisa que oferece a possibilidade de reconstruir determinados fatos, que apesar de serem citados em outras fontes, só ganham sentido quando narrados por aqueles que vivenciaram o acontecimento.

No presente artigo foram utilizados os depoimentos colhidos entre os anos de 2011 e 2014, dos músicos que foram instrumentistas da “Renato Perondini”, os senhores: Renor Siloto Perondini, Roberto Siloto Perondini e José Geraldo Dechetti Vicentini, sendo que o depoimento de Geraldo Macedo Bulk, ocorreu em 2000.

A reconstrução de parte da trajetória da banda “Renato” considerou as diversas relações dos depoentes com os episódios vivenciados pois, segundo Halbwachs (2006), um mesmo fato, vivenciado por um grupo, surge, no recordar, de diferentes maneiras, já que o lembrado passa a ter significado específico no presente para cada um. Expõem ainda, que a memória histórica é a compilação dos fatos lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas. Tais acontecimentos são escolhidos, aproximados, classificados, de acordo com as necessidades e regras que se impõem nos determinados contextos.

Para a realização das entrevistas, o vínculo de confiança mútua foi primordial. Num primeiro momento, o depoente narrou o tema proposto de forma livre. Em seguida foi sugerido os subtemas que não foram espontaneamente elencados e, finalmente, o entrevistado contou alguma passagem que lhe era significativa e que não havia sido abordada.

Os depoimentos gravados, com a concordância dos entrevistados, foram transcritos e em seguida fichados tematicamente para posterior comparação dos resultados obtidos. Foram selecionados os mesmos temas em todas as fontes pesquisadas.

Não restringimos a investigação aos dados colhidos nos relatos orais. Sempre os complementamos ou os comparamos com informações de outros suportes empíricos. Essa documentação, reunida com base em fontes escritas, orais e visuais, precisa necessariamente ser inserida num contexto sócio-histórico-cultural, que deve ser elaborado pelo grupo de pesquisa (usualmente baseado em referencial bibliográfico), para que possa adquirir sua significação real. (SIMSON, 2006, p.157).

A formação da banda de música e suas atividades

O músico Geraldo de Macedo Bulk (1925-2008) dizia ser um dos culpados pela formação da Corporação Musical “Renato Perondini”. Segundo seus relatos, certo dia ele passava pela Rua 7 de Setembro, no centro de Serra Negra e alguns músicos estavam tocando na alfaiataria da família Perondini, dentre eles: André Perondini, no trompete; Rosalba Perondini, na sanfona; Athos Perondini, no trombone; Dinga e Enzo Perondini, ambos na clarineta, sob a orientação de Cesarino Perondini. O grupeto estava muito animado nas execuções e Geraldo, observou que estava faltando um baixo-tuba, por sinal, o instrumento que ele dominava. Desse encontro surgiu a possibilidade de se criar um novo

conjunto musical. A ideia amadureceu e no carnaval de 1957, estava formado um grupo que percorreu as ruas da cidade com um repertório carnavalesco. Para reforçar os naipes, o músico Enzo convidou jovens alunos de Cezarino Perondini, que prontamente aceitaram. E foi assim que se criou o bloco de carnaval “Vai com Jeito”.



Imagem 01. Grupo de Carnaval “Vai com Jeito”, Carnaval de 1957.
Foto cedida pela família Perondini. Acervo da autora.

Após os festejos, os músicos continuaram os ensaios e surgiu a ideia de convidar os instrumentistas serranos que estavam inativos. Para tanto, Geraldo Bulk e Enzo Perondini entraram em contato com os veteranos Antonio Briotto, Irineu Schiavo, Benedito Mattedi, Nardo Albertini, Orlando Lugli e José Caetano dos Santos (Zé Caixinha). Mais músicos ficaram interessados e, conseqüentemente, começaram a surgir problemas de infraestrutura, pois os ensaios eram realizados em espaços cedidos, como a alfaiataria, uma oficina mecânica de propriedade de Jorge Bueno, entre outros.

O pequeno grupo transformou-se em uma banda, como lembrou o depoente Renor Perondini, sendo conhecida por um período como “Banda da Boa Vontade”, pois as apresentações eram gratuitas. A regência ficou a cargo de Cezarino Perondini, descrito como uma pessoa acanhada, que além de professor, foi copista e arranjador do repertório executado pelas bandas e conjuntos musicais. Dentre suas habilidades estavam os arranjos reduzidos para a formação de bandas: óperas de compositores italianos, valsas de J. Strauss, peças de R. Schumann, F. Liszt, F. Chopin e Beethoven.

Com a formação ampliada, a instituição decidiu regularizar a entidade com estatutos e documentação e a banda passaria a ser Corporação Musical “Renato Perondini”, em homenagem ao músico homônimo e à família Perondini. O primeiro concerto oficial ocorreu em 23 de setembro de 1957, nas comemorações do aniversário da cidade de Serra Negra. A primeira nota encontrada na imprensa local sobre a nova banda, foi uma semana após a sua apresentação.

Serra Negra tem a sua velha história nos domínios da música. Foi ao apagar das luzes do século passado que a banda “Lira de Serra Negra”, primitivamente “Humberto Primo”, surgiu.

Acompanhou a evolução da cidade, e a sua presença sempre se fez sentir, nos momentos de alegria ou de tristeza, de prazer ou de dor. Num concurso realizado em São Paulo, há muitos anos, ganhou o 1º Diploma de Honra, conquistando aplausos da exigente plateia paulistana. Agora, outra banda aparece - a Corporação Musical "Renato Perondini". Domingo passado, felicitando a cidade pelo seu aniversário, realizou a sua primeira retreta no coreto da Praça João Zelante. Nesta crônica presto uma homenagem a esse conjunto de boa vontade, que não tem fito de lucro. O seu objetivo é servir a comunidade serrana. (O Serrano, 29/09/1957)

A nova agremiação musical iniciou um processo de dividir apresentações, com outros conjuntos, especialmente as realizadas pela "Lira de Serra Negra", como a Festa de São Francisco, na Igreja de São Francisco.

FESTA DE SÃO FRANCISCO

Realiza-se hoje, no bairro da Palmeiras, ao lado do Asilo dos Velinhos, a festa organizada pela comissão da construção da nova igreja, em homenagem ao santo milagroso São Francisco de Assis... Acompanhado da corporação Musical "Renato Perondini", sairá pelas Ruas da cidade, hoje às 8.30 horas, o conjunto precatório, a fim de angariar prendas para o grande leilão em benefício das obras da igreja, contando a comissão com a generosidade do povo serrano. (O Serrano, 06/10/1957)

A organização foi rápida, inclusive buscando subsídio junto ao poder público. No mesmo mês de sua estreia, setembro de 1957, a "Lira de Serra Negra", fundada em 1945, requereu um aumento referente a sua subvenção de Cr\$ 24.000,00 para Cr\$ 50.000,00, mas o pedido não vingou. Deferiu-se, então, um acréscimo de Cr\$ 12.000,00 como auxílio extraordinário. No mesmo parecer da Comissão de Finanças, votou-se um auxílio para a nova banda, para a aquisição de uniformes.

No artigo 2º autoriza o projeto de lei a conceder um auxílio extraordinário de Cr\$ 12.000,00 a nova Corporação Musical "Renato Perondini", para compra de uniformes. Não resta dúvidas que esse auxílio também é bem empregado, incentivando assim a formatura de mais uma corporação que mais tarde irá abrilhantar as festas cívicas e religiosas locais. (Processo 93/1957 - Câmara Municipal de Serra Negra).

O projeto virou a Lei nº 247/57; as duas bandas dividiam os espaços de apresentação e as verbas, o que gerou descontentamento velado entre os componentes da "Lira".

1956	24.000,00	Corp. Musical "Lira de Serra Negra"
1957	12.000,00	Corp. Muscial "Renato Perondini"
1957	12.000,00	Corp. Musical "Lira de Serra Negra"
1958	12.000,00	Corp. Musical "Lira de Serra Negra"
1961	25.000,00	Corp. Musical "Renato Perondini"
1961	25.000,00	Corp. Musical "Lira de Serra Negra"
1971	9.000,00	Corp. Musical "Lira de Serra Negra"

Quadro 01 - Auxílios e subvenções. Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Serra Negra/SP. Quadro elaborado pela autora.

No ano de 1958, as apresentações seguiram intercalando as duas bandas; no concerto do mês de fevereiro, programou-se a execução de músicas de compositores serranos, dentre elas as obras de João Galo Coratto, trompetista, o qual, posteriormente, foi Maestro da “Lira Serra Negra”.

Corporação “Renato Perondini”

No coreto da Praça João Zelante, sob a regência do maestro Cezarino Perondini, a corporação musical “Renato Perondini”, realizará hoje, às 19 horas, uma retreta em homenagem aos compositores serranos e a todos que colaboraram para a sua formação.

Do programa a ser executado e que consta de duas partes com 15 números, figuram várias composições dos srs. Benedito Mattedi, João Coratto, Benedito Pedroso e Antonio Vicalvi (O Serrano, 09/02/1958)

O depoente Geraldo Vicentini, teve o privilégio de tocar vários instrumentos nas duas bandas no mesmo período. O seu instrumento inicial foi o acordeom, mas os maestros tiveram a sensibilidade de perceber sua capacidade musical, proporcionando-lhe oportunidades para o desenvolvimento.

Aí o Enzo viu que eu sabia, que tocava um pouco de acordeom, me convidou. Como saiu... surgiu a “Renato Perondini”, você... acho que já tem a história de um bloco de carnaval, porém resolveram catar os músicos que estavam meio afastado e formaram uma banda.

E aí convidaram e eu entrei fazendo sax de harmonia. Do sax de harmonia eu já queria partir para um trombone, comprei um trombone. Apareci na Banda com um trombone, puseram no trombone e deram uma harmonia. Eu fazia bem harmonia. Entrei, não tinha quase... tinha o Nilo e Manfredo (ambos da família Lugli), mas o Manfredo nunca foi muito firme, o Nilo sim, era firme. Aí entrei fazendo harmonia com o Nilo, trombone de harmonia, depois faleceu o Aymoré Dallari da Banda “Lira”. Aí eu estava no trombone já, aí eu tinha muito amizade com o Dedão (Baccin), por exemplo, era muito amigo meu. O Romeu, o Titão (ambos da família Fioritti). Aí eu entrei na “Lira”, aí eu tocava nas duas, fazia trombone lá e na “Renato”.

Aí eu fazia parte das duas. Tocava na “Renato” e na “Lira”, fui indo... com trombone, depois... chegou a época que faltou bombardino... fiz bombardino, depois faltou, precisou de bombardino, fiz bombardino na “Lira”. (Geraldo Vicentini, 2014, Serra Negra/SP).

Depois de alguns anos na regência da Banda “Renato”, o maestro Cezarino decidiu deixar o comando. Nesse ínterim, o músico Fioravante Lugli estava voltando para Serra Negra depois de 26 anos, servindo o Exército, chegando ao posto de 1º Tenente Mestre de Banda e Cezarino preferiu entregar-lhe o cargo. Em novembro de 1959, a “Renato Perondini” publicou sua nova diretoria, apresentando entre os seus membros músicos, comerciantes e um cartorário.

CORPORAÇÃO MUSICAL “RENATO PERONDINI”

No dia 27 do corrente, em sua sede provisória à Rua José Bonifácio, 166, às 19:30, reuniram-se os membros componentes da Corporação Musical “Renato Perondini” com o fim especial de se eleger a nova Diretoria que dirigirá os destinos da corporação no biênio de 1959-1961.

Procedida a votação, ficou assim constituída a nova diretoria: Presidente de Honra, Herculano Augusto de Assumpção; Presidente, Joaquim dos Santos; Vice-Presidente, Manoel Leopoldo Fernandes Claro; 1º Secretário, Carlos Filippi; 2º Secretário, Renato Saragiotto, 1º Tesoureiro, Horacio Dini; 2º Tesoureiro, Athos Perondini Dini e Procurador, Lupercio dos Santos.

Conselheiros: Italo Boccatto, Irineu Boccatto, Herminio Demattê, Irineu Perondini e Pedro Vieira e Silva.

Maestro: Fioravante Lugli.

Após a posse da nova Diretoria, o presidente eleito, sr. Joaquim dos Santos, convidou os presentes para acompanharem até o Bar e Restaurante “Itália”, onde ofereceu uma cervejada em regozijo a sua eleição para presidente da corporação. (O Serrano, 29/11/1959).

Ainda em fevereiro de 1959, a “Renato Perondini” apresentou em sua retreta costumeira, peças dos compositores serranos João Corato, Benedito Mattedi e o dobrado do amparense Felizardo Pompeu.

A banda no programa Lira do Xopotó da Rádio Nacional

Em abril de 1960, a “Renato Perondini” recebeu uma correspondência confirmando sua participação no programa denominado Lira do Xopotó, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, idealizado pelo radialista e apresentador Paulo Roberto, que passou a ser veiculado a partir de 1954 e cuja finalidade era incentivar as bandas do interior do país. O programa era levado ao ar ao vivo, aos sábados, com arranjos do Maestro Lírio Panicalli. O programa era um diálogo, entremeado de música, entre o apresentador e o Mestre Filó, personagem representado pelo músico Jararaca². A notícia movimentou a pequena Serra Negra e a população foi convidada a participar, auxiliando financeiramente a banda com a confecção do uniforme e a compra de instrumentos. O deputado Roberto Brambilla doou o transporte.

CORPORAÇÃO MUSICAL “RENATO PERONDINI”.

A Corporação Musical “Renato Perondini” sente-se orgulhosa em levar ao conhecimento dos serranos, que de conformidade com a carta datada de 23 de abril pp., recebida do Dr. Paulo Roberto, DD. Diretor do tradicional programa “Lira Xopotó” que é irradiado todos os sábados, às 20,30 pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, nos comunica que está marcado o dia 24 de setembro p.f. para que esta Corporação se apresente naquele tradicional programa.

Dá conformidade com a referida carta, a condução será por conta da corporação, sendo a estada no Rio por conta do programa, em colaboração com o Ministério da Educação. (O Serrano, 15/05/1960).

A “Renato Perondini” teria cinco meses a fim de tomar todas as providências para a viagem e escolher um repertório a altura do famoso programa.

A “Renato”... aí quando apareceu aquela notícia da gente ir para o Rio de Janeiro, aquilo era... acontecimento. Foi o Brambilla quem deu o ônibus, ele era dono da companhia de ônibus. Foi junto o genro do Brambilla que era irmão do Dr. Carlos, Dr. Fernando, o Guilherme, era dentista. Dr. Guilherme, aí foi crescendo a banda, foi indo. Muitas apresentações, em Santos fomos duas vezes, Atibaia, aqui em Araras. Não ganhava nada. Ganhava alegria de estar sempre... apresentando. Tudo de uniforme branco, tudo... até a meia era tudo igual. E foi crescendo a banda e a gente sempre foi fazendo esforço de levar a banda. (Renato Perondini, 2011, Serra Negra/SP).

A ida para o Rio de Janeiro foi um fato marcante para muitos músicos pois boa parte deles nunca havia feito uma viagem tão longa e para uma cidade tão grande. Além disso, havia toda uma “aura” que envolvia a Rádio Nacional, ouvida por grande público do interior do Estado de São Paulo.

Ah! A Banda “Renato Perondini” apresentava em bastante lugares, nós fomos para o Rio de Janeiro, na Rádio Nacional, em Santos e bastante cidade aqui pelo interior. A Rádio Nacional, tinha um programa lá Lira do Xopotó! Que apresentava, parece que em sexta-feira à noite, não me lembro a hora, se era 20:00 horas mais ou menos. Surgiu esse programa, você fazia uma inscrição para lá e depois ele ia sorteando e chamando e a Banda fez a inscrição e foi sorteado, na época. E fomos para lá, só que reforçou como o Titão Fioritti, foi o Romeu Fioritti, o Dedão foi conosco. Pegou o sr. Zé de Monte Alegre, se não me engano. E reforçou um pouquinho e fomos fazer a apresentação.

² Ver mais: SAROLDI, Luiz Carlos. MOREIRA, Sonia Virginia. Rádio Nacional, o Brasil em sintonia. Instituto Nacional de Música. Rio de Janeiro: Zahar Editor Ltda, 2005. p.136-137

Eu nem me lembro muito bem o repertório. Que naquela época eu já estava no trombone, mas precisei voltar para a harmonia, porque o Nilo ficou doente e não pode ir, precisei voltar e fiz harmonia na Rádio Nacional.

Ah! Todos (ficaram) nervosos! Porque a gente nunca tinha enfrentado um negócio daquele, mas foi tudo bem!

Foi bacana! A viagem para o Rio foi muito bonito! Para mim foi bom, porque eu na época, eu nunca saía quase, eu tinha 17, quase 18 anos... foi tudo novidade, fomos conhecer o Maracanã, fomos conhecer o Cristo, o Corcovado e foi muito bacana. (Geraldo Vicentini, 2014, Serra Negra/SP).

O mês de setembro de 1960 foi de intensos preparativos visando a viagem para o Rio de Janeiro. O embarque ocorreu no dia 23, com saída às 4h, e o regresso estava previsto para o dia 26 do mesmo mês. As despesas com a locomoção foram custeadas pelo Deputado Brambilla, como já mencionado, e a diretoria da “Renato Perondini” decidiu vender os assentos do ônibus que não foram ocupados pelos músicos, como uma forma de arrecadar mais verbas para a viagem. Em consideração à população que contribuiu para a confecção do uniforme, a “Renato” realizou um concerto em frente ao Balneário Municipal no dia 11 de setembro, ocasião em que estreou o novo fardamento. Antes do concerto, ocorreu uma sessão solene na qual foram inaugurados os retratos do sr. Renato Perondini, patrono da Banda e do sr. Luiz Possagnolo, 1º Presidente.



Imagem 02. Foto tirada no interior da Concessionária Sonave, local em que a “Renato Perondini” realizava seus ensaios. Ocorreu minutos antes da apresentação defronte ao Balneário Municipal. Serra Negra, 11/09/1960. Foto cedida pelo músico Geraldo Bulk. Acervo da autora.

Conforme o combinado, a comitiva saiu à hora marcada. Além dos passageiros do ônibus, algumas pessoas se aventuraram e seguiram viagem de carro e foram ao encontro dos músicos. A comitiva parou para almoçar em Aparecida/SP e resolveu fazer uma apresentação nas ruas da cidade, ato registrado em fotos, segundo a lembrança do depoente Geraldo Vicentini:

Nós paramos em Aparecida para almoçar. Fomos almoçar, já estava quase na hora do almoço e o pessoal resolveu: - Vamos tocar uma música aqui e paramos, reuniu a banda ali na rua, tocamos umas duas ou três músicas. Ali os fotógrafos ali, na hora ali para ganhar dinheiro, já tirava a foto, quando terminamos de tocar duas, três músicas, já tinha a foto revelada da gente lá.³

³ Fotógrafos que ganhavam a vida registrando a visita dos romeiros à Basílica na cidade de Aparecida/SP.



Imagem 03. Corporação Musical “Renato Perondini” apresentando-se na cidade de Aparecida/SP, em 1960. Foto cedida pelo músico Geraldo Vicentini. Acervo da autora.

A Banda chegou ao Rio de Janeiro ao anoitecer, em razão de atraso ocasionado por uma avaria no ônibus. Os músicos ficaram hospedados em um Instituto para Surdos e Mudos, patrocinado pelo Ministério da Cultura. No dia seguinte, aproveitaram para conhecer as praias e os pontos turísticos.

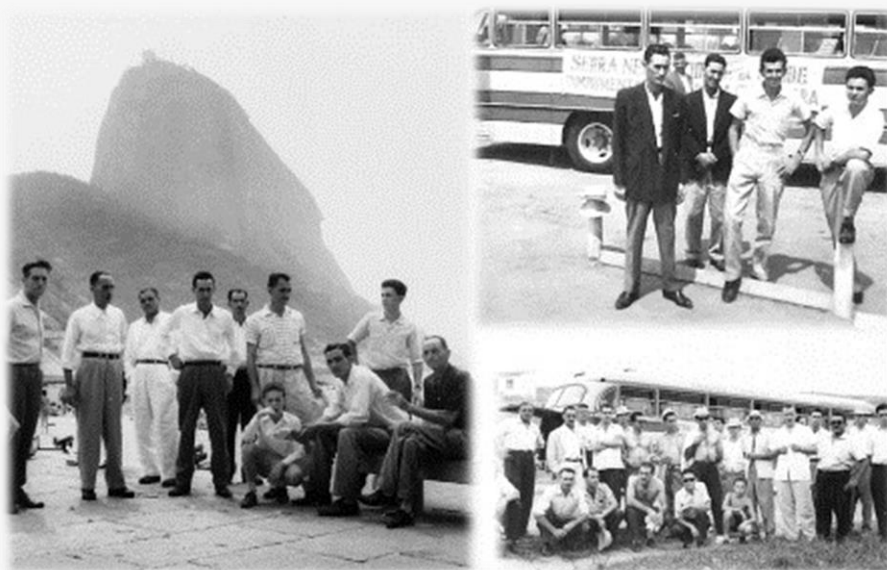


Imagem 04. Corporação Musical “Renato Perondini” - registros da viagem e passeio na cidade do Rio de Janeiro, 1960. Fotos cedidas pelo músico Geraldo Vicentini. Acervo da autora.

Antes do horário do programa, chegaram ao auditório da Rádio Nacional para gravação e foram recebidos pelos dois apresentadores: Paulo Renato e Jararaca.



Imagem 05. Corporação Musical “Renato Perondini”, na Rádio Nacional, Rio de Janeiro, 1960. Fotos cedidas pelo músico Geraldo Bulk. Acervo da autora.

A Banda de Música acomodou-se no palco do auditório diante de uma enorme plateia. Sabiamente, o maestro Fioravante Lugli soube preparar o repertório. Ele intercalou na programação peças de compositores serranos, sendo um dobrado de autoria de João G. Corato, em homenagem ao músico “Zé Caixinha” (importante frisar que ambos os músicos estavam presentes) e três peças de Nicolino Fatigati, compositor tão caro aos serranos.

O Maestro Fioravante aproveitou o momento e enalteceu os músicos serranos e a Corporação Musical “Lira de Serra Negra” narrando sua importância para a vida musical da cidade. A cidade parou para ouvir o programa e o depoente Roberto Perondini lembrou que sua família, não tendo o aparelho de rádio, saiu do sítio em que morava e foi para a casa de um parente na cidade a fim de poder ouvi-lo.

A imprensa local já estava dando cobertura ao acontecimento desde o recebimento da carta convite e após a apresentação, dedicou inúmeras matérias ao fato. Vale ressaltar o grande acolhimento que a entidade musical teve ao desembarcar em Serra Negra. Sua chegada foi anunciada pelo alto-falante localizado na praça central da cidade. Além da população local que a aguardava, a “Lira de Serra Negra” marcou presença, recepcionando os músicos com uma pequena apresentação, demonstrando, com isso, gratidão e consideração aos músicos da “Renato Perondini”. A partir desse episódio, as duas bandas passaram a ser descritas como coirmãs. Foi uma atitude louvável do maestro Lugli, tanto na escolha do repertório como nos comentários sobre os músicos serranos, evidenciando respeito ao Maestro Ângelo Lamari e reforçando a importância da tradição musical serrana iniciada com os imigrantes italianos.

na locução de Paulo Roberto foram destacados os nomes de Enzo (Perondini) como fundador da Banda e elemento conhecido nos meios futebolísticos cariocas em virtude de sua atuação em quadros profissionais, bem assim, do Tenente Fioravante Lugli, pela sua capacidade de regência e autoridade sobre seus dirigidos, cuja disciplina demonstrada, foi fator preponderante do sucesso alcançado pelos músicos da “cidade da saúde” (O Serrano, 16/10/1960)

Ainda em clima de comemoração pela apresentação na Rádio Nacional, o sr. Plácido Ribeiro Ferreira, que era proprietário do Hotel Moulin Rouge, ofereceu um almoço especial aos integrantes da Corporação Musical “Renato Perondini”.

No final do ano de 1960, a “Renato Perondini”, foi convidada para uma solenidade em Santos/SP, e para lá seguiu, inclusive visitando a sede do Santos Futebol Clube, na Vila Belmiro, o que levou o jovem músico Roberto Perondini, a tornar-se torcedor do Santos. Foram inúmeras outras apresentações que perduraram oficialmente até 1971, quando os integrantes decidiram encerrar as atividades, sendo que parte dos instrumentistas migraram para Corporação Musical “Lira de Serra Negra”.



Imagem 06. Corporação Musical “Renato Perondini”, na cidade de Santos/SP, 1960. Foto cedida pelo músico Geraldo Bulk. Acervo da autora.

Conclusão

Quando os primeiros músicos se reuniram na Alfaiataria Perondini, em uma brincadeira musical, provavelmente não imaginaram o desfecho daquele encontro. A atuação musical do Maestro Cesarino Perondini já era conhecida e respeitada, pois o mesmo foi responsável pelo ensino de várias gerações de músicos serranos, entre eles o aluno depoente Renor Perondini. A iniciativa em trazer para banda jovens aprendizes, como é exemplificado na imagem 01, permite avaliar a importância da agremiação na formação prática do aprendizado musical, já que o acesso à Banda “Lira de Serra Negra” era dificultoso devido à resistência dos músicos veteranos. Outro fator que chama a atenção foi o convite para que os músicos inativos retornassem a executar publicamente seus instrumentos, permitindo uma relação de troca de experiências entre as gerações.

Claro que a exposição positiva de uma nova banda na cidade com um número significativo de membros e com apoio das instituições públicas e privadas contribuiu para a criação de rusgas entre as duas bandas, pois era creditado à “Lira” a continuidade das antigas bandas serranas, além do aspecto financeiro e social, obrigando a “Lira” a dividir verbas e apresentações.

Nesse contexto, o Maestro Fioravante Lugli soube administrar os percalços, principalmente, com sua postura no programa da Rádio Nacional, ocasião na qual valorizou os antigos músicos serranos, falando sobre a importância da “Lira” e destacando a atuação do Maestro Ângelo Lamari, que fora seu professor.

Após o término da “Renato Perondini”, parte de seus músicos migraram para a “Lira”, inclusive Fioravante Lugli que atuou como maestro e professor durante anos, os depoentes Renor Perondini e Geraldo Vicentini ainda são instrumentistas da “Lira” e Roberto Perondini é seu atual maestro.

Referências

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CAEIRO, Domingos Alves. A imprensa periódica, uma fonte histórica da emigração portuguesa. p.55-74. In: Rocha-Trindade, M.B. Campos, Maria Christina S.S. (org.) - **História, Memória e Imagens nas Migrações: Abordagem Metodológica**. Grafis, CRL, Portugal: 2005.

HALBWACHS. Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidade e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia/SP. Ateliê Editorial: 2002.

LANG. Alice B.S.G. Documentos e depoimentos na pesquisa histórico-sociológica. in **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. São Paulo: CERU, 1999 (Textos CERU, Série 2, nº 3) p.59-72.

PINHEIRO, Claudia. **A Rádio Nacional: Alguns momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAROLDI, Luiz Carlos. Moreira, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SIMSON, Olga R. de Moraes Von. **A utilização de jornais como fonte de dados para a pesquisa sociológica**. Faculdade de Educação, UNICAMP, CMU – UNICAMP, 1985.

_____. A arte de recriar o passado: História Oral e velhice bem-sucedida. In: NERI, A. (org.). **Desenvolvimento e envelhecimento; perspectivas biológicas, psicológicas e sociológicas**. Campinas: Papirus, p.141-160, 2006.

_____. Reflexões de uma socióloga sobre o uso do método biográfico. In: MEIHY, José Carlos S. B. **(Re)introduzindo a história oral no Brasil**. São Paulo: Xamã, p. 83-91, 1996.

A presença da música nas Cavalhadas de Pirenópolis/Goias

The presence of music in the Cavalhadas of Pirenópolis/GO

Aline Santana Lôbo
alinesantanalobo@gmail.com
Tereza Caroline Lôbo
terezacarolinelobo@gmail.com
João Guilherme da Trindade Curado
joaojgguilherme@gmail.com
Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos
marcosviniciusrs@gmail.com
Rogério Menezes Gonçalves
rogerbass12@hotmail.com
Aurélio Afonso da Silva
aureliotrombone@gmail.com

Resumo: Este artigo discute a música na cultura de Pirenópolis, especificamente, a presença da música nas Cavalhadas, uma das celebrações dos festejos que homenageiam o Divino Espírito Santo. A teatralização da luta entre mouros e cristãos, é um acontecimento que mistura o sagrado e o profano num desfile de cavaleiros ricamente trajados e seus cavalos também fantasiados; performances em campo aberto com um público interativo, que acompanha o desenrolar da trama pelas músicas executadas pela Banda Phoenix. No cumprimento da saga ritual de conversão dos mouros ao catolicismo, as músicas indicam as ações e definem os momentos que dão visibilidade e compreensão à encenação. O trabalho abrange questões conceituais sobre o papel da música nos festejos populares, bem como os resultados empíricos obtidos pelas observações participantes, realizadas na preparação e durante a celebração, com foco nas músicas que compõem a trilha sonora das Cavalhadas. A metodologia da pesquisa inclui o aporte em referências bibliográficas sobre as Cavalhadas de Pirenópolis e as que tratam da música como componente de uma paisagem sonora e sua conexão com a cultura, além da consulta nos arquivos da Banda Phoenix. Foi possível algumas conclusões sobre o papel da música na estruturação dos rituais, muitas delas de compositores locais e outras que, foram incorporadas e também são tradicionais. Desde 1826, ano da primeira encenação das Cavalhadas em Pirenópolis, que a transmissão musical vem se estabelecendo criando um universo cultural, evidenciado na complexidade e na dinâmica de uma festa que é patrimônio dos pirenopolinos e do Brasil.

Palavras-chave: Cavalhadas; Pirenópolis; Paisagens sonoras; Músicas; Cultura

Abstract: *This paper discusses the music in the culture of Pirenópolis, specifically, the presence of music in the Cavalhadas, one of the celebrated festivities that honor the Holy Spirit. The theatricalization of the combat between Moors and Christians is an event that mixes the sacred and the profane in a display of richly dressed knights and their horses also in costume; performances in open field with an interactive audience, that follow the unfolding of the plot through the songs performed by the Phoenix Band. In the fulfillment of the ritual saga of converting the Moors to Catholicism, the songs remark the actions and determine the moments that give visibility and understanding to the staging. The paper covers conceptual questions about the role of music in popular festivities, as well as the empirical results obtained by the participant observations, carried out in the preparation and during the celebration, focusing on the songs that make up the Cavalhadas soundtrack. The research methodology includes the contribution of bibliographical references about the Cavalhadas de Pirenópolis and those that deal with music as a component of a soundscape and its connection with culture, in addition to consulting the archives of the Banda Phoenix. It was possible to draw some conclusions about the role of music in the structuring of rituals, many of them by local composers and others that were incorporated and are also traditional. Since 1826, the year of the first staging of Cavalhadas in Pirenópolis, musical transmission has been establishing, creating, a cultural universe, evidenced in the complexity and dynamics of a festivity that is a heritage of the pirenopolinos and Brazil.*

Keywords: Cavalhadas; Pirenópolis; Soundscapes; Songs; Culture

A tradicional celebração das Cavalhadas

A complexidade que permeia a cultura pirenopolina e suas tradições populares dificultam um estudo da sua totalidade em vista de suas funções dentro da sociedade e da profundidade dos aspectos que esta desenvolve e mantém como tradição. As suas internidades, ou seja, seus sentidos e significados, para a comunidade que a preserva, formam um intrincado campo de análise que sugere sua fragmentação em temáticas que por si só já são abrangentes. Desta maneira, trazer a lume a presença num momento de celebração coletiva é pressupor que,

na verdade, de um lado ou do outro “do que acontece”, as pessoas presentes em uma festa popular estão, cada qual a seu modo, participando dela. Nelas há cortejos cerimoniais, procissões piedosas, desfiles, novenas, missas ou outros momentos de celebração religiosa. Há cantos e danças, há visitas (mais do que simples visitas) a casas e a lugares sagrados, há simulações de batalhas e reconciliações entre grupos rivais. E há, quase sempre, festivos, solenes momentos de uma (se possível) farta comilança. E a festa popular é justamente a conjugação, a interação celebrativa mistura de “tudo isso” (BRANDÃO, 2015, p. 32).

Assim, é a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, festejo que congrega várias celebrações e manifestações composta de um multiculturalismo, qual seja, “uma cultura heterogênea e multifacetada” (SILVA, 2001, p. 32), amalgamadas pelas compreensões que os pirenopolinos têm de seu ser e estar neste mundo. Esta rede de festividades “desempenha papel central na formação da identidade cultural local: um jeito próprio de viver e sentir o mundo com base no qual não há um tempo ‘antes’ e um tempo ‘depois’ da festa nem distâncias intransponíveis entre o catolicismo oficial e o catolicismo popular” (IPHAN, 2017, p. 19).

Sua complexidade está tanto na sua pluralidade de festejos quanto na sua representatividade, pois envolve toda a comunidade atual e a que passou, num processo de presentificação de um tempo pretérito que traz para o presente as emoções e os afetos que potencializam os sentimentos lembrados e vivenciados. Os objetivos de tais manifestações estariam no fato de que estas

possibilitam formas próprias de coesão social a partir da produção de sentidos e saberes. Deste modo, podem ser visualizadas também como práticas educativas em cada momento do percurso resulta em uma situação de aprendizagem. Seja a pé ou a cavalo, identificado por veste próprias e divisas, sob arcos com rosas feitas à mão ou um céu de bandeirinhas vermelho e branco, os ritos seguem. Cantorios de chegada, de saudação ao dono da casa, a louvação do altar, a reza do terço, o bendito de mesa, a festa no pouso, catira e forró, a alvorada, o levantamento do mastro, a despedida...Tudo converge na firme esperança, expressa na música e nos gestos, de que no próximo ano tudo será revivido (BRITTO, 2015, pp. 178-179).

No universo festivo do culto ao Divino, a celebração evidenciada neste trabalho são as Cavalhadas que, historicamente, difundidas em todo o Brasil, em Pirenópolis adquire significados e sentidos singulares. Sua popularização, no Brasil, remonta ao século XVIII, “fundiam-se com a religiosidade popular católica e, a partir dessa relação, trocaram símbolos que se tornaram elementos culturais locais” (SILVA, 2001, p. 49). A teatralização da luta entre mouros e cristãos, é um acontecimento que mistura o sagrado e o profano num desfile de cavaleiros ricamente trajados e seus cavalos também fantasiados.

As Cavalhadas de Pirenópolis é um teatro equestre, que acontece ao ar livre, composto por doze cavaleiros cristãos e doze cavaleiros mouros. O ápice do espetáculo público acontece anualmente em Pentecostes, com duração de três dias, das 13h às 18h, onde são encenadas as batalhas de origem medieval.

Desde o século XVIII, há registros de cavalhadas em todas as regiões do Brasil, quase sempre associadas às Festas do Divino. Do mesmo modo que outras manifestações populares, essas encenações foram utilizadas pela Igreja Católica como instrumento de conversão por se basearem sempre no mesmo enredo, que reafirma a vitória e a supremacia do cristianismo: “guerreiros cristãos destruindo ferozes mouros” (IPHAN, 2017, p. 57).

Reminiscência dos torneios medievais, as Cavalhadas, são festas dentro da festa do Divino e que foram introduzidas em Pirenópolis em 1826, pelo padre Manoel Amâncio da Luz. É possível que ocorresse antes, mas com a pomposidade inaugurada pelo padre Imperador que, além das Cavalhadas enriqueceu a Festa do Divino com “a Coroa (encimada por uma pomba de ouro maciço) e o Báculo, ambos de pura prata, e usados pelos ‘imperadores’”, foi de sua autoria também “a distribuição de verônicas de alfenim e pãesinhos ao povo” (JAYME, 1971, p. 611). O imperador, neste período, trazia para si o poder central da festa, concorrendo para um estreitamento entre o mundo da política e o mundo da religião. Cabia a ele articular toda preparação para Festa, especificamente para as Cavalhadas, e administrar a arrecadação dos donativos e os gastos que não eram poucos. Motivo pelo qual as refregas entre mouros e cristão, não aconteciam todos os anos, sua realização estava vinculada ao interesse e ao poder financeiro e de articulação do Imperador junto aos cavaleiros.

A histórica e tradicional Cavalhadas de Pirenópolis, é um universo de possibilidades que, desde as décadas de 1970, é foco de trabalhos com pesquisadores como: Jayme (1971), Brandão (1974, 1978 e 2015), Pereira (1983), Silva (2001) e Maia (2002), sem contar a produção resultante do processo de registro da Festa do Divino como patrimônio imaterial brasileiro em 2010, que culminou com a publicação do Dossiê do Iphan (2017). Partindo destas pesquisas, este trabalho afunila e aprofunda o conhecimento sobre esta celebração ao buscar as músicas que dão estrutura aos seus rituais. As músicas executadas durante a encenação das Cavalhadas aparecem em trabalho como o clássico “Música em Goiás” de Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça (1981), Pereira (1983) e Pina Filho (1986, 2002) e que são referências para o conhecimento da música em Pirenópolis.

Fundamentados nestas obras e nas que tratam da música como componente de uma paisagem sonora e sua conexão com a cultura, bem como, o acervo da Banda de Música Phoenix, buscar-se-á as músicas que compõem a trilha sonora das Cavalhadas, especificamente os dobrados, galopes, quadrilhas e valsas executadas durante a batalha entre mouros e cristãos. Estes estilos musicais, que vieram de outros países e regiões, inspiraram os compositores locais e se ambientaram nos festejos das Cavalhadas, desse modo, ao serem executados por músicos do lugar adquiriram uma singularidade que permitem algumas aferições.

Entende-se que reunir as peças executadas durante as Cavalhadas é uma tentativa de buscar contribuir para uma consciência histórica no terreno da música, seja ela local e/ou nacional. As peças executadas para a evolução das carreiras das Cavalhadas foram internalizadas pela população e são por

isso referência de tradição e identidade, portanto, intui-se saber, como essa musicalidade contribui para o sentimento de pertencimento e se faz presente nos rituais festivos? Ou ainda, como essas músicas, algumas delas do período colonial, se transportam até os tempos atuais trazendo significados para seus partícipes? Os estilos musicais que outrora foram escolhidos para fazer parte desses eventos, tomam formas próprias e constroem os ritmos musicais que dão compreensão para as Cavalhadas. Assim, como diz Kiefer, “o desejo de contribuir, desde já, para a formação de uma consciência musical brasileira, sem a qual estaremos sempre na situação de um colonialismo cultural alienante” (1977, p.07). Aqui, intenta-se trazer para o campo da pesquisa essa consciência musical pirenopolina e sua relação com o mundo vivido e o circundante.

A Festa se faz com música

O repertório da centenária Banda Phoenix, que tem como herança os arquivos das bandas anteriores, enchem de musicalidade as festividades em Pirenópolis. Sem este componente musical, as Cavalhadas, objeto desta investigação, não poderiam ser encenadas, o ritual perderia o sentido. São as músicas que determinam o desenrolar da trama e dão cadência ao enredo, além de definir as performances dos cavaleiros e dos cavalos que treinam para o momento. Assim, Brandão percebe a presença da música nas Cavalhadas,

em Pirenópolis quem tem a música são os cavaleiros. A banda não toca quando os mascarados estão “em função”. É possível dizer que enquanto os cavaleiros têm “a música sem graça”, os mascarados têm “a graça sem a música”. Ora, mas a única música tocada são os dobrados das cerimônias cívicas, os que dão ordem aos passos que, em conjunto, pretendem simbolizar a ordem do mundo social assistente e atuante (BRANDÃO, 1974, p.153).

Estes “dobrados das cerimônias cívicas”, de que fala Brandão, são uma das peças musicais abordadas neste artigo. Tradicionalmente a Banda sai da sua sede e se desloca pelas ruas até o campo das Cavalhadas executando vários dobrados. A chegada da Banda no campo das Cavalhadas se dá ao som de um dobrado previamente selecionado, no acervo da corporação, pelo maestro. Após o desfile pelo campo a Banda ocupa um dos camarotes principais para de lá, executar em tempo real todas as músicas da encenação das Cavalhadas.

Acomodada no seu camarote, a Banda toca a canção “Rio de lágrimas”, popularmente conhecida por “Rio de Piracicaba — uma composição de Tião Carreiro, Piraci e Lourival dos Santos (www.letras.mus.br) — desde seu lançamento, em 1970, música é executada para entrada dos mascarados no campo, desde então faz parte do tradicional acervo de músicas das Cavalhadas. Na sequência, a Banda executa o Hino do Divino, cuja letra simples figura na memória do pirenopolino.

Vinde, oh! Espírito Divino
Consolador, descei lá do Céu
A dar-nos riquezas do Vosso amor.
Descei lá dos céus
A dar-nos riquezas do Vosso amor (PEREIRA, 1983, p. 176).

O Hino do Divino é uma peça composta por Antônio da Costa Nascimento, Tônico do Padre, sendo acompanhada pelo público que se põe de pé em respeito, e canta a letra num estado de contemplação, é um momento de sacralidade.

A Banda de Música Phoenix se reúne para preparar todas as músicas que são executadas nos festejos do Divino, o repertório principal é composto por galopes, quadrilhas e valsas, que são aprendidas pelos músicos quando estes são ainda alunos, ao ingressar na corporação o músico já executou as principais e mais conhecidas músicas da Banda. É importante destacar que, apesar de repetir frequentemente as mesmas peças musicais, há no acervo da Banda Phoenix outras partituras desses estilos musicais, de autoria de músicos locais ou com arranjos feitos por eles.

Ao escrever uma peça de música, o compositor está combinando simultaneamente diversos elementos musicais importantes que chamaremos de componentes básicos da música. Dentre eles se acham: melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma, textura. Empregamos a palavra estilo para designar a maneira pela qual compositores de época e países diferentes apresentam esses elementos básicos em suas obras (BENNETT, 1986, p.11).

As batalhas do primeiro dia, entre os mouros e os cristãos, são travadas em campo aberto aos sons musicais, onde ora os cavaleiros fazem evoluções em duas fileiras contendo doze cavaleiros montados a cavalo, ora fazem evoluções em duplas, ou ainda em grupos de quatro. Na luta pela conversão do herege, os desafios das lanças, das espadas e das armas de fogo são cadenciados por músicas específicas e ritmos determinados, são os galopes e as quadrilhas. No segundo dia os cristãos vencem os mouros e os batizam, e o fazem envolto na emoção da vitória concatenada com uma valsa composta especificamente para o momento. O terceiro dia é formado por jogos amistosos entre cristão e mouros convertidos ao cristianismo. Desse modo, os galopes, as quadrilhas e as valsas compõem o encadeamento entre a narrativa das Cavalhadas e o conjunto das músicas que lhes são próprias e integram sua constituição.

Os estilos musicais sofrem variações de acordo com cada região. Os galopes, por exemplo, foram incorporados ao subgênero musical de ritmos populares e tradicionais, sendo o mais comum o forró pé de serra, que são: o baião, o xote, o xaxado, o côco, a embolada e o galope, também conhecido como quadrilha ou arrasta-pé; todos estes ritmos estão difundidos pelo Brasil, compondo as festividades das tradições populares. “Muito conhecida em todo nordeste brasileiro, a quadrilha é um dos ritmos mais importantes das festas folclóricas de São João e São Pedro, que ocorrem durante o mês de junho” (GIFFONI, 1997, p. 50).

Tanto os galopes quanto as quadrilhas são citados nos gêneros musicais nordestinos, porém, em Goiás, há poucos estudos no que tange aos ritmos musicais e suas variações, que se diversificam bastante. Os arquivos da Phoenix, detém diversas quadrilhas e galopes, de onde é retirado o repertório, algumas partituras são datadas do século XIX. Os galopes, que muitas vezes são conhecidos como uma variação das quadrilhas, nas Cavalhadas, são tocados em momentos diferentes das quadrilhas. Os galopes são as músicas que acompanham os cavaleiros Mouros e Cristãos em suas corridas dentro do castelo.

Os galopes ambientados na trilha sonora das Cavalhadas de Pirenópolis têm sua origem em uma dança rápida da Europa Central, são executados em compasso binário, cujo ritmo sugere o galope de um cavalo e as batidas rápidas do coração. Designa também uma figura pontuada seguida da figura que vale metade daquela, o ritmo agalopado tem compasso 6/8. No repertório da Banda Phoenix para as Cavalhadas, são oito os galopes nomeados por números, sendo o 1º e o 6º definidos para as entradas dos cavaleiros cristãos e mouros no campo de batalha; e o 8º o galope de despedida, tocado no final das Cavalhadas.

Na sequência temos as partituras dos galopes das Cavalhadas de Pirenópolis (Figura 1 e 2), intitulado galope número 1 e o galope número 6, que é executado exclusivamente quando os cavaleiros cristãos e mouros, respectivamente, entram no campo das Cavalhadas e saúdam o público. A euforia produzida pelo momento é intensa.

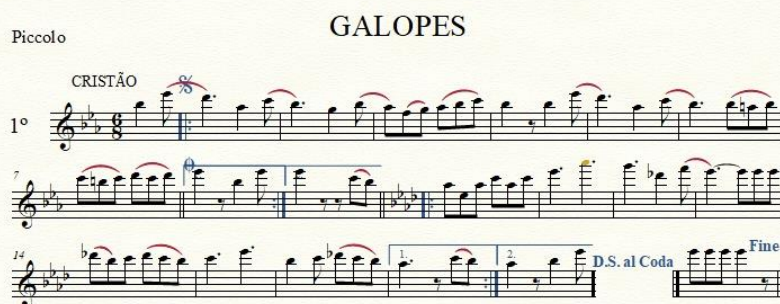


Figura 1: Galope 1º para a entrada dos cavaleiros cristãos
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

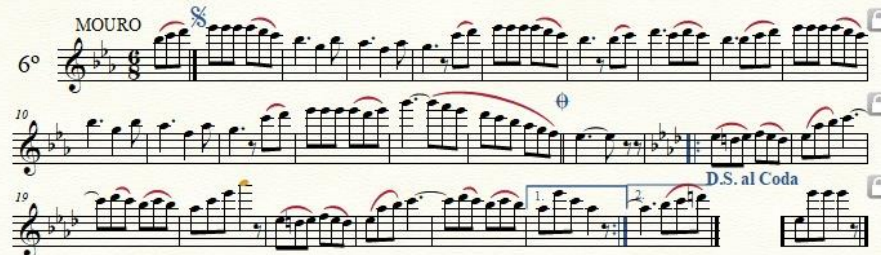


Figura 2: Galope 6 para a entrada dos cavaleiros mouros
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

Os seis outros galopes são tocados em dois momentos específicos: na cena da eliminação do espião mouro — a onça —, responsável pela deflagração da guerra, quando é escolhido um dos galopes e nas carreiras que encenam a luta, quando os galopes 2, 3, 4, 5 e 7 são intercalados. No terceiro dia de Cavalhada, quando os cavaleiros comemoram as argolinhas, toca a 1º parte do galope para o primeiro cavaleiro e quando o próximo tirar outra argolinha, toca a 2º parte, começa com o 1º galope e vai até o 7º e volta para o primeiro e assim vai até acabar os jogos.

Os galopes, 2º, 3º, 4º, 5º ou 7º, são identificados pelos músicos da Banda Phoenix como “galope neutro”, assim, o neutro pode ser qualquer um, menos o 6, galope mouro, ou 1, galope cristão. Os galopes

são tocados também nas carreiras do encastelamento, ou seja, sempre que na evolução das carreiras os cavaleiros precisam ir para o centro do campo ou voltar dele, como nas carreiras das trocas das flores ou a das argolinhas.

A última música das Cavalhadas é o galope apelidado de “Despedida das Cavalhadas”, no qual os cavaleiros formam uma única fila e galopam em volta do campo, enquanto a Banda Phoenix executa a peça; os partícipes que acompanham sacodem lenços brancos e, recentemente, acendem as lanternas dos celulares e cantam: “Cavalhada acabou, só no ano que vem”...



Figura 3: Galope: “Despedida das Cavalhadas”.
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix

A quadrilha é um estilo de dança tradicional das festas populares, teve sua origem na Europa e chegaram no Brasil junto com D. João, no século XIX. As músicas desse estilo adentraram o interior do Brasil colonial e se ambientaram de formas peculiares. Enquanto no Nordeste vão compor as danças típicas juninas, em Pirenópolis, Goiás, vão ser as quadrilhas incorporadas ao espetáculo das Cavalhadas, onde os cavalos é que bailam.

Os arquivos da Banda Phoenix contêm uma série de quadrilhas, dentre elas, tradicionais das Cavalhadas, as que foram escolhidas para as carreiras — “sequência de galopes de efeito coreográfico pelo campo” (BRANDÃO, 1974, p. 105), dentre elas destaca-se: “Violeta” (Figura 4 e 5), “A noiva encantada” (Figura 6), “Os 3 Sossegados” (Figura 7 e 8) e “Flor da Noite” (Figura 9). Após os galopes de entrada, começam as batalhas, momento em que tocam as quadrilhas. O regente escolhe uma das quatro quadrilhas citadas.

A quadrilha da Figura 3, tem o nome de “Branca”, depois de copiada por Mestre Propício, primeiro Regente da Banda Phoenix, passou a ser chamada e conhecida em Pirenópolis por “Violeta”. Cada quadrilha tem um conjunto de cinco partes, nas Cavalhadas cada parte é uma carreira. A grade da Figura 4 é a do maestro, nela estão demonstrados todos os instrumentos da Banda.

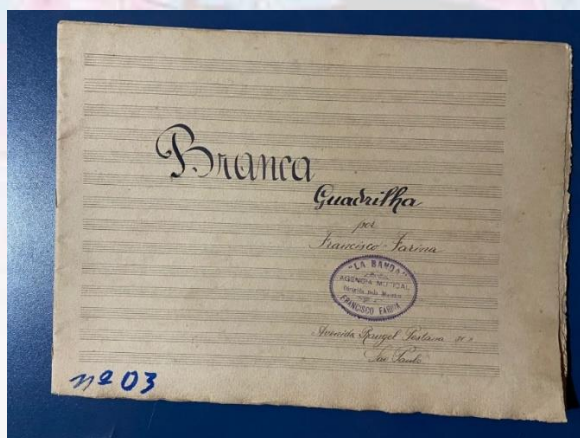


Figura 4: Quadrilha “Violeta”
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

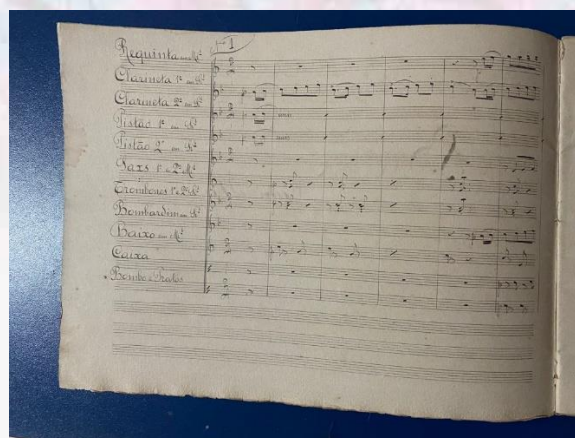


Figura 5: Quadrilha “Violeta”, vários instrumentos
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix



Figura 6: Quadrilha “Noiva Encantada”
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

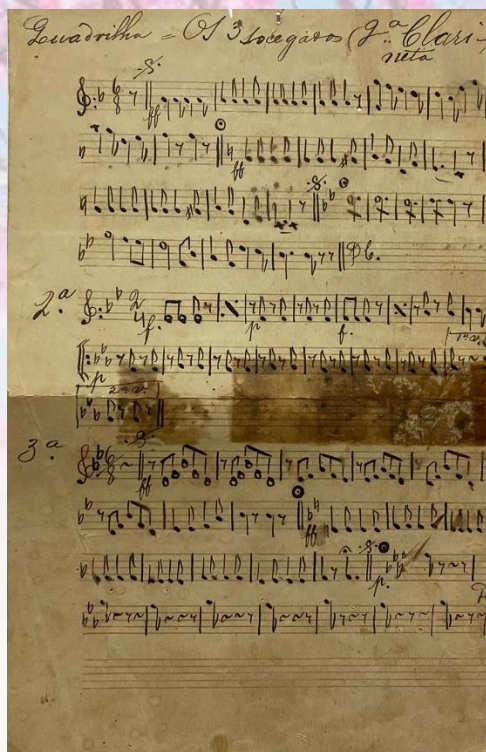


Figura 7: Quadrilha “Os 3 Sossegados”
Parte I
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

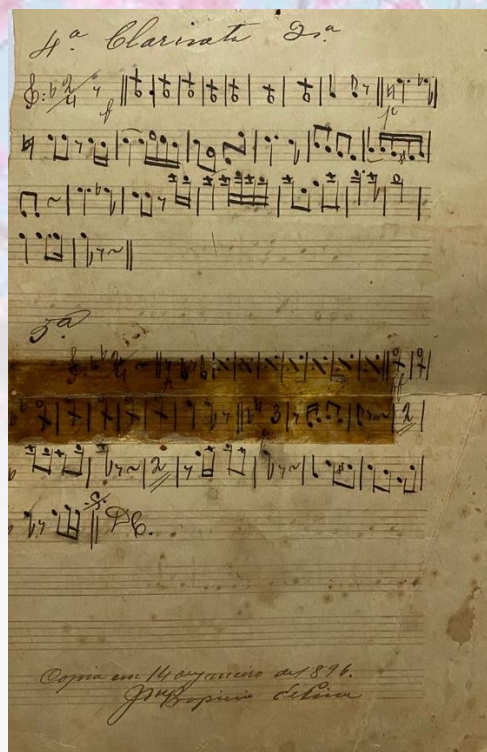


Figura 8: Quadrilha “Os 3 Sossegados”
Parte II
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

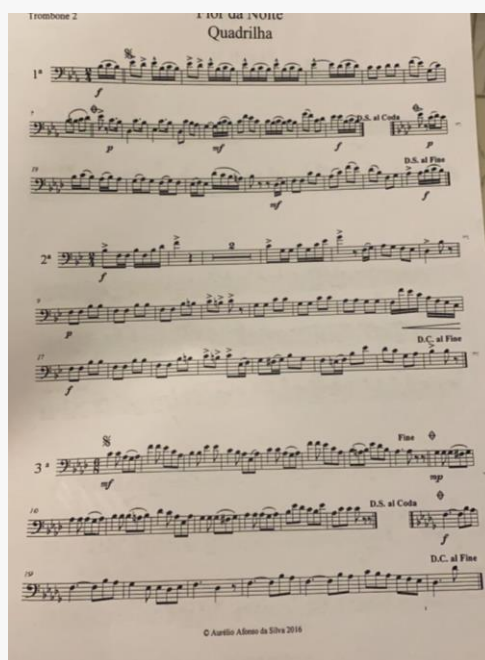


Figura 9: Quadrilha “Flor da Noite”
Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

Outro gênero musical tocado nas Cavalhadas são as valsas. É difícil determinar quando começou a valsa, o mais antigo exemplo conhecido foi encontrado em um teatro de comédia de improviso, associado a música para ser ouvida e não para ser dançada. No sul da Alemanha e Áustria, a valsa ganha a possibilidade de ser dançada por casais abraçados. Em 1820, a valsa já desfrutava de um reconhecimento internacional. Sendo a valsa um gênero que atravessou séculos e diversos países e continentes, é uma dança em tempo tripartido, que se tornou a dança de salão mais popular do século XIX até a atualidade.

A Valsa, atraiu a atenção de grandes compositores do século XIX e início do século XX, e foi aceita como forma de composição musical. Sendo uma forma de dança, a sua qualidade musical foi desenvolvida para uma medida incomum. As origens reais da valsa são difíceis de definir. No entanto começou por ser dançada com os elementos separados e evoluiu como uma forma de dança separada de maneira gradual até à forma dançada com os casais abraçados. O nome Valsa está ligado à derivação do verbo Alemão Walzen, que por sua vez está ligado ao verbo Latino Volvere, que quer dizer contornando ou rodando (ALMEIDA, 2014, p. 4-5).

Nas Cavalhadas, as valsas são executadas no segundo dia durante o batizado, momento da conversão dos mouros ao cristianismo, a primeira valsa a ser tocada é chamada de “Batizado dos Mouros” de composição anônima; em seguida, a Banda executa a “Valsa Alemã”, que não possui partitura, é passada pela oralidade, de geração em geração de músicos.

Os cristãos vencem as batalhas, convertem os mouros e a vida do lugar segue em paz. As músicas dos bailes de outrora se resignificam neste momento de conversão.

As danças de salão surgiram na Europa. Muitos a consideravam uma dança popular e social, praticada pelo prazer ao dançar, colocando as pessoas em contato com suas emoções e corpos. Na Idade Média e no Renascimento, essas danças sociais representavam diferenças entre as classes. A aristocracia, por exemplo, praticava as danças da corte, enquanto o povo, as danças folclóricas (FRANCO, 2021, p. 17).

As danças galopes, quadrilhas e valsas compõem os momentos entendidos como profanos da festa. As Cavalhadas fazem parte da festa do Divino Espírito Santo, porém, dependendo do entendimento da Igreja, colocam-na à margem dos eventos sagrados. Algo interessante é que, em nenhum momento da execução dessas músicas pela Banda Phoenix, as pessoas dançam; já os cavalos correm aos sons ritmados, enquanto os cavaleiros os conduzem. Muito embora, os galopes, quadrilhas e valsas sejam músicas dançantes, não há entre os participantes estas performances, talvez ainda reproduzindo aquilo que foi nos primórdios da valsa quando ainda eram somente ouvidas.

A música de Festa, um som que ecoa

A incursão que fizemos pelas músicas das Cavalhadas de Pirenópolis não foi no sentido de esgotar a temática, mas de abrir um diálogo entre os rituais presentes nesta celebração e as músicas que se adequaram a esta estrutura simbólica. A presença da Banda Phoenix executando seus dobrados, galopes, quadrilhas e valsas, em uma festividade que por quase dois séculos se perpetua e se faz presente na atualidade, demonstra que “os ritos nunca são acompanhados por música arbitrárias ou autônomas, mas por músicas que servem para melhor realização do rito, no contexto de uma visão religiosa que não pode nunca ser interpretada arbitrariamente” (TERRIN, 2004, p. 312).

As músicas apresentadas neste texto são referências na tradição conhecida e reconhecida pelos pirenopolinos participantes das Cavalhadas, ao ouvi-las é possível saber onde e o que está acontecendo, os seus diferentes estilos marcam momentos específicos da trama cavalheiresca, além de ativar a memória

de momentos passados e pessoas que não estão mais presentes. É a certeza de que todos os anos estarão todos reunidos “ali” vivendo “aquilo”.

Nas cavalhadas são as mesmas as fantasias. São também as mesmas músicas que o povo prefere ter cada vez mais tradicionais. São também iguais as carreiras e, sobretudo, é secularmente igual o resultado. Os cristãos sempre ganham. Os mouros perdem, convertem-se e são batizados. E todos sabem disso há pelo menos 150 anos (BRANDÃO, 1974, p. 20).

Isto não quer dizer que as Cavalhadas não sofram alterações e que as músicas sempre foram as mesmas. A tradição é dinâmica, como a sociedade que a vivencia. Para Maia, em seus estudos sobre a tradição cavalheiresca e sua rede organizacional, no mundo festivo de Pirenópolis, destaca-se a “tradição da musicalidade” feita mediante a participação do Caixeiro e da Banda de Música. Este autor, de modo contundente, afirma

a *colateralidade* possui uma acepção fundadora; quer dizer, “*colateralidade*” é o modo de ser espacial dos músicos na tradição dramático-pirenopolina. Entendamos isso considerando antes de mais nada que, para os pirenopolinos, um dos motivos das Cavalhadas “dali” distinguem-se de outras é a “música”. A “música”, segundo eles, complementa o “drama” e, por emocionar, *também* compõe o mundo festivo. Mas não há “música”, nem Cavalhadas “dali”, sem a co-presença dos músicos igualmente “dali” (MAIA, 2002, p. 137).

O caixeiro, que dava ritmo ao galope dos cavalos, e participava tanto dos ensaios dos cavaleiros quanto no dia dos festejos propriamente dito, perdeu seu espaço de atuação quando o som da Banda Phoenix passou a ser difundida por todo o campo com o auxílio de alto-falantes. Assim, Maia conclui, “atualmente, nos dias de Cavalhadas, a musicalidade soa através da Banda (2002, p. 137).

As alterações são constantes, assim como os conflitos, mas o que está em jogo numa manifestação que tem uma identidade cultural, um jeito próprio de ouvir, ver, sentir e ser neste mundo, é o seu poder de ressignificar e se adaptar à realidade... e muitas vezes renascer como a fênix, ou, acompanhar a Phoenix pelos caminhos festivos, ao som de seus dobrados, galopes, quadrilhas e valsas.

Referências

ARQUIVO DA ESCOLA E BANDA DE MÚSICA PHOENIX. Pirenópolis.

ALMEIDA, Hélder António Moreira de. **As Valsas na Europa e na América do Sul.** Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. 2014. 69p.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música.** Tradução: Maria Tereza Resende Costa. Zahar, Rio de Janeiro, 1986. 80p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cavalhadas de Pirenópolis.** Goiânia, Oriente, 1974. 208p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Divino, o Santo e a Senhora.** Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, 163p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. De um lado e do outro do mar: festas populares que uma origem comum aproxima e que um oceano e um cerrado separam. In: OLIVEIRA, Maria de Fátima [et al]. **Festas, religiosidades e saberes do Cerrado.** Anápolis: Editora UEG, 2015. pp. 25-72.

BRITTO, Clovis Carvalho. Entre mascarados, mouros e cristãos: por uma memória topográfica das cavalhadas no Campo do João Francisco em Goiás. In: BRITO, C. C.; PRADO, P. B.; ROSA, J. L. **Os sentidos da devoção: o império do Divino na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2015. 258p.

FRANCO, Neil... [et al.]. **Espetáculo itinerante** [livro eletrônico]: História das Danças de Salão Nova Xavantina, MT: Pantanal, 2021. – (As Raízes dos Ritmos: v. 1). 70p

GIFFONI, Adriano. **Música Brasileira para Contrabaixo**: Demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros. Irmãos Vitale, São Paulo, 1997. 55p.

IPHAN. **Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis** — Goiás. Brasília: Iphan, 2017. 157p. Col. Dossiê Iphan, 17.

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

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX**. Movimento, Porto Alegre, 1977. 140p.

MAIA, Carlos Eduardo Santos. **Enlaces Geográficos de um Mundo Festivo — Pirenópolis**: a tradição cavaleiresca e sua rede organizacional. Tese de Doutorado. PPGG/UFRJ, 2002. Rio de Janeiro, 2002. 300p.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro. **A música em Goiás**. 2. ed. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981. 385p.

PEREIRA, Niomar de Souza. JARDIM, Mara Públio de Souza Veiga. **Uma festa religiosa brasileira – Festa do Divino em Goiás e Pirenópolis**. São Paulo, Conselho de Artes e Ciências Humanas, 1978, 125p.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. **Memória musical de Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2002.

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

RIO DE LAGRIMAS. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tiao-carreiro-e-pardinho/478780/>. Acessado em 19 de set. 2021.

SILVA, Mônica Martins da. **A festa do Divino**: romanização, patrimônio & tradição em Pirenópolis (1890-1988). Goiânia: AGEPEL, 2001, 229p.

TERRIN, Aldo Natali. **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade**. São Paulo: Paullus, 2004. 448p.

Agentes e instituições no campo de produção musical na Cidade de Goiás oitocentista: alguns apontamentos

Agents and institutions in the field of music production in the 19th century Cidade de Goiás: some notes

Guilherme Braga de Carvalho
guilhermebraga@discente.ufg.br

Flavia Maria Cruvinel
flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo: A presente comunicação de pesquisa é resultado de dois Planos de Trabalho de Iniciação Científica vinculados ao Projeto de Pesquisa “Formação Musical Brasil no Século XIX” e ao Grupo de Pesquisa Músicas e Processos Formativos, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás/Cnpq e tem como objetivo investigar os processos de formação musical na cidade de Goiás, então Vila Boa de Goyaz no século XIX. Como método de investigação foi utilizada a praxiologia bourdieusiana por meio da construção do objeto via História Social, a partir do contexto sociocultural vilaboense oitocentista. A partir da revisão de literatura de autores como Mendonça (1981), Borges (1998), Souza (2007), Cruvinel (2007, 2018), Pinto (2012), Vieira (2013), Laurindo (2017) e pesquisa em fontes primárias no periódico “Correio Oficial de Goyaz” disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Por meio da revisão de literatura e da pesquisa nos periódicos foram encontrados 54 (cinquenta e quatro) agentes músicos e 33 (trinta e três) instituições entre conjuntos musicais, espaços culturais e clubes.

Palavras-chave: Formação musical; Agentes e Instituições, Cidade de Goiás; Século XIX.

Abstract: *This research paper is the result of two Scientific Initiation Work Plans linked to the Research Project “Music Formation Brazil in the 19th Century” and to the Music and Formative Processes Research Group of the University School of Music and Performing Arts Federal de Goiás/Cnpq and aims to investigate the processes of musical formation in the city of Goiás, then Vila Boa de Goyaz in the 19th century. As a method of investigation, the Bourdieusian praxiology was used through the construction of the object via Social History, from the sociocultural context of Vilabo's nineteenth century. From the literature review of authors such as Mendonça (1981), Borges (1998), Souza (2007), Cruvinel (2007, 2018), Pinto (2012), Vieira (2013), Laurindo (2017) and research in primary sources in the periodical “Correio Oficial de Goyaz” available at the Hemeroteca Digital of the National Library. Through literature review and research in journals, 54 (fifty-four) musician agents and 33 (thirty three) institutions were found among musical groups, cultural spaces and clubs.*

Keywords: *Musical formation; Agents and Institutions, City of Goiás; XIX century.*

Introdução

Este artigo é resultado de dois planos de trabalho de iniciação científica, ligados ao Projeto de Pesquisa “Formação Musical no Brasil no Século XIX”¹, que aconteceram durante os períodos de 2019-2020/2020-2021. O primeiro plano de trabalho teve como objetivo investigar os processos de formação musical na cidade de Goiás, então Vila Boa de Goyaz durante o período do século XIX, identificando os agentes e as instituições do campo de produção musical vilaboense - músicos, conjuntos e instituições musicais, que tiveram forte atuação nesta região durante os oitocentos. Como objetivos específicos compreender as concepções e as práticas musicais e conhecer as metodologias de ensino, técnicas, conteúdos, repertórios que permeavam a formação musical na cidade de Goiás no século XIX. Na revisão de literatura foram utilizados os trabalhos seguintes autores Vieira (2012); Pinto (2012), Cruvinel (2007), Borges (1998), Chaul (1997), Larindo (2017), Bertran (1994) e Mendonça (1981).

Os objetivos foram mantidos no segundo plano de trabalho, porém para coleta de dados foram utilizados, além da revisão de literatura, pesquisa em fontes primárias, os periódicos goianos do século XIX disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital. O processo de pesquisa nos periódicos foi realizado de forma colaborativa, com a participação de outras duas discentes, igualmente orientadas pela mesma orientadora e participantes do Grupo de pesquisa *Músicas e Processos Formativos* - Musiprof. Vale ressaltar que os três planos de trabalho de iniciação científica ligados ao mesmo projeto de pesquisa, enfocam os processos de formação musical: um direcionado as cidades Pirenópolis, e Corumbá de Goiás; o outro relacionado a Campininha das Flores, atual bairro de Campinas, situado em Goiânia; e por fim, o terceiro plano de trabalho foco na formação musical na Cidade de Goiás no século XIX, sob responsabilidade do primeiro autor deste trabalho.

Campo de Produção Musical da Cidade de Goiás no século XIX

A ocupação da então capitania de Goiás se deu a partir dos arraiais ao entorno de regiões auríferas, que se tornaram atrativas para os bandeirantes, que chegavam em busca de ouro e diamantes. O historiador Luis Palacín (1994, p. 16) afirma que nesse momento houve “o descobrimento definitivo de Goiás”. Paralelamente à essa atividade extrativista, a população local desenvolvia agricultura de subsistência e criação de gado. No final do século XVIII ocorreu o esgotamento da atividade aurífera na capitania de Goiás provocando uma evasão massissa, após período de superpovoamento em decorrência da exploração do ouro na localidade. A partir desse momento, segundo Campos (1987), alguns autores

¹ Projeto de pesquisa “Formação Musical no Brasil no século XIX”(PI01937-2016), de autoria da Profa. Dra. Flavia Maria Cruvinel, orientadora dos Planos de Trabalho relacionados e co-autora deste artigo.

defendem a tese de que Goiás entra em um período de decadência e ruralização que se estende durante todo o século XIX.

Bertran (1994), por outro lado, afirma que há poucos estudos acerca do século XIX. E ele se coloca contra essa teoria de decadência em virtude da redução drástica da população. Um outro dado trazido por Chaul (1997) se refere a agropecuária, que segundo este historiador, sustentou o povoamento da capitania.

No campo cultural, as irmandades religiosas assumiram papel relevante no culto as entidades ligadas ao catolicismo e ao mesmo tempo, funcionavam como apoio nas mais variadas necessidades aos seus associados, conforme atesta Pinto (2012).

As Irmandades foram associações religiosas de leigos que tinham como principal propósito congregar em torno de uma entidade sacra, geralmente um santo ou uma das invocações da Virgem Maria, pedindo proteção tanto em assuntos espirituais quanto materiais. Esperava-se, por um lado, que a agremiação desse apoio a seus associados em caso de problemas sociais ou mesmo econômicos durante suas vidas. Por outro lado, a associação religiosa a que pertencia o indivíduo era responsável por tomar todas as providências necessárias para a salvação de sua alma, incluindo a realização dos ritos fúnebres e das diversas missas em sufrágio. (PINTO, 2012, p.323).

A seleção dos membros dessas irmandades era realizada por meio de critérios sociais, étnicos ou profissionais:

Assim, era comum o uso de critérios étnicos, sociais ou profissionais na seleção de membros que participariam dessas associações. Dessa forma, Irmandades do Santíssimo Sacramento eram compostas por brancos, enquanto Irmandades de São Beneditos por negros; as de Santa Cecília agremiavam músicos e a Confraria do Patriarca São José da Cidade de Goiás destinava-se aos carpinteiros, pedreiros, marceneiros e tanoeiros.(PINTO, 2012, p. 323).

No que diz respeito à organização e realização de festas por parte das irmandades com o intuito de exaltar entidades religiosas, Pinto (2012) destaca que cada santo ou divindade tinha um dia certo para ser comemorado. Porém, não raro as comemorações começavam dias antes. A quantidade e o tipo dessas celebrações era variável, de acordo com a verba disponível que era definida através de uma assembleia composta pelos oficiais da irmandade. Nessas festas eram feitas no mínimo uma missa cantada, um sermão e uma procissão. No caso de possuir mais recursos, a irmandade poderia também promover uma exposição do Santíssimo Sacramento, ou uma novena, uma comunhão, uma confissão e, também, um *Te Deum*. Alvoradas e Bailes foram eventos que também aconteceram em Goiás durante o final do século XIX e início do século XX.

Destarte, a música era um elemento primordial nas atividades das irmandades com vistas a celebração de seus padroeiros.

A música era, provavelmente, parte integrante de cada uma das cerimônias listadas acima. Existia música cantada pelos celebrantes durante cerimônias litúrgicas, música sacra cantada e tocada por músicos profissionais durante cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas, e música não necessariamente

sacra tocada por músicos durante cerimônias paralitúrgicas e até mesmo em eventos seculares da Festa. (PINTO, 2012, p.327).

Os registros encontrados em “Termo de compromisso” ou em “Livro de Receitas e Despesas” das irmandades podem revelar aspectos relacionados ao campo musical. Esses documentos continham todos os eventos e acontecimentos que viessem a ocorrer dentro da irmandade. Segundo Pinto (2012), o “Termo de Compromisso” tinha a função de indicar o que iria acontecer, já no “Livro de Receitas e Despesas” era detalhado os eventos. e com isso poderia conter informações. Com isso, se torna importante analisar trechos desses “Livros de Receitas e Despesas” citados acima, pois além de informar os gastos, informa com quem foi gasto, ou seja através disso é possível identificar alguns músicos ou grupos musicais:

Várias entradas nos “Livros de Despesas” das agremiações apresentam o nome do músico e a quantidade de ouro (ou dinheiro) pago na ocasião. Assim, sabe-se que em 1794, Antônio de Freitas Caldas recebeu dez oitavas e quatro vinténs de ouro pela “muzica do dia da Festa e Muzica da posse” da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia. Alguns escrivães eram um pouco mais detalhistas e adicionavam ao nome do músico alguma expressão que, agora, nos ajuda a entender o papel desempenhado por esse músico no serviço para o qual estava sendo pago. Joaquim Guilherme da Gama, escrivão da Nossa Senhora do Rosário do arraial do Carmo em 1836, escreveu que o tesoureiro Joaquim Furtado de Santa Anna pagou “ao Mestre da Muzica o Senhor Tenente Pedro Gonçalves/ d’Oliveira Negry a quantia de vinte e duas oitavas em / moedade Cobre para Repartir com os mais operários”. Pela expressão “Mestre da Muzica”, que era usada como sinônimo de “Mestre de Cappela”, e pelo fato de que Negry deveria pagar o restante dos músicos, pode-se inferir que ele era o diretor musical do grupo que atuou na festividade daquele ano. (PINTO, 2012, p. 328-329).

Durante os século XIX as irmandades vão perdendo cada vez mais espaço até que desaparecem por completo. Vários foram os fatores para essa decadência. Um dos motivos principais foi a diminuição da quantidade de ouro que reduziram em grande quantidade a partir dos século XIX e com isso as irmandades não tinham como se sustentar, uma vez que dependiam do ouro para pagar suas despesas. Porém, por meio dos documentos históricos pode-se constatar a importância das irmandades para formação musical em Goiás no início dos oitocentos. (PINTO, 2012, p. 325)

As atividades musicais relacionadas as celebrações religiosas foram registradas em periódicos, como por exemplo: *O Publicador Goyano*, *A Tribuna Livre*, *Correio Oficial de Goiás*, dentre outros periódicos que atuaram na Cidade de Goiás durante o século XIX. Além da presença das irmandades no campo de produção musical vilaboense, a partir da revisão de literatura e na pesquisa em periódicos foram encontradas menções as seguintes instituições : Teatro São Joaquim, Club Bellini, Club Caravana Smart, Cinema Íris, Orquestra Ideal, Banda Philharmonica, Banda de Música da Guarda Nacional, Banda do Batalhão 20, Banda da Polícia Militar, Banda de Joaquim Marques, Sociedade Recreio Dramático, Sociedade Recreio Artístico e Cassino Goyano, como se destacará a seguir.

Metodologia

A partir de investigar a História Social do objeto pelo viés da praxiologia proposta por Pierre Bourdieu, utilizou-se da pesquisa documental e bibliográfica para investigar os agentes e instituições no campo da produção musical na cidade de Goiás oitocentista. Seguindo o espectro das abordagens trazidas pelo sociólogo francês, buscou-se ter um olhar voltado para os fenômenos sociais e para o campo simbólico vilaboense nos oitocentos, focalizando as análises sobre os processos de dominação, a hereditariedade cultural e a trajetória social dos agentes investigados.

Os dados coletados por meio de revisão de literatura e pesquisa em periódico foram organizados em categorias, sendo identificados 54 (cinquenta e quatro) agentes músicos e 33 (trinta e três) instituições. Para aprofundarmos as discussões acerca dos agentes no campo de produção musical vilaboense ao longo do século XIX foram destacados os agentes a seguir.

O primeiro agente a ser apresentado é José do Patrocínio Marques Tocantins, que foi dominante no campo de produção musical vilaboense, sendo responsável pela criação da Banda Filarmônica, a mais antiga da cidade e da Banda da Guarda Nacional, conforme atesta Cruvinel (2007). Ele e sua esposa tinham grande conhecimento de música e eram exímios pianistas, visto que o piano era um instrumento central nos bailes, concertos, saraus e salões (Borges, 1998). Segundo Lima (2021), a partir do final do século XIX, mais especificamente no ano de 1870 era frequente encontrar negros atuantes no império brasileiro, e o mesmo aconteceu em Vila Boa de Goyaz, então capital da capitania de Goiás. Segundo a autora, a mãe de José do Patrocínio Marques Tocantins, D. Anna do Espírito Santo Marques, ganhava a vida vendendo quitandas e empadão, mas sobre seu pai, Francisco Marques, não foi encontrada informações sobre seu ofício.

José do Patrocínio Marques Tocantins cursou Mineralogia com o dinheiro arrecadado pela mãe e do Centro Goiano, instituição que tinha por objetivo a arrecadação de fundos para financiar os estudos de goianos da corte brasileira. Durante sua trajetória esteve no Rio de Janeiro, lugar no qual teve a oportunidade de frequentar o Instituto de Música do Rio de Janeiro. Ao retornar a sua cidade natal, José do Patrocínio Marques Tocantins criou a Banda de Música da Guarda Nacional em 1864 e a Orquestra Filarmônica em 1870. Além da carreira musical, a carreira no ramo jornalístico esteve muito presente em sua trajetória. Foi diretor e redator do “Correio Oficial de Goyaz”, jornal que destacava realizações do governo provincial. Foi editor e sócio no jornal “A Tribuna Livre” e foi redator no jornal “Goyaz”. Esses dois últimos pertenceram à família Bulhões e expunham ideologias do Partido Liberal, por esse motivo garantiu à José do Patrocínio atrito com o governo provincial que resultou no seu afastamento como professor de música do colégio Lyceu em Goiânia anos mais tarde.

Marques Tocantins fundou o periódico “O Publicador Goiano”, tendo por finalidade precípua o debate acerca das questões relacionadas ao humanismo, trabalho livre e abolicionismo (Lima, 2021). Para Laurindo (2017) a fundação deste jornal foi motivada pelas causas relacionadas à liberdade e à cidadania. José do Patrocínio Marques por mais que fosse negro e filho de pais pobres conseguiu superar o estigma social e racial, pois concluiu a sua formação musical na Banda de Música do Exército, melhor corporação musical do Rio de Janeiro.

Segundo Laurindo (2017), antes de ter completado 20 anos, fundou a primeira Banda de Guarda Nacional na cidade de Goiás. Quatro anos após fundou, junto com vinte de seus conhecidos a Philharmonica Goyana, instituição na qual demonstrou uma grande habilidade ao magistério, pois esses integrantes não possuíam conhecimento algum da arte musical, fazendo com que Marques dedicasse os seus esforços à uma iniciação musical adequada. Por mais que tenha atuado como regente de alguns conjuntos musicais sua carreira musical foi mais expressiva na magistratura. Assumiu a Cadeira de Música no Colégio Lyceu, porém durante sua carreira tiveram inúmeras contestações por parte de seus colegas e da administração política do império, motivadas principalmente por questões raciais, uma vez que era negro e não cabia ao mesmo exercer atividade intelectual. (Laurindo, 2017)

Houve um episódio retratado por Bretas (1991), na qual ao receber seu primeiro salário como professor de música do Lyceu percebeu que o valor era inferior se comparado aos seus colegas que exerciam a mesma função com a mesma jornada de trabalho. Ele procurou corrigir o problema alegando que possuía formação para exercer tal cargo, porém foi lhe dito que o salário que ele almejava era concedido à professores vitalícios e como ele era nomeado não poderia alcançar o valor desejado. Então Marques Tocantins requere um concurso para professor vitalício e em 5 de outubro de 1870 é nomeado como professor vitalício da cadeira de música. Porém anos mais tarde acaba perdendo o cargo por causa de suas atividades subversivas como abolicionista e por ter trabalhado no jornal “A Tribuna Livre” de Felix de Bulhões, que acabou se tornando adversário político do governo imperial. Além de professor e regente José do Patrocínio Marques Tocantins também foi, segundo Mendonça (1981), cantor e instrumentista, viveu entre 1844 até 1889, casou-se com Ana Nazareth, que foi uma de suas alunas particulares, juntamente com Maria Nazareth, irmã de Ana, e a família de Leonor Xavier de Barros. Organizou o coro da Igreja da Boa Morte. Há notícias do seu envolvimento em um recital de canto, segundo Laurindo (2017), na qual o repertório eram trechos de óperas italianas de Puccini, Bellini e Verdi. Além de José do Patrocínio, segundo Mendonça (1981), estiveram presentes nesse recital Ana e Maria Nazareth, assim como Leonor Xavier de Barros, Ângela de Bulhões Natal e Josefina de Bulhões Baggi de Araújo.

Outro músico investigado, que teve atuação na cidade de Goiás durante o século XIX, foi Basílio Martins Braga Serradourada, que viveu entre os anos de 1804 até 1874 e durante a pesquisa muito se

encontrou sobre as suas composições. Compôs o “Moteto dos Passos” e o “Moteto das Dores”. Os primeiros foram dedicados ao Senhor dos Passos, por isso o nome, em 4 de agosto de 1855, foram apresentados pela primeira vez na Matriz de Sant’Ana em 7 de março de 1856. Já o “Moteto das Dores” foi apresentado pela primeira vez em 10 de abril de 1856 na Igreja da Boa Morte. Essas peças são composições feitas para quatro vozes com acompanhamento de uma pequena orquestra de sopros e cordas. Alguns de seus ilustres alunos foram: José Iria Serradourada, André José Iria Serradourada, Joaquim Martins Xavier Serradourada, João Batista Xavier Serradourada e Paulo Francisco Povia. Sendo que todos eram seus filhos, com exceção do último que era seu genro.

Outros agentes de destaque foram Inácio Soares de Bulhões e Antônia Emília Rodrigues Jardim (Borges, 1998) e Antônio Martins de Araújo, “que era considerado maestro, compositor, flautista, violinista, violonista e considerado o primeiro clarinetista do estado. Formou um conjunto musical com seus seis filhos, que se apresentava em saraus, festas familiares e serenatas”. (Cruvinel, 2007, p. 185). Viveu entre 1850 até 1919 na cidade de Goiás, foi clarinetista por formação, o primeiro do estado e violinista também por formação. Atuava como primeiro violino no Club Bellini e dedicou-se a ensinar instrumentos musicais aos seus filhos, formando uma orquestra familiar. Durante sua carreira lecionou aulas de música em Vila Boa de Goyaz. Criou o Club Bellini, lugar onde atuou como primeiro violino. Após o encerramento das atividades do Club Bellini, Antônio passou a tocar em casa com seus filhos, que também eram seus discípulos, formando uma orquestra familiar. Como compositor fez várias valsas e mazurkas as que se destacam são: “A Surpresa” (valsa), “Valsa Fontana”, “O 4 de Abril” (valsa), “Photograph” (valsa), “6 de julho” (mazurka), “6 de Novembro” (mazurka).

Além dos músicos citados, outros se dedicaram à performance e à composição, com destaque para Pedro Valentim Marques, Benedito José de Azevedo, Joaquim Santana Marques, Francisco Martins de Araújo.

Francisco Martins de Araújo, conhecido como Mestre Chico e irmão de Antônio Martins de Araújo, viveu entre 1873 até 1927 na cidade de Goiás, foi flautista por formação, mas tocava na Banda Phill’harmonica bombardino e clarineta. Dedicou-se principalmente à composição de música sacra, sabe-se que compôs várias missas, motetes e hinos porém as partituras se perderam. É importante destacar que era muito comum a música ser transmitida via capital cultural herdado, ou seja um pai ensinando música ao seu filho. Ou um parente próximo que transmitisse música à geração seguinte. Um claro exemplo disso foi Antônio Martins de Araújo, que dedicou parte de sua vida ao ensino de instrumento musical para seus filhos.

Das instituições musicais encontradas destaca-se o Teatro São Joaquim, inaugurado em 1857 e apresentava semanalmente operetas, dramas românticos, comédias e espetáculos de vários artistas fora

da província. A parte musical era acompanhada pela Banda da Polícia, que tinha como regente o Mestre Braz de Arruda. Também funcionava nesse teatro o primeiro cinema do Estado, o Cinema Goyano. Outra instituição que se destaca é o Club Bellini, criado por Antônio Martins de Araújo, como já foi dito anteriormente, em 1895, infelizmente não foi encontrado o ano de encerramento. Foi fundado em homenagem à Vincenzo Bellini e era utilizado a seguinte instrumentação: violinos, violões, um violoncelo, um bandolin e um cavaquinho. Dentre os indivíduos que estiveram envolvidos nesse Club pode-se destacar: Cap. Antônio Pereira Jr, Dr. João da Costa Oliveira, Francisco Martins de Araújo, Luiz Martins de Araújo, Luiz Godinho, Plácido Ferreira, João Brandão Fleury e Olavo Mesquita.

Por meio de pesquisa no periódico *Correio Oficial de Goyaz* disponibilizado no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional foram catalogadas onze instituições musicais dentre orquestras e bandas; e no que diz respeito aos profissionais da área da música foram catalogados vinte e um profissionais, que em sua grande maioria tanto atuavam lecionando quanto regendo. A busca foi realizada no segundo plano de trabalho (2020-2021) a partir das palavras-chaves: "música", "musical", "instrumento", "orquestra", "banda", "coral", "canto", "piano", "violino", "ópera", "missa", "festa", "maestro", "regente".:Segue abaixo dados coletados do periódico

- 1) Em 1866 João da Costa Lima, mestre da música do *Batalhão Goyano de Voluntários*, recebeu uma gratificação mensal de 50000 mil réis e com isso organizou apresentações musicais para os dias do carnaval;
- 2) Na época do carnaval a *Banda da Guarda Nacional* executava músicas a partir das 4 horas pelas principais ruas da capital, à noite houve um baile máscaras no teatro S. Joaquim, evento com muita pompa que começou às 8 horas da noite
- 3) Os grupos musicais eram muito requisitados em eventos políticos. Com o nascimento do filho da princesa Leopoldina no dia 19 de março a *Companhia de Voluntários da Pátria* saíram executando peças por toda a capital como forma de exaltar o acontecimento;
- 4) No dia 23 de julho de 1866 José Vicente ou Vicenlô da Silva assumiu seu papel como professor de música do Lyceu da sua cidade. Ele estava com uma licença de um mês que teve início no dia 9 de julho de 1866. Seu substituto foi José do Patrocínio Marques Tocantins
- 5) Em 7 de setembro de 1866 a Banda de Música da Guarda Nacional tocou o Hino Nacional em evento público que celebrava a independência do Brasil, foi feita uma apresentação musical no dia 2 de dezembro de 1866 para comemorar o quadragésimo primeiro aniversário de Dom Pedro II, houve música para

celebrar a saída de Exm. Sr. Dr. Couto de Magalhães;

6) Em 19 de janeiro de 1867 foi exigido que no dia seguinte esteja presente, às 17 horas, na porta da igreja catedral, músicos da guarda nacional para acompanhar a procissão de S. Sebastião;

7) No dia 25 de março de 1867 foi divulgado o resultado da eleição e com isso às 13 horas daquele dia houve um cortejo à Augusta Effigie de S. M. E durante esse ato uma banda de música executou o Hino Nacional;

8) Foi exigida a presença da Banda da Guarda Nacional durante a celebração do aniversário do juramento da constituição do império, ainda foi executado música, em forma de desfile, pela guarda nacional durante a procissão da Senhora das Dores e a guarda nacional executou música, pela manhã na igreja da Boa Morte, em homenagem ao falecido Eliseu Xavier Leal;

9) Encontrada uma relação de instrumentos e objetos necessários para as aulas de música no Lyceo da capital. O material exigido foi: 2 livros completos para solfejo, 2 livros de Contraponto, dicionário musical, 2 livros de duetos para clarineta, 12 compendios ou artes completas, 1 requinta e 2 dúzias de palhetas;

10) Dia 11 de junho de 1867 foi executada música nas honras fúnebres do Capitão João Damasceno de Albuquerque, em setembro de 1867 a guarda nacional executou música para a aparição de um bispo

11) Foi solicitado para o dia 29 de outubro 1867 que a Guarda Nacional execute música em um quartel para o Capitão Vieira de Aguiar, no dia 2 de dezembro foi executado música para o aniversário natalício S. M. o Imperador, a chegada do Imperador na provincia era marcada, dentre outras coisas, pela presença da banda de música;

12) Dia 16 de agosto de 1869 houve uma procissão na qual houve música e os músicos presentes não estavam devidamente uniformizados como de costume, porém isso foi previamente avisado. Ainda em 1880 houve uma solenidade organizada pelo Sr. Tocantis, na qual a Philharmonica e banda da guarda 20 tocaram;

A partir do que foi exposto pode-se perceber que a performance musical estava muito ligada à eventos públicos, seja a chegada ou partida de alguma autoridade do governo, então em eventos fúnebres, festas religiosas ou pagãs como foi exposto nos exemplos citados a cima. Dentre os agentes encontrados ainda pode-se citar os seguintes: Vigario Colado da Parochia da Cathedral, Vigario Colado da Parochia de N. S. do Pilar do Ouro Fino, Antonio Pereira Ramos Jubé, Dr. Francisco Antônio de Azeredo, Ramiro Pereira

de Abreu, Christiano Joaquim de Sant'Anna, João da Rocha Vidal, Manoel Alves de Castro, Francisco Antonio Ferreira de Azeredo, Benedicto Pereira de Andrade, Sr. Gilmore, Berlamino Felipe do Nascimento e Joaquim Xavier dos Guimarães, Carlos Bernardes Ferreira, Simão Ribeiro Queiroz, Antônio Manuel Xavier, Geraldo Correa do Lago;

E no que diz respeito às instituições pode-se citar: Companhia de Aprendizes Militares, Batalhão 2 da Infantaria, Sociedade Recreativa, Grande Orquestra do Sr. Gilmore, Sociedade Carnavalesca, Banda de música do Bomfim, Banda de Aprendizes, Banda de Cornetas, Banda de Música a União Goyana, Banda de Música Euterpe Goyanna.

Considerações finais

Pode-se constatar o quão vasto é a quantidade de personagens presentes na então Vila Boa de Goyaz e que atuavam lecionando ou regendo grupos musicais durante o século XIX. Muitos desses profissionais escolheram esse ofício através do capital cultural herdado, ou seja, gerações da família que atuam como músicos. O capital cultural herdado foi encontrado no levantamento de dados desta pesquisa através de grupos musicais que eram compostos por parentes, em alguns casos de primeiro grau. Outro ponto a ser destacado refere-se a presença da música em comemorações profanas, sacras, fúnebres e também em eventos políticos do então Império brasileiro.

Necessário se faz destacar que as instituições e os agentes atuantes no campo de produção musical oitocentista na cidade de Goiás não foram esgotados nestes dois planos de trabalho. Desta forma, o prosseguimento desta investigação por outros pesquisadores torna-se imperativo, uma vez que os repositórios digitais disponíveis não foram esgotados e os acervos físicos não foram explorados devido a crise sanitária em decorrência da Covid-19.

Referências

BORGES, Maria Helena Jayme. **A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)**. Goiânia: Funape, 1998.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **Os herdeiros: os estudantes e a cultura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. rev. São Paulo: Zouk, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder do Simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CAMPOS, Francisco Itami Campos. **Coronelismo em Goiás**. 1ª reimpressão. Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1987.

CORREIO OFICIAL DE GOYAZ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2021.

CRUVINEL, Flavia Maria. **O Habitus Cortesão Bragantino nos Trópicos**: a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro Oitocentista. 2018. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Goiás. Goiânia. Defesa em: 23/08/2018.

CRUVINEL, Flavia Maria. O Panorama da Educação Musical em Goiás Aspectos Históricos e Socioculturais. In: Oliveira; A.; Cajazeira, R.. (Org.). **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007, p. 183-188.

HOBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios: 1875-1914**. 19ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

LAURINDO, Aparecida M. **José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889)**: Trajetória de um Afrodescendente na Província de Goiás no Século XIX. Goiânia, 2017. 124 f. Dissertação (Programa de Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia-GO, 2017.

LIMA, Ana Paula Oliveira. **José do Patrocínio Marques Tocantins e a abolição em Goiás**. Portal Geledes, 12 de mai. de 2021. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/jose-do-patrocinio-marques-tocantins-e-a-abolicao-em-goias/>>. Acesso em 12 de jul. de 2021

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. **A música em Goiás**. 2ª Edição. Goiânia: Editora da UFG, 1981.

PINTO, Marshal Gaioso. A Música nas irmandades de Goiás. In: **REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA _ PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA _ ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 321-333, Jul./Dez. 2012.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **O Processo de Humanização nas últimas décadas do século XIX na Cidade de Goiás**: antífona Domine, tu mihi lavas pedes atribuída à José do Patrocínio Marques Tocantins. In: SOUZA, Ana Guiomar Rego, Robervaldo Linhares Rosa e David Cranmer(org.) **Diversidade e Musicologia**. Curitiba: Editora Appris, 2020, p. 24-60.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **Paixões em Cena**: A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX). Tese de Doutorado: Brasília: Institut - Departamento de História, Unb, 2007.

VIEIRA, Joelson Pontes. **Bandas de Música Militares**: Performance e Cultura na Cidade de Goiás (1822-1937). 2013. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação Stricto Sensu Mestrado em Música na Contemporaneidade. Universidade Federal de Goiás. Defesa em 2013.

Agentes e instituições no campo de produção musical de Campininha das Flores no século XIX

Agents and institutions in the field of music production in Campininha das Flores in the 19th century

Pablínia Lisboa Pires do Prado
pablinialisboa@discente.ufg.br

Flavia Maria Cruvinel
flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo: O presente artigo é resultado de Planos de Trabalho de Iniciação Científica ligado ao projeto de pesquisa “Formação Musical no Brasil no século XIX”. O primeiro buscou investigar os processo de formação musical em Campininha das Flores, atual bairro de Goiânia e seus principais agentes e instituições no período do século XIX. Este plano de trabalho se justificou por se tratar de um objeto pouco explorado e por seu contexto relevante na história de Goiânia no desenvolvimento artístico musical, Neste período, o Estado de Goiás teve povoamento crescente e processo de urbanização com grande influência eclesiástica onde os padres redentorista junta a igreja foram grandes responsáveis pelo desenvolvimento dos arraís, bem como nos movimentos artísticos Neste contexto, observou-se a forte atuação da igreja e dos padres redentorista na construção social, bem como na prática musical nos ritos litúrgicos tanto no distrito do Barro Preto, atual Trindade quanto em se Campininha das Flores, nos séculos XIX e XX. A metodologia de pesquisa tem como arcabouço a praxiologia bourdieusiana com vista na construção do objeto por meio de sua história social. Em segundo plano de trabalho, o processo investigativo foi direcionado a fontes primárias especificamente aos periódicos Alamanda de Goyas: calendário do ano de 1887- compacto eclesiástico (GO) periódico A Cruz: revista Catholica (GO)1889 a 1891, presentes no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Palavras-Chave: Formação Musical, século XIX, Campininha das Flores

Abstract: *The present work plan linked to the research project “Musical Formation in Brazil in the 19th century” seeks to investigate the process of musical formation in Campininha das Flores, the present district of Goiânia and its main agents and institutions in the 19th century, and if justifies for being an underexplored object and for its relevant context in the history of Goiânia in the musical artistic development. In this period, the State of Goiás had a growing population and urbanization process with great ecclesiastical influence where the Redemptorist priests joined the church were great responsible for the development of the villages as well as the artistic movements In this context, the strong performance of the Redemptorist church and priests in social construction is observed, as well as in the musical practice in liturgical rites both in the district of Barro Preto, currently Trindade, and in Campininha das Flores in the 19th and 20th centuries. The research methodology is based on the Bourdieusian praxiology with a view to constructing the object through its social history. In this second work plan, the investigative process was directed to primary sources specifically to the Alamanda de Goyas periodicals: calendar of the year 1887 - ecclesiastical compact (GO) periodical A Cruz: Catholica magazine (GO) 1889 to 1891, present in the Hemeroteca collection Digital of the National Library.*

Keywords- *Musical Formation, 19th century, Campininha das Flores*

Introdução

O presente artigo é resultado de dois planos de trabalho de Iniciação Científica ligado ao Projeto de pesquisa “Formação Musical no Brasil no século XIX” da Universidade Federal de Goiás e ao Projeto de Pesquisa Grupo de Pesquisa Musiprof da Escola de Música e Artes Cênicas. A investigação teve foco no processo de formação musical em Campininha das Flores, atual bairro de Campinas da cidade de Goiânia, no campo de produção cultural oitocentista e teve como objetivos específicos, investigar os agentes e instituições que participavam do campo de produção musical em Campininha das Flores, bem como as concepções, as práticas e as metodologias de ensino, técnicas, conteúdos, repertórios que permeavam a formação musical.

Neste período, o Estado de Goiás teve povoamento crescente e processo de urbanização com grande influência eclesiástica. Os padres redentoristas foram grandes responsáveis pelo desenvolvimento daquela região, bem como nos movimentos artísticos, sendo a cidade de Trindade, antiga Barro Preto, foco de atuação da congregação religiosa.

(...) Desde a chegada à Trindade (antiga Barro Preto), em 1894, a congregação redentoristas vem atuando intensamente na vida espiritual, social e artística de parte significativa do estado de Goiás. Com extrema dificuldade, as caravanas de padres missionários visitaram cidades do entorno, auxiliando pequenas comunidades (LOPES, 2010, p. 151).

O município de Campinas foi criado por Lei Estadual em 1907 os quais passaram a pertencer ao arraial de Barro Preto. A primeira igreja foi construída no período entre 1844 até 1920, e levava o nome de Paróquia Capela de Bomfim, local onde as pessoas dos povoados se reuniram no dia 12 de março de 1909 para alterar o nome do distrito do Barro Preto para Trindade.

José (2010) expõem que o surgimento de Barro Preto foi curioso. Segundo se conta popularmente, o casal Constantino e Rosa Xavier teria encontrado perto do córrego Barro Preto um medalhão de barro que representava a santíssima trindade coroando a mãe santíssima no ano 1840. Desde então, variadas pessoas passaram a se reunir para rezar o terço. Este terreno foi doado por Constantino e Maria Xavier para o Divino Pai Eterno, provocando o desenvolvimento do povoado de Barro Preto, que ganhou um grande movimento em torno da fé com a participação de romeiros e pessoas dos arredores do povoado.

Em 1884 os padres redentoristas alemães foram enviados à Trindade pelo Bispo Dom Eduardo Duarte para catequizar a Romaria com o principal objetivo de administrar o santuário de Barro Preto. “Dom Eduardo cuidou logo de ir à Europa em busca de padres para cristianizar a Romaria.” (JOSÉ, 2010, p. 324). A construção da igreja de Trindade foi, sem dúvida, um fato importante (Crônicas Redentorista.1910, p. 33). No ano de 1910 foi dada a permissão para execução do plano, que foi acompanhada pelo Padre Antão Jorge, redentorista alemão e se consolidando em 1912.

Já no século XX, o colégio para moças, o Colégio Santa Clara foi construído, e funcionava também como um convento da 3ª ordem seráfica e se transformou em um centro musical. Neste sentido, esta instituição é considerado pioneira da educação musical dessa região, tendo professores de canto, violino, piano e Harmônio (PINA FILHO 2002, p. 13-14.).

O Padre Alemão Mathias Prechtel foi o idealizador da construção desta escola para meninas, finalizada em janeiro de 1922 com a presença de um movimento musical: “Tanto na paróquia de Campinas quanto em Trindade e cercanias, a música fosse vocal ou instrumental, sempre se fez presente como um poderoso instrumento de trabalho nas celebrações litúrgicas e nas festas religiosas”. (LOPES, 2010, p.153).

De acordo com Menezes (1981) apud, Lopes (2018), Luzia de Souza foi a primeira candidata brasileira à ordem, apresentando dotes de pintora, bordadeira e pianista. Há registro de uma outra Irmã, de nome Aparecida, que lecionou várias disciplinas no Colégio Santa Clara e se dedicava ao ensino de piano. Muitas irmãs tocavam instrumentos diferentes e contribuíram para formação musical, não somente no canto mas como no desenvolvimento do instrumento piano violino. Estas Irmãs ensinavam as matérias curriculares, educação religiosa e prendas domésticas, mas também música ao piano, violino e órgão. A forma de ensino era dividida entre teoria e prática, o repertório era litúrgico como missas, *requiem*, *angeliz*, *salve regina*, canto gregoriano.

Por meio da revisão de literatura, reconfigurou-se o período a ser investigado, ampliando para o século XX. Foi observado que os principais agentes responsáveis pela processo de formação musical neste período foram os padres redentoristas e as irmãs franciscanas, chegando aos resultados que se lê a seguir.

Resultados e discussão:

A partir das coletas de dados por meio da revisão de literatura tendo como destaque as Crônicas dos Padres Redentoristas (1908 a 1965) e sua organização em categorias na forma de quadros, Modelo Miceli (2001)/Cruvinel (2018) chegou se aos principais agentes das Instituições encontradas no período focalizado, Santuário Divino Pai Eterno na cidade de Trindade, antiga Barro Preto e Colégio Santa Clara das Irmãs franciscanas em Campininha das Flores, como demonstra o Quadro 1

Quadro 1 - Agentes Campininha das Flores e Barro Preto

Músicos formadores	Nascimento e Morte (anos e locais)	Gestão do Capital de relações sociais	Formação Musical/Carreira/Tipo de produção e Principais obras	Fonte
Santuário Divino Pai Eterno/Padres Redentoristas				
Padre Pelagio Sauter	(1878-1961)		Líder espiritual e músico renomado	
Padre Germano Kozing			Músico, organista e cantor. Padre, tem várias funções: cozinheiro, decorador da igreja e responsável pela serralheria.	Lopes, Dias (2010)
Padre Redentorista Oscar Chagas		" Em meados de 1919 1921 é transferido para São Paulo e retorna para se tornar vigário dos redentoristas de 1947 1948"	Músico compositor. Compôs o antigo hino de Goiás, responsável pelas crianças, cantarem e recitarem.	Cônicas (1919- 1947)
Padre Caio Toledo			O padre que se dedicara as atividades musicais cantou ofício de trova, em 1946 juntamente com outro padre ele acompanhava o harmônio, mas também regeu o coro do juvenato do jubileu de prata paroquia união mas a composição de maior destaque foi um hino eucarístico para o congresso de Goiânia"	(Crônicas de 1947)
Padre konzen			No ano de 1950 as atividades musicais foram feitas por Kozen ..., algumas das citações são críticas ao seu trabalho".	Lopes, Dias(2010)

Padre Americo Stringhini

"Em 1957, o Américo já iniciava com o coro apresentando sobre sua regência. Vemos o padre Américo e Conrado a desenvolverem atividades artísticas nas datas importantes ...Padre Maestro e organista Além da função de músico que desempenhava foi professor de religião no Liceu de Goiânia em meados de abril de 1957..., colocou o coro da Matriz de campinas um dos primeiro de Goiás." (Crônicas 1960).

(Crônicas 1960) appud, Lopes, Dias (2010, pg.158)

Campininha das flores/Colégio Santa Clara: Irmãs Franciscanas

Irmã Alverne Grandl	Viveu no Brasil por 25 anos e permaneceu até sua morte	Pianista	(Lopes 2018 pag:41)
Aurea Cordeiro de Menezes		Regente Emissão da ordenação 25/01/1951 Pesquisadora da historiadora da congregação franciscana eclesiástica de Goiás.	Lopes, Dias(2018))
Irmã Auxiliadora Hess	Morou 19 anos no brasil	Pianista	
Irmã Auxiliadora Rezende		Professora de piano 06/01/1954	
Irmã Benedita Talfelmeier		Violinista Tocou na missa campal no lançamento da pedra funda - mental de Goiânia.	
Eliza		Violinista	

Irmã Elizabeth Fisher		Professora de piano e compositora Ordenação 04/08/1936	Venceu o concurso para a escolha do hino jubilar em comemoração ao jubileu de 60 anos do colégio Santa Clara
Irmã Estala Coelho		Pianista 28/01/1953	
Irmã Isabel Grassman		Organista professora de Solfejo 31/07/1918, tocou na missa, lançamento da pedra fundamental	
Irmã Aparecida de Souza		Professora de piano 06/01/1923	Primeira Brasileira postulante a Ordenação.
Irmã Maria Gema		Bandonolista	
Irmã Maria Josefina Claro		Pianista	
Irmã Maria Batista Bastos		Violinista 04/10/1931.Tocou na missa campal do lançamento da pedra fundamental	
Irmã Maria Natalina Aguiar		Pianista organista 07/01/1958	
Irmã Rosária Simmel		Incentivadora do canto	
Irmã Salutaris Staller	Morou 13 anos no brasil	Pianista	
Irmã Serafica Spigler	Morou 31 anos no Brasil	Professora de piano e de solfejo	

Fonte: Elaborado pela Autora a partir dos Modelos Miceli (2001) / Cruvinel (2018)

No segundo plano de trabalho pesquisa documental foi realizada por meio de periódicos da época presentes na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>).

Foram pesquisados os seguintes periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital: Almanak de Goyaz : Calendário para o ano de 1887 - Compacto Ecclesiastico (GO) - 1887, A Cruz : Revista Catholica (GO) - 1890 a 1

A partir da busca de palavras-chave como "Música", "musical", "instrumento", "orquestra", "banda", "coral", "canto", "piano", "violino", "ópera", "missa", "festa", "maestro", "regente", No periódico Almanak de Goyaz : Calendário para o ano de 1887 - Compto Ecclesiastico (GO) - 1887 foi noticiada a contratação do professor de música Joaquim de Sant'Anna Marques em Vila Boa de Goyaz; 3).No periódico "A Cruz da revista catholica(GO)-1889 A 1891", não foram encontrados menção sobre a música.

Considerações Finais

O movimento da música em Campininha das Flores, atual bairro de Campinas de Goiânia e Barro Preto, atual cidade de Trindade nos séculos XIX e XX, esteve presente sobretudo nas manifestações das festas litúrgicas, romarias e procissões. Mesmo antes da chegada dos redentoristas em 1894, havia um movimento de romarias na região, com a presença de cânticos musicais, além de relatos das festas e cavalhadas (Crônicas Redentoristas, 1909). A influência da igreja no processo de formação musical ficou evidente, por meio dos ritos litúrgicos, bem como nas práticas musicais cujo repertório tinha influência erudita. O principais agentes encontrados que atuavam no campo de produção musical, no ensino e na prática da música eram ligados as ordens dos padres redentoristas e das irmãs franciscanas

Referências

Hemoroteca Digital e dos periódicos Alamanda de Goyas: calendário do ano de 1887- compto eclesiástico (GO) periódico A Cruz: revista Catholica (GO)- 1889 A 1891. disponível em:
[lhttp://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=707180&pagfis=79](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=707180&pagfis=79)

BOAVENTURA, Deusa Maria Rodrigues. **Urbanização em Goiás no século XVIII**. Fu USP (.2007 1-280).

CRÔNICAS DOS PADRES REDENTORISTAS DE CAMPINAS:1908 a 1965 (transcrição digital dos originais). São Paulo: Santuário de Aparecida,1984.

CRUVINEL, Flavia Maria. O Panorama da Educação Musical em Goiás Aspectos Históricos e Socioculturais". In: Oliveira; A.; Cajazeira, R. (Org.). **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007, p. 183-188.

LOPES, Germano Henrique Pereira. **Uma trajetória coral do colégio Santa Clara (GOIÂNIA-GO) a partir da análise e performance de obras selecionada de acervo musical, Goiânia 2018.**

LOPES, Germano Henrique Pereira, DIAS¹, Ângelo de Oliveira. O canto coral em Goiânia uma trajetória artístico educacional registrada nas crônicas redentoristas (1909 a 1965). **In: Revista UFG. Dezembro 2010** /Anais XII nº 9 In: Artigos Falando de Festas e Operas em Goyases. 2010, p.151-169.

RENATO, Eduardo José. Imaginário Religioso nos ex-votos e nos vitais da Basílica, de Trindade-GO”, In **Histórias: Debates e Tendências**, vol.9 núm.2, ju/dez.,2009, pp,314-331, publ.1º Sem 2010 Passo Fundo Brasil.

Alberto Nepomuceno e sua participação na campanha em prol à recuperação da obra de José Maurício Nunes Garcia: Três reduções de Missas

*Alberto Nepomuceno and his participation in the recovery campaign of José Mauricio Nunes Garcia's work:
Three Masses' reductions*

Sandro Gomes Matias¹
sandrogmatias@gmail.com

Resumo: Este artigo retrata algumas peculiaridades do envolvimento de Alberto Nepomuceno na campanha em prol à recuperação da obra de José Maurício Nunes Garcia, movimento impulsionado por Alfredo Maria d'Escragnolle Taunay. Será abordado principalmente o seu trabalho na redução de três missas do compositor carioca.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno, José Maurício Nunes Garcia, Visconde de Taunay, Missa, Redução.

Abstract: This article portrays some peculiarities of Alberto Nepomuceno's involvement in the campaign for the recovery of the work of José Maurício Nunes Garcia, a movement driven by Alfredo Maria d'Escragnolle Taunay. His work will be mainly approached in the three Masses reduction of the composer from Rio de Janeiro.

Keywords: Alberto Nepomuceno, José Maurício Nunes Garcia, Visconde de Taunay, Mass, Reduction.

O compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920) esteve fortemente engajado na recuperação da obra de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), campanha promovida por Alfredo Maria d'Escragnolle Taunay (1843-1899) – o Visconde de Taunay – na segunda metade do século XIX. Nesse movimento, também esteve envolvido o compositor e maestro Leopoldo Miguez (1850-1902).

Ah! Esse nosso padre José Mauricio, que campo de estudos e investigações! Felizmente agora nelle trabalham com afinco Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno, dous verdadeiros artistas de que devemos tudo esperar a bem do engrandecimento da arte no Brazil (TAUNAY, *Jornal do Commercio – Theatros e Musica*, 16/06/1898, p.2).

Nas colunas de um dos principais periódicos da época do Estado do Rio de Janeiro, o *Jornal do Commercio*, Nepomuceno foi frequentemente mencionado pelo Visconde Taunay, ao contrário de Miguez, que teve poucas publicações sobre sua participação nesse movimento. A musicóloga Cleofe Person de Mattos (Anexo) traz algumas informações sobre essa campanha. A autora relata que é difícil identificar o que de fato foi feito por Nepomuceno ou por Miguez, além de informar que há semelhanças na grafia

¹ Mestre em Música pela UNICAMP, possui também especialização na área de Regência Coral pela UNASP. Atua na área de ensino da música e na regência de coros em igrejas e escolas do ensino básico.

musical desses dois maestros, como por exemplo a clave de “Fá”. Mattos ainda indaga se a função de Miguez seria apenas de copista das revisões de Nepomuceno.

Nesta doação² envolveram-se o diretor do estabelecimento, Leopoldo Miguez, e o compositor Alberto Nepomuceno numa grande tarefa: o material recebido foi estudado, reconstituído e copiado, visando à publicação de algumas obras, logo apresentadas ao público (MATTOS, p. 190, 1997).

Como mencionado, Nepomuceno também atuou na performance de obras de Nunes Garcia, inclusive, a primeira execução de obra do padre compositor em concerto, foi realizada por ele, tocando ao órgão fragmentos da *Missa em Si Bemol* (CPM 102) –como relata o *Jornal do Commercio* (22/11/1897). Nepomuceno também regeu em um dos eventos mais importantes resultantes da campanha de Taunay: apresentações das obras de Nunes Garcia na inauguração da Igreja da Candelária, em 10 de julho de 1898. Nesse dia o compositor executou a até então denominada *Missa Festiva* (CPM 113), com coro e orquestra.

No prefácio da edição publicada do *Requiem* de 1816 (CPM 185) elaborada por Nepomuceno, é descrita a empolgação do compositor para com o projeto de Taunay:

Que a propaganda tão generosa e desinteressada do benemerito Visconde de Taunay se torne uma realidade, não tardando a aurora do dia em que as obras primas do Mestre [Nunes Garcia] sejam publicadas para que não só os brasileiros mas a humanidade possam receber o legado do patrimônio intellectual que elle deixou (NEPOMUCENO, 1897).

Juntamente com a campanha de resgate da obra de Nunes Garcia, Nepomuceno também atuou no projeto de restauração da música sacra no Brasil, iniciado em 1895 por Rodrigues Barbosa (1857-1939). Esses foram os principais projetos nos quais o compositor brasileiro esteve envolvido nos primeiros anos após o seu retorno da Europa, Nepomuceno também revelou apoiar a causa da restauração da música sacra não apenas como músico, mas também como crente: “Desejando que vossa idea ache no coração dos sacerdotes e artistas, como no dos crentes, o mesmo eco que encontrou no meu, ponho-me inteiramente à vossa disposição, e ao serviço dessa causa sublime o meu ideal de crente e de artista” (*Jornal do Commercio*, 09/10/1895). Vermes (2000) traz uma importante informação ao lembrar que as obras sacras de Nepomuceno são datadas apenas a partir de 1895, o que nos leva a dedução que possivelmente estivessem atreladas à campanha de restauração de música sacra. Na campanha em prol à recuperação da obra de Nunes Garcia, nessa mesma fase do compositor, basicamente todas as obras trabalhadas por ele também foram sacras, salvo a Sinfonia Tempestade (CPM 233).

No Catálogo Geral do compositor cearense, elaborado por seu neto Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (1931-2018), constam onze obras de Nunes Garcia, dentre revisões e edições publicadas, trabalhadas por ele. O catálogo foi publicado pela FUNARTE em 1985 e republicado em 1996. Há alguns erros nesse catálogo, assim como Vermes menciona:

² Doação referente ao acervo Bento das Mercês, que estava em posse de Gabriela Alves de Souza.

Convém observar que há várias discrepâncias nos dados relativos às obras de Nepomuceno apresentados no *Catálogo Geral de Sérgio Alvim Corrêa* (Rio de Janeiro: Funarte, 1996), na *Enciclopédia da Música Brasileira* (São Paulo: Art/Publifolha, 1998), tanto na lista de obras quanto nas datas atribuídas (VERMES, 2000).

Nos delimitando apenas no tópico do catálogo que se refere às composições de Nunes Garcia, há também uma obra que não foi listada por Corrêa: a *Missa de Santa Cecília* (CPM 113) – por certo tempo denominada de *Missa Festiva*. Partitura para coro com redução para piano, foi encontrada por Luiz Guilherme Goldberg através de uma pesquisa no “Arquivo Visconde de Taunay” (2004, p.1). Essa partitura é a primeira redução que iremos abordar, e a mesma nos desperta certa curiosidade. Por se tratar de uma edição de obra sacra elaborada no fim do século XIX, não seria comum uma escrita de acompanhamento para o piano, pois esse instrumento ainda não era utilizado dentro da Igreja Católica – o órgão e o harmônio eram os principais instrumentos para essa função, tal como foram publicados o *Requiem* (CPM 185) e a *Missa em Si bemol* (CPM 102). Na citação da Arquidiocese de Música Sacra de São Paulo de ainda quase meio século depois à edição de Nepomuceno, mencionada por Duarte (2016, p.317), ainda é possível verificar a proibição do piano na Igreja Católica: “A indicação no título que o órgão pode ser substituído por piano, sem dúvida, se refere ao canto da composição em casa, porque na igreja, o piano não é admitido” (CAMS-RJ, 1944d, p.159, grifo nosso). É intrigante saber que, Nepomuceno, tão conhecedor das normas eclesiásticas, inclusive envolvido como o movimento que se propunha a reforma da música sacra, realizou essa redução para um instrumento que até então era proibido na igreja, assim como é inviável imaginar que essa edição visava execução doméstica.

Curiosamente, Taunay relatou algumas vezes no *Jornal do Commercio* que o *Requiem* (CPM 185) – outra obra reduzida por Nepomuceno –, também estava sendo reduzido para piano ou órgão, porém, na edição publicada, o título foi substituído por “órgão ou harmonium”:

Se tive prazer contemplando, como já nestas columnas contei, importante collecção de musica, desse insigne compositor sacro, tão desconhecido ainda dos próprios compatriotas, imagine-se a indizível alegria, entretecida de commovido pungimento, que experimentei hontem, domingo, 28 de junho, ouvindo, pela primeira vez, o *Requiem* do padre, graças á esplendida reduccção para piano ou órgão e vozes, religiosamente feita pelo bello e inspirado maestro Alberto Nepomuceno (*Jornal do Commercio, Theatros e Musica*, 01/08/1896, p. 2 – grifo nosso).

Esse não é o único paradoxo que envolve Nepomuceno e a *Missa de Santa Cecília*, como mencionado, ele também regeu a obra no evento de inauguração da Igreja da Candelária, sendo essa uma missa com partes consideravelmente virtuosas, justamente o estilo que se combatia na causa de reforma da música sacra, buscando o resgate do canto gregoriano e da música palestriniana.

Outra obra de Nunes Garcia que também foi reduzida por Nepomuceno, foi a já mencionada *Missa de Requiem* (CPM 185), inclusive, essa foi a primeira obra a ser publicada por meio do movimento iniciado

por Taunay. Goldberg (2004, p. 26) informa que o *Requiem* só pôde ser publicado após um ano inteiro de subscrições locais e de outros estados, o que demandou certo esforço até que o objetivo de publicação fosse alcançado. Essa é uma das mais relevantes publicações de obra sacra do período, inclusive em uma época que não temos muitas informações sobre a prática de redução de grades orquestrais para instrumentos de teclas no Brasil.

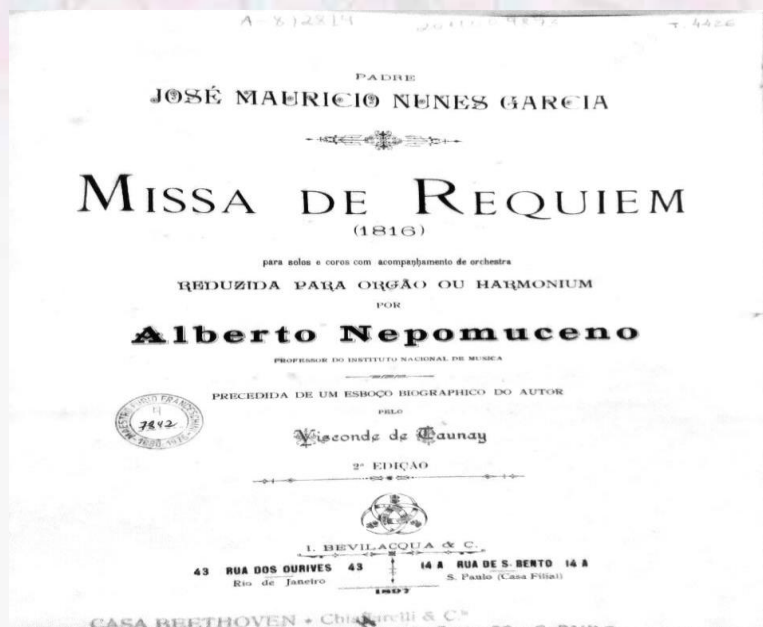


Figura 1: Capa da edição publicada do *Requiem* de 1816 (CPM 185): reduzida para órgão ou harmônio por Nepomuceno

Fonte: Editora Casa Bevilacqua, 1898. Rio de Janeiro.

Sabemos que, ao se tratar de reelaboração musical, as obras podem passar por consideráveis alterações, assim como nos informa Figueiredo:

As obras dos compositores sempre estiveram sujeitas a modificações estruturais, seja pelas mãos do próprio autor ou de outros agentes da tradição, copistas ou editores. Tais interferências podem ser da ordem de orquestrações ou reorquestrações, reduções para instrumentos de teclado ou transcrições para outros meios vocais ou instrumentais. As obras sacras de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) não fogem à regra, e encontramos inicialmente grande quantidade delas que sofreram modificações estruturais, como as descritas acima (FIGUEIREDO, 2017, p.13).

Na descrição analítica que Matias elabora da redução do *Requiem*, o autor aponta diversas dessas modificações feitas por Nepomuceno ao reduzir a grade orquestral para o órgão. “Tratando da reelaboração musical, a redução de Nepomuceno traz mudanças substanciais, algumas devido as que o processo de redução já implica, outras por opção do próprio autor, que prioriza o toque característico do órgão ou harmônio” (2019, p.123). Matias aponta as principais características dessa redução, como as alterações nas inversões dos acordes, mudanças rítmicas, exclusão de dobramentos, dentre outras. Há também algumas opções bastante questionáveis de Nepomuceno, como a retirada de notas importantes

da harmonia, que inclusive alteravam a função harmônica do acorde. A edição também traz erros de notas e de quantidade de compassos.

A *Missa em Si bemol* (CPM 102) também foi trabalhada por Nepomuceno e publicada como redução para “órgão ou harmonium”, essa edição foi alvo de críticas quanto à escrita organística de Nepomuceno.

“A redução para órgão ou harmônio”, no entanto, não atendeu sempre ao caráter desses instrumentos eclesiásticos. [...] Alberto Nepomuceno transcreve para o órgão as frequentes repetições de notas, próprias dos instrumentos orquestrais, em vez de ligá-las como se costuma fazer no órgão (CAMS-RJ, 1944e, p.219).

Há também outra crítica à escrita organística dessa edição, dessa vez feita por René Maria Brighenti (1923-2014). Após uma execução dessa obra com coro e orquestra, regida por Francisco Mignone (1897-1986), Brighenti descreve ter sido convidado por Frei Romano Koepe, redator da revista “Música Sacra”, para “transcrever para órgão a partitura que acabara de ser interpretada [*Missa em Si bemol*]” (GARCIA, 1957). Brighenti revela ser conhecedor da redução de Nepomuceno, porém relata que a mesma não tinha uma escrita convincente para órgão, aceitando assim a realizar outra redução “mais coerente com o estilo e a sonoridade organística”. Vale lembrar que Nepomuceno era organista, teve a oportunidade de estudar esse instrumento na Europa, e foi o primeiro professor de órgão do Instituto Nacional de Música. Escreveu também sete obras para o instrumento, como consta em seu catálogo (CORRÊA, 1996, p. 43). As críticas quanto a sua escrita organística soam contrastantes com a sua formação e experiência.

Sobre a *Missa em Si bemol*, muitas outras dúvidas sondam não apenas a edição para órgão em si, mas todo o trabalho do compositor cearense sobre essa obra. O catálogo de Nepomuceno menciona ser dele a orquestração dessa missa, mas nas décadas anteriores ainda não se tinha essa afirmação, inclusive Mattos assim informava (1970, p.146) “O tratamento instrumental é, sem dúvida, mauriciano, o que faz pensar que A.N. [Alberto Nepomuceno] teria encontrado a Missa já orquestrada”. Segundo Matias (2019, p. 38), com uma análise de jornais da época, é possível acreditar que a orquestração seja de fato de Nepomuceno, e, na própria bibliografia de Nunes Garcia escrita por Mattos, publicada em 1997 – quase três décadas após sua afirmação contrária –, a autora se mostrou convencida de que a obra teria sido de fato escrita *de capella*.

Sendo mesmo Nepomuceno o autor das duas versões com diferentes acompanhamentos, outra dúvida nos surge: qual partitura foi elaborada primeiro, a orquestral, ou a para órgão? Ao analisar as partituras, é perceptível que se trata do mesmo tipo de acompanhamento, e que, portanto, uma partitura gerou a outra – uma escrita orquestral transformada em redução, ou uma escrita organística transformada em orquestração. Porém, caso a partitura para órgão tenha sido elaborada primeiramente a partir da obra original de capella, o título de Redução publicado na edição, se tornaria equivocado. Apesar da falta de material que revele a precisa cronologia, encontramos uma citação sobre a partitura de órgão publicada no mês de outubro de 1897 – possivelmente por sua primeira vez –, porém, sobre a partitura orquestral, encontramos citação apenas a partir de junho de 1898 (período que a obra foi executada no evento já

mencionado da inauguração da Igreja da Candelária) – ambas as citações encontradas no Jornal do Commercio.

O envolvimento de Nepomuceno com as obras mauricianas traz diversas peculiaridades, inclusive, segundo Teixeira, essa participação possivelmente refletiu em suas próprias composições.

Considerando-se também que Nepomuceno trabalhou diretamente no processo de edição do Requiem do Pe. José Maurício no ano de 1897 (GOLDBERG, 2006), parece-nos plausível considerar que tenha se valido do Ingemisco da referida Missa como modelo ao seu próprio Ingemisco, composto logo em 1899. Não se trata, entretanto, de uma citação estilística ou temática, mas possivelmente apenas o reconhecimento das potencialidades dramáticas que as estrofes do Dies irae apresentavam para a composição de uma canção lírica (TEIXEIRA, 2019, p. 195).

A produção nepomucena foi de extrema importância para o movimento liderado por Taunay. Em seu catálogo, há ainda a menção de outras obras, inclusive seis delas intituladas de “revisão”, todas datadas do ano de 1899. Visto que Taunay faleceu em janeiro desse mesmo ano, há a impressão de que Nepomuceno possivelmente tentou continuar com o trabalho nos meses subsequentes, no entanto, parece que mais nada foi produzido nos anos posteriores. Há muito ainda o que se esclarecer nesse trabalho específico de Nepomuceno, como por exemplo no item “15.1.i” do catálogo, que contém o título *Tantum ergo*, porém sem mais informações, sem especificar qual tipo de trabalho, nem qual *Tantum ergo* seria – visto que Nunes Garcia escreveu mais de um. Não há também informações da maioria das partituras listadas que se encontram no tópico “Obras de José Maurício Nunes Garcia”. Apenas um trabalho mais específico, contemplando inclusive busca em acervos, poderia nos trazer mais luz sobre essa importante produção nepomucena.

Referências

Partituras publicadas

GARCIA, José Maurício Nunes. **Padre J. M. Nunes Garcia. Missa de Requiem (1816)**. Rio de Janeiro: I. Bevilacqua & C, 1897.

_____. **Padre J. M. Nunes Garcia. Missa em Si bemol**. Rio de Janeiro: I. Bevilacqua & C, 1898.

_____. **Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) - Missa em Si bemol (1801)**. Rio de Janeiro. Editora Vozes Ltda, 1957. Partitura

Livros, Teses, Dissertações, artigos e periódicos

CAMS-RJ – Comissão Arquidiocesana de Música sacra do Rio de Janeiro. **1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro**. Petrópolis: Vozes, 1946a.

CORRÊA, Sérgio Alvim. **Alberto Nepomuceno. Catálogo geral**, 2 ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1996.
DUARTE, F. L. S. **Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp. São Paulo, 2016.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais**. Disponível em <musicasacrabrasileira.com.br>. Acesso em 17 de dez. de 2017.

GOLDBERG. Nepomuceno e a música sacra no Brasil. In: **Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica**. Minas Gerais. 2004.

MATIAS, Sandro Gomes. **O Requiem de 1816 (CPM 185) de José Maurício Nunes Garcia e sua redução para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno: uma descrição analítica**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2019.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.

_____. **José Mauricio Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

NEPOMUCENO, Alberto. Musica Sacra, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro. *Theatros e Musica*. 09 out. 1895, p. 2

TAUNAY, Visconde de. Padre José Mauricio. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. *Theatros e Musica*. 16 jun. 1898, p. 2.

_____, Visconde de. O padre José Mauricio em Pariz. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. *Theatros e Musica*. 01 de ago. 1896, p.2.

_____, Visconde de. Uma Glória desaparecida. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. *Folhetim do Jornal do Commercio*. 19 nov. 1897, p.2.

TEIXEIRA, Thiago Praça. **A música sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno (1864-1920): Estilo e intertextualidade**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

VERMES, Mónica: Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Paraná, vol. 5, n.1, jun. 2000.

ANEXO

Obras de Nunes Garcia trabalhadas por Nepomuceno e Miguez – Listagem de Cleofe Person de Mattos

Cópias de Nepomuceno e Leopoldo Miguez

Quase duas dezenas de obras de JM (coleção BM) foram *revisadas* por Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez. (1) relação

O que foi feito por um ou por outro em certos casos é difícil definir com precisão. Há semelhança a clave de fá na 4ª.

Acréscimo a essas *dividas* o registro - em duas fontes: o *Catálogo* geral das obras de Alberto Nepomuceno (Instituto do Livro, nº 25, Rio de Janeiro, 1964, RJ) p.190 (Feito por Serrão Nepomuceno Alvis Gomes) e o catálogo das obras de JM levantado por Guilherme *Pereira de Melo* (publ. em Ilustração Brasileira, 1930, catálogo revisado por Leopoldo Miguez e C. Azevedo, mas que assinala enganos.

Ambas as fontes atribuem a Alberto Nepomuceno como "Obras revisadas por Alberto Nepomuceno" - as seguintes obras de JM:

- AN* . Ave Maris Stella (rev. por AN em 1899)
- LM* . Credo abreviado (1813) revisado por AN em 1899
- LM* . Ecce Sacerdos a 8 vozes (1810) - revisado por AN em 1899
- . Gradual e Sequencia - Partimento vocal revisado por AN em 1899
- LM* . Missa (S. Pedro de Alcântara) Partitura revisada por AN em 1899
- . Missa em Si bemol (1801) = Redução para Górgo em 1897 (edição Brasileira)
- . Sacrum convivium (revisado por Alberto Nepomuceno)
- AN* . Sinfonia Tempestade - Particella das partes encontradas feita em 1899. *
- LM* . Zemira (1803) Partes de orquestra revisadas por AN (Partitura reorquestrada).

Qual seria, então, a posição de Leopoldo Miguez nos casos de "revisado por AN? Simples copista?

• Tantum ergo (?)

- LM* . Salmos 1, 2 e 3 (1794) - Partitura revisada por AN. *

Análise formal e estilística do Grand Solo Op. 14 de Fernando Sor (1778 - 1839): influências e interações com a Ópera Clássica Italiana

Formal and stylistical analysis of the Grand Solo Op. 14 by Fernando Sor (1778 - 1839): influences and interactions with Italian Classic Opera

Tayro Louzeiro Mesquita
tayrolouzeiro@gmail.com

Helvis Costa
helvis_costa@ufg.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar a relação entre o Grand Solo Op. 14 de Fernando Sor (1788-1839) e a ópera italiana da segunda metade do século XVIII à primeira metade do XIX. A investigação foi motivada por observarmos diversos títulos em suas edições - Gran Sinfonia, Sonata Prima e Grand Solo Op. 14 - e por percebermos que são encontradas na literatura violonística distintas classificações formais para a obra: abertura de ópera, fantasia e sonata. A partir da contextualização histórica e da análise formal e estilística da obra, encontramos elementos que revelam grande proximidade da escrita guitarrística de Sor com as características do discurso operístico do classicismo italiano.

Palavras-chave: Abertura de ópera; Fantasia; Sonata; Fernando Sor; Grand Solo.

Abstract: *This article aims to investigate the relationship between the Grand Solo Op. 14 by Fernando Sor (1788-1839) and Italian opera from the second half of the 18th century to the first half of the 19th. The investigation was motivated by observing several titles in the work's editions - Gran Sinfonia, Sonata Prima and Grand Solo Op. 14 - and by noticing that different formal classifications for the work are found in guitar literature: opera, fantasy and sonata overture. From the historical contextualization and the formal and stylistic analysis of the work, we find elements that reveal the great proximity of Sor's guitar writing with the characteristics of the operatic discourse of Italian classicism.*

Keywords: *Opera overture; Fantasy; Sonata; Fernando Sor; Grand Solo.*

Introdução

O estudo de uma obra em sua totalidade pode levar o instrumentista a se aproximar do imaginário do compositor, de suas intenções musicais originais, podendo resultar numa concepção mais rica e complexa da obra e de sua interpretação. Este artigo tem como objetivo trazer os principais resultados de nossa pesquisa de conclusão de curso¹, que consistiu na identificação de influências da Ópera Clássica Italiana na “Sonata Prima”, de Fernando Sor (1778-1839) - mais conhecida pelo subtítulo *Grand Solo Op. 14* - a partir de uma contextualização histórico-musical e de uma análise formal e estilística. As outras sonatas de Sor também são brevemente comentadas no corpo do trabalho originário, assim como os guitarristas e compositores seus contemporâneos.

¹ Trabalho de Conclusão do Curso de Música/Bacharelado em Instrumento Musical - Violão, apresentado em 2021 na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

O ponto inicial da pesquisa surgiu a partir de questionamentos em relação aos aspectos formais da peça que surgiram durante seu estudo instrumental: “como essa introdução lenta se relaciona ao Allegro?”; “como a peça se apresenta ao ouvinte enquanto Sonata de um único movimento?”; “quais são suas partes, seus temas e desenvolvimentos temáticos?”; “quais são as transformações na reexposição da seção A?”

Ao iniciarmos uma investigação em busca das respostas, nos deparamos ainda com duas afirmações diferentes a respeito do gênero da obra: a primeira, defendida por JEFFERY (1994), é a de que o *Grand Solo Op. 14* na verdade se trata de uma Fantasia; a segunda, defendida por YATES (2003), CARTER (2006), NOGUEIRA (2017), é a de que a obra estaria escrita em estilo de abertura de ópera italiana. Além disso, a peça foi editada com diferentes títulos: “*Sonata Prima*” sem um número de *opus* (entre 1802 e 1812), “*Gran Sinfonia*” (por volta de 1806), e por fim duas versões com o título de “*Grand Solo Op. 14*”, a primeira aproximadamente em 1820 e a segunda entre 1824 a 1827.

Dessa maneira fez-se necessário um aprofundamento maior em cada um desses gêneros e tipos formais para então classificar e entender a proposta de Sor, além de tentar entender por que sua escrita composicional se aproxima do estilo operístico em diversos aspectos, e qual a influência real teria tal estilo em sua vida e obra.

Contextualização

A Europa da segunda metade do século XVIII à primeira metade do século XIX foi a delimitação temporal e geográfica da pesquisa. Esse período foi marcado por intensa reestruturação política, econômica e social², o que impacta diretamente a forma de se viver, pensar e consumir música.

Com a ascensão da classe burguesa novos hábitos foram se consolidando, como sua participação na vida cultural das cidades, a ida ao teatro para assistir ópera, concertos privados (com venda de ingressos), a compra de instrumentos musicais, a edição e comercialização crescente de partituras e a procura por professores de música acabaram por ser popularizados e saíram nos muros das cortes.

Nesse período, também se popularizaram obras musicais para grandes formações instrumentais (orquestras) e demais grupos, como: concertos, música de câmara, óperas e balés. Segundo Massin (1997, p. 517), “foram escritas na Europa, durante a segunda metade do século XVIII, cerca de 15 mil sinfonias”. Desses gêneros, a ópera se torna simplesmente um fenômeno popular e na França transforma-se em um

² Esse foi um período no qual o sistema monárquico já sofrera seu enfraquecimento, e diversos conflitos armados e importantes revoluções - como Revolução Industrial e a Revolução Francesa - estavam em curso trazendo à tona uma nova conjuntura social, uma série de inovações tecnológicas, desenvolvimento das cidades e do comércio entre outras modificações importantes. Segundo Jorge e Gonçalves (2011, p. 20), “esta evolução dá-se em simultâneo com as transformações socioculturais que se operam em larga escala, inicialmente em Inglaterra, vindo posteriormente a alargar-se a vários países da Europa”. Em meio a essas transformações na forma de produzir, pensar e interagir, Silva (2010, p. 22), ressalta que “a cultura não ficaria inerte, e escritores, músicos e pintores tentariam decifrar a nova sociedade que surgia diante de si”. Podemos então deduzir que, com o advento de uma nova realidade (social, econômica e política), uma série de costumes surge, desaparecem, são substituídos e/ou se intensificam; e nesse processo emergia a classe burguesa, que buscava uma melhor colocação social e política, tendo os modelos culturais aristocráticos como forma de inserção em um ambiente de maior destaque (JORGE; GONÇALVES, 2011).

verdadeiro embate de preferências, com a famosa *Querelle des bouffons*, que consistia na disputa entre os admiradores da *opera buffa* (em estilo italiano), descrita como cômica e popular e a *opera seria* (em estilo francês), tida como dramática e nobre.

A influência da ópera italiana se fazia presente desde o início da vida de Fernando Sor, na casa da família, onde o pai era o grande apreciador e frequentador de espetáculos operísticos, aos quais o levava. De acordo com (JEFFERY, 1994), podemos notar a influência italiana no desenvolvimento de Sor desde jovem, quando além de adaptar árias para guitarra e voz, da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, Sor ainda escreveria uma ópera em estilo italiano, *Telemaco en la Isla de Calipso*, e uma série de peças para guitarra de cinco ordens pela idade de 18 anos, no período que frequentou o colégio militar (após sair de Montserrat). A chegada do guitarrista italiano Federico Moretti (1769-1839) à Espanha também viria a mudar o rumo de Sor, pois constituiu uma referência para repensar a escrita do instrumento ao “compor em várias vozes, o que ele [Sor] faria por toda a vida” (JEFFERY, 1994, p. 5).

Neste cenário, aconteceram revoluções que proporcionaram uma série de inovações tecnológicas e expansão das cidades, o que levou a uma maior internacionalização dos grandes centros, como é o caso de Paris, morada de grandes músicos-guitarristas e professores, como Dionísio Aguado (1784-1849), Ferdinando Carulli (1770 – 1841), Fernando Sor (1778-1839), Francesco Molino (1775 – 1847) e Matteo Carcassi (1792 – 1853). Para além de Paris, esse período histórico abrigou mentes brilhantes da história da música, os quais são grandes referências e que foram, além de simplesmente contemporâneos, influências diretas de Sor (Figura 1), como o caso dos italianos Domenico Cimarosa (1749-1810), Giovanni Paisiello (1740-1816) e o austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).

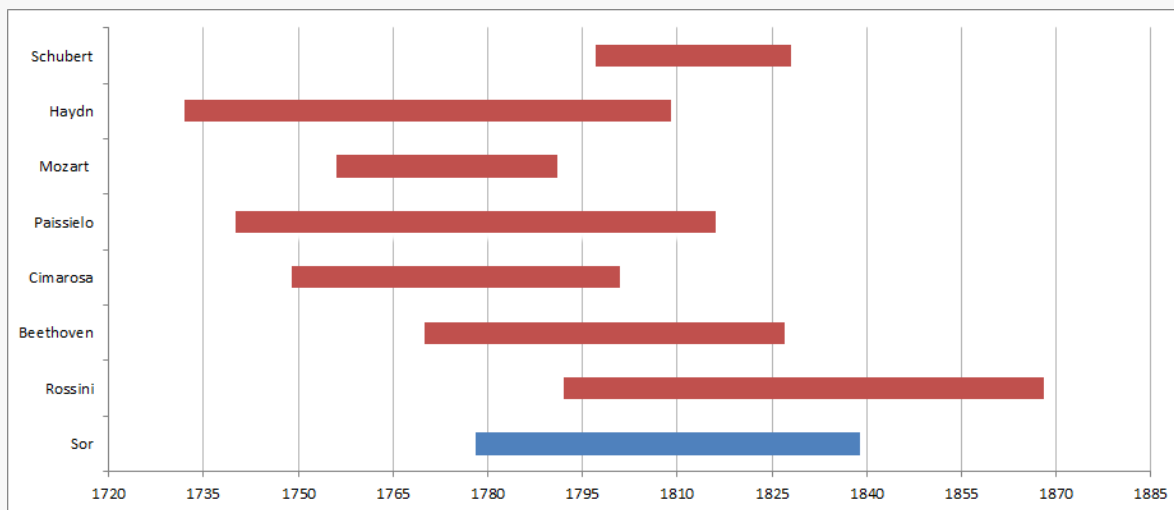


Figura 1 - Linha do tempo de Sor

Observando a (Figura 1), percebe-se que Sor se encontrava em um período extremamente frutífero da história da música, que direta ou indiretamente sofria influências de grandes compositores seus contemporâneos. Com relação a isso, Rego (2012, p. 50) afirma que Sor carrega em suas composições a “essência dramática da melodia acompanhada, mas também a dimensão polifônica dos clássicos vienenses

em um momento da história (década de 1820) em que a música havia adquirido sua autonomia enquanto linguagem: a emancipação da música instrumental³.

“A nosso ver”, Sor obteve da concepção clássica não apenas as conquistas e tendências harmônico-melódicas mais recentes de seu tempo, mas nos parece também ter alcançado com tal aspiração, de forma inédita, a concepção estética da música dramática de Gluck, Mozart e Haydn e da geração de compositores como Cherubini, Cimarosa e Paisiello. (REGO, 2012, p. 49)

Arelado a esse pensamento musical, podemos observar em seu “Método para Guitarra” (1830)⁴ que Sor também se preocupava em buscar um tratamento orquestral para a guitarra. Ele próprio fornece modelos de como simular na guitarra instrumentos como o trompete, harpa, trompa, dentre outros - tanto na forma de execução ao violão - para simular um determinado timbre - como numa escrita que simula o próprio idiomatismo destes instrumentos (Figura 2).



Figura 2 - Imitação de Trompete - Método de Sor: “ atacando fortemente a primeira corda próximo ao cavalete, para dela extrair um som um pouco nasal, e colocando o dedo da mão esquerda, que deve fazer a nota, no meio da distância entre o traste que a determina e o precedente, obterei um som estridente, de duração muito curta, que imitará o som áspero desse instrumento” (CAMARGO, 2005, p. 29)

Sor se muda da Espanha para Paris, em 1813 e lá encontra um cenário extremamente favorável para sua produção, pois segundo Dalmacio (2013, p. 12), “existia uma verdadeira paixão pelo instrumento compartilhada pelas diversas classes sociais, o que lhes permitia oferecer concertos, publicar música e métodos e ter alunos dentro da alta burguesia e da nobreza”. Nesse período a forma-sonata foi amplamente trabalhada e teve em Beethoven seu expoente, levando-a a uma grande dilatação de suas possibilidades formais. De acordo com Maciel (2010, p.22), com Beethoven houve a dilatação das “fronteiras da Forma Sonata a distantes limites, absolutamente inimaginável para Stamitz e seus músicos, o que provoca uma sensação de mal-estar na primeira geração romântica: “como prosseguir?” tornou-se a questão de ordem”.

³ Uma transformação da forma racional iluminista de se entender e pensar as artes também ocorria na Europa. O movimento *Sturm und Drang*, segundo Garcés (2016, p. 51), “se opunha ao culto exacerbado da razão, valorizando, outrossim, o irracionalismo, a fantasia, o direito ao individualismo e a liberdade do espírito criador”. Este movimento foi essencialmente literário e teve o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) e o escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) como figuras mais notáveis. Na música, não existe consenso quanto a características específicas que definiriam o *Sturm und Drang* como um estilo musical; porém é consenso que este movimento literário apontou para transformações que levaria os rumos da expressão musical conduzindo ao ‘romantismo’ (GARCÉS, 2016): Preponderância de tonalidades menores; maior uso do contraponto; aumento do uso de sinais indicativos de dinâmica, especialmente o “crescendo”; uso do uníssono com dinâmica forte nas aberturas combinando com um acentuado contraste de dinâmica no que segue; linhas harmônicas longas, especialmente nos movimentos lentos; uso de padrões rítmicos sincopados; longos saltos no material temático muitas vezes combinado com notas de valores mais longos que o usual; aumento na orquestração; e por fim aumento no humor musical. (LANDON apud GARCÉS, 2016, p. 55)

⁴ Traduzido para o português por Camargo (2005).

Nesta estrutura formal, Sor criou algumas de suas principais obras: *Sonata Prima (Grand Solo, Op. 14)* – um movimento; *Sonata Seconda (Sonate, Op. 15b)* – um movimento; *Grande Sonate, Op. 22* – quatro movimentos; e *Deuxième Grande Sonate Op. 25* – quatro movimentos. Estas duas últimas, segundo Dalmacio (2013), seriam as últimas das inúmeras sonatas escritas para a guitarra neste período, editadas em 1827, e que só seria dada sequência cem anos depois, com a composição da *Sonata Mexicana (1923)* de Manuel Ponce (1882-1948), que curiosamente é a primeira sonata solo escrita por um compositor não violonista (o instrumento então evoluído para como o conhecemos hoje).

Diante do desenvolvimento dos gêneros deste período - como as sonatas para piano, quartetos, obras de câmara e sinfonias - e do apreço do público pelo universo operístico, os compositores-guitarristas da época se motivaram a escrever músicas de coesão formal, grandeza e atratividade similares. Nesse sentido, Bampenyou (2012, p. 29) fala sobre essa prática:

Essa ambição é claramente demonstrada por suas composições sérias e idiomáticas à guitarra de forma extensa, como a sonata. Assim, as sonatas para guitarra de Sor e Giuliani marcaram um passo importante no desenvolvimento da guitarra e mostraram que a música escrita para guitarra poderia ser representativa da forma musical mais complexa do período clássico.

Dalmacio (2013, p. 42) nos traz uma problemática importante com relação ao termo “sonata” para guitarra, encontrada nos títulos. Ele observa que existem três tipos de situações nas quais se utilizava o termo, são elas: “1) as sonatas propriamente ditas, ou seja, aquelas que além do título, correspondem também na estrutura e na forma; 2) aquelas que se intitulam sonata, mas não possuem movimentos nessa forma; 3) outros tipos de obras que se utilizem da forma de sonata para configurar um ou mais movimentos de uma obra”.

Sor emprega em suas sonatas várias dessas possibilidades: as duas primeiras com movimentos únicos, as duas seguintes com divisão em quatro movimentos, uma delas de forma não muito usual, como a *Op. 25*, que tem em seu primeiro movimento não um *Allegro*, mas um *Andante Largo* seguido de um *Allegro non Troppo*, um tema com variações (*Andantino grazioso*), finalizando com um *Minuetto*. Essa multiplicidade de possibilidades nos levou a aprofundar ainda mais na estrutura formal do *Grand Solo Op. 14*.

Análise

A análise consistiu em buscar entender os conceitos, componentes formais e características estruturais da forma-sonata, abertura de ópera e fantasia para, assim, buscar identificar tais estruturas e possíveis correlações na obra. Utilizamos nesta análise a segunda versão publicada por Meissonnier, que acaba por corrigir as falhas e omissões presentes na primeira edição da obra, intitulada *Sonata Prima*, realizada por Salvador Castro, além de restabelecer a seção em Réb maior (que o próprio Meissonnier havia

retirado em sua primeira edição) e apresenta mais ornamentações, indicações de dinâmica e vocabulário harmônico mais complexo. A título de exemplo, a Figura 3 apresenta uma comparação dos 4 primeiros compassos entre as 3 versões:

The image displays three musical staves for comparison. The top staff, titled "Versão Castro", shows a melody with two red circles highlighting specific notes. The middle staff, titled "1ª Versão Meissonnier", includes annotations: a red line with arrows labeled "Ausência de ornamento" pointing to the melody, a green arrow labeled "Sinal de Dinâmica" pointing to a *p* dynamic marking, and blue circles around chords with a green arrow labeled "Acordes alterados" pointing to them. The bottom staff, titled "2ª Versão Meissonnier", features red circles around notes and green circles around dynamic markings *f* and *p*.

Figura 3 - Comparação dos compassos 1 a 4 da Introdução do *Grand Solo Op.14*

Com relação à Sonata temos que fazer uma diferenciação importante por conta da imprecisão do termo, pois, como conta Green (2006, p.1), “a história da Sonata é complicada pelo fato de que a história do termo não coincidir com a história do gênero”. O que chamamos de forma-sonata corresponde à estrutura geralmente empregada no *Allegro-de-sonata* (termo que usaremos neste trabalho), que comumente corresponde ao 1º movimento de uma Sonata (grande forma multimovimentos). Em relação a isso temos a seguinte afirmação:

Suas divisões formais são: *exposição, elaboração e recapitulação*. Ele difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (elaboração) é quase exclusivamente devotada a elaborar a grande variedade do material temático “exposto” na primeira divisão. Seu grande mérito, que lhe permitiu uma posição de destaque durante cento e cinquenta anos, é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de ideias musicais (pequenas ou grandes, poucas ou muitas, ativas ou passivas), em quase todos os tipos de combinação. (SCHOENBERG, 1996, p. 243)

Em relação à Sonata (a grande forma), diz Schoenberg (1996, p. 241), ser “um ciclo de dois ou mais movimentos com diferentes características (contrastantes de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo)”. A estrutura do *Grand Solo Op. 14* de Sor é semelhante ao típico primeiro movimento da “Sonata”, *Allegro-de-Sonata*, movimento que apresenta uma subdivisão em três partes. Baseando-nos na tabela de Maciel (2010) - que apresenta a estrutura mais recorrente do *Allegro-de-Sonata* por volta de

1845 (Figura 4) - fizemos uma tabela específica do *Grand Solo* Op. 14, para comparação estrutural (Figura 5). Destacam-se, com as cores laranja-lilás-laranja a divisão macroestrutural tripartida - a qual se refere Schoenberg em “exposição, elaboração e recapitulação” - seguida de uma seção azul, denominada Coda. Abaixo, temos uma dimensão microestrutural, identificando suas estruturas temáticas e regiões tonais.

FORMA SONATA (1845)											
EXPOSIÇÃO				DESENVOLVIMENTO		RECAPITULAÇÃO				CODA	
Tema Principal	transição	Tema(s) Secundário(s)	[codetta]	Vários elementos baseados nos temas e Trabalhados sequencialmente	ponte	Tema Principal	retransição	Tema(s) Secundário(s)	[codetta]		codetta
tônica	→	Dominante ou relativa maior		Ênfase na subdominante		tônica	vários	tônica	tônica	Ênfase na subdominante	tônica

Figura 4 - Estrutura da Forma Sonata por volta de 1845 - Maciel (2010)

Divisão Formal do <i>Grand Solo</i> Op. 14												
INTRODUÇÃO		EXPOSIÇÃO				DESENVOLVIMENTO		REEXPOSIÇÃO				CODA
		1º Tema	transição	2º Grupo Temático	[codetta]	Modulação (123 - 128)		1º Tema	transição	2º Grupo Temático	[codetta]	
Heráldico (1 - 4) Melodia Lírica (5 - 8) Sequências (9 - 15) Preparação Dominante (16 - 25)		(26 - 45)	(46 - 58)	S1 (59 - 78) S2 (79 - 87) S3 (88 - 103)	(103 - 122)	1ª seção (129 - 136) 2ª seção (137 - 148) 3ª seção (149 - 159) 4ª seção (159 - 170)		(171 - 190)	(191 - 220)	S1 (omitido) S2 (204 - 212) S3 (213 - 228)	(228 - 239)	(240 - 274)
Tônica menor	Dominante	Tônica maior	→	Dominante		Modula para tonalidade de Db maior e retorna a D maior		Tônica	→	Tônica		Tônica

Figura 5 - Estrutura do *Grand Solo* Op. 14 (tabela nossa)

Destacamos a semelhança da estrutura da obra (Figura 5) com a típica forma dada por Maciel, notando-se a presença de uma introdução no *Grand Solo* Op. 14. Assim, apresentamos abaixo a estrutura formal típica da abertura de ópera, sintetizada no Arquétipo da Abertura de Rossini (Figura 6) - feito por Gosset *apud* Perata (2014).

THE ARCHETYPICAL ROSSINI OVERTURE	
Slow Introductory Section	I—V
Quick Main Section	
Exposition: First theme	I
Transition	I—V of V
Second theme	V
Crescendo	V
Cadences	V
Short Modulation	V—V'—I
Recapitulation: First theme	I—bVI
Transition	bVI—V
Second theme	I
Crescendo	I
Cadences	I
Additional cadences	I

Figura 6 - Arquétipo de Rossini - Gosset *apud* Perata (2014)

A ópera, no século XVII, poderia conter seções instrumentais que antecederiam (prelúdios) ou intercalavam (interlúdios) os atos, e que ao longo do tempo foram se desenvolvendo tanto em forma quanto em finalidade, chegando a adquirir uma primeira parte lenta (introdução) e uma segunda rápida, estrutura que viria a ser definida como típica a uma abertura de ópera, ainda no século XVII (MOORTELE, 2017). Ainda, segundo este autor, no ano de 1750, a peça que antecedia a ópera era chamada de “sinfonia”, desta maneira os dois termos (sinfonia e abertura de ópera) compartilhavam um mesmo significado nesse período. A ruptura vai começar a se tornar perceptível na década posterior, na qual a sinfonia começa a ser utilizada para significar uma obra orquestral de grande porte e diferentes movimentos.

A sinfonia foi se tornando, em escala, cada vez mais grandiosa chegando a ter até quatro independentes movimentos, cujo primeiro foi acrescido da convenção de repetição dos temas, aderindo assim à forma de *Allegro-de-sonata* com a sua exposição, desenvolvimento e a recapitulação (MOORTELE, 2017. p. 18)

Comparando a estrutura que extraímos da análise da obra (Figura 5) com sua expectativa estrutural (Figura 4) e com a estrutura formal típica da abertura de ópera, sintetizada no Arquétipo da abertura de Rossini (Figura 6) - encontramos os seguintes elementos: a obra possui uma introdução lenta (c. 1-25), mais recorrente em aberturas de ópera que em sonatas; a exposição possui subpartições e trajetões tonais semelhantes a ambas (*Allegro-de-Sonata* - Figura 4 e Abertura - Figura 6), com exceção ao *crescendo Rossiniano*; a seção central visita uma tonalidade incomum (Réb maior - meio tom abaixo da tonalidade principal) e deixa de assumir a típica característica de uma *elaboração* ou *desenvolvimento* (da Sonata), e ao invés de apresentar profundas manipulações do material temático, esta seção central (c. 123-170) aproxima-se do caráter de Fantasia, apresentando abandono do desenvolvimento motivico-temático, harmonia em evidência em relação a outros elementos (como melodia, ritmo, motivo e tema), redução dos parâmetros musicais a uma movimentação harmônica e de regiões tonais, caráter virtuosístico, improvisatório e modulante, a prevalência de um efeito reverberante da harmonia (nuvens harmônicas), descorporização das figuras melódicas, liberdade maior de modulação e obscurecimento das divisões formais e frases por meio da harmonia incessante. Por fim, seguem-se uma reexposição - na qual parte do segundo grupo temático é omitido, desviando-se do procedimento mais comum da forma-sonata - e uma coda.

Apesar de trazer influências formais de ambas (*Allegro-de-sonata* e abertura de ópera), o *Grand Solo* Op. 14 apresenta semelhanças profundas em seu caráter dramático musical com a abertura de ópera. Observamos que esta obra de Sor traz fortes similaridades com os elementos característicos da seção inicial das aberturas de ópera, destacados por Hepokoski e Darcy (*apud* Moortele 2017, p. 111), como: 1) Heráldico ou aviso anunciador (em vermelho na figura 7); 2) Material mais silencioso, geralmente uma breve melodia lírica (em lilás na figura 7); 3) Sequências (em laranja na figura 7) e 4) Preparação Dominante (em verde na figura 7)”.

I. Introduction

⑥ = D

Andante

Figura 7 - Introdução do Gran Solo, op. 14, c. 1-25, com separação das seções

Além desta típica subdivisão, podemos observar muito da dramaticidade da ópera nos súbitos contrastes entre *p* e *f*, nas pausas que vão seccionando o discurso após acordes de textura cheia (simulando um *tutti*), e também pelo fato de conter elementos motivicos que já adiantam o tema principal do *Allegro* (Figura 8) e que serão recorrentes em toda a obra, como as semicolcheias com ligaduras descendentes - procedimento característico de compositores como Webern e Rossini.

Figura 8 - Tema principal do Gran Solo, op. 14, c. 26-33

O primeiro tema da exposição, Figura 8, se encontra em uma estrutura periódica (estrutura bastante recorrente em *Allegros-de-Sonata*), e com caráter incisivo em dinâmica *f*, de sonoridade bem marcante e que facilmente é reconhecido pelo ouvinte, principalmente no retorno ao primeiro tema, na reexposição. Nesse ponto também podemos encontrar figuras rítmicas e desenhos melódicos encontrados na abertura da ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de Giovanni Paisiello (Figura 9), como o baixo pedal acompanhando figuras pontuadas seguidas por figuras curtas, unidas por ligadura de articulação.

Figura 9 - Exemplo de Il Barbiere di Siviglia de Giovanni Paisiello

Essas referências a tais recursos composicionais operísticos são encontradas no decorrer de toda a obra. Outro ponto interessante que podemos aqui pontuar corresponde à transição, Figura 10, entre o primeiro tema e segundo tema, encontrada na exposição do *Grand Solo* Op. 14. Nitidamente acontece um recurso encontrado muito nas aberturas, no qual consiste em uma insistência em uma nota por parte dos violinos, enquanto são acompanhados por um *tutti* da orquestra (Figura 11), que propõe um clima de tensão, ainda mais por caminhar na região de dominantes secundárias.



Figura 10 - Transição (c. 49-52)



Figura 11 - Exemplo de *Il Barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello

O segundo tema de uma abertura, segundo Perata (2014), deveria ter um caráter “doce, expressiva e terna”. Porém, não é sempre que o segundo tema é tomado por este caráter. Segundo Moortele (2017), pode haver o “*Strong Subordinate Theme*” (Segundo Tema Forte), no qual o aspecto hierárquico do primeiro tema é ignorado, dando ao segundo tema o caráter de maior importância. Sor é fiel à essa característica *cantabile*, e no início do seu segundo tema (no caso grupo temático) é mais claro ainda ao escrever a palavra “*dolce*” ao início, Figura 12.



Figura 12 - Tema Secundário do Grand Solo Op. 14 (c. 59-62)

Após essa parte temos a seção de *elaboração* ou *desenvolvimento*. Esta seção é a mais próxima que encontramos das características recorrentes em uma Fantasia. Hayashida (2007) nos conta que no século XIX acontece uma convergência entre fantasia e sonata, sendo, a fantasia utilizada como elemento de ruptura, dilatação e exploração harmônica da forma-sonata tradicional. Na Figura 13, temos um quadro que pontua as características destes dois estilos, elaborado por Timothy Jones *apud* HAYASHIDA (2007), no qual podemos elencar com mais clareza os pontos a serem observados:

SONATA	FANTASIA
- Premeditada	- Improvisado
- Multi-movimentos	- Movimento único
- Restrição formal relativa	- Liberdade formal relativa
- Limitada permissão de modulação	- Modulação livre permitida
- Caráter efetivo unificado	- Caráter efetivo variado
- Temas claramente estruturados	- As ideias podem ser fracamente estruturadas
- A continuidade forte garante a compreensibilidade	- As ideias podem estar fracamente conectadas; disjunções são características

Figura 13 - Tabela Sonata x Fantasia de Timothy Jones (apud HAYASHIDA, 2004)

No desenvolvimento encontramos as seguintes seções em nossa análise: 1ª) seção que constitui uma frase de 4 compassos em Réb M, repetida; 2ª) seção, em estilo de Fantasia com modulações distantes, com as duas primeiras tonalidades em relação mediântica⁵: RébM – LáM – RéM; 3ª) seção: desenvolvimento do material apresentado no 1º tema, (compasso 30), na transição (54-57), em S1 (59-62) e na *codetta* (115-120); e 4ª) seção, onde acontece a reativação da Dominante (baixo pedal).

Antes de retornar ao tema principal acontece uma retransição, Figura 14, que consiste em um momento modulatório que evoca um retorno ao material temático já visto. Claramente ele utiliza a figura rítmica e melódica do primeiro tema e culmina na reexposição, no compasso 171.

The image shows a musical score for Grand Solo Op. 14, measures 165-172. The key signature is one sharp (F#). Measure 165 is circled in red. Measure 169 is also circled in red. The score includes a 'smorz. poco a poco' marking and a 'p' dynamic marking.

Figura 14 - Retransição do Grand Solo Op. 14 (c. 165-172)

A reexposição do primeiro tema é apresentada de forma semelhante com alteração rítmica dos dois compassos finais. A transição também acontece de forma literal, porém, é omitido o S1 do segundo grupo temático, sendo essa uma prática típica encontrada nas aberturas de ópera (MOORTELE, 2017). O S2 e S3 são apresentados na região da tônica, o que é esperado na estrutura do *Allegro-de-Sonata*, que mantém o mesmo número de compassos, acrescido de caráter mais virtuosístico.

⁵ Relação de terça cromática entre tonalidades. No caso, o antirrelativo de Lá Maior (V de Ré maior, tonalidade principal), é Dó#m. Porém, Sor emprega sua enarmônica maior, Réb maior.



Figura 15 - início da Coda final (c. 240 - 248).

Por fim a *Coda* (Figura 15), com elementos da *codetta* da exposição, encerra a obra com vigor e energia, ritmos pontuados, melodia na região grave e alternando harmonicamente entre dominante e tônica, com acordes cheios e pausas dramáticas renunciando o final da obra. Também merece destaque o uso da coda para apresentar um material temático inédito na região tonal bVI (Sib maior em Ré maior) nos compassos 253 a 257, que se aproxima do arquétipo de Rossini (Figura 6), onde geralmente se alcança esta região tonal na transição para o segundo grupo temático.

Conclusão

A análise do *Grand Solo Op. 14*, tanto do seu aspecto estrutural quanto estilístico, juntamente a contextualização e comparação com obras não guitarrísticas de compositores contemporâneos (principalmente uma de suas principais influências, Giovanni Paisiello), nos revela que Sor compôs a peça com características tipicamente operísticas, indo ao encontro dos apontamentos feitos por CARTER (2006), NOGUEIRA (2017) e YATES (2003), de que peça foi escrita em forma de abertura de ópera, porém flertando com aspectos estruturais da forma sonata e com características típicas do estilo fantástico.

Do ponto de vista histórico, encontramos Sor em uma Europa cosmopolita, na qual o intercâmbio cultural era intenso, e no caso da música e a ópera em específico a disseminação foi de uma proporção enorme, tendo Sor absorvido profundamente a música italiana, ainda nas primeiras fases da vida, em sua terra natal, Barcelona. Notada então a sua familiaridade ao estilo, tendo ainda composto diversos *ballets*, coletâneas de árias e uma ópera (*Telémaco en la isla de Calipso*), buscamos entender onde apresentavam-se tais características na estrutura da peça. Então, a análise inicial da estrutura foi de grande importância para que pudéssemos observar a aproximação entre o *Allegro-de-sonata*, a Abertura e a Fantasia.

Dessa maneira, conseguimos identificar uma estrutura com: Introdução, primeiro tema, transição, segundo grupo temático, *codetta*; desenvolvimento; reexposição, primeiro tema, segundo grupo temático modificado, *codetta* e *coda*. Apesar da introdução lenta também ser encontrada no *Allegro-de-sonata*, a dramaticidade encontrada na introdução do *Grand Solo Op.14* se encaixa perfeitamente nas características encontradas em aberturas de ópera desse período, com relação ao material motívico, textural, e

principalmente quanto ao discurso, como as pausas dramáticas, os contrastes de dinâmica, o caráter heráldico, as melodias líricas, e as sequências que agregam tensão contínua.

A exposição segue uma estrutura semelhante à do *Allegro-de-sonata*, no que diz respeito ao tratamento harmônico/tonal, aproveitamento e tratamento de materiais temáticos, tais como um primeiro tema vigoroso e marcante contra um segundo suave e melodioso; porém, com a fidelidade ao caráter e ao discurso comum ao de uma ópera do período.

Na seção do desenvolvimento observamos o uso de uma tonalidade mais distante do centro tonal principal (e das típicas tonalidades empregadas na música para guitarra), bem como de características da Fantasia: o abandono do desenvolvimento motivico-temático, harmonia em evidência em relação a outros elementos, como melodia, ritmo, motivo e tema, redução dos parâmetros musicais a uma movimentação harmônica e tonal, caráter virtuosístico, improvisatório e modulante, a prevalência de um efeito reverberante da harmonia (nuvens harmônicas), descorporização das figuras melódicas, liberdade maior de modulação e obscurecimento das divisões formais e frasais por meio da harmonia incessante.

Na reexposição, a peça desvenda uma característica própria à abertura, que é a ausência do primeiro tema. E por fim conclui com uma *coda* enérgica, com textura de acordes cheios, novo material temático, passagem pela região do bVI, e sinaliza um grande final com uma grande massa sonora orquestral, utilizando as tessituras aguda e grava do instrumento simultaneamente, contendo pausas súbitas e ritmos sincopados, a exemplo do que foi encontrado na ópera de Paisiello.

Referências

CAMARGO, Guilherme de. **A guitarra do século XIX em seus aspectos técnico e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor.** 2005.

Dissertação de Mestrado. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARTER, William. In: **Fernando Sor: early works.** Linn Records, 2009. Nº catálogo: CKD 343. Encarte de CD. Disponível em: <<https://www.linnrecords.com/recording-fernando-sor-early-works>>. Acesso em: jan 2021.

DALMACIO, Marcos Pablo. **A Sonata para guitarra na Viena de Beethoven e Schubert.** Dissertação de mestrado, 2013. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2013.

GARCES, Emilia Helena. **O sturm und drang de Joseph Haydn:** uma revisão da nomenclatura segundo as preceptivas setecentistas. Dissertação de Mestrado, 2016. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2016.

GREEN, Douglas M. **Form in Tonal Music:** An Introduction to Analysis. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Capítulos 11 e 12. Salvador: EDUFBA, 2006. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Green-Forma_Sonata.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2021.

HAYASHIDA, Mami. **From sonata and fantasy to sonata-fantasy:** charting a musical evolution. Projeto de Tese de Doutorado, College of Fine Arts at the University of Kentucky, Lexington, 2007.

JEFFERY, Brian. **Fernando Sor: Composer and Guitarist**. 2ª ed. Londres: Tecla Edition e Brian Jeffery, 1994.

JORGE, António; GONÇALVES, Santa Barbara. **O concerto no tempo de Sor**. Dissertação de Mestrado, 2011. Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

MACIEL, Ruy Homem de Mello. **A Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MASSIN, Jean & Brigitte. **Histórica da Música Ocidental**. Tradução Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind e Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOORTELE, Steven Vande. **The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner**. 1ª ed. Cambridge: University Printing House, 2017.

NOGUEIRA, Hugo Maia. **Grand Solo op.14 & Rondó op. 2, nº 3: The Sonority of the Classical Era**. Doctoral Project. School of Music College of Fine Arts, University of Nevada, Las Vegas, 2017.

PERATA, Roberto. **L'ouverture D'opera Italiana Dalla Morte di Mozart Alla Restaurazione Tecniche Formulari e Innovazioni Formali**. Tese de Doutorado. Departamento Beni Culturali e ambientali. Università Degli Studi di Milano: Milão, 2014.

REGO, Eusiel Silva do. **Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de Seis árias escolhidas de A flauta mágica de Mozart: uma abordagem estético-analítica**. Dissertação de mestrado. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SILVA, André Luiz Reis da. **A nova ordem europeia no século XIX: os efeitos da dupla revolução na história contemporânea**. Revista: Ciências & letras, n.47, p. 11-24, Porto Alegre, 2010.

YATES, Stanley. **Sor's Guitar Sonatas: Form and Style**. 2003.

Análise retórica e formal da *Fantasia 6ª* presente no *Método de Pianoforte* do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Rhetorical and formal analysis of the Fantasia 6ª present in Father José Maurício Nunes Garcia's (1767-1830) Método de Pianoforte

Pedro Henrique Santos Panilha de Andrade
phspda.mus19@uea.edu.br

Resumo: A presente análise tem como propósito gerar dados relevantes para o estudo, interpretação e apreciação historicamente informadas da obra musical *Fantasia 6ª*, presente no *Método de Pianoforte* (1821), do Padre José Maurício Nunes Garcia, com base nos conceitos de retórica musical apresentados por Ruben Lopez-Cano, assim como nos conceitos formais clássicos apresentados por William E. Caplin. Para tanto, realizou-se um levantamento bibliográfico para contextualizar a vida e obra de José Maurício, seguido da transcrição do *fac-simile* da partitura original da *Fantasia 6ª* e, por fim, a análise embasada nos conceitos mencionados.

Palavras-chave: José Maurício Nunes Garcia, *Fantasia 6ª*, análise retórica e formal, *dispositio* retórica musical, forma rondó.

Abstract: *This analysis aims to elicit relevant data for historically informed study, interpretation, and appreciation of the Fantasia 6ª, a musical piece present in the Método de Pianoforte (1821), of Father José Maurício Nunes Garcia, based on concepts such as musical rhetoric brought forth by Ruben Lopez-Cano, as well as concepts of classical forms by William E. Caplin. For this purpose, bibliographical research was made in order to contextualize José Maurício's life and oeuvre, followed by the transcription of the original score's fac-simile, and finally the analysis based on the aforementioned concepts.*

Keywords: José Maurício Nunes Garcia, *Fantasia 6ª*, rhetorical and formal analysis, musical rhetoric *dispositio*, *rondeau form*.

Introdução

Breve panorama histórico da vida de José Maurício

José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767 – Rio de Janeiro, 1830), um dos mais ilustres compositores da história da música brasileira do período colonial pré-independência, nasceu em uma família de negros forros, atuou como padre, professor régio de música e instrumentista de teclado, tendo deixado uma extensa produção musical que inclui obras corais, orquestrais, dramáticas, modinhas e uma obra didática. Educou-se musicalmente com Salvador José de Almeida e Faria (1732-1799), mulato amigo da família, mineiro de Vila Rica. Após perder o pai em 1773 e vir a viver com a mãe e a tia, José Maurício ordenou-se padre em 1792 – fato que não lhe impediu de contrair matrimônio com Severiana Rosa de Castro, ligação da qual resultariam seis filhos. A partir do inventário de partituras de Salvador José, José Maurício pôde ter contato com obras de autores lusos (Marcos Portugal, Antônio Leal Moreira, João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier Santos), bem como de italianos apreciados em Portugal, como Jommelli, Sabbatine, Pergolesi, Borghi, Piccini e Orgitano (PACHECO, 2009). Além da educação musical, José

Maurício também teve sólida formação humanista, tendo estudado Filosofia Racional e Moral, Gramática latina e Retórica (FIGUEIREDO, 2012).

Até a chegada da corte real portuguesa em 1808, o Pe. José Maurício havia escrito cerca de 60 obras, predominantemente sacras, em um estilo sóbrio, para grupos pequenos e, possivelmente, com limitações técnicas. Atuou como mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro desde 1798, e em 1808 foi designado por D. João VI para dirigir a Capela Real carioca, destinada a funcionar nos mesmos moldes da lisboeta (e, na medida em que estes fossem chegando ao Brasil, com os mesmos músicos) (PERPETUO, 2021, n.p). A partir de 1809 começaram a chegar os cantores (incluindo cinco *castrati*, como o célebre Giovanni Francesco Fasciotti) e instrumentistas portugueses e italianos que atuavam na Capela Real lusa, que foram designados a integrar sua congênere brasileira. Antes disso, não havia o tipo de cantor *castrato* na colônia; sendo interdita a presença de mulheres nas igrejas, a música vocal era executada por falsetistas ou meninos cantores cantando as partes de soprano e contralto. No período joanino, os *castrati* recebiam “os salários mais altos de todos os músicos, denunciando o gosto particular de D. João” (MARQUES; CRANMER, 2012).

A partir daí, o Pe. José Maurício adotou um estilo mais brilhante e virtuosístico, de acordo não apenas com o gosto da família real, mas também com as capacidades técnicas elevadas dos profissionais que tinha agora à disposição. Os anos de 1808 a 1811 foram muito fecundos para José Maurício: produziu cerca de 70 obras, com destaque para o moteto *Judas Mercator Pessimus*, a *Missa Pastoril para a Noite de Natal* e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição para 8 de dezembro de 1810*. Com a chegada de D. João, as atividades de José Maurício ligadas ao seu posto aumentaram muito; agora, além de compositor, atuava também como organista, arquivista, regente, administrador de pagamentos de músicos, entre outras funções. Permaneceu no posto de mestre da Capela Real e, posteriormente, Imperial, oficialmente até o final de sua vida (FIGUEIREDO, 2012, p. 5). Convém ressaltar que, nesse mesmo período (1808-11), há uma boa hipótese de que o Pe. José Maurício tenha lecionado música ao infante D. Pedro I, daí sua atuação como professor régio de música; contudo, não há prova documental que corrobore com essa informação.

Há muitos relatos sobre a grande proximidade entre José Maurício e o compositor austríaco Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858) durante os anos de 1816-1821 (PORTO-ALEGRE, 1983, apud FIGUEIREDO, 2012, p. 5). Por influência maior ou menor de Neukomm, discípulo de Joseph Haydn (1732-1809), o Padre José Maurício efetivamente incorporou elementos da música austro-germânica à sua produção, devido a que, historicamente, atribui-se a Neukomm a divulgação das obras do classicismo vienense, de Mozart e Haydn, em latitudes tropicais a partir desse período (PERPETUO, 2021, n.p). Em 19 de dezembro de 1819, por exemplo, José Maurício dirigiu o *Requiem* K 626 de Mozart (1791), na Igreja de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro, e, na mesma ocasião, foi ouvido o *Ofício de Defuntos*, de David Perez (1711-1778). Foram formas indiretas de se relacionar com alguns desses grandes compositores de sua época (FIGUEIREDO, 2012, p. 5).

Ao compor seu próprio *Requiem* em 1816, José Maurício levanta evidências do aproveitamento de material temático do *Requiem* de Mozart (K 626), que o padre bem conhecia, por tê-lo dirigido em 1819.

Carlos Alberto Figueiredo (2012) acredita que as diferenças entre o *Requiem* de José Maurício e o *Requiem* de Mozart sejam tais devido ao domínio de estilos diferentes por parte de José Maurício, e não devido a um processo de desenvolvimento no tempo.

José Maurício pode ter tido contato ainda com a música de João Domingos Bomtempo (1775-1842), compositor português de ascendência italiana que desenvolveu atividade nas sociedades artísticas de Paris e Londres, sendo, ainda, um forte dinamizador da vida musical lisboeta e um exemplar reformador do ensino da música – até então intimamente ligado à música religiosa (MARQUES, 2014, p. 13). Bomtempo exerceu grande influência sobre os músicos da Sociedade Filarmônica de Portugal, criada por ele mesmo em 1822, inspirada na *Philharmonic Society* de Londres, contribuindo para a difusão da música de concerto, ajudando a tornar conhecido o estilo dos “mestres clássicos” (VIEIRA, 1900, p. 161).

É importante ressaltar a faceta didática de Bomtempo, manifestada principalmente no seu *opus 19*, *Elementos de Musica e Methodo de Fortepiano* (P-Ln. C.I.C. 5. Posterior a 1816), publicada por Muzio Clementi, cujo sistema de dedilhado foi análogo ao de José Maurício em seu *Método de Pianoforte* CPM 236: semelhante ao de Francisco Ignacio Solano (ca.1720-1800) e Marcos e Simão Portugal (1774-ca. 1842), o sistema apresenta uma particularidade de numerar a mão esquerda de forma idêntica à mão direita, como se fosse uma imagem refletida, no entanto, partindo de dedos diferentes, a referência na mão esquerda é o dedo mínimo como primeiro, e na mão direita o polegar (TRILHA, 2019, p. 7). Nesse sentido, José Maurício Nunes Garcia esteve em sintonia com o sistema de dedilhado utilizado por Solano, Bomtempo e Marcos e Simão Portugal.

Desenvolvimento

Análise da *Fantasia 6ª* presente no *Método de Pianoforte* (1821)

O *Método de Pianoforte* CPM 236 é o primeiro método para teclado, de que se tem registro, composto no Brasil (TRILHA, 2019, p. 5). Seu ano de composição, fornecido no título da obra, é 1821. Ele acompanha o conteúdo presente no *Compêndio de Música*, também de autoria de José Maurício, e é resultado de sua atividade didática ao longo dos anos em que atuou como professor, tendo sido escrito principalmente para a formação musical de seus filhos, depois de estar mais desocupado das obrigações da Capela Real com a partida de D. João VI para Portugal, mas também pode ser considerado como apropriado e útil para a formação do jovem músico da época quer por sua estrutura pedagógica, quer por sua estrutura composicional.

O material do *Método* é dividido em duas séries de doze *Lições* e uma terceira parte consistindo em seis *Fantasias*; essa grande quantidade de informações é apresentada em ordem crescente de dificuldade, dividida e bem delimitada nas três partes, evidenciando uma coerência pedagógica no decorrer de sua variedade de formas (binária, ternária, *rondó*, forma livre), de construção de frases (regulares e irregulares), possibilidades de modulação, temas (Haydn, Rossini e temas de autoria própria de José Maurício), categorias de tratamento instrumental (presentes os estilos instrumental, orquestral e vocal),

tonalidades (pelo menos 12 tonalidades maiores e 2 menores são utilizadas como centros tonais em suas respectivas peças, sem contar suas relativas) e ornamentos (*apojo, portamento, acentos* etc.). O *Método de Pianoforte* de Nunes Garcia, extremamente bem concebido do ponto de vista técnico e musical é um marco inaugural do gênero no Brasil, malgrado sua importância ainda carece de maior divulgação e contextualização com a sua produção similar nas Américas e Europa (TRILHA, 2019, p. 8).

Dentre as 6 *Fantasia*s da terceira parte do *Método*, elegeu-se a 6ª para se realizar uma análise com base nos conceitos retóricos apresentados por Ruben Lopez-Cano (*Música y Retórica en el Barroco*, 2011), assim como nos conceitos e aspectos formais discutidos por William E. Caplin (*Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 1998). O motivo por trás da escolha da obra se deve ao fato de ela ser a mais extensa das 6 *Fantasia*s e consistir em diferentes partes cujo material musical pode ser analisado, comparado e interpretado desde a perspectiva da retórica musical, propiciando um estudo, interpretação e apreciação historicamente informados.

Segundo Ruben Lopez-Cano (2011, p.76), a *dispositio* retórica é a seção do sistema retórico onde as ideias e argumentos descobertos na *inventio*, um outro momento retórico anterior à *dispositio* no qual se obtém tais ideias e argumentos a partir de perguntas específicas (*locus*, plural *loci*), são ordenados e distribuídos nos momentos do discurso onde, segundo suas características, resultem mais oportunos e eficazes. A *dispositio* é talvez a primeira das seções da retórica a serem incorporadas na teoria musical (as outras seriam a *inventio*, a *elocutio*, a *memoria* e a *pronuntiatio*).

Tratados medievais como *De Musica* de Johannes Affligemensis (séc. XII) evidenciam a presença da *dispositio* na música composta, mas tratadistas barrocos como Burmeister (1599, 1601) Lippius (1612), Kaldenbach e Mattheson (1739) puseram em evidência a presença da *dispositio* retórica na organização das diversas classes de discurso musical como as fugas, árias etc. (LOPEZ-CANO, 2011, p.80). Porém, a *dispositio* retórica em música não é um esquema formal preestabelecido; ela se manifesta em distintos momentos caracterizados pela função que desempenham no discurso musical, aos quais o músico-orador recorre no momento da execução: o discurso em ação.

A *dispositio* musical é uma infraestrutura, um ordenamento subjacente que permite entender cada momento musical com o discurso musical em ação, ou seja, no mesmo instante em que se percebe como sons distribuídos no tempo, dirigidos num espaço e a um público específico. Os retóricos distinguiram pelo menos seis momentos principais dentro da *dispositio* retórica musical: *Exordium*: a introdução ao discurso, a transição do silêncio ao som; *Narratio*: apresentação objetiva, clara e breve dos fatos, sobretudo verossímil; *Propositio*: enunciação da tese fundamental sobre a qual se sustentará o discurso; *Confutatio*: defesa da tese com base em argumentos diversificados, porém logicamente construídos; *Confirmatio*: regresso à tese fundamental; *Peroratio*: epílogo do discurso, um resumo enfático das ideias essenciais ou de seus fragmentos.

Todos estes momentos da *dispositio* retórica podem estar distribuídos do início ao fim do discurso musical, podem estar interpolados ou englobar uns aos outros, dependendo da perspectiva analítica que se utiliza em conjuntura ao embasamento retórico musical.

Nesse sentido, é possível analisar a *Fantasia 6ª* do Pe. José Maurício fazendo uso da *dispositio* retórica e apontando os diversos momentos em que se encontram os elementos do discurso musical, com base na função que desempenham no decorrer da obra. Segundo Mário Trilha (2019, p. 12), a sexta *Fantasia* é descrita pelo Pe. José Maurício como *Thema e 5 Variações*, no entanto, a forma é um Rondó A B A C A D A E A. Por se tratar de um Rondó, sua estrutura básica de organização formal é descrita por William Caplin (1998, p. 231) como sendo, primeiramente, uma ideia temática principal – o “tema”, “refrão” ou “estribilho” – que alterna regularmente com duas ou mais passagens contrastantes, denominadas “*couplets*”, “coplas”, “episódios” ou “digressões”. No Rondó da *Fantasia* em questão, o A está em dó maior, o B em mi menor, o C em lá menor, o D em fá maior e o E em sol maior (TRILHA, 2019, p. 12). A utilização de várias tonalidades e alterações é quase um resumo das dificuldades técnicas apresentadas ao longo do *Método de Pianoforte CPM 236*.

Pode-se descrever uma variedade de formas rondó como ABACA, ABACADA ou ABACABA, onde “A” representa o refrão, e as outras letras representam as coplas ou materiais musicais diferentes. Caplin chama atenção para o uso das letras do alfabeto, pois elas não indicam suficientemente a função formal dos seus respectivos trechos musicais, assim como podem ser confundidas com as mesmas letras que representam outras formas, como a forma ternária do minueto, por exemplo. Por isso, o autor utiliza a terminologia *couplet* (copla) e *refrain* (refrão) para revelar os atributos formais e funcionais das partes do Rondó, pois tais termos se relacionam mais especificamente com essa forma (CAPLIN, 1998, p.231).

À luz dessas teorias retórica e formal, a *Fantasia 6ª* do Pe. José Maurício pode ser analisada desde a seguinte perspectiva:

The image shows a musical score for the first 16 measures of the *Fantasia 6ª*. The score is written in 2/4 time and features a treble and bass clef. The first measure is marked 'Exordium' and the second measure is marked 'Propositio'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The first measure is highlighted with a red box.

Ex.1 - Compassos 1 a 16.

O estribilho ou refrão compreende o *Exordium* e a *Propositio*. Como descrito por Lopez-Cano, o *Exordium* é a introdução do discurso, o trânsito do silêncio ao som (2011, p.76), logo, os dois primeiros compassos, por configurarem um inciso na tônica principal (Dó maior), são suficientes para introduzir o discurso musical ao manifestarem as primeiras notas da peça. A *Propositio*, ou seja, a enunciação da tese fundamental, engloba o *Exordium* e os compassos restantes (3-16) do estribilho. É conveniente notar que,

por se tratar de um Rondó, a *Fantasia 6ª* reitera o estribilho após cada copla ou variação (como José Maurício as nomeou), por isso, a tese fundamental do discurso retórico musical pode ser representada como a parte A do Rondó, ou seja, o momento da *confirmatio* retórica, enquanto as outras partes (B, C etc.) serão representadas como antíteses, ou seja, momentos de *confutatio* retórica.

Convém esclarecer que a presente análise gerou seus respectivos dados a partir de uma visão global do rondó de José Maurício, o que significa dizer que nem todo rondó apresenta apenas *confirmatio* e *confutatio* retóricas, mas sim, que a peça de José Maurício em questão pode ser abordada da perspectiva de um estribilho que é sempre igual, por isso considera-se como uma confirmação da tese fundamental, enquanto que as variações são consideradas como antíteses, por apresentarem material musical diferente do estribilho.

Observa-se que o estribilho compreende um período musical que faz o percurso Tônica-Dominante-Tônica, ou seja, trata-se de um refrão que funciona como o tema principal do Rondó, quase sempre convencional e bem fechado, cadenciando na tônica principal com uma cadência autêntica (CAPLIN, 1998, p.231). O ritmo harmônico é predominantemente em mínimas, ou seja, uma harmonia para cada compasso, com alguns trechos em semínimas (compassos 7 e 11, duas harmonias em cada compasso), e o desenho melódico compreende saltos de colcheias compensados por notas repetidas e passagens rápidas por graus conjuntos em grupos de semicolcheias.

Confutatio

17

1ª Var.

23

29

D.C.D.S. al Fine

Ex.2 - Compassos 17 a 32.

Após o estribilho, ocorre a primeira copla ou variação; a Tônica aqui é Sol, e o percurso harmônico confirma o centro tonal ao transitar entre Sol e Ré, sua respectiva Dominante, finalmente cadenciando em Sol maior no compasso 32. O ritmo harmônico e o desenho melódico sofrem alterações suficientes para configurar uma variação do tema principal apresentado no estribilho, por isso, neste raciocínio, convém tratar esta copla como o momento da *Confutatio* retórica, na qual ocorre a defesa da tese através da apresentação de argumentos (as variações no Rondó) que confirmam o ponto de vista do orador e refutam aqueles que os contradizem (LOPEZ-CANO, 2011, p.77). Na melodia (linha da clave de Sol), constata-se a

presença da “escrita ornamentada” (FAGERLANDE, 1996, p. 75-76), em que ornamentos, como o *grupeto* (cp. 18, 20, 23, 26, 28) e o *acento* (cp. 21, 22, 29, 30), não são escritos por sinais sobre notas específicas, mas sim, estão incorporados ao texto musical.

A indicação *D.C. D.S. al Fine (da capo dal segno al fine)* aponta o retorno ao estribilho, sua execução do início ao fim, e em seguida a transição para a 2ª variação.

2 Confutatio

33 2ª Var.

39

45

Ex.3 - Compassos 36 a 48.

A 2ª variação ou copla da *Fantasia 6ª* ocorre após a reexposição do estribilho, como prevê a forma. Não obstante, é possível argumentar que, desde a perspectiva retórica, essa 2ª variação também configura um momento de *Confutatio*, visto que apresenta um material musical distinto tanto do estribilho quanto da 1ª variação. Como atesta Lopez-Cano (2011, p. 77), a *Confutatio* retórica se caracteriza também pela inclusão de um grande número de ideias contrárias ou antíteses. Diferentemente da 1ª variação, a 2ª variação está em Mi menor, e seu desenho melódico possui ascensos e descensos explicitamente escalares, percorrendo os cinco primeiros graus das harmonias de Tônica e Dominante, interpolando seus respectivos arpejos. Nesta copla, a escrita é pouco ornamentada se comparada ao estribilho, mas é possível identificar, no compasso 47, uma *apoggiatura* longa (o grupo de semicolcheias), ou seja, uma *apoggiatura* que está incorporada ao texto, entrando consequentemente na contagem do compasso (FAGERLANDE, 1996, p. 72).

Confirmatio

Ex.4 - Compassos 49 a 64.

O estribilho retorna após a 2ª variação com seu material musical inalterado e o mesmo número de compassos (16). Com base nisso, é possível argumentar que essa reexposição do tema principal configura o momento da *Confirmatio* retórica, ou seja, o regresso à tese fundamental (LOPEZ-CANO, 2011, p. 77-78); o orador reexpõe seu ponto de vista original após o debate, o que equivale à estruturação alternada entre as partes A, B, A, C, A etc. do Rondó de José Maurício.

Confutatio

3

Ex.5 - Compassos 65 a 80.

Segue-se a 3ª variação da *Fantasia 6ª* nos compassos 65-80; a harmonia está em Lá menor e o percurso harmônico apenas alterna entre Tônica e Dominante. Nota-se que a 2ª variação (Mi menor) aborda a relativa menor de Sol maior (a 1ª variação), enquanto a 3ª variação, em Lá menor, aborda a relativa menor de Dó maior (o estribilho ou refrão); na *Fantasia 6ª*, José Maurício optou por manter as

harmonias nas proximidades diatônicas de Dó, fazendo uso das Dominantes respectivas de cada Tônica nas variações como meio de assegurar as tonalidades locais. Nesta copla, em Lá menor, nota-se o recorrente uso de bordaduras no desenho melódico, assim como figurações triádicas nos compassos com colcheias. O ritmo harmônico não difere do já apresentado nas variações anteriores, mantendo sua troca de harmonias em durações de mínimas. Do compasso 81 ao 96, o estribilho retorna novamente:

Confirmatio

Ex.6 - Compassos 81 a 96.

Em seguida, a 4^a variação aparece em Fá maior:

Confutatio

Ex.7 - Compassos 97 a 112.

Novamente, é possível argumentar sobre um novo momento de *Confutatio* retórica, devido às variações no desenho melódico, a presença de uma nova Tônica (Fá) e seu respectivo percurso harmônico local (Tônica-Dominante-Tônica). O ritmo harmônico é mais lento, permanecendo mais compassos em cada harmonia de Tônica e Dominante. Nesta copla, é possível constatar a utilização de cromatismos configurando notas sensíveis (Si bequadro para Dó nos compassos 98 e 102; Fá# para Sol nos compassos 100, 105 e 109) e um breve, porém significativo paralelismo modal no inciso dos compassos 109-110,

devido à presença do Ré bemol, o que gera diferenças melódicas entre este inciso e o anterior, nos compassos 105-106 (com o Ré natural). Além disso, há alguns *grupetos* (cp. 97, 99, 101, 105, 109) incorporados à melodia, assim como o sinal de articulação de acento em algumas notas (cp. 98, 102, 106, 110).

The image shows a musical score for a section titled "Confutatio". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 113 and ends at 118. The second system starts at measure 119 and ends at 123. The third system starts at measure 124 and ends at 128. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols.

Ex.8 - Compassos 113 a 128.

Após um novo momento de *Confutatio* com a reexposição do estribilho (compassos 113-128), a 5ª variação aborda a harmonia de Sol maior novamente:

The image shows a musical score for a section titled "Confutatio". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 129 and ends at 134. The second system starts at measure 135 and ends at 140. The third system starts at measure 141 and ends at 144. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols.

Ex.9 - Compassos 129 a 144.

Esta última variação pode ser observada como um novo momento de *Confutatio* retórica, conformando-se à estruturação do Rondó e ao embasamento retórico de ordenamento subjacente. O percurso harmônico é mais incrementado que os anteriores, pois ocorre uma Dominante secundária no compasso 137, Lá maior, indo em direção a Ré maior (Dominante principal de Sol maior), ou seja, um V/V.

Além disso, a estrutura fraseológica apresenta mais repetições do mesmo material, ou seja, frases em 2+2 compassos com a mesma ideia rítmica. Apenas o trecho compreendido entre os compassos 141-144 atua como uma espécie de *coda* em direção à cadência final, apresentando uma figuração distinta dos compassos anteriores. Por fim, o estribilho retorna e fecha o ciclo de variações da *Fantasia 6ª*, configurando mais uma *Confirmatio* retórica:

Confirmatio

Ex.10 - Compassos 145 a 160.

Considerações finais

A obra de José Maurício demonstra a influência, no Brasil do período colonial, das formas musicais tradicionais europeias, e muito distante de se fazer quaisquer comparações com obras de compositores como Haydn e Mozart, o nome do Padre Mestre vem à tona como um dos grandes compositores brasileiros desse período, devido principalmente ao seu domínio das formas clássicas, sacras e profanas, assim como por seu virtuosismo ao teclado. A presente análise da *Fantasia 6ª* do Pe. José Maurício com base nos conceitos retóricos (Lopez-Cano, 2011) e formais (Caplin, 1998) visa contribuir para um ampliado entendimento geral sobre a peça, tendo em vista a interpretação e apreciação historicamente informadas, assim como para uma maior divulgação da obra do Padre Mestre.

A abordagem retórica no rondó de José Maurício apresenta solo fértil para a análise, interpretação e execução musical, visto que o discurso da obra deixa claro suas ideias principais devido à distinção entre elas em cada seção da forma. No caso específico de José Maurício, a forma rondó em questão foi elaborada pelo compositor como a apresentação de um tema (estribilho) e suas variações (coplas), portanto, num contexto global da obra, o primeiro estribilho apresenta-se como a tese fundamental (*propositio* retórica), sua reexposição caracteriza-se como um regresso à tese (*confirmatio* retórica), enquanto as variações são vistas como antíteses ou argumentos contrários à tese (*confutatio* retórica); a nomenclatura, porém, serve não apenas para distinguir cada momento, mas também para desenvolver o discurso musical de maneira que o ouvinte perceba as identidades temáticas.

Nesta peça, o Pe. José Maurício apresentou todos os graus da escala diatônica maior de Dó, porém, com alguns de seus acordes sofrendo alterações cromáticas específicas em cada harmonia local, relacionando as Tônicas e Dominantes pertinentes a cada variação (incluindo uma Dominante secundária na 5ª variação): Dó (estribilho e 4ª variação) – Ré (1ª e 5ª variações) – Mi (2ª e 3ª variações) – Fá (4ª variação) – Sol (estribilho, 1ª e 5ª variações) – Lá (3ª e 5ª variações) – Si (2ª variação). Além disso, os desenhos melódicos de cada copla fazem uso de ornamentos e inflexões musicais, como é o caso de notas de passagem, bordaduras, *cambiatas* e *apoggiaturas*; desta forma, pode-se argumentar que, na *Fantasia 6ª*, o Pe. José Maurício fez uso de todas as notas da escala cromática, distribuídas ao longo das variações, como meio de aplicar musicalmente essa ferramenta no ensino do pianoforte.

Para mais, as observações de cunho retórico musical possibilitam uma interpretação mais voltada para o discurso musical em ação, de forma a instigar o intérprete a discernir entre os diferentes elementos discursivos da obra e, assim, empregar recursos da técnica executória que distinga as estruturas essenciais da forma e torne relevante sua oratória musical.

Referências

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **José Maurício Nunes Garcia: Dicionário Biográfico Caravelas**. Núcleo de Estudos da História Música Luso-Brasileira, 2012. 51p.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Fantasia 6ª*. In: FAGERLANDE, Marcelo. **Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Marcelo Fagerlande; prefácio Luiz Paulo Horta. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996, 168p.

MARQUES, António Jorge. Marcos Portugal (1762-1830): estudo biográfico. In: CRANMER, David (coord.). **Marcos Portugal: uma reavaliação**. Lisboa: Edições Colibri: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa, 2012. 478p.

MARQUES, Philippe Manuel Vicente. **Sonatas para piano de João Domingos Bomtempo**. Tese (Mestrado em Música) – Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa. Lisboa, 2014. 199p.

MEYER, Adriano de Castro. **A presença de Sigismund Neukomm no Brasil**. Em: Anais do 2º Simpósio Latino Americano de Música. Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 381-389.

MONTEIRO, Maurício. **A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 360p.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009. 775p.

PERPETUO, Irineu Franco. **História concisa da música clássica brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2021. 336p.

TRILHA, Mário Marques. **A música para tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)**. Per Musi no. 39, Padre José Maurício: 1-16. E193917, 2019. 16p.

TRILHA, Mário Marques. Chevalier Neukomm, quem diria, acabou na rua do Passeio. **Insight Inteligência**, Rio de Janeiro, ano XXIV, nº 93, p. 20-36, abril/maio/junho de 2021.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes**: Historia e Bibliografia da Musica em Portugal. Volume 1. Lisboa: Typografia Mattos Moreira e Pinheiro, 1900. 608p.

Analógia ou tecnologia?: repensando as categorias de performance, presença e encarnação a partir de práticas de hip-hop, fotoperformance e webperformance

Analogy or technology?:

rethinking the categories of performance, presence, and embodiment from hip-hop, photoperformance and webperformance practices

Thiago Cazarim
cazarim.t@gmail.com

Resumo: Neste ensaio, tento colocar em perspectiva as noções de presença e encarnação (*embodiment*) diante do suposto estatuto de representação (e não de apresentação ou presentificação) de ações tecnologicamente mediadas. Argumento que, diferente do que certos autores defendem, é legítimo reconhecer plenamente como performances certas ações em que os participantes possuam atributos diferentes dos requeridos por certas teorizações que tomam o humano e o orgânico como modelos. Para tanto, tomo como objetos de reflexão exemplos de performances variadas (fotográficas, música hip-hop e *webperformance*).

Palavras-chave: presença; fotoperformance; hip-hop; *webperformance*; Estudos da Performance

Abstract: *I try to put into perspective the notions of performance, presence, and embodiment before the presumed status of representation (and not of presentation or presentification) of technologically mediated actions. Unlike authors such as Erika Fischer-Lichte, I argue that it is legitimate to fully recognize as performances certain actions in which the participants possess attributes different from those required by certain theorizations that take the human and the organic as their models. To discuss these issues, I borrow examples from various performance sources (photographic, musical – hip-hop, and webperformance).*

Keywords: *presence; photoperformance; hip-hop; webperformance, Performance Studies*

I. Introdução a uma querela: apresentação versus representação do corpo na arte

A emergência de campos como os Estudos da Performance ocasionou uma profunda reorganização de diferentes conjuntos de disciplinas, parâmetros analíticos, metodologias de pesquisa e arcabouços conceituais, resultando na centralidade de categorias como “fazer”, “agência”, “corpo” e “performance”. Uma genealogia do que se convencionou chamar de virada performativa remontaria aos estudos teatrais, antropologia, filosofia, sociologia, estudos culturais e linguística, para falar apenas de algumas das fontes mais evidentes. Embora seja fundamental reconhecer o histórico que culminou na centralidade de “performance” como categoria epistemológica, o foco do presente ensaio recairá sobre uma noção adjacente e muitas vezes requerida por esta. Trata-se da categoria “presença” e da problemática filosófica que lhe acompanha, a saber, a que trata da oposição entre apresentação e representação, de um lado, e da relação entre corpo e arte ou, em termos mais gerais, do aspecto de presença dos corpos numa situação de performance (artística ou não). Tentando abolir a distinção entre ação corporal e pensamento, por um lado, e, por outro, ao insistir em não realizar uma caracterização representacionista da arte, autores como Hans Ulrich Gumbrecht e Erika Fischer-Lichte vêm enfatizando o caráter apresentativo ou presentativo da

performance – caráter para o qual (embora a esta altura isso venha a soar redundante) a noção de presença ganha centralidade.

Tanto Fischer-Lichte quanto Gumbrecht questionam o primado de uma atitude “hermenêutica” diante do mundo e, mais especificamente, da arte. “Hermenêutica” significa aqui a postura que Gumbrecht (1996, p. 590, tradução minha) descreve como aquela que “desde o século XIV, [constituiu-se n]o hábito de ‘ler’ e ‘interpretar’ o mundo como um livro de significantes no quais significados ‘profundos’ tinham que ser detectados”. É a crítica do paradigma hermenêutico que levou o autor ainda a realizar uma distinção entre teatro/ação, de um lado, e performance, de outro segundo a qual

“performance” [é] todo o tipo de comportamento humano visto da perspectiva da presença, enquanto, por outro lado, vejo o comportamento humano voltado para a perspectiva da interpretação e do sentido como “ação” (*Handlung*). “Teatro”, no sentido como parece ser evidente nas culturas ocidentais, apenas emergiu ao final do século XVI e início do século XVII (no tempo de Shakespeare, Lope de Vega, Corneille, entre outros) quando, nos primórdios da dominância da cultura do sentido, as formas de performance deveriam ter um sentido inerente. É a isso que nos referimos como “teatro”, a expectativa de que os corpos dos atores no palco representem algum “significado”. Contudo, ao mesmo tempo, há uma clara fascinação pelos corpos no palco como uma presença não relacionada com o significado [...] (GUMBRECHT, 2016, p. 167)

Fischer-Lichte faz uma reconstrução semelhante à de Gumbrecht ao pensar nos desenvolvimentos históricos do teatro, ainda que, para a autora, a oposição se dê menos entre teatro/ação e presença e mais entre corporificação e textualidade literária. A história do teatro contada por Fischer-Lichte dá a entender que a relação entre texto teatral escrito e as técnicas de encenação poderiam ser lidas como formas de correlacionar a presença corporal de atores com os caracteres das personagens representadas. Em outras palavras, enquanto para Fischer-Lichte trata-se mais de entender *como* a noção de representação teatral implicava certa economia da presença e das ações corporais, Gumbrecht simplesmente opõe teatro e ação. É que, na história do teatro formulada por Fischer-Lichte, a corporificação sempre apresenta alguma resistência à concepção de que o ator está no palco “representando” algo, pois, do corpo do ator, pode-se dizer tanto que ele fica aquém do caráter da personagem, quanto ainda pode se tornar o próprio objeto de interesse direto do público (fazendo, portanto, cair a personagem no esquecimento). Assim mesmo, Fischer-Lichte afina-se ao projeto de Gumbrecht ao questionar a dominância de categorias como “representação”, “interpretação” e “significação” – embora o próprio Gumbrecht não proponha uma postura anti-intelectualista e admita que a experiência estética provavelmente se produza como jogo oscilante entre as dimensões hermenêutica e não-hermenêutica (GUMBRECHT, 2004).

Presença, então, nomeia não apenas uma característica distintiva e estruturante de toda performance, mas também reclama uma forma de manifestação, apresentação ou presentificação – e não apenas uma forma, mas uma matéria ou substância, como diz Gumbrecht (1996) ou, como prefiro nomear, um *corpo* específico. De fato, as referências à correlação entre performance, corpo e presença se multiplicam e repetem ao ponto de encontrarmos afirmações enfáticas de que uma performance “não poderia ocorrer sem a participação de corpos reais” (GUMBRECHT, 1996, p. 592, tradução minha), ou então que “performances midiaticizadas [...] não podem ser definidas e compreendidas como performances.

Pois a co-presença corporal de atores e espectadores, que constitui uma performance, não está dada” (FISCHER-LICHTE, 2017, p. 14, tradução minha). Fischer-Lichte também é conhecida por uma distinção de três conceitos de presença¹ relativos ao modo como o corpo conta numa performance para os espectadores: conceito fraco (o interesse puramente físico da plateia no corpo do ator), forte (tributário da habilidade do ator de usar seu corpo como instrumento de comando do espaço-tempo da performance e da atenção de um público; corpo como aura) e radical (o tipo de presença corporal que abole o dualismo “corpo X mente” promovendo a experiência de ser um composto corpo-mente, uma mente corporificada) de presença (FISCHER-LICHTE, 2008). É na sequência, e como parte essencial, da conceituação radical de presença que Fischer-Lichte (2008, p. 100, tradução minha) afirma que tal conceito

exclu[i] produtos de mídias técnicas e eletrônicas. Conquanto elas simulem efeitos de presença, são incapazes de gerar a presença em si mesma. Isso porque a presença apaga a dicotomia de ser e aparecer tão fundamental para o discurso estético dos últimos séculos, mas os efeitos de presença criados por mídias técnicas e eletrônicas na verdade dependem dessa mesma dicotomia. Elas criam a *impressão* de presentidade sem realmente gerar estes corpos ou objetos como presentes. [...] Corpos humanos, seus fragmentos, objetos e paisagens são feitos para parecer presentes de um modo especialmente imediata, mas permanecem constituídos somente por luzes em movimento ou arranjos de pixels numa tela. Corpos humanos reais, objetos ou paisagens na verdade permanecem ausentes em toda parte na tela de cinema, da televisão ou do computador.

Se presença, como elemento distintivo da performance, reclama um corpo, fica patente que o corpo presente é o humano, enquanto corpo cuja materialidade é orgânica e cuja presença física em relação a outros corpos humanos é, sincrônica e, por assim dizer, “sintópica” (situada no mesmo espaço dos demais corpos aos quais se coloca como presença). É um corpo, pois, eminentemente biológico em sua materialidade, em oposição ao corpo-analogia do paradigma representacionista das artes. Analogia, portanto, significa o regime de representação, quer dizer, todas as formas de produzir uma impressão de presença cujas materialidades (da presença representada e da mídia representante) não coincidem nem coexistem; daí o corpo eletronicamente midiaticizado ser um corpo-analogia, já que representa, e não presentifica materialmente. O corpo biológico, por sua vez, seria aquele próprio do regime estético da presença ao fazer coincidir e coexistir a materialidade daquilo que se apresenta e da forma de apresentação. O corpo-analogia é aquele em que há uma relação de semelhança: aparecer é parecer-se com algo que não se pode ser; o corpo biológico é aquele em que ser a aparecer não se distinguem – portanto, não sendo mediados por um ‘parecer’, sendo, mais propriamente, um “apare-ser”.

Uma segunda diferença importante, além da caracterização biológica do corpo enquanto presença radical, se refere à efemeridade e imprevisibilidade da performance. Não apenas Gumbrecht e Fischer-Lichte, mas diversos outros teóricos insistem na qualidade emergente (LANGDON, 1995) e interacional (GOFFMAN, 1956) da performance, bem como em seu aspecto de mutabilidade (SCHECHNER, 1988).

¹ Uma quarta forma de presença seria aquela que a autora denomina como “corpo semiótico”, isto é, o uso do corpo como representação de uma personagem. Talvez seria lícito dizer que este grau seria o de uma presença fraquíssima, oblíqua ou instrumental, na qual o corpo do ator funciona apenas como sintoma, analogia ou índice material de caracteres imateriais situados numa transcendência – especificamente, na superfície escrita do texto teatral. A noção de corpo-analogia será retomada adiante.

Contudo, para um autor como Richard Schechner, ao contrário de Fischer-Lichte, não há uma necessidade senão prática de excluir certas atividades da caracterização como performance. A necessidade, repito, é prática: ela deriva muito mais da tentativa de encontrar um conceito mais ou menos definível de performance do que de abarcar todas as manifestações que poderiam ser vistas como performáticas. Assim, se o próprio Schechner diz que baseará seu conceito de performance em elementos do teatro, este não impede a compreensão de que “performance” abarque domínios mais amplos, como o do cinema ou tipos de performance, como *happenings* ou rituais religiosos, nas quais a função audiência não é desempenhada, inteiramente ou em parte, por corpos físicos humanos. Schechner pensa, então, que o enquadramento de algo como performance, embora dependa ainda de uma relação entre performers e espectadores, não se caracteriza necessariamente pela co-presença material de tipo biológico, podendo existir numa relação especial de analogia com as performances tais como definidas por Fischer-Lichte e Gumbrecht: analogia que não é a da semelhança ou da substituição de uma presença física por sua representação, mas a de um modo de experiência da presença de um Outro sincronicamente presente, embora não no mesmo regime da materialidade orgânica do corpo humano do performer.

Nas seções seguintes deste ensaio, apresentarei, na forma de quadros narrativos, algumas “cenas” ou situações de performances de cuja estruturação participam modos não-biológicos de presença. Minha intenção é provocar a compreensão de eventos técnica e digitalmente mediados como performances, e não apenas situações a elas análogas. A questão que me move nas próximas “cenas” é a seguinte: é possível definir como performance um evento no qual a co-presença entre performers e espectadores não possui o regime do “apare-ser”, quer dizer, da coincidência de uma materialidade biológica dos corpos com sua plataforma e forma de apresentação? Mais simplesmente dizendo: é possível haver uma performance quando não lidamos com corpos humanos co-presentes em carne e osso?

II. Hip-hop (*take one*)

*Para todos os que se importam
com aqueles que não estão mais aqui*
(ZEPHANIAH, 2006, p. 5)

Ray examinou sua vasta coleção de CDs até encontrar o seu favorito de Tupac Shakur, *Me against the world* [*Eu contra o mundo*]. Vestindo só cueca samba-canção, vagou pelo quarto cantando com Tupac, imaginando-se em cima de um palco, o CD player como platéia. Tupac era o seu ídolo. Ray sabia cada palavra das letras, e rimar com Tupac fazia-o sentir-se como se estivessem juntos naquele quarto. Quando a música tocava, ele não ouvia mais os pais discutindo, mas antes que a primeira faixa do CD terminasse, escutou sua irmã, Kori, acompanhando a cantoria de Beyoncé, a estrela do rhythm'n'blues, no quarto ao lado. Ray aumentou o volume. Kori aumentou o volume. Ray aumentou ainda mais. Kori aumentou ainda mais. Ray aumentou até sentir o quarto tremer. Kori aumentou até fazer a casa toda tremer.

“Mas que diabos vocês dois pensam que estão fazendo aí em cima?”, gritou o pai de Ray. [...]

“Aqui não é rave nem casa noturna, sabiam?!”

(ZEPHANIAH, 2006, p. 9 – 10)

As páginas iniciais de *Gangsta rap* são permeadas pela noção de presença. Evidentemente, trata-se de uma ficção, o que demanda um olhar de suspeita sobre a validade das indicações que encontramos nas

citações acima. No entanto, arrisquemos por um instante ouvir o que estas palavras dizem, mesmo que sem a pretensão de tomá-las como verdadeiras. Mas não ouçamos apenas *o que* elas dizem, e sim *como* o fazem. Seja na epígrafe da página 5, ponto do livro que marca a fronteira entre o fim da voz pessoal do autor e início das vozes narrativas; ou ainda nas duas páginas iniciais do romance *stricto sensu*, quando a ficção já se firmou como radicalmente presente (pois é neste momento preciso que o corpo do texto e aquilo que ele conta não se distinguem mais); em qualquer um dos casos, Benjamin Zephaniah constrói uma dupla ambiência: uma primeira ambiência que faz o leitor participar do mesmo espaço-tempo da narrativa, mas também uma ambiência interna ao texto, a ambiência ou atmosfera caótica do cotidiano doméstico da família do garoto Ray. Nada melhor, portanto, que retomar o termo caro a Gumbrecht, *Stimmung*, lembrando ainda das ressonâncias “vocais” que sua etimologia sugere. Literalmente, ou melhor, literariamente, Zephaniah ambienta pelo som, não apenas das vozes que cantam em conjunto, mas dos aparelhos de CD capazes de fazer o espaço doméstico tremer.

A máquina de reprodução de sons poderia ser vista apenas como forma acústica de representação de um “[d]aqueles que não estão mais aqui”, certamente. Por outro lado, a própria dedicatória do livro demonstra que ele é projetado para um público – um público que, embora não esteja fisicamente “aqui”, qualquer que seja esse “aqui”, não deixa de estar *presente*. Assim, se o livro é o meio material que se dá a ver em vista daqueles que não podem testemunhar física e atualmente sua presença, é a presença destes sujeitos que parece condicionar o aparecimento e a *abertura* do livro (em seus múltiplos sentidos). É essa abertura a um outro presente, embora não no mesmo regime de materialidade, que aparece na cena inicial de *Gangsta rap*, já no interior do próprio texto, quando Ray rima ou canta *com* Tupac Shakur. Embora Zephaniah diga que o CD-player produzia uma impressão de que ou um ‘como-se’ ambos estivessem juntos, ele funciona também como plateia de Ray. Portanto, assim como o livro se dirige a uma audiência formada por “outros” cujas coexistências (co-presenças espaço-temporais) não dependem de uma coincidência com a materialidade dos corpos lógicos do livro, do autor e do leitor; assim como o livro possui seus “outros” materialmente distintos, Ray, humano, pode cantar com um outro e para um outro cujas presenças, mesmo quando evoquem fortemente traços humanos, não possuam a materialidade de corpos biológicos.

Ray canta com uma gravação, rima com ela e o faz na presença de um outro que não é humano. Ray não *simula*, mas realiza com plenitude uma ação – uma *performance*, digamos logo. Não em vão, o som proveniente do quarto da irmã, Kori, desestabiliza a integridade de sua performance. Além disso, uma performance demanda certas condições e, mais importante ainda, implica um número considerável de exclusões para que possa se manter operante (GOFFMAN, 1956). O som de Kori atrapalha porque invade a cena de Ray, porque a competição entre gêneros musicais diferentes não permite uma composição ou incorporação recíproca entre eles. O som de Beyoncé é, para a performance de Ray, ruído: barulho e também interferência na estabilidade da cena em que Ray é protagonista. E por essa mesma razão a intensificação do som, na competição entre Ray e Kori, põe a perder ambas as cenas: extravasando os quartos e invadindo toda a casa, fazendo-a tremer, o excesso sonoro rompe as convenções que mantinham

as performances dos irmãos sustentáveis e reconhecíveis. Se a ação de Ray aproximava-se muito mais de um ritual privado de início (e o ato de possuir uma coleção de discos, e de selecionar criteriosamente um para executar e iniciar a performance, mostra isso), a competição acústica com Kori, que visava também a manutenção da estabilidade de sua performance, acabou por deformá-la de *show* em *rave*, e o espaço doméstico e reservado matinal em espaço noturno e saturado de som.

Se a manutenção de ambiência parece inquestionável na ficção de Zephaniah, ainda cabe pensar mais sobre a ideia de um público cujo regime de presença não dependa da coincidência entre sua materialidade e estatuto ontológico com os que os corpos dos performers possuem. Mesmo assim, já é possível entrever um elemento indiscutível na abertura de *Gangsta rap*: as máquinas participam duplamente como presença, estando presentes para Ray, e fazendo-se fisicamente presentes (onipresentes, inclusive) como som no espaço doméstico. Ray não está simulando uma presença quando toma o CD-player como plateia, e este último não é apenas uma recriação de um som produzido em outro espaço-tempo (embora não deixe de ser isso). Ray projeta sua voz e sua existência momentaneamente para uma máquina fisicamente presente, e esta máquina, por seu turno, projeta-se acusticamente na forma de um *hic et nunc* que configura uma ambiência que ameaça interromper a rotina doméstica convertendo-a em festa. Não há, portanto, simples analogia entre um “como-se” Ray fizesse algo ou tivesse um público: Ray efetivamente faz algo para um outro; também não há mera analogia entre som digital e som físico: o CD-player faz até as paredes tremerem. Ray e o CD-player *estão* aí na cena, estão efetiva e fisicamente *presentes*. Ambos ocupam plenamente um espaço, fazem circular uma energia entre corpos que os põem diretamente em relação, o que levanta ao menos a suspeita sobre a possibilidade de se encontrarem em situação de performance em sentido “radical”, e não apenas de modo análogo.

III. Performance-“registro”

Uma objeção que poderia ser levantada à caracterização da projeção de um performer diante de um aparato técnico que cumpriria a função de plateia diz respeito à possibilidade desse performer manipular as ações desse “público” maquínico, anulando o caráter emergente fundamental à performance. Esta objeção perpassa ainda certas classes de performance-arte nas quais fotografia e vídeo são elementos centrais. Sobretudo nos casos em que tais modalidades de performance abrem brechas para serem interpretadas como tendo caráter documental ou documentário, parece que a máquina para a qual o/a performer se dirige não propriamente é uma audiência, e sim um mero aparato de registro cujo “corpo” e cujos produtos podem ser modificados ao bel-prazer do performer.

Temos, então, três contestações a desfazer. Em primeiro lugar, a ideia de que as máquinas são aparelhos separados do performer e por ele controlados. Além disso, a ideia de que as máquinas, diferentemente de audiências em carne e osso, deixam rastros, ou melhor, produtos imagéticos que, tanto quanto os aparelhos, seriam passíveis de manipulações cujo objetivo seria construir formas (audio)visuais de modo a atender a um plano do performer quanto aos efeitos que tais formas surtiriam sobre um público

qualquer. Em suma: no primeiro caso, trata-se de pensar o estatuto (material, ontológico) dos “entes” que, enquanto corpos presentes, podem ou não ser vistos como plateia; enquanto, no segundo caso, trata-se de pensar até que ponto diferentes tipos de corpos presentes seriam inteiramente absorvidos pelo *hic et nunc* da performance. Por fim, há a questão sobre se de fato haveria uma diferença entre o sentido de performance definido por Fischer-Lichte e Gumbrecht e o de certas ações midiaticizadas, em tese apenas análogas a performances, no tocante tange à incalculabilidade de seus efeitos e suas características emergentes.

Philip Auslander debruçou-se sobre a última questão num artigo de 2006, *The performativity of performance documentation*. Analisando diferentes performances que se valem substancialmente de fotografias, Auslander distingue dois modos básicos de relação entre as primeiras e as segundas, que denomina como documentárias e teatrais. Em linhas gerais, a diferença entre a relação teatral e a documentária entre fotografias e performances é que a documentária funcionaria como registro de uma performance ocorrida realmente num espaço-tempo que lhe transcende, ao passo que a teatral seria, ela mesma, uma performance. Nesta última categoria, então, entrariam fotografias “de” performances que, no entanto, só foram realizadas *para* serem fotografadas, e nunca apresentadas em tempo real. Em termos rigorosos, não se tratariam sequer de fotografias “de” performances, mas de performances *enquanto* fotografias: fotoperformances que só existem para ser vistas por um público, qualquer que ele seja, como imagens capturadas e cristalizadas por e para uma câmera.

Um ponto crítico do artigo de Auslander diz respeito a como este autor distingue performances e fotoperformances ou, mais em geral, performances midiaticizadas, feitas para registro. Auslander chega a dizer que as performances feitas para registro difeririam das performances ao vivo porque, ao contrário das últimas, aquelas teriam como objetivo “não a contribuição da audiência para o evento [...]. A documentação de *performance art* participa da boa tradição da reprodução de *obras* mais que da tradição etnográfica de capturar *eventos*” (AUSLANDER, 2006 p. 6, tradução minha), chegando mesmo a afirmar que

a presença [de uma] audiência [...] não tem nenhuma importância para a performance como uma entidade cuja vida é continuada por meio de sua documentação porque nossa preocupação costumeira como consumidores de tal documentação é em recriar a obra do artista, não a interação total. (AUSLANDER, 2006 p. 6 – 7, tradução minha)

A posição de Auslander soa um tanto exótica considerando as analogias que ele mesmo traça da fotoperformance com o ato de realizar gravações musicais. A incoerência de sua posição reside, basicamente, no fato de Auslander desconsiderar que realizar uma performance para um aparato técnico de registro não neutraliza os aspectos interacionais entre performer e sua “audiência” presente: temos aqui, certamente, os técnicos de som e imagem, mas também as próprias máquinas com as quais é necessário interagir para que a performance final registrada possa ter um sentido de completude. Caso os elementos interacionais não desempenhassem nenhum papel, o que explicaria a necessidade Yves Klein realizar diversas tomadas fotográficas para a performance *Leap into the void*, descrita por Auslander? Se

Klein simulou um salto no vazio inúmeras vezes diante de uma câmera até conseguir produzir uma imagem específica, isso põe em evidência a própria impossibilidade de controlar a imagem a seu bel-prazer. A sincronização do ato de saltar “no vazio” com a câmera *para a qual* tal salto era apresentado mostra uma interação entre corpo do performer e “corpo” da câmera que não poderia ser desconsiderada. É essa mesma interação que Auslander desconsidera ao tomar como exemplo gravações de música popular: interação entre músicos e aparatos fonográficos, que demanda um aprendizado de calibrar o corpo e a voz ao aparato do estúdio de gravação, cuja história tortuosa Mark Katz (2012) tão bem descreveu.

Se no nível da interação entre performer e aparelhos as manipulações em tempo real sejam questionáveis, resta ainda um elemento para descrever: a possibilidade de manipular a forma do produto final. Sobre este ponto, tendo a concordar com Auslander quando o autor entende que a qualificação de algo como performance depende da relação (interação?) entre audiência e obra, mesmo que nesta o performer não se faça presente em carne e osso, ao vivo. Isso só tem sentido quando consideramos o produto de uma fotoperformance como performance em si mesmo, e não como registro de uma performance ocorrida em outro espaço-tempo e “corpo” que não o da superfície fotográfica. Dado que uma fotoperformance só é feita para aparecer como fotografia, seu modo de aparecimento não é uma simulação de um evento, mas o próprio evento e ocasião de aparecimento de algo como performance.

IV. Hip-hop (*take two*)

Quanto aos aparatos de reprodução e gravação, resta ainda uma questão em aberto. Uma performance normalmente é vista como evento que se esvai tão logo sua execução acabe. Isso soa como uma tautologia, mas este é um ponto que ainda diferenciaria uma performance do mero registro de uma performance para fins de documentação. Por exemplo, é possível encarar o ato de gravar uma canção como performance, algo distinto da produção de um DVD no qual faz-se um registro do ato de performar em estúdio (no espírito de um *making-of*). Se é possível qualificar uma performance midiaticizada como tal, isso se deve justamente ao momento da interação entre performance. Fora desse momento, a performance não deixa rastro: ela é, por definição, efêmera, e toda tentativa de produzir registros dela apenas marcariam a distância entre as atividades de fruição estética e de documentação.

Venho observando, no entanto, que o ato de registrar constitui uma postura ativa de interação e de produção de presença da parte da audiência de shows de rap e duelos de MCs. A primeira vez em que tal ideia me ocorreu, tratava-se de um show de rap gospel do artista Thiagão (*ex Thiagão e os Kamikazes do Gueto*) no ano de 2017 na cidade de Goiânia. Embora este subgênero de rap não fosse foco de minha pesquisa, sabia do renome do artista e de sua conversão religiosa, o que me levou a assistir seu show. Tentei produzir registros fotográficos e audiovisuais do evento, mesmo que soubesse que eles não seriam usados para minha pesquisa. Mas foi durante o show que notei que eu não era o único a filmar: telefones celulares e câmeras da audiência filmavam e retransmitiam o show “ao vivo” na forma de “lives”.

Essa tautologia, a do ao vivo feito “live”, marca a ação do público como ativamente produtor da presença do artista e da performance. É por esse ato de reduplicar midiaticamente o caráter de presença que ela se estabelece para a plateia. Na verdade, o ato de registrar não serve apenas à tarefa de converter a presença do artista em rastro documental. Pelo contrário, é porque a presença do artista pode ser reverberada por aparatos digitais que ela se intensifica e vem a ser “radical”. Que o artista possa ser filmado, gravado e fotografado, não significa que seu encontro com seu público esteja sendo adiado ou desviado. É justamente o oposto disso que ocorre: poder “registrar”, lançando rastros de uma presença em outros espaços, plataformas e tempos, é uma forma de o público articular sua presença à presença do performer e do que é performado. A produção de registros e rastros de um evento não tem, pois, apenas o sentido de representação de uma performance: ela é um dos elementos que o espaço-tempo limitado de muitas performances eventualmente podem vir a incorporar em sua estrutura.

V. Próteses, ciborgues, avatares

A presença da câmera na fotoperformance e no show de rap, obviamente, é diversa em cada caso. Assim como na cena de abertura de *Gangsta rap*, a máquina funciona para o performer que interage com a máquina de fotografar como com um espectador; mas, também como na passagem do romance de Zephaniah, a máquina no show de rap funciona como mídia que se projeta sobre o espaço – embora não mais como intervenção física e vibratória sobre ele, e sim pela sua disseminação via pixels. Mas, em qualquer um dos casos, a presença da máquina implica formas de seu acoplamento com os corpos dos espectadores e dos performers.

E isso não se aplica somente a contextos de performance artística. Judith Butler (2018) lembra que muitos protestos de rua estão intimamente atrelados e são profundamente tributários de midiatisações. As máquinas de filmar e fotografar, para a filósofa, não desmaterializam a presença dos corpos. Então, ao insistir na caracterização das performances de rua como dotadas de presença corporal mesmo quando midiatisadas, Butler (2018, p. 25 - 26) coloca em questão aquilo que denomina como “condições de possibilidade da sua aparição”, que tem a ver com as convenções sociais com as quais sujeitos lidam para performar sua visibilidade política. Embora não se interesse em pensar diretamente a ação de corpos num espaço cênico *stricto sensu*, ao caracterizar o sentido da presença corporal como algo que extrapola outros aspectos da existência – linguagem verbal, explicações conceituais – Butler abre espaço para mostrar que, muitas vezes, a própria experiência de corpos como presentes só se torna possível a partir de midiatisações como filmagens e fotografias disseminadas em meios virtuais. Ou seja, a experiência de um corpo humano presente se produz por mediações tecnológicas que situam tal presença em registros com espacialidades, temporalidades e materialidades múltiplas.

Ao falar das condições de visibilidade, legibilidade, reconhecimento que tornam possível que um corpo “apareça” efetivamente para outros, Butler (2018, p. 103) lembra que celulares e câmeras não são entes imateriais, mas, ao contrário, participam de ações do corpo humano:

O que os corpos estão fazendo nas ruas quando estão se manifestando está fundamentalmente ligado ao que os dispositivos e as tecnologias de comunicação estão fazendo ao “relatar” o que está acontecendo nas ruas. São ações diferentes, mas ambas exigem o corpo. Um exercício de liberdade está ligado ao outro, o que significa que ambos são maneiras de exercer direitos e que, em conjunto, fazem surgir um espaço de aparecimento, assegurando a sua transponibilidade. Embora alguns possam apostar que o exercício dos direitos agora se dá à custa dos corpos na rua, afirmando que o Twitter e outras tecnologias virtuais levaram a uma desincoporação da esfera pública, eu discordaria em parte. Temos que pensar sobre a importância da mídia que é “portátil” ou dos telefones celulares que são ‘erguidos’, produzindo uma espécie de contravigilância da ação militar e policial. [...] em condições nas quais aqueles que têm câmeras ou acesso à internet são presos, torturados ou deportados, o uso da tecnologia implica efetivamente o corpo. Não apenas a mão de alguém deve teclar e enviar, mas o corpo de alguém passa a estar em risco quando essa mensagem e esse envio são rastreados.

Portanto, se o aparecimento de um corpo como presente depende da ativação de certas convenções midiáticas numa esfera pública, as máquinas que tal corpo mobiliza participam não apenas de sua estrutura analítica de aparecimento, mas estão acopladas ao seu agir de um modo mais profundo que o de simples instrumentos.

Para dizer a verdade, este último ponto não aparece no texto de Butler. Estou pensando aqui no exemplo memorável dado por Merleau-Ponty na *Fenomenologia da percepção*, quando o filósofo descreve que uma bengala, para um cego, não é uma simples ferramenta de auxílio à localização espacial e ao movimento. A bengala, enquanto *mediação tecnológica incorporada, encarnada*, participa da estrutura da percepção e compõe a corporeidade do sujeito. Isto indica que os paradigmas teóricos de Fischer-Lichte e de Gumbrecht pressupõem, sem problematizar, a existência de uma *tipologia corporal* bastante restritiva.

Nesse sentido, a ideia de Schechner de que a plateia de determinada performance pode manifestar sua presença ainda que de forma incorpórea ganha importância. Mais que advogar por uma oposição entre corpos materiais e imateriais, físicos e espirituais, a ideia geral que parece lançada em *Performance theory* é a de que diferentes tipos de entes podem assumir plenamente a função de espectadores, ou seja, a de que o espectador como ente humano é apenas uma das muitas possibilidades de entes co-presentes ao performer. Abrimo-nos, então, à atuação de ciborgues, além de corpos cuja composição pode ou não envolver enxertos, implantes e transplantes orgânicos e inorgânicos.

Por fim, além das próteses e dos ciborgues, citarei ainda o caso de performances em que os sujeitos interagem completamente como avatares numa plataforma digital. É isto que, no contexto da *webvideoperformance Play Me* descrita por Falci e Muniz (2018, p. 132), se denomina por telepresença. Para estes autores, entes humanos e não-humanos interagem constantemente, interação da qual emerge um sentido locativo dos corpos, ou seja, o sentido de sua presença como presença num espaço virtual. É a partir dessa concepção que *Play Me* se desenrola (ao menos sua versão *on-line*).

Por meio de um *streaming* de vídeo, *Play Me* exigia a interação do público em tempo real, determinando o *script* de ações da personagem/avatar Vic, aspirante a uma vaga numa república estudantil. Cada espaço da casa percorrida por Vic possui um tema vinculado a uma questão ética² e

² As ditas “questões éticas” têm um mote bem definido, a saber, os inúmeros relatos de estupros ocorridos em repúblicas estudantis da cidade de Ouro Preto (MG).

personagens adicionais com as quais Vic interage conforme as escolhas do público. Além disso, “[n]a web, a câmera substitui o olhar do avatar, em uma relação subjetiva com a cena na qual o público ocupa o lugar do protagonista sobre o qual as ações se efetivam” (FALCI e MUNIZ, 2018, p. 138), isso porque Vic periodicamente “sai da personagem”, abandonando a perspectiva de personagem/avatar observado, voltando-se explicitamente ao público e convocando-o a assumir parte do protagonismo da cena. Assim, ao menos do ponto de vista da interação do público, a versão online de *Play Me* pouco difere da ideia geral da famosa performance de Marina Abramović *Rhythm 0*, na qual o a audiência pode se colocar numa posição sado-voyeurista diante dos performers.

Isso aponta, por sua vez, para o fato de que mesmo o conjunto limitado de alternativas definidas de antemão para guiar a ação do público tornou-se uma ocasião de maior, e não menor, grau de experimentação e imersão como participante presente:

É interessante observar uma marcante diferença entre o comportamento do público *in loco* e o do internauta. As pessoas que estavam na presença dos atores tiveram uma tendência a serem “politicamente corretas”. Ou seja, votaram na opção que não significava uma submissão humilhante do avatar, ou a fim de evitar a violência. Na internet, o comportamento foi o contrário, os internautas acabaram votando ou sugerindo respostas de submissão, opressão e violências às mesmas perguntas. Isso nos remete diretamente à questão do anonimato na internet. Na presença uns dos outros, sabemos quem somos, vemos nossos rostos e gestos e podemos reconhecer claramente quem votou, qual foi seu voto e emitir um juízo de valor sobre o mesmo. Na internet, nos transformamos em maioria: a maioria dos internautas optou por uma ou outra resposta. Nessa maioria, somos *dessubjetivados* e *desidentificados*, o que nos poupa o juízo de valor do coletivo. Sem a vigilância que exercemos uns sobre os outros, revela-se uma maior perversidade ou até mesmo um desejo de ver até onde os atores (que não ocupam a mesma coordenada espacial que o internauta) estão dispostos a ir. (FALCI e MUNIZ, 2018, p. 143 – 144)

Existindo como avatares, os integrantes do público da performance online de *Play Me* parecem ter a possibilidade de alargar não apenas o campo de co-presença temporal (e também espacial, se pensarmos que uma plataforma de *streaming* é um ciberespaço), mas ainda a própria intensidade da interação. Estar fisicamente à distância e ter seu corpo transmutado em avatar pode significar, para o público, um aumento da energia que circula entre ele e os performers. Um aumento eticamente perigoso, talvez; e que, no entanto, *energeticamente* significa uma efetiva presentificação, e não a representação, de um conjunto de presenças humanas, inumanas e outras, situadas em algum limiar entre as anteriores.

VI. Presentificação da presença: considerações finais

As quatro “cenas” anteriores pretenderem lançar provocações para o fato de que, em certos contextos de performance, o parâmetro biológico, orgânico e humano que norteia a categoria de presença pode ser insuficiente para o entendimento de formas concretas de engajamento e imersão recíprocos entre público e performers. Isso significa que a produção de presença segue como parâmetro central para pensar a performance, ao mesmo tempo em que enfatiza que a ideia de produção de presença extrapola a da co-presença de corpos humanos sem mediação técnica ou tecnológica.

Caberia apontar que o que entendemos por performance talvez deveria estar muito mais atrelado ao que Schechner (1988) denomina “qualidade de performance” do que na restrição da performance a determinadas modalidades específicas de apresentar ou de fazer presentes. Todas as situações que colocamos em cena neste ensaio apontam para o fato de que performers e espectadores, participando ou não do mesmo regime de materialidade e existência, *interagem* e *se abrem* à imprevisibilidade de agir um diante do outro. Ser humano ou não, se pode ser útil como parâmetro classificatório das diversas modalidades de performance existentes, no entanto não serve como pedra de toque do limite que separa performance e presentificação, do lado dos entes humanos, e representação, do lado dos entes e produtos maquínicos.

Uma questão que não resolvemos aqui, e para a qual só poderemos dar indicações pontuais e provisórias, diz respeito ao caráter evanescente da performance frente a formas de fomentar a duração da performance para além de seu momento de realização. Penso que, tal como na distinção proposta por Schechner (2011) entre performances que transportam e performances que transformam, nem sempre é possível atrelar performances a seu caráter provisório e efêmero. Como diz Schechner, há performances que apenas interrompem o fluxo do cotidiano sem maiores consequências, e há outras, como em ritos de iniciação, que deixam marcas ou causam mudanças de estados tão profundos que não se pode deixar de pensar que o fim de uma ação, que não pode ser repetida e de fato cessa, no entanto não *passa* no que tange seus efeitos sobre performers e espectadores. Se uma criança ou um jovem é iniciado para tornar-se adulto, todo o rito que faz essa passagem é limitado espaço-temporalmente, mas, cessando de ser executado, causa marcas permanentes em certos sujeitos que dele participam (os protagonistas, bem entendido). Uma performance, portanto, não funciona pela mútua exclusão entre produção de presença e produção de marcas ou rastros duradouros.

Referências

AUSLANDER, P. The performativity of performance documentation. **PAJ: A journal of performance and art**, [s.l.], v. 28, n.º 3, 2006, p. 1 – 10.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FALCI, C. H.; MUNIZ, M. L. A eficácia da presença na cena contemporânea mediada pela tecnologia: o caso Play Me. **Visualidades**, Goiânia, v. 16, n. 2, 2018, p. 127 – 150.

FISCHER-LICHTE, E. Culture as performance: Theatre History as Cultural History. Jornadas Internacionais “História do teatro e novas tecnologias” – Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2005. Lisboa. **Anais...** Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2017. 14 p.

_____. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Oxon/New York: Routledge, 2008.

GOFFMAN, E. **The presentation of self in everyday life**. Edinburgh: University of Edinburgh – Social Sciences Research Centre, 1956.

GUMBRECHT, H. U. Form without matter vs. Form as event. **MLN**, v. 111, nº 3, 1996, p. 578 – 592. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3251029>>. Acesso em: 29 out. 2015.

_____. **Production of presence: what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HARAWAY, D. **A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century**. [s.l.]: University of Minnesota Press, 2016.

KATZ, M. **Groove music: the art and culture of the hip-hop DJ**. New York: Oxford University Press, 2012.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em primeira mão**, Florianópolis, n. 1, 1995, p. 5 – 26.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**. 2ª reimpressão da ed. De 2014. São Paulo: n-1 edições, 2015.

SCHECHNER, R. **Performance theory**. New York/London: Routledge, 1988.

_____. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Moringa**, João Pessoa, v. 2, nº 1, 2011, p. 155 – 185.

ZEPHANIAH, B. **Gangsta rap**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

As Modinhas de Domingos Caldas Barbosa e a influência da Ópera Oitocentista

The Modinhas of Domingos Caldas Barbosa and the influence of the 18th Century Opera

Fabiano Cardoso de Oliveira¹
fcdoliveira@uea.edu.br

Resumo: Este trabalho apresenta uma comunicação de pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação/PPGMUS-UDESC, sobre as modinhas baseadas nos textos de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Das melodias com poemas originais do poeta-músico brasileiro não chegou nenhuma ao nosso tempo, mas diversos de seus poemas sobreviveram em modinhas compostas por outros compositores. No *Jornal de modinhas*, editado em Lisboa de 1792 a 1795, encontramos cinco destas partituras, geralmente a duas vozes com acompanhamento de cravo, com música dos portugueses Antônio José do Rego e Marcos Portugal, que as adaptaram em versões eruditizadas. Há ainda o poema *Lereno melancólico*, musicado por Joaquim Manoel da Câmara que se encontra no Departamento de Música da Biblioteca Nacional de Paris, e o *Lundum*, depositado na Biblioteca da Ajuda de Lisboa, de autoria musical anônima. Essas modinhas com texto de Barbosa serão analisadas considerando os procedimentos utilizados da ópera, observando elementos de natureza operática. As modinhas resultantes das parcerias de Domingos Caldas Barbosa alcançaram extrema popularidade, e seus poemas utilizados pelos compositores portugueses. Percebe-se, porém, uma lacuna no que tange a aspectos estéticos-estruturais deste repertório, em função da influência que sofreu da ópera oitocentista e provavelmente, dos emergentes gêneros populares afro-brasileiros. Uma pesquisa histórica do canto operístico oitocentista observará sua ligação com a modinha contextualizando o fenômeno musical da obra de Domingos Caldas Barbosa.

Palavras-chave: Modinhas coloniais brasileiras; Domingos Caldas Barbosa; Ópera no século XVIII.

Abstract: This paper presents a research communication in progress from Post Graduation /PPGMUS-UDESC, about modinhas based on texts by Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). From the melodies with original poems from the Brazilian poet and musician, none came for the present, but several of them survived in modinhas composed by others. In *Jornal de modinhas*, edited in Lisbon from 1792 to 1795, we can find five of these scores, generally for two voices and harpsichord accompaniment, by portuguesees Antônio José do Rego and Marcos Portugal, which adapted them to a more erudite style. There is also the poem *Lereno melancólico*, whose music was composed by Joaquim Manoel da Câmara, that is located at the Music Department from Paris National Library, and *Lundum*, at Ajuda Library, whose author is anonymous. These modinhas with Barbosa texts will be analysed considering the procedures used in opera, observing their operatic elements. The resultant modinhas from the partnerships of Domingos Caldas Barbosa reached extreme popularity and their poems were used by Portuguese composers. It is possible to realise, however, a lack concerning aesthetic-structural aspects from this repertoire, due to the influence of the 18th century opera and probably, from the emergent popular African-Brazilian genres. A historic research of the operatic singing from the 18th will observe its connection with the modinha, contextualising the musical phenomenon by Domingos Caldas Barbosa compositor.

Keywords: Brazilian colonials modinhas; Domingos Caldas Barbosa; 18th century opera.

¹ Aluno de Doutorado no PPGMUS/UDESC. Mestre em Letras e Artes- PPGLH/UEA. Professor Assistente-UEA.

Introdução

A Comedia portugueza desnaturada no seculo XVII com tantas causas de corrupção, viu-se no seculo XVIII perplexa entre duas forças estranhas igualmente poderosas e contrarias: as operas italianas e as Tragedias francezas. Como em todas as violações da natureza, a graça dos velhos Autos tornou-se um esgár; a acção em vez de ser um resultado de leis da consciencia, converteu-se em paródia, tirada em parte dos grandes lances tetricos das Tragédias, e em parte formada de garganteios ridículos de modinhas apropriadas das Operas. (BRAGA, 1984, p.5)

A música brasileira seguiu o mesmo modelo do processo para a formação de nossa nacionalidade, quer dizer, elementos oriundos dos portugueses, negros, índios e outros povos foram responsáveis por essa formação. A influência italiana se fez por intermédio da música erudita de ópera, mas chegou até o povo, pela modinha, cançoneta de gosto brasileiro, “pela expressão musical lânguida e comovente, e pela poesia veemente e terna” (BRAGA, 1984, p. 309). A importância da modinha é percebida em sua historiografia e nos estudos de sua gênese, a começar por Mário de Andrade (ANDRADE, 1930), retomada em pesquisa por Mozart de Araújo (ARAÚJO, 1963), passando pelos estudos de Teófilo Braga (1843- 1924). A relação modinha e ópera tem na história do teatro português aspectos de influência, como podemos verificar nos escritos do historiador português Teófilo Braga.

Nesse contexto temos a aparição do poeta mestiço brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Nascido no Rio de Janeiro, estudou no colégio dos jesuítas, esteve no serviço militar por três anos na Colônia do Sacramento e que chegou a Lisboa em meados de 1763 com 23 anos, (TINHORÃO, 2009, p. 153), no auge do pensamento iluminista, uma revolução intelectual na história do pensamento, segundo o qual filósofos e economistas rejeitavam as tradições e procuravam uma explicação racional para tudo (ARRUDA; PILETTI, 1995, p. 181). Cantor e tocador de viola, Barbosa era conhecido como bom improvisador, valeu-se de seus dotes artísticos para obter a proteção de Sebastião de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, e “para ascender ao gosto das camadas brancas” (TINHORÃO, 2009, p. 153) a modinha e o lundu:

Como tais gêneros de canto já eram conhecidos no Brasil em sua forma acabada de canção – como demonstravam o lundu contra o próprio lundu² e a mais terna das modinhas cantada perante o vice-rei em 1767 no Rio de Janeiro, o papel de Domingos Caldas Barbosa terá sido o de conferir o caráter definitivo com que tais cantares iriam ingressar na esfera restrita da música de influência italiana dos salões de Lisboa e de seu elegante teatro São Carlos. (TINHORÃO, 2009, p. 155)

O poderoso ministro foi, sob muitos aspectos, quem governou o Reino. (MAXWELL, 2005, p. 21) e fez o governo português passar a desenvolver uma série de reformas bafejadas pelas Luzes (VILLALTA, 1999, p. 115).

As modinhas de Barbosa alcançaram extrema popularidade, transformadas em estilo em voga e utilizadas pelos compositores portugueses (TINHORÃO, 2009).

Outras vezes, a presença do Brasil vem apenas do uso de versos dos poetas brasileiros de maior circulação na metrópole, como Tomás António Gonzaga ou o mulato Caldas Barbosa, que são postos em música por autores eruditos locais, mesmo por compositores tão destacados nos círculos da Corte como Sousa Carvalho ou o próprio Marcos Portugal, diretor musical do Real Teatro de São

²A canção em contraponto à dança lundu.

Carlos. Nesses casos, os compositores procuram aproximar-se do estilo melódico simples, mas intensamente sentimental do modelo brasileiro original. Num compromisso muito curioso entre a inspiração popular e a escrita musical culta, (NERY, 2004, p.34).

A música vocal europeia difere das modinhas e lundus levados a Portugal por Domingos Caldas Barbosa, “valorizados pelo fascínio de sua molleza americana” (TINHORÃO, 1998, p. 117), e

[...] mais do que alguma particularidade da música propriamente dita, o que de fato chamou a atenção nas modinhas foi a novidade de versejar para as mulheres em letras que traduziam as imprudências e liberdade do amor e levavam a encantar com venenosos filtros a fantasia das moças e o coração das Damas (TINHORÃO, 1998, p. 123).

Depois do sucesso alcançado pelo poeta-cantor, o sincopado das modinhas e lundus começam a desaparecer nas composições escritas, após passarem a ser utilizados pelos compositores de escola. O que é observado por Sardo:

[...] a música é inevitavelmente alterada para corresponder às expectativas do novo público e, por consequência, eruditizada. Assim, a maioria dos trabalhos produzidos nesta altura expõe um resultado final que combina a transcrição de um texto e de uma melodia – o contributo do povo – à qual se acrescenta uma harmonização feita pelo investigador e que se destina a ser interpretada ao piano. (SARDO, 2009, p.421)

A influência da ópera pode ser percebida nas modinhas escritas com versos de Domingos Caldas Barbosa, Antônio José do Rego e Marcos Portugal. Este último foi compositor e organista da Sé Patriarcal de Lisboa, e maestro do Teatro do Salitre de 1784 a 1792 (MARQUES, 2012) onde compôs ao estilo da ópera italiana.

A modinha por muito tempo foi vista como canção, ou seja, um tipo de música vocal não operática, mas a exigência técnica vocal requerida para execução das modinhas relacionadas no livro de Mozart de Araújo e nas bibliotecas, levantando uma série de questionamentos, que nos levam a pensar em como ampliar o pensamento vigente sobre a influência da ópera nas modinhas oitocentistas, e à uma pesquisa histórica e análise estilística das modinhas baseadas nos textos de Domingos Caldas Barbosa, encontradas no Jornal de modinhas e Departamento de Música da Biblioteca Nacional de Paris e a anônima que se encontra na Biblioteca da Ajuda em Lisboa.

As composições que utilizam texto de Domingos Caldas Barbosa, dos músicos Antônio José do Rego, Marcos Portugal e Joaquim Manoel da Câmara, contidas no Jornal de Modinhas somadas às partituras no Departamento de Música da Biblioteca Nacional de Paris e a anônima que se encontra na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, abrem uma janela que permitirá a observação não apenas de um conjunto de partituras antigas, senão a abertura de um espaço de compreensão do processo histórico do cantor de modinhas do séc. XVIII, e da influência operística que devia sustentar os critérios estéticos da época, contribuindo com informações que permitam uma apreciação mais nítida da situação comparativa da composição que Domingos Caldas Barbosa levou a Portugal e a que retorna a colônia. Para Ruedas de la Serna “existe um crescente interesse dos historiadores por estudar o mesmo período sob as perspectivas

económicas, política e administrativa, tanto em Portugal como no Brasil.” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p.18)

A motivação desta pesquisa está na tentativa de expor um panorama dos procedimentos utilizados, baseada na prática da época, procurando lastro na ciência histórica e estética. Mesmo se valendo dos recursos aqui mencionados, acreditamos que não formularemos uma ideia ou padrão fixo da interpretação das modinhas, e sim fazendo nossa interferência na partitura, dando assim subsídios para uma melhor compreensão. 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” (PÁSCOA, 2013, p. 63).

Desenvolvimento

Os documentos serão submetidos a uma análise investigativa que buscará extrair a maior quantidade de informações sobre seus compositores e seu tempo utilizando tanto a versão digitalizada quanto a revisão *in loco* dos documentos na Biblioteca da Ajuda em Lisboa e na Biblioteca Nacional de Paris. A pesquisa contempla a revisão de documentos coletâneos que possuam informações complementares que auxiliem o cumprimento do objetivo proposto, privilegiando na medida do possível a consulta das fontes primárias que possam ser acessadas. Uma vez levantadas estas informações que pretendem ilustrar a contextualização histórica, proceder-se-á com a pesquisa estrutural que visa ampliar o pensamento vigente sobre a influência da ópera nas modinhas oitocentistas.

O compositor português Marcos Portugal compôs quatro peças que possuem o texto de Caldas Barbosa, Raivas gostosas, Se dos males, A doce união do amor e Você trata amor em brinco. Estas não têm o nome de Caldas Barbosa no cabeçalho dos originais publicados pelo Jornal de Modinhas, editado em Lisboa de 1792 a 1795, mas foram identificadas por Mozart de Araújo (1904-1988), como oriundas da primeira e segunda edição da obra Viola de Leren³. As modinhas por ele compostas datam aparentemente deste período (CRANMER, 2006, p.5). A vivência de ópera de Marcos Portugal é presente nas modinhas, nelas encontramos a escrita a duas vozes, acompanhamento de instrumento de teclas, ornamentação vocal mais elaborada, influências italianas, traços de escrita orquestral, que sugerem redução de peças utilizadas em âmbito maiores como o entremez, temáticas que abordam o amor e certa brejeirice e forma musical que varia da ária simples à estrutura bipartida, com estrofe e refrão (CRANMER, 2006, p.9).

Além destas partituras citadas temos conhecimento do poema Leren³ melancólico, musicado por Joaquim Manoel da Câmara, que se encontra no Departamento de Música da Biblioteca Nacional de Paris, e do Lundum, de composição anônima que se encontra na Biblioteca da Ajuda em Lisboa.

³ Coleção de poesias de Domingos Caldas Barbosa (1798), Leren³ é o seu nome arcádico.

Partes	Descrição	Páginas
Capa	Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores. Dedicado a sua Alteza Real Princesa do Brasil.	70
Ora, A Deos Senhora Ulina	<i>Duo del Sig. Ant. Jose do Rego, Acompanhamento del Sig. P.A. Marchal</i>	98-99
Raivas Gostosas	Moda nova del Sig. Marcos Antonio.	101-103
Se dos males	Duetto novo por moda de Lundu.	105-106
A doce união do amor	Moda nova. A doce união de amor composta pelo Signor Marcos Antonio.	108-110
Você trata amor em brinco	Duetto del Signor Marcos Antonio	112-114
Lereno melancolico	20 Modinhas Portuguesas/ por Joaquim Manuel/ da Câmara/ notées et arrangés avec/ acct. De Pft/ par S. Neukomm	
Lundum	Modinhas e Modinhas do Brasil- manuscritos Mss 1595/1596	

Quadro 1 - Descrição da Fonte Primária

As peças reproduzidas no *Jornal de modinhas* não trazem a indicação do nome do autor da letra. Marcos Portugal, autor de quatro peças acima listadas, usava em suas músicas nomes variados, Marcos Antônio grafado nestas peças figura em suas primeiras obras. Não há marcas de caligrafia, já que é uma versão impressa. Há numeração nas páginas do jornal de modinhas, mas optamos aqui por seguir a paginação do fac-símile. A peça de José do Rego vem em primeiro lugar, seguida pelas peças de Marcos Portugal agrupadas em sequência. Em algumas páginas se apresenta pequenas falhas na impressão, o nível de nitidez permite uma leitura praticamente ininterrupta das modinhas. Não podemos apresentar aqui a situação dos manuscritos avulsos, pois os mesmos ainda não estão em posse do autor para pesquisa.

O interesse pela pesquisa da modinha é percebido em sua historiografia e nos estudos de sua gênese, a começar pelos estudos de Teófilo Braga (1843-1924), passando por Mário de Andrade (ANDRADE, 1930), retomada em pesquisa por Mozart de Araújo (ARAÚJO, 1963), até chegar em pesquisas mais recentes (TINHORÃO, 1998, 2004, 2009, 2011). A questão a respeito de sua gênese é plano de fundo mediante o fluxo e refluxo de enriquecimento musical adquirido entre as classes e entre Brasil e Portugal. Para Trilha Neto “a italianização musical foi tão forte e continuada no espaço lusófono que se tornou uma parte integrante da cultura setecentista-oitocentista no universo luso-brasileiro” (TRILHA NETO, 2013, p.100).

Vários de nossos historiadores e musicólogos se debruçaram no estudo da origem da modinha, e procuraram defender ora a nacionalidade brasileira ora a portuguesa deste gênero. Mario de Andrade

afirma que “percebe o quanto a nossa modinha de salão se ajeitava à melodia europeia e se nacionalizava nela e apesar dela” (ANDRADE, 1980, p.7).

Por outro lado, Sílvio Romero (1888) verificou no Brasil as modinhas no gênero das divulgadas em Portugal por Domingos Caldas Barbosa, jamais deixaram de ser cantadas no Brasil (TINHORÃO, 1998, p.119).

Concorda com este intercâmbio Dodorer, ao afirmar que “modinha é uma conjunção dos elementos do canto erudito europeu advindo do intercâmbio entre continente e colônia (DODORER, 1984, p. VIII). Não se pode contestar essa influência, conforme afirma Freitas: Cabe por fim ao advento da ópera italiana registrado entre nós a partir do primeiro quartel de oitocentos, o impulso decisivo para a criação da modinha no seu tipo específico (FREITAS, 1974, p.5). E ainda em relação à adaptação do repertório Sardo (2000) afirma que “a linguagem das harmonizações, claramente preparadas para ornamentar os serões sociais ou familiares, denota justamente essa tentativa de eruditização da música” (SARDO, 2009, p.421) Tinhorão aponta que no Brasil em consequência dessa erudição, a modinha e o lundu passam por uma evolução, “onde a modinha e o lundu das partituras escritas por músicos de escola tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas” (SARDO, 2009, p.421)

Considerações finais

É importante entender a compreensão da influência operística que deviam sustentar os critérios estéticos da época e a contribuição de informações que permitam uma apreciação mais nítida da situação comparativa das composições que Domingos Caldas Barbosa levou e divulgou em Portugal, as quais jamais deixaram de ser cantadas no Brasil e a que retornou à colônia, com até a chegada da Família Real ao Brasil.

Sem refutar o fluxo e refluxo das modinhas de elementos históricos entre ambas as culturas, ou mesmo o que podemos chamar de intercâmbio cultural, muitos autores concordam com sua origem advinda da estética operática sendo ela de exigência técnica mais simples ou mais elaborada (ALMEIDA, 2014). Uma influência que não pode ser contestada Resultado de um intercâmbio entre continente e colônia e advindo diretamente da ópera italiana para a criação deste tipo específico de modinha

Esta visão de torna-viagem da modinha, portanto, foi a amostra que tivemos para tentar construir uma ideia inicial da influência da ópera. Vale ressaltar que a nossa pesquisa ainda se encontra em andamento e que caminhos ou resultados diversos podem passar a integrar o trabalho.

Referências

ALMEIDA, Adriana Xavier de. Aspectos sobre a Modinha e a influência do Bel Canto em sua interpretação. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3, 2014, Rio de Janeiro. Anais [...].* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. p. 950-957.

- ANDRADE, Mário de. **Modinhas Imperiais**. São Paulo Casa Chiarato: 1980. 50 p.
- ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundum no século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nelson. **História Geral e História do Brasil**. São Paulo. Editora Ática, 1995.80p.
- BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa: Os Arcades**. 4^o v. Imprensa Nacional – Casa da Moeda,1984. 416p.
- CRANMER, David (coord.). **Marcos Portugal: uma reavaliação**. Lisboa: Edições Colibri, 2012. 478p.
- CRANMER, David. **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. 88p.
- DODERER, Gerhard. **Modinhas Luso-Brasileiras**. Lisboa: Portugaliae Musica, 1984. 145p.
- FREITAS, Frederico de. **A Modinha portuguesa e brasileira**. Braga: Livraria Cruz, separata da revista Bracara Augusta, 1974. 45p.
- MARQUES, António Jorge. Marcos António Portugal (1762-1830): Estudo Biográfico. *In*: CRANMER, David (coord.). **Marcos Portugal: uma reavaliação**. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 41-144. 478p.
- MAXWELL, Kenneth R. **A Devassa da Devassa**. Inconfidência Mineira, Brasil e Portugal 1750-1908. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005. 496p.
- NERY, Rui Vieira. **Para uma História do Fado**. Lisboa: Público/Corda Seca, 2004. 301p.
- PÁSCOA, Marcio Leonel Farias Reis. Restaurar e Interpretar Guerras do Alecrim e Mangerona. *In*: CAVALHEIRO, Juciane; PÁSCOA, Luciane; PÁSCOA, Márcio; MATOS, Maurício (org.). **Alteridades Consonantes**. Manaus: PPGLA, 2013. p.51-63.
- ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: L. Garnier, 1888.131p.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. **Arcádia: tradição e mudança**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 179p.
- SARDO, Susana. Música Popular e diferenças regionais. *In*: **Multiculturalidade: Raízes e Estruturas**. Coleção Portugal Intercultural Volume I. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. 2009. p. 408-476
- TINHORÃO, J.R. **História social da música popular brasileira**. Lisboa, Editora 34, 1998. 365p.
- _____. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu**. Lisboa, Editora 34, 2004. 235p.
- _____. **A música popular que surge na era da Revolução**. São Paulo: Editora 34, 2009. 170p.
- _____. **As origens da Canção Urbana**. São Paulo: Editora 34, 2011. 219p.
- TRILHA NETO, M. M. **Entre Óperas, castrados e perucas: as Aventuras transatlânticas de Marcos Portugal**. INSIGHT INTELIGÊNCIA. Rio de Janeiro, v. 60, 2013. p. 84-98.

VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Práticas de Leitura**; usos do livro na América Portuguesa. 1999. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. 445p.

As Orquestras Femininas Goianas e o Feminismo

Goiás Female Orchestras and Feminism

Sarah Orioli Emídio de Souza
sarahorioli@discente.ufg.br
Othaniel P. de Alcântara-Jr.
othaniel@ufg.br

Resumo: Este artigo traz os resultados parciais de uma investigação referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, cujo objetivo de pesquisa é a participação de mulheres na música orquestral na cidade de Goiânia. Historicamente, sabe-se que foram criadas apenas duas orquestras femininas na Capital do Estado de Goiás. A primeira delas, regida por Jean François Douliez, manteve-se em funcionamento entre os anos de 1959 e 1961. A segunda, por sua vez, idealizada pelo maestro Eliseu Ferreira da Silva, realizou concertos nos anos de 2019 e 2020, sob a direção da maestrina Katarine Araújo. Inicialmente, o presente texto pretende traçar um paralelo entre esses dois conjuntos instrumentais por meio da comparação de alguns elementos próprios do universo musical (repertório etc.), além de outros elementos de caráter contextual (histórico, social, cultural etc.). Ademais, será explorada a interface entre Música e Gênero, uma das temáticas que demonstram um viés de crescimento nas discussões acadêmicas atuais.

Palavras-chave: Música Orquestral; Gênero; Feminismo; Mulheres *performers*; Goiânia.

Abstract: *This article presents the partial results of an investigation regarding the Course Conclusion Work, whose research objective is the participation of women in orchestral music in the city of Goiânia. Historically, it is known that only two female orchestras were created in the Capital of the State of Goiás. The first of them, conducted by Jean François Douliez, remained in operation between 1959 and 1961. The second, in turn, idealized by conductor Eliseu Ferreira da Silva, realized concerts in 2019 and 2020, under the direction of the conductor Katarine Araújo. Initially, this text intends to draw a parallel between these two instrumental ensembles by comparing some elements of the musical universe (repertoire etc.), as well as others of a contextual character (historical, social, cultural etc.). Furthermore, the interface between Music and Gender will be explored, one of the themes that demonstrate a growth bias in current academic discussions.*

Keywords: *Orchestral Music; Gender; Feminism; Women performers; Goiânia.*

Introdução

O conteúdo deste artigo descreve o resultado parcial de uma investigação que, por hora, explora a intersecção de temas abordados em duas pesquisas, as quais se encontram em andamento. São elas: 1) *A música sinfônica em Goiânia: uma abordagem histórica, política e sociocultural*, conduzida, em nível de doutoramento, pelo Professor Othaniel Alcântara; 2) *As orquestras femininas de Goiânia e o feminismo*, realizada pela discente Sarah Orioli Emídio Souza, esta que, posteriormente, será formatada como Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Instrumento Musical - Flauta Transversal, curso este vinculado à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG).

Inicialmente, foi efetuada uma revisão de contexto histórico concernente tanto ao universo musical goiano quanto àqueles alusivos à formação social e cultural da sociedade brasileira. Nessa trilha, buscou-

se respaldo nas ideias de Joseph Kerman (1924-2014) registradas em *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985) - traduzido para o português sob o título *Musicologia* (1987). Nessa obra, em síntese, o autor contrapõe a imagem de uma disciplina conservadora e reacionária estruturada por Guido Adler (1855-1941) a partir da “doutrina positivista” de Auguste Comte (1798-1857) em favor de uma nova direção para as pesquisas históricas, isto é, numa direção mais crítica e inclusiva.

Concordando com Beatriz de Magalhães de Castro (2016, p. 126) e Maria Alice Volpe (2016, p. 126), o pronunciamento crítico de Joseph Kerman, entre outros autores, somado às considerações de vários teóricos - a exemplo de Leo Treitler (n. 1931) - repercutiram na geração seguinte de musicólogos. Tal geração deixou suas contribuições na recorrente “elaboração revisional, percorrendo e rediscutindo campos, eixos teóricos-conceituais e seus paradigmas” (Castro, *ibidem*). Abre-se, então, o capítulo da chamada *New Musicology*.

Os adeptos da “Nova Musicologia”, por sua vez, conforme esclarecem Diósnio Machado Neto e Leonardo Salomon Tramontina, caminharam no sentido de atribuir “maior relevância à música enquanto agente aglutinador e produtor de símbolos e significados individuais e socioculturais”. Com esse propósito, novas perspectivas de estudo foram oportunizadas, tais como: da recepção da obra de arte, da *performance*, da música popular, da indústria cultural, das relações dos sons com o corpo e com o prazer e, ainda, aqueles relativos a gêneros (MACHADO NETO; TRAMONTINA, 2011, p. 08). Nesse contexto, os citados musicólogos chamam a atenção para a valorização de dois importantes aspectos: a “alteridade” - com ênfase na figura do “excluído”, subalterno ou “inferior” - e o estudo das “estruturas e padrões de exclusão”.

Permeando esse conjunto de ideias, deve-se ter em mente que, em particular, os objetos de pesquisa concernentes à inserção da mulher nas argumentações pertinentes às investigações acadêmicas e textos musicológicos demandam um maior contato com algumas das teorias advindas da crítica feminista¹. Aqui, é importante esclarecer que Susan McClary (n.1946), ao publicar, em 1991, seu livro *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, assumiu o papel pioneiro da convergência da crítica feminista e Musicologia. De fato, em seu trabalho, ao averiguar processos, códigos e técnicas composicionais como forma de produzir “significado”, Susan McClary explora a dualidade² “feminino” e “masculino” na música, além de uma suposta maneira³ feminina de compor. E, por conseguinte, a autora

¹ Segundo Reitsma (2014, p. 40), nos anos 1970, algumas musicólogas mais corajosas começaram a escavar a história da participação da mulher na música. São os casos das compositoras Hildegard von Bingen (1098 e 1179), Barbara Strozzi (1619-1677), Clara Schumann (1819-1896), Ethel Smyth (1858-1944) e Ruth Crawford Seeger (1901-1953). Para a autora, aspectos ideológicos ou mesmo aqueles atrelados às tradições de um determinado povo, a exemplo do “patriarcado”, escondeu a maioria da produção musical feminina durante séculos. Contribuíram para a falta de reconhecimento profissional dessas artistas fatores como, por exemplo: *status* social, questões físicas e emocionais.

² É preciso ter em mente que a conceituação básica da dualidade “feminino” e “masculino” na música, encontra-se na prática de reflexão acerca das propriedades estéticas das características de gênero socialmente construídas dentro da música (REITSMA, 2014, p. 40).

³ Em *Feminine Endings*, conforme as argumentações de Inês Thomas Almeida (2017, pp. 01, 05, 07-08), pela primeira vez, de maneira consciente, são utilizadas as ferramentas do feminismo no campo da análise musical. Acrescenta Almeida que alguns aspectos relevantes na obra musical são: “o papel pioneiro de crítica feminista em musicologia, ter obrigado a uma reflexão sobre significado em música, ter colocado em cima da mesa o debate sobre questões de gênero e sexualidade na música e sobretudo ter provocado o alargamento a outras perspectivas, dando impulso a uma profusão de estudos musicológicos que incluem gênero, sexualidade, corpo, *queer*, feminismo, mas também política, sociedade, participação, como algo natural”. Em sua revisão crítica elaborada para a FCSH

impulsionou o surgimento, nos anos que se seguiram, de uma pluralidade de perspectivas inerentes a estudos que abordam a relação entre as mulheres e as diversas atividades musicais.

É nesse universo que se encontra um dos eixos temáticos de maior interesse para a presente pesquisa. Trata-se daquele que possui um viés de cunho mais sociológico. Utilizando o raciocínio de Diósnio Machado Neto e Leonardo Solomon Soares Tramontina (2011, p. 02), nesta senda busca-se analisar “as funções e representações da mulher nas práticas comunitárias socioeconômicas e culturais ligadas à música”.

A presente pesquisa pretende examinar a representatividade da mulher no bojo da produção musical sinfônica goianiense, mais especificamente quanto ao engajamento, ou não, dessas musicistas, sobretudo em debates acerca de questões de gênero e de feminismo.

O Feminismo e a música

Para o sociólogo espanhol Manuel Castells, o patriarcalismo é uma das estruturas sobre as quais se assentam praticamente todas as sociedades contemporâneas. E, para que a autoridade imposta em âmbito familiar, do homem sobre mulher e filhos possa ser exercida, “é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura” (CASTELLS, 2018, p. 298). No entendimento de Jane Mansbridge, secundada por Castells, o feminismo, por sua vez, ao negar os paradigmas daquela família patriarcal, tem como essência

(...) a (re)definição da identidade da mulher: ora afirmando haver igualdade entre homens e mulheres, desligando do gênero diferenças biológicas e culturais; ora, contrariamente, afirmando a especificidade da mulher, frequentemente declarando, também, a superioridade das práticas femininas como fontes de realização humana; ou ainda, declarando a necessidade de abandonar o mundo masculino e recriar a vida, assim como a sexualidade, na comunidade feminista. (MANSBRIDGE apud CASTELLS, 2018, p. 298).

Destarte, observa-se que o movimento feminista é extremamente variado, seja na prática ou em seus diferentes discursos. E, a respeito da cultura sexista, percebe-se que a ideia de mudar esse *status quo* foi e continua sendo uma tarefa penosa (ADICHIE, 2012, p. 48). Mesmo assim, historicamente, no mundo ocidental, há diversos relatos históricos de pessoas do chamado sexo “frágil” que se rebelaram contra essa condição de “dominação masculina”. A pesquisadora Céli Regina Jardim Pinto lembra que, por muitas vezes, ao assumir o ônus desses conflitos, diversas mulheres acabaram, até mesmo, perdendo suas próprias vidas (PINTO, 2010, p.15). Quem não se lembra dos tempos de Inquisição da Igreja Católica? Seguindo esse caminho, Céli Pinto comunica que a primeira onda conhecida do movimento feminista

da Universidade Nova de Lisboa, Almeida afirma que *Feminine Endings* “causou um enorme furor quando da sua publicação em 1991, gerando “uma enorme onda de reacções e muita contestação”. Almeida lembra que a maior polémica relacionada com o trabalho de Susan McClary foi, sem dúvida, a metáfora criada e publicada na 1ª edição de *Feminine Endings*. Trata-se de um comentário a respeito de um trecho do primeiro movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, “como sendo o ímpeto incontrolado de um violador incapaz de satisfazer os seus impulsos”. É relevante informar que McClary retirou essa passagem na 2ª edição do livro (2002).

aconteceu na Inglaterra, a partir das últimas décadas do século XIX, quando, dentre outras demandas, a que mais se popularizou foi o direito ao voto, no que ficou conhecido como “movimento sufragista”.

Ao abordar essa temática, em seu livro *O poder da identidade*, o autor Manuel Castells limita seu histórico e análise acerca do feminismo enfatizando o movimento feminista contemporâneo, a respeito do qual assevera o sociólogo: “irrompeu primeiro nos Estados Unidos no fim dos anos 1960 e depois na Europa no início da década de 1970, difundindo-se pelo mundo inteiro nas duas décadas seguintes” (CASTELLS, 2018, pp. 297-298). Cumpre informar que, além dos aspectos históricos, entre outras discussões, Castells focaliza as características comuns entre as diversas vertentes do feminismo, as quais buscam convergir para o aspecto social transformador. Nessa conjuntura, sublinha-se que tal movimento “desafia o patriarcalismo ao mesmo tempo que esclarece a diversidade das lutas femininas e seu multiculturalismo” (CASTELLS, 2018, p. 298).

Especialmente no universo da música clássica, documentadamente, constata-se que, por muito tempo, se tratou de um espaço quase que exclusivamente masculino. Quantas compositoras, principalmente entre aquelas nascidas nos séculos XVII, XVIII e XIX, fazem parte do cânone musical erudito? E, em particular, no século XIX, nos tempos do culto ao virtuosismo técnico, além de Clara Schumann, quantas intérpretes foram celebradas?

Neste sentido, um aspecto já bastante debatido na historiografia musical encontra-se aqui fundamentado nas palavras da pesquisadora Catarina Leite Domenici. Trata-se da conexão entre música e sociedade. Nessa perspectiva, a autora agrega ao seu raciocínio que “a emergência do conceito de obra musical necessitou de um novo paradigma para a relação entre compositor e performer, sendo sincrônica à consolidação da burguesia como classe dominante” (DOMENICI, 2013, p. 90).

É justamente a partir desse viés sociológico que Richard Leppert, em *Sight of Sound* (1993) estrutura seu estudo acerca da relação entre música, gênero e sociedade. Em seu artigo intitulado *A performance musical e o gênero feminino*, Catarina Dominici (2013, pp. 90-91) afirma que em muitas de suas análises baseadas em fontes iconográficas, Leppert sugere que há tempos a música “erudita” vem sendo utilizada “como afirmação do poder sociopolítico através do controle sobre o som e sobre o corpo, constituindo-se em metáfora para a ordem social estabelecida pelas classes dominantes”. Assim, em um primeiro plano, a identidade da música erudita “só poderia ser construída em oposição às sonoridades e comportamentos das classes baixas”. Ou seja, sonoridade “desorganizada” em “contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontra na escrita musical um símbolo de poder e prestígio”.

Nesse cenário, Catarina Dominici atenta para o fato de que a “desordem” pode ser considerada como “um sinônimo da união entre o corpo e o som”. E, em seguida, a autora pondera que a necessidade de oposição entre a música erudita e a música de tradição oral outorga à notação “a função de mediar a relação entre corpo e som, em um esforço que visa assegurar o controle da razão sobre o mundo natural”. Entretanto, no momento da *performance*, “o texto desaparece, sobrando apenas a música corporificada”.

Por conseguinte, aquelas fronteiras entre as classes sociais e, de forma análoga, em outras conhecidas oposições binárias - colonizadores *versus* colonizados ou, ainda, masculino *versus* feminino “ameaçam entrar em colapso”. E, nesse processo, a autora sugere que “a garantia do controle depende, em última instância, daquele que executa a notação”. (DOMINICI, 2013, p. 91).

Particularmente quanto às questões de gênero, ao longo de sua reflexão, Catarina Dominici indaga seus leitores: “O que seria da autoridade do marido, se não houvesse a submissão e a fidelidade da esposa?” E, na sequência, compartilha o arbítrio de John Shepherd, no que se refere à relação que som e escrita estabelecem com a divisão de gêneros. Na opinião de Domenici, às convicções de Leppert, Shepherd acrescenta a ideia de que “o controle unilateral demanda o isolamento e a objetificação”. Para o autor,

Mulheres, enquanto *objetos*, são igualadas ao mundo natural ou material e, conseqüentemente, estão sujeitas ao controle unilateral dos homens. O controle sobre a reprodução cultural compensa a ausência da centralidade no processo biológico de reprodução [...]. (SHEPHERD, 1996, p.154-155 apud. DOMENICI, 2013, pp. 91-92).

A partir das argumentações de Richard Leppert e John Shepherd, a investigadora Catarina Dominici propõe o seguinte entendimento:

O argumento que proponho é que tal mecanismo de controle emergiu não como forma de compensação, mas justamente como construto que reflete o modelo patriarcal de reprodução biológica. Na sociedade patriarcal, a reprodução biológica é o meio de assegurar a continuidade da linhagem masculina [...]. O contrato matrimonial burguês encontra no pacto de fidelidade da esposa o mecanismo que assegura a patrilinearidade. A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é refletida na relação que se estabelece entre compositores e *performers* no século XIX. [...]. (DOMENICI, 2013, p. 92).

No sistema patriarcal, para Richard Leppert, secundado por Domenici (2013, p. 93), “os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos”. Por outro lado, as atividades relacionadas com a prática musical poderiam ser exercidas pelas mulheres. Nesse caso, direcionadas costumeiramente ao piano “como forma de entretenimento doméstico despretensioso, pois lhe era vedado desenvolver seus talentos para não competir com o seu marido aos olhos dos outros”.

No Brasil, ao longo do século XIX e até mesmo nas primeiras décadas do século XX, como bem lembra Robervaldo Linhares Rosa, o piano, por ser uma peça extremamente cara, tornou-se um importante “símbolo de prestígio da elite”. E mais: o aprendizado deste instrumento era uma prática inerente ao processo educacional das meninas pertencentes às famílias mais abastadas. Com efeito, naquele ambiente patriarcal, era comum a participação de mulheres na realização de saraus como forma de entretenimento nos ambientes residenciais. Além disso, ao se revelarem “prendadas”, as senhorinhas poderiam “atrair as atenções de um futuro cônjuge”. Ou seja, “mais do que simplesmente fazer música, cumpriam uma função social” (ROSA, 2020, p. 217).

No entanto, paradoxalmente, naquele tempo o exercício profissional na área de música, por parte das mulheres, não era bem-visto pelo extrato da sociedade que definia os padrões de comportamento. Nesse sentido, sintetiza Rosa (ibidem): “O universo da música esteve por muito tempo de portas fechadas à presença profissional feminina”.

Vale repetir que “a ideia de mudar o *status quo* é sempre penosa” (ADICHIE, 2012, p. 48). Nesta vereda, em terras brasileiras, foi árdua a tarefa, por exemplo, da “pianeira” carioca Francisca Edvirges Neves Gonzaga (1847-1935) - ou simplesmente, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), esta que é constantemente lembrada como um modelo de pianista que conseguiu ultrapassar as barreiras impostas pela sociedade tradicional e patriarcal de sua época, tornando-se, efetivamente, uma artista reconhecida pelo seu trabalho profissional.

Aliás, uma das legítimas “herdeiras” de Chiquinha Gonzaga foi a pernambucana Amélia Brandão⁴ (1897-1983) - mais conhecida por Tia Amélia. Esta que, no auge de sua carreira nos palcos e programas de rádio do Rio de Janeiro, por motivos familiares, residiu durante muitos anos na jovem capital do Estado de Goiás. Alguns de seus alunos da cidade de Goiânia, entre eles Heloísa Barra Jardim⁵ (pianista) e Estercio Marquez Cunha⁶ (pianista e compositor), tornaram-se nomes importantes da cultura local.

Alguns aspectos referentes ao campo de atuação da mulher na área musical em Goiás, até o final da década de 1950.

Na cidade de Goiânia, constata-se que o estudo do piano, em específico, esteve vinculado, com raras exceções, ao sexo feminino. Esse quadro predominou no Instituto⁷ de Música da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), fundado pelo belga Jean François Douliez em 1954/55. É pertinente discorrer que o Instituto de Música, após seu desmembramento da EGBA, em 1956, passou a se chamar Conservatório⁸ Goiano de Música, passando, então, a partir deste ano, a funcionar sob a direção da pianista Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça em substituição ao maestro Jean Douliez.

Em contrapartida, é correto afirmar que, nas cidades coloniais goianas, a prática de outros instrumentos que não o piano, ao longo do século XIX, foi dominada pelo sexo masculino. Ressalte-se aqui a tradição das bandas de música, como a Banda Phoenix do Mestre Propício (Pirenópolis e Corumbá), fundada em 1893 ou, ainda, a Corporação Musical 13 de Maio, criada em c. 1880, na Cidade de Goiás (Vila Boa).

⁴ Recentemente, o pesquisador Othaniel Alcântara publicou uma biografia de Tia Amélia. Link para o início do texto: <https://www.aredacao.com.br/colunas/154411/othaniel-alcantara/amelia-brandao-a-pianista-que-venceu-o-preconceito>

⁵ *Helóisa Barra Jardim: Sua trajetória artística nos anos 1940 e 1950 - “Meu amigo era o piano!”*. (ALCANTARA-JR, 2021). Link: <https://www.aredacao.com.br/colunas/151200/othaniel-alcantara/heloisa-barra-jardim-sua-trajetoria-artistica-nos-anos-1940-e-1950>

⁶ *Conversando com o músico Estercio Marquez Cunha*. Artigo publicado no Jornal A Redação. (ALCANTARA-JR, 2021). Link: < <https://www.aredacao.com.br/colunas/153915/othaniel-alcantara/conversando-com-o-musico-estercio-marquez-cunha> >.

⁷ *Jean Douliez e a criação do Instituto de Música da EGBA*. Artigo publicado no Jornal A Redação. (ALCANTARA-JR, 2021). Link: <https://www.aredacao.com.br/colunas/149522/othaniel-alcantara/j-douliez-e-a-criacao-do-instituto-de-musica-da-egba-1954-55>

⁸ Na década de 1950, além de Jean Douliez e Belkiss Spenziari, o Conservatório Goiano de Música contava com mais quatro docentes, todas pianistas: Maria Lucy da Veiga Teixeira (Dona Fifia), Maria Luíza Póvoa da Cruz (Dona Tânia), Dalva Maria Pires Machado Bagança e Maria das Dores Ferreira de Aquino (Dona Dorinha).

Outrossim, a partir de 1914, salienta-se também a atuação das diferentes orquestras do cinema⁹ mudo na antiga Capital: Club Caravana Smart e orquestra do “Cinemas Luso-Brasileiro”, “Cinema Goyano”, “Cinema Iris” e “Cinema Ideal”. Cumpre revelar que houve nesses corpos artísticos a presença de instrumentistas mulheres: das pianistas Nhanhá do Couto, Edméa de Camargo, Antônia Costa Nunes, Suzette Alencastro Veiga, Déborah Tocantins Esteves e Vera Celt; das violinistas Adelaide Rocha Lima Rizzo, Nair Silva, Oyama Bailão e Maria da Conceição Morais (Nazinha).



Figura 03: Orquestra Ideal (Cidade de Goiás)
"Orquestra Ideal" em fevereiro de 1927 (ao fundo: a tela do cinema)
Foto¹⁰ original cedida pelo compositor Fernando Cupertino

Ao abordar o cenário cultural de Goiânia após a sua inauguração em 1937, nota-se uma expressiva presença feminina nos primeiros recitais promovidos pelos professores Érico Pieper (piano) e Crundwald Costa¹¹ - (violino), já a partir dos anos 1940. O mesmo ocorreu nos conjuntos orquestrais regidos pelo Professor Costinha (Crundwald Costa), entre o final dos anos 1940 até 1954, quando passou a batuta para o maestro Jean Douliez.

Abaixo, a parte interna de um programa de concerto da “Orquestra de Goiânia”, também chamada “Orquestra de Amadores”, datado de 06/06/1950. Nele, observa-se a seguinte e desequilibrada instrumentação: 21 violinos, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, 1 flauta, 1 clarineta, 1 saxofone, 1 trompete, 2 trombones e um piano. Nota-se que entre os 21 violinistas arrolados, encontram-se os nomes de 9 mulheres.

⁹ Othaniel Alcântara publicou, em 2016, um artigo alusivo às orquestras do cinema mudo em Goiás. Artigo publicado no Jornal A Redação. Link: <https://www.aredacao.com.br/colunas/74111/othaniel-alcantara/os-musicos-do-cinema-mudo-em-goias>

¹⁰ Uma cópia da foto acima (em preto e branco), bem como sua legenda, encontra-se disponível no livro *A Modinha em Vila Boa de Goiás* (p. 60) elaborado pela musicóloga Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues. Em pé: pianista Edméa Camargo ladeada pelos flautistas Armando Esteves (esq.) e Donizetti Martins de Araújo. Sentados (da esq. para a dir.): João Ribeiro da Silva (bombardino), Antônio Valeriano da Conceição (clarineta), Ovídio Martins (violino), Maria da Conceição Morais "Nazinha" (violino), Júlio Alencastro Veiga (violino) e Athayde Paulo de Siqueira "Dico" (flauta).

¹¹ “Crundwald Costa e as sementes da modernidade”. Capítulo 2 do Livro *Projeções Críticas da Modernidade: modernismos e modernidades a partir da experiência goiana*. (ALCANTARA-JR, 2018). Disponível no Link: <https://www.amazon.com/Modernidade-Modernismos-modernidades-experi%C3%Aancia-Portuguese-ebook/dp/B07N7KP9TC>

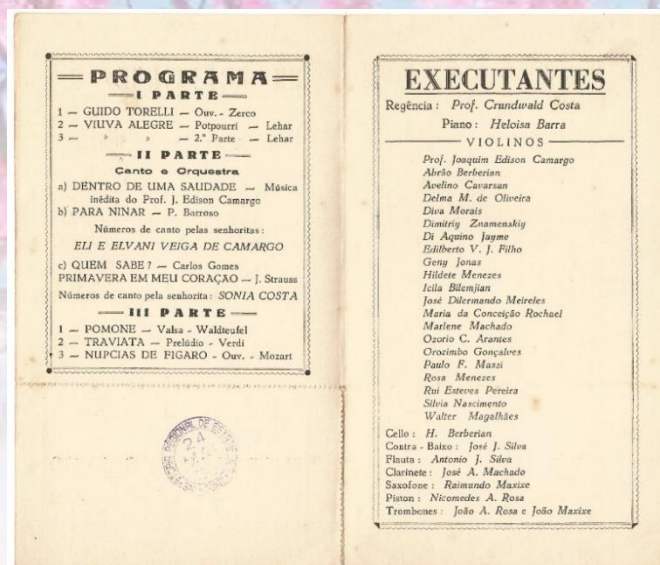


Figura 02: Programa de Concerto da Orquestra de Amadores (06/06/1950)
Fonte: Acervo Crundwald Costa

Sob a direção de Jean Douliez, o antigo grupo comandado por Crundwald Costa passou a atender, no decorrer dos anos, por diferentes epítetos: Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Goiás, Sinfônica¹² de Goiânia e, mais tarde, Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Goiás (UFG). Por fim, em 1959, na condição de docente do CGM, o maestro belga participou de um projeto até então inédito no Brasil: a criação de uma orquestra feminina.

A Orquestra Feminina do Conservatório Goiano de Música (1959)

A pianista goiana Belkiss Spenzieri¹³ Carneiro de Mendonça (1928-2005) redigiu, entre os anos de 1991 e 2005, uma série de textos para a Coluna “Crônicas e outras Histórias”, parte integrante do Jornal (impresso) *O Popular*, da cidade de Goiânia. Em 2003, uma coletânea desses escritos foi publicada na forma de livro (físico), sob o título *Andanças no tempo*. Encontra-se no Capítulo “Memórias que fazem história” (pp. 58-61) de segunda edição (2006), alguns detalhes da efêmera existência de uma primeira Orquestra Sinfônica Feminina em Goiânia, entre os anos de 1959 e 1961.

Preliminarmente, fundamentado na obra supramencionada, temos que: certa vez, em meados de 1959, durante uma reunião do Corpo Docente do Conservatório Goiano de Música (CGM), o professor Jean Douliez aparentava estar desanimado e triste. Em seu relato, a professora Belkiss Spenzieri afirma que, durante aquela assembleia¹⁴, o músico belga queixava-se da “impossibilidade de conseguir um bom rendimento dos ensaios da orquestra existente [em Goiânia]”, ou seja, da Orquestra da Sociedade de

¹² Cumpre esclarecer que, embora chamada de “sinfônica”, aquele corpo artístico era, na realidade, uma orquestra de câmara formada por músicos amadores.

¹³ Existe uma incongruência na ficha catalográfica entre os dois livros de autoria da Profa. Belkiss S. C. de Mendonça no que diz respeito ao seu primeiro sobrenome: Spencièrre (1981) e Spenzieri (2006).

¹⁴ Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (1946-1994), na página 67 de seu livro *Memória Musical de Goiânia* (publicação póstuma: 2002), comunica que a supradita reunião foi realizada “em fins de julho de 1959”. Para Borges (1999, p. 117), a ideia de se criar uma orquestra integrada apenas por mulheres foi apresentada, discutida e aprovada em reunião pelo Conselho Técnico Administrativo do CGM, no dia 7 de agosto de 1959.

Concertos Sinfônicos de Goiás”. E, no entender da então diretora do CGM, tal cenário teria sido motivado “pela carência de músicos, sua frequência irregular e pontualidade não observada”.

Na avaliação de Belkiss Spenzi, tratava-se de “uma realidade de difícil solução”. Ora, à exceção do regente, não havia qualquer tipo de remuneração para os músicos da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Goiás (OSCSG). Na realidade, seus integrantes eram instrumentistas amadores que residiam em Goiânia e que tocavam pelo simples prazer de tocar. Assim, percebendo que o maestro belga estava “vencido e desalentado”, a diretora do Conservatório sugeriu um desafio ao Maestro: fundar uma nova orquestra a ser constituída, exclusivamente pelas alunas¹⁵ matriculadas no Conservatório.

Deste modo, foi criada a Orquestra Sinfônica Feminina do Conservatório Goiano de Música, a qual coexistiu juntamente com a OSCSG. É oportuno explicitar que aquele grupo de existência efêmera (1959 a 1961) também seria referenciado na historiografia musical goiana por Orquestra Sinfônica Feminina de Goiás (OSFG).

Como era de se esperar, de início, afora a compra dos instrumentos musicais, um outro questionamento aflorou entre os docentes do CGM: “como selecionar as futuras instrumentistas que, em sua quase totalidade, eram pianistas? Como proceder para incentivá-las a estudar um novo instrumento?”. (MENDONÇA, 2006, p. 59). O musicólogo Braz de Pina Filho - professor do Instituto de Artes¹⁶ entre os anos de 1974 e 1992 -, deixou anotado nos manuscritos de *Memória Musical de Goiânia* (publicados postumamente, em 2002) que “a direção do Conservatório fez com que, por meio de uma portaria, os alunos daquele estabelecimento tivessem como obrigatoriedade o estudo de um dos instrumentos próprios da orquestra”, isto paralelamente ao estudo do piano que, à época, era o “instrumento preferido pelos alunos” (PINA FILHO, 2002, p. 68).

Ao que parece, o entusiasmo do corpo docente do CGM foi contagiante. Nesse diapasão, destaca-se, conforme atesta Belkiss Spenzi, que, em algum momento, uma das docentes teria dito às colegas: “Podemos dar o exemplo!” (MENDONÇA, 2006, p. 59). E foi o que se sucedeu: Maria Luíza Póvoa da Cruz (Dona Tânia) e Maria das Dores Ferreira de Aquino (Dona Dorinha) optaram pelo violino; Maria Lucy da Veiga Teixeira (Dona Fifia) escolheu a clarineta; Dalva Maria Pires Machado Bragança decidiu-se pelo oboé; Belkiss Mendonça elegeu o violoncelo como seu segundo instrumento.

Em concordância com Pina Filho (2002, p. 67), aquela empreitada teve Jean Douliez como o único responsável pelo ensino dos instrumentos de corda. Ademais, houve a colaboração externa de professores de instrumentos de sopro: José Alcides Machado (oboé, clarinete e fagote) e Jacy Siqueira (metais e madeiras). Foi nessas circunstâncias que, no decorrer do segundo semestre de 1959, as professoras e

¹⁵ Na prática, algumas professoras do Conservatório também foram integrantes da Orquestra Feminina. Em 1959, além de Jean Douliez e Belkiss Spenzi, o Conservatório Goiano de Música (CGM) contava com mais quatro docentes, todas pianistas de formação: Maria Lucy da Veiga Teixeira (Dona Fifia), Maria Luíza Póvoa da Cruz (Dona Tânia), Dalva Maria Pires Machado Bragança e Maria das Dores Ferreira de Aquino (Dona Dorinha).

¹⁶ Vale lembrar que o Conservatório Goiano de Música foi criado em 1956. Mas, em 1960, quando anexado à recém-criada Universidade Federal de Goiás (UFG), passou a se chamar Conservatório de Música da UFG. Em 1972, teve sua denominação alterada para Instituto de Artes da UFG. Entre 1996 e 2000, ficou conhecido como Escola de Música e, desde então, responde pelo nome de Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC/UFG).

alunas arregimentadas para a Orquestra Feminina passaram por um curto período de aulas visando o mínimo de intimidade com os seus novos instrumentos musicais.

Em sua crônica, Dona Belkiss escreve: “após alguns meses de “muita labuta, fomos julgadas capazes de tocar em conjunto”. Os ensaios sucediam diariamente, no período noturno. Mas o efeito foi “uma cacofonia total!” (MENDONÇA, 2006, pp. 59-60). Todavia, os aspectos negativos durante aquele trajeto não foram suficientes para desmotivar as instrumentistas e tampouco diminuir o contentamento¹⁷ de Jean Douliez.

Considerando-se as averiguações efetuadas pelos investigadores Borges (1999, p. 118) e Pina Filho (2002, p. 67; 1988, p. 66), a “Orquestra Sinfônica Feminina de Goiás (OSFG)” teria interpretado apenas parte de seu repertório¹⁸ - inicialmente escolhido e ensaiado - em sua primeira apresentação pública realizada no dia 7 de dezembro de 1959. Certamente, os autores se orientaram pelo programa¹⁹ do recital abaixo, referente a uma das atrações ofertadas durante o Festival²⁰ do Conservatório Goiano de Música. Este que foi um Evento planejado para ser realizado nos dias 7 e 9 de dezembro de 1959, período noturno, no auditório da Escola Técnica Federal de Goiás, atual Instituto Federal de Goiás.

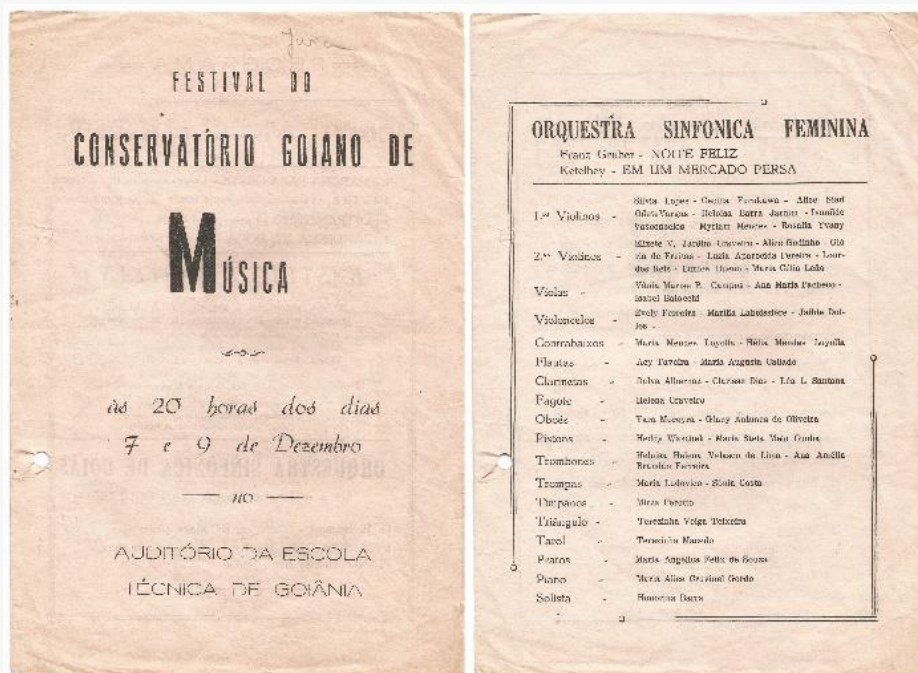


Fig. 03: Parte do Programa do Festival do Conservatório Goiano de Música (7 e 8/12/1959)
Fonte: Acervo da Profa. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz

¹⁷ Para Mendonça (ibidem), Douliez “feliz e orgulhoso com o resultado obtido, mandou timbrar papéis de carta com o seu nome e o título [por ele escolhido] “Diretor da Orquestra Sinfônica Feminina de Goiás””.

¹⁸ Em suas lembranças, Mendonça (2006, p. 60), declara que três obras foram escolhidas para integrarem o repertório inicial da Orquestra Feminina do CGM: *Em um Mercado Persa* de Albert Ketelbey (1875-1959), *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso (1903-1964), além de um *pot-pourri* de temas brasileiros, arranjados pelo maestro Jean Douliez, sob o título: *Brasiliana*.

¹⁹ O programa de concerto inserido no corpo do texto possui um total de 4 páginas. Outros corpos artísticos participaram do Evento: o Coral do CGM, regido por Dona Fífia; um Trio formado pelos violinistas Cecília Furukawa e Luiz Antônio Curado e pela pianista Heloísa Barra Jardim e, ainda, a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, regida por Jean Douliez, conjunto instrumental este que coexistiu com a Orquestra Feminina. Certamente, a principal atração daquelas noites foi a montagem da Ópera infantil (em um ato), escrita por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Entretanto, a fonte documental ora apresentada, não informa o repertório executado pela OSG, tampouco se instrumentistas (todos amadores) desse grupo participaram da montagem da Ópera infantil *Bastião e Bastiana* de W. A. Mozart.

²⁰ Não se deve confundir esse evento com o “Festival de Música Erudita do Estado de Goiás”, criado em 1967, pela iniciativa da direção do Conservatório de Música da UFG (antigo CGM). É relevante esclarecer que, atualmente, o mencionado Festival é promovido pela Escola de Música e Artes Cênicas de Goiás, uma das Unidades pertencentes à Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG).

Ao se proceder uma contagem da quantidade de músicos (segunda página do programa) da OSFG, constata-se a participação de 43 musicistas na estreia deste corpo artístico. Estranhamente, não constam nessa fonte documental os nomes das professoras do CGM participantes da Orquestra Feminina, isto é, daquelas apontadas pela Professora Belkiss em sua crônica *Andanças no tempo*.

Como já foi dito, a Orquestra Feminina existiu ao mesmo tempo que a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Goiás. Em sua compreensão dos fatos, o musicólogo Braz de Pina sugere que os dois corpos artísticos possuíam finalidades distintas. Enquanto no mais antigo, o maestro Jean Douliez dava continuidade ao trabalho de seus antecessores - Joaquim Édison de Camargo, Érico Pieper e Crundwald Costa -, no outro almejava, sobretudo, “educar a mocidade musical feminina” (PINA FILHO, 1988, p. 68).

Na opinião de Braz de Pina Filho (2002, p. 68), evidentemente que era difícil se conseguir “algum resultado [musical] positivo em espaço tão curto de tempo”. Ora, para uma análise daquele trabalho, deve-se levar “em consideração o completo desconhecimento de instrumentos de orquestra por parte de muitos dos integrantes desse conjunto”. Apesar disso, por se tratar de uma novidade, a existência daquele corpo artístico foi noticiada em jornais e revistas do Brasil e, também, de alguns países da Europa. A título de exemplo, cita o musicólogo goiano: Revista *O Cruzeiro*, edição de junho de 1960 (pp. 44-48), e a Revista alemã *Praline*, publicada em maio de 1961. E, a partir de então, os convites para apresentações fora do Estado de Goiás tornaram-se constantes. (PINA FILHO, 2002, p. 68; 1988, p. 67).

Ainda no arbítrio de Braz de Pina, o próprio maestro Jean Douliez “devia ter consciência da impossibilidade de, em prazo tão curto de aprendizagem e ensaios”, aceitar tais solicitações para concertos. Mesmo assim, sabe-se que a Orquestra Feminina se exibiu na cidade de Belo Horizonte, por ocasião de uma homenagem prestada a um amigo pessoal do maestro belga: o Sr. Juscelino Kubitschek, então Presidente da República.

Ao lembrar aqueles momentos, Dona Belkiss Spenzieri deixa exarada em sua crônica a seguinte frase: “Foi um bom sonho, enquanto durou!”. A autora justifica-se: “os namorados e noivos de suas integrantes começaram a não ver com bons olhos aquele conjunto musical que, além de lhes roubar a atenção das eleitas em todas as noites da semana, até já os separava para as viagens” (MENDONÇA, pp. 60-61). E, em consequência disso, o grupo não tardou a perecer.

Entretanto, outra versão para o fim precoce da Orquestra Feminina foi contada pelo professor Braz de Pina. Para o musicólogo, o fato principal que determinou o encerramento das atividades daquele grupo deveu-se aos acontecimentos que se seguiram a um concerto realizado em 1961, no qual o maestro Jean Douliez exibiu suas duas orquestras para os participantes de um seminário (sem maiores informações) que reuniu pessoas de várias partes do Brasil.

Naquele concerto, a Orquestra Feminina, que ainda não havia conseguido um nível razoável de aptidão, e que despertava curiosidade mais pelo seu caráter inovador e plástico, a reação foi de “choque” contra os ouvidos de um público que não entendeu aquele tipo de trabalho. Assim,

inúmeras frases desairosas foram rabiscadas nos guardanapos da sala de jantar, acompanhadas de muitas outras manifestações de despreço por parte do público. (PINA FILHO, 2002, p. 71)

Seja como for, uma outra questão foi levantada pela pesquisadora Sarah Orioli em seu TCC: na criação da Orquestra Feminina do CGM, além dos aspectos musicais e educacionais, houve algum tipo de motivação de cunho feminista? Esse assunto foi um dos temas abordados pelo musicólogo Othaniel Alcântara Jr., por ocasião de uma entrevista iniciada em setembro de 2020, via e-mail, com a pianista, professora e ex-diretora da EMAC/UFG, a Senhora Glacy Antunes de Oliveira. Abaixo, duas perguntas constantes da referida entrevista:

Othaniel Alcântara: (...) Naquela época, além dos motivos inerentes à formação musical, falou-se, em algum momento, naquilo que hoje chamamos de “empoderamento” feminino?

Glacy Antunes: Não creio que fosse uma questão relacionada ao que hoje se chama de “empoderamento feminino” [...expressado por ações para fortalecer as **mulheres** e desenvolver a equidade de gênero...]. O exacerbamento da discussão sobre gênero é uma característica da contemporaneidade; aliás, historicamente, sabe-se que a diversidade de gêneros sempre existiu, mas os dias de hoje trazem focos detalhistas ao assunto, com forte impacto na sociedade. Não era uma preocupação quando da criação da Orquestra Feminina, cujo objetivo era incentivar o estudo de outros instrumentos que não o piano. Nós, as alunas/pianistas, gostávamos de música, estudávamos seriamente e encaramos com naturalidade mais um desafio. E o fato de sermos jovens, bonitas, com lindos vestidos, impressionava o público, mas não visava demonstrar que podíamos tocar instrumentos como os homens.

Othaniel Alcântara: A Revista *O Cruzeiro* (edições: nacional e internacional) fez uma matéria com a Orquestra Feminina. O que a senhora se lembra daqueles dias, nos quais a referida matéria foi feita? As instrumentistas ficaram empolgadas com aquela oportunidade? As fotos no Palácio das Esmeraldas foram feitas exclusivamente para a reportagem? O que mais a senhora pode falar sobre aquele momento histórico?

Glacy Antunes: Dando continuidade à resposta anterior, lembro-me que sim, ficamos empolgadas com a oportunidade de participar da matéria da revista *O Cruzeiro*. Também foram bons momentos viajar com a Orquestra e tocar no Palácio do Governo, ao qual a maioria de nós nunca teve acesso. Penso que, para todas nós, foram experiências marcantes, mas logo retornamos às atividades primordiais de nossas vidas, algumas domésticas, muitas professoras/pesquisadoras de música ou não, outras com carreiras diversas; por exemplo, eu não fui a uma das viagens, pois na mesma data participava de um Concurso Nacional de Piano, o que já era meu caminho principal. Também a violinista da foto maior da revista é **Ana Maria Pacheco**, que estudou música e escultura na UFG, optando posteriormente pela atividade de artista plástica, conquistando carreira internacional. Hoje ela mora na Inglaterra, onde é artista associada da *National Gallery* de Londres.



Figura 04: Matéria da Revista Cruzeiro Internacional - junho de 1960 (p. 47)
Fonte: Acervo do Prof. Estercio Marquez Cunha

Por fim, sobre o episódio supracitado, destaca-se uma frase marcante do musicólogo Braz de Pina em seu artigo elaborado para a *Revista Goiana de Artes*: “A Orquestra Feminina deixou de existir para não ressurgir nunca mais” (PINA FILHO, 1988, p. 68). Aqui, torna-se imprescindível noticiar que, após 58 anos, esta “profecia” pôde ser driblada. Trata-se de um novo conjunto orquestral integrado exclusivamente por musicistas, criado em Goiânia, no ano de 2019.

A SEGUNDA ORQUESTRA FEMININA DE GOIÂNIA (2019/2020)

Em 2019, o maestro Eliseu Ferreira da Silva (n.1974) idealizou a formação de uma orquestra em Goiânia, integrada apenas por musicistas, com o objetivo de realizar um concerto especial em homenagem ao Dia da Mulher. Tal apresentação ocorreu na noite do dia 08 de março, no Teatro Goiânia, sob a regência de Katarine Araújo. De acordo com o atual Regente Titular e Diretor Artístico da Orquestra Sinfônica de Goiânia, a ideia foi inspirada na Orquestra Feminina liderada pelo maestro Jean Douliez, entre os anos de 1959 e 1961. Nesse sentido, em entrevista concedida aos autores do presente artigo, em 05/09/2020, via aplicativo *Zoom*, acrescenta Eliseu Ferreira:

A Orquestra Feminina sempre me exerceu fascínio. A gente já sabia disso pelos livros e pelas histórias. Sabemos que muitas pessoas que convivem com a gente tocaram nessa orquestra e falam com muito fascínio daquela época. E foi algo inusitado ter isso na década de 60 (...). Naquela época, aqui em Goiás, num contexto tão difícil - não tinha tanta gente - tiveram a iniciativa de criar essa orquestra e incentivar pessoas que não tocavam instrumentos de orquestra na época. (SILVA, 2020).

Ainda no tocante às motivações para a criação dessa nova Orquestra Feminina, ao ser indagado sobre a temática feminista, Eliseu Ferreira afirmou que sim, um dos objetivos deste projeto de 2019 foi

evidenciar o empoderamento da mulher no cenário atual. Em sua argumentação, o maestro lembrou que o ambiente sinfônico, até boa parte do século XX, foi exclusivamente masculino.

À essa altura, torna-se relevante trazer a este texto os exemplos de ambiente conservador de duas das mais prestigiadas orquestras europeias: a Filarmônica de Viena e a Filarmônica de Berlim. Na primeira delas, a primeira instrumentista do sexo feminino contratada foi a harpista Anne Lelkes, em 1997. No entanto, a situação vem melhorando bastante. O site oficial daquele corpo artístico informa que, em 2021, dos 138 músicos vinculados àquela Instituição, 18 são mulheres (c.13%). Cumpre informar que um melhor detalhamento estatístico acerca desse e de outros importantes corpos²¹ artísticos, representantes de diferentes regiões do Planeta, foi preparado por Sarah Orioli Emídio de Souza, visando à finalização de seu TCC junto à EMAC/UFG.

No segundo caso, talvez o exemplo mais citado seja o da musicista Sabine Meyer, quando, em 1982, concorreu a uma vaga de músico efetivo da Orquestra Filarmônica de Berlim. À época, como de costume, a escolha de seus novos integrantes, incluindo seus maestros, era coordenado pelos próprios membros/músicos da *Berliner Philharmoniker Foundation*. Ao mencionar este momento histórico em seu artigo *Dia Internacional da Mulher: Histórias de Luta*, publicado no *Jornal Gazeta do Povo*, em 2013, o maestro Osvaldo Colarusso lembra que as audições daquela entidade eram realizadas em sigilo, atrás de um biombo. Foi naquele contexto que a clarinetista alemã realizou sua prova e, na condição de aprovada, poderia se tornar a primeira mulher a fazer parte daquele seletivo grupo de artistas. Entretanto, ao final do pleito, após uma votação (placar: 73x4), a maioria dos músicos da Filarmônica de Berlim “rejeitou uma das melhores instrumentistas da atualidade simplesmente por ser mulher”.

Retornando ao depoimento de Eliseu Ferreira, percebe-se sua preocupação no sentido de adotar medidas que possam alterar paradigmas e padrões segregacionistas em nossa sociedade:

Como gestor e como educador, tenho a obrigação de contribuir e colaborar para mudar cenários e para mostrar que hoje a gente vive numa sociedade diferente; vive um momento distinto e que a gente tem tantas mulheres galgando postos e ocupando espaços que é delas, por direito, merecimento e competência (...). Então, a ideia da orquestra feminina vem nesse sentido. (SILVA, 2020).

Os eventos artísticos realizados pela mais recente Orquestra Feminina criada em Goiânia tiveram grande reverberação na sociedade goianiense. Isso foi demonstrado no conteúdo das matérias veiculadas em jornais (em todos os seus formatos) e, ainda, por meio de depoimentos encontrados em diferentes redes sociais. A partir de então, surgiram na mídia, ou mesmo em conversas informais, comentários tanto positivos quanto negativos a respeito daquela iniciativa. Em sua maioria, as referências negativas ficaram concentradas no fato de que, na prática, houve uma homenagem às mulheres efetuada pelas próprias

²¹ Filarmônica de Nova Iorque, Filarmônica de Berlim, Sinfônica de Londres, *Concertgebouworkest* (Amsterdã), Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) etc.

mulheres. Curiosamente, uma parte do público, incluindo principalmente pessoas do meio musical, alegou que o “correto” seria atribuir tal incumbência aos homens.

À época, ao rebater as supramencionadas críticas, o maestro Eliseu Ferreira reiterou que o objetivo primordial do projeto era mostrar as capacidades e habilidades das mulheres, provar que elas eram capazes. Na aludida entrevista concedida aos autores desse texto, Eliseu acrescentou:

Qual seria a homenagem ideal às mulheres? Um presente? Mostrar para as outras mulheres justamente o potencial, a força, uma ação afirmativa, mostrando que a mulher está aí, tem a capacidade, tem habilidade equivalente e, às vezes, até melhor em determinadas áreas. E que não precisa ficar com esse racismo, com esse machismo tão fora de moda. E que qualquer iniciativa que venha mostrar isso, mesmo que seja no dia da mulher, colocando as mulheres para trabalhar, é justamente isso, mostrar essa questão, então a homenagem é nesse sentido. (SILVA, 2020).

No primeiro concerto desta Orquestra, realizado no dia 8 de março de 2019 - Dia da Mulher -, a maestrina Katarine Araújo contou com a participação de 10 solistas e de 49 musicistas de fileira, entre elas a pesquisadora Sarah Orioli, coautora deste artigo. E, em razão da grande repercussão daquele evento, a iniciativa foi repetida no dia 8 de março de 2020, também no Teatro Goiânia, mas, desta feita, às 11 horas. Nesta segunda oportunidade, a maestrina contou com mais 13 artistas, totalizando 62 instrumentistas, além de 3 solistas.

No mais, além dos dois concertos explorados neste artigo, sabe-se que, durante o período da “Quarentena” decorrente do surgimento da COVID-19, parte daquele grupo deu prosseguimento àquela iniciativa ora documentada. Surgiu, assim, um conjunto musical menor: uma camerata feminina. Desde então, foram organizados uma série de apresentações no formato *online*. Nesta fase dos trabalhos, para quase totalidade das aparições na internet, o maestro Eliseu Ferreira escalou apenas as instrumentistas de cordas entre aquelas musicistas que mantêm vínculo empregatício com o Poder Público Municipal.

Prefeitura Municipal de Goiânia
Secretaria Municipal de Cultura
Orquestra Sinfônica de Goiânia

Orquestra Sinfônica Feminina
Concerto em Homagem ao Dia das Mulheres

Teatro Goiânia
08 de Março de 2019
20h

PROGRAMA

1. Fanny Mendelssohn (1805-1847) – Abertura em Dó Maior
2. Johann Baptist G. Haydn (1759-1809) – Concerto para Trompete e Cordas (1.º mov.)

INTERVALO

4. Edward Elgar (1857-1934) – Sinfonia nº 6 em Lá Menor
5. Georges Bizet (1838-1875) – Habanera de ópera “Carmen”
6. Carlos Gardel (1890-1935) – For uma Cabeza (An. Eliseu Ferreira)
7. Antonio Carlos Jobim (1927-1994) – Luluza (An. Sérgio Kuhlmann)
8. Antonín Dvořák (1852-1904) – Libertango (An. Sidney Gomes)
9. ANTONÍN DVOŘÁK (1852-1904) – Los Pasos Perdidos (An. Ney Casaleiro)
10. Milton Nascimento (1942) – Maria, Maria (An. Eliseu Ferreira)

Solistas:
 Ana Paula Ferreira, trompete
 Nilzeth Van Bee Rethoven, viola
 Soboh Moraes, mezzo-soprano
 Gabrielly Santos, violino
 Samara Gadelho, violino
 Daila Kallman, piano
 Vanessa Melo, piano
 Anne Clotenc, soprano
 Mônica Colucci, soprano
 Fran Engowere, mezzo-soprano

Maestrina: Katarine Araújo

A MAESTRINA
 Katarine Araújo possui graduação em Música (2011) e mestrado em Música (2014), com especialização em Composição Musical e Licenciatura em Música. Atuou como regente assistente na Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, Orquestra Acadêmica, Orquestra e no Grupo de Gravação da UFG. Em 2016, ganhou o 1.º Prêmio de Melhor Regente do Teatro Municipal de São Paulo, recebendo o cargo de regente assistente da Orquestra Sinfônica de São Paulo em 2018.
 Como regente convidada, regerá a Orquestra Sinfônica de Santo André (SP), Orquestra Sinfônica de São Paulo (SP) e Orquestra de Niterói (RJ). Atualmente, é uma das regentes de maior destaque em São Paulo (Estado de São Paulo) do Teatro Municipal de São Paulo, regente titular da Orquestra de Câmara do Teatro Municipal de São Paulo, regente titular da Orquestra Sinfônica de Goiás e regente titular do Grupo de Câmara do Teatro Municipal de Goiás.

AS SOLISTAS
 ANA PAULA FERREIRA – Iniciou seus estudos aos 10 anos de idade no Bando Marçal. Após alguns anos de estudos no Bando de Música da Universidade Federal de Goiás, ingressou no curso de Licenciatura em Música da UFPA, onde foi aluna de trompete do professor Ragner Romão. Possui formação técnica em violão, guitarra elétrica e baixo elétrico. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

NILZETH VAN BEE RETHOVEN – Bacharel e Mestre em Música pela UFPA. Possui graduação em Música, com especialização em Regência Musical, pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

SOBOLH MORAES – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

GABRIELLY SANTOS – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

SAMARA GADELHO – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

DAILA KALLMAN – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

VANESSA MELO – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

ANNE CLOTENC – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

MÔNICA COLUCCI – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

FRAN ENGOWERE – Possui graduação em Música pela UFPA. Atuou como regente assistente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Atualmente é aluna de regência do Instituto de Música e Artes do Teatro Municipal de Goiás e integrante do Bando Luvete de Goiás.

Eliseu Ferreira
 Diretor Técnico da Orquestra Sinfônica de Goiânia

Ketty Leite
 Diretora Técnica da Orquestra Sinfônica de Goiânia

Orquestra Sinfônica Feminina
 Maestrina: Katarine Araújo

Flautas: Sara Lima, Sara Drieli, Mariana Marquetti
Oboés: Sabrina Costa, Sarah Moraes
Clarinetes: Karylla Ornela, Thaisara Stephanie Silva, Elen Giovana de Oliveira
Fagotes: Pamela Sousa, Jordiana Duarte
Trompetas: Glenda Karina de Souza, Isabella Pacheco, Andressa Soares, Jordânia Ferreira
Trombones: Ana Paula Ferreira, Beatriz Silva, Lourivaldy Chama
Trombones: Sabrina Pinheiro, Ana Cláudia Silva, Gabriela Duarte, Anderson Vieira, Karine Wendt Gonçalves
Tuba: Ana Clara Vieira
Percoçades: Ana Cláudia Barbosa, Leila Cláudia Paiva, Jacqueline Dourado
Bateria: Carlos Kasper
Violões: Nilzeth Van Bee Rethoven, Patrícia de Lima, Maria Angelica Oliveira, Bruna Gomes
Violões: Nilzeth Van Bee Rethoven, Patrícia de Lima, Maria Angelica Oliveira, Bruna Gomes
Violoncelos: Ana Cláudia Anta, Raimara Kariely, Tháissa Nayara, Juliana Edê
Contrabaixo: Gabriela Nepi, Adilson Garcia

ANJO TÉCNICO
 Alina Garcia – Ass. de Orquestra/Design, RP e Mídias Sociais
 Ana Gomes – Diretora de Orquestra
 Lela Paiva – Imprensa de Comunicação
 Alina Freix – Chefe de Regência/Regente
 Luiza Hopton – Regência e Projetos
 Mariana Cavalcanti – Assessoria e Projetos
 Sara Ferreira – Assessoria
 Osvaldo Feres – Chefe de Manutenção Orquestral/Casa
 Wellington Alencar – Maestro Orquestral em
 Wanderley Gomes – Manutenção Orquestral/Casa
 Eliseu de Oliveira – Maestro Orquestral/Casa

Músicas (gravação realizada com o apoio financeiro da Prefeitura Municipal de Goiânia):
 Orquestra Sinfônica de Goiânia - Rua Quilino I, Parkway
 Centro de Lazer, São João de Deus
 Fone: (61) 3243-2100 / 3243-2100
 #OrquestraSinfonicadeGoiânia

SEDUCE **VÓGAS**

Figura 05: Parte do programa da Orquestra Feminina (08/03/2019)
 Fonte: Acervo de Sarah Orioli

A recolha e análise de dados

O presente estudo emergiu do uso combinado da abordagem quantitativa com a abordagem qualitativa de pesquisa. Para tanto, a investigação trilhou diferentes fases, tais como: o levantamento bibliográfico, a busca por fontes documentais primárias e entrevistas com regentes e instrumentistas. Ademais, em 2021, a flautista Sarah Orioli, utilizando-se dos recursos oferecidos pelo aplicativo *google forms*, elaborou dois questionários semelhantes, os quais, por meio de duas redes sociais (*WhatsApp* e *Instagram*), foram encaminhados a dois grupos distintos de sujeitos: 1) Para as demais ex-integrantes da Orquestra Feminina, aquela que esteve em atividade nos anos de 2019 e 2020; 2) Para instrumentistas do sexo masculino vinculados a dois corpos artísticos: Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás (mantida pelo Estado de Goiás) e Orquestra Sinfônica de Goiânia (mantida pela Prefeitura de Goiânia).

Nesta etapa da investigação, buscou-se apreender a percepção das musicistas, não apenas sobre aspectos musicais, mas quanto ao entendimento das integrantes da mais recente Orquestra Feminina, no que se refere às questões de gênero. Do inquérito constaram perguntas sobre feminismo, sexismo no ambiente musical, misoginia, ações afirmativas, além de colher opiniões em relação à importância ou não, da criação e atuação daquele conjunto orquestral.

Perguntas semelhantes foram adaptadas e enviadas a instrumentistas do sexo masculino, entre aqueles artistas que, de uma forma ou de outra acompanharam os trabalhos coordenados pelo maestro Eliseu Ferreira em parceria com a maestrina Katarine Araújo. Pretendeu-se, aqui, captar o entendimento desses artistas no tocante à temática do feminismo. Em seguida, após cotejadas, as respostas colhidas nos dois modelos de inquérito deram subsídio à preparação de dados estatísticos, inclusive com a geração de

gráficos. Abaixo destacamos alguns dos resultados obtidos na análise efetuada pela pesquisadora Sarah Orioli.

Particularmente no tocante ao primeiro grupo de entrevistados, foram devolvidos 32 formulários devidamente preenchidos. Desse total, registra-se que 16 (50%) das instrumentistas mulheres participaram das duas apresentações em homenagem ao Dia da Mulher (2019 e 2020). Da outra metade, 9 (28,1%) e 7 (21,8%) integraram, respectivamente, as formações de 2019 e 2020. Sendo assim, o total de sujeitos entrevistados da primeira versão do conjunto foi de 25 musicistas (78,1%) e em 2020, 23 musicistas (71,9%). No montante das estatísticas iniciais elaboradas para a presente pesquisa há outros detalhamentos como, por exemplo, o percentual de artistas em cada naipe das orquestras.

Quanto às respostas obtidas, no primeiro caso, 28 sujeitos (87,5%) alegaram que suas participações na Orquestra Feminina se deveram ao fator “obrigatoriedade”, visto que todas possuem vínculo com pelo menos um corpo artístico mantido pelo Poder Público: Orquestra Sinfônica de Goiânia, Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, Orquestra Sinfônica Pedro Ludovico Teixeira ou a Orquestra Juvenil Joaquim Jayme.

Curiosamente, independentemente da forma de ingresso na Orquestra Feminina, se obrigatória ou não, a maioria das musicistas inqueridas (71,9%) aprovaram a ideia do Projeto. Em outro momento, entre as respostas válidas a percepção das participantes ficou assim distribuída: não vai dar certo: 6,3%; ficaram animadas com a novidade: 62,5%; foi injusto os homens serem dispensados e o grupo trabalhar apenas com as mulheres: 9,4%; não imaginei que somente mulheres poderiam formar uma orquestra: 3,1%.

Uma pergunta, em especial, foi dedicada à Orquestra Feminina que esteve em atividade na cidade de Goiânia, entre os anos de 1959 e 1961. Para as integrantes da mais nova versão da orquestra feminina, a maioria (78,1%) respondeu que não sabia da existência daquele corpo artístico regido pelo maestro Jean Douliez.

Sobre a temática do feminismo, foram dedicadas três questões. Inicialmente, ao serem indagadas se a criação da Orquestra Feminina (2019) foi, na realidade, uma estratégia relacionada com algum tipo de movimento feminista, a pesquisadora obteve o seguinte resultado das entrevistadas: não (56,3%), sim (25%), não sabem (18,8%).

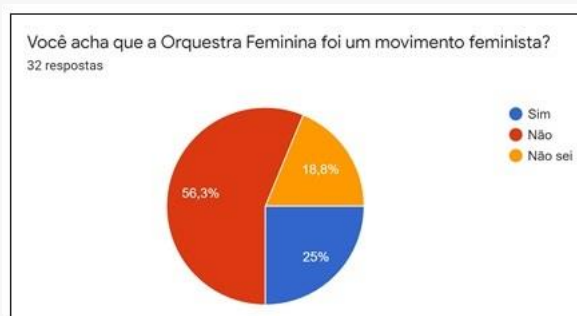


Figura 06: Gráfico 1 (temática do feminismo)

Nas duas perguntas seguintes, à exceção de uma artista, as participantes continuaram oferecendo suas contribuições para a presente pesquisa. No que se refere à importância do feminismo e, ainda, sobre a necessidade de adoção de ações afirmativas como forma de combater os preconceitos, foram somados: sim (83,9%), não (9,7%), não sabem (6,5%). Por fim, o questionário revelou que, embora mais de 80% das instrumentistas julgarem o feminismo importante, apenas 67,7% delas se considera feminista. No mais, 25,8% não se considera feminista; 6,5% não sabem e uma pessoa não respondeu.

Destaca-se, ainda, a opinião das musicistas quanto ao repertório apropriado para uma orquestra feminina. Afora uma primeira pergunta alusiva à relação nível do grupo *versus* escolha de repertório, um outro questionamento foi dedicado a um aspecto concernente ao tema do feminismo. Nesse caso, um pouco mais da metade do total das entrevistadas (62,5%) arbitraram ser importante um grupo com tais características executar exclusivamente obras compostas por mulheres, como aconteceu no concerto em homenagem ao Dia da Mulher, versão 2020.

Outro aspecto abordado na pesquisa foi aquele inerente à perspectiva das artistas no que tange à recepção desse trabalho por parte do público goianiense. Considerando a impressão das instrumentistas, temos: sim (84,4%), não (6,3%), não souberam responder (9,4%).

Como foi dito, devido às limitações de espaço, apenas parte dos dados procedentes dos questionários aplicados no desenvolvimento da presente pesquisa foram apresentados nesse artigo. Cumpre esclarecer que, além das perguntas objetivas foram solicitadas respostas para indagações do tipo: “O que é feminismo pra você?”, “Na sua opinião, quais são os maiores desafios de uma mulher no mundo musical?”, “o sexo interfere na escolha do instrumento musical? Planeja-se para a versão final deste estudo (TCC), deixar documentada uma série de depoimentos emitidos a partir de perguntas constantes dos inquéritos.

Finalizando, desse material, no entanto, alguns comentários chamaram a atenção pelo lado negativo da atuação das recentes orquestras femininas. Nesse sentido, algumas entrevistadas confessaram não ter enxergado qualquer tipo de engajamento feminista no projeto. Ao contrário, em síntese, foram registrados três tipos de sentimentos: 1) foram tratadas como objeto de apreciação visual; 2) foram usadas como ferramentas em ações de cunho político; 3) foram envolvidas em uma jogada de marketing.

Considerações finais

Deve-se ter em mente que este artigo constitui apenas uma das fases entre aquelas necessárias para a finalização da presente pesquisa. Sendo assim, é importante confessar que as considerações finais apresentadas aqui, não pretendem ser conclusivas.

Neste estudo, partiu-se da compreensão da chamada sociedade patriarcal, a qual encontrava-se bem arraigada até as primeiras décadas do século XX. Depois, entrou-se no universo das novas perspectivas de estudos possibilitadas pelo advento de uma nova corrente de pensadores adeptos da *New*

Musicology, entre elas as aludidas questões de gênero estimuladas por Susan McClary (n. 1946) ou Susanne Cusik (n.1954), entre outros autores. Em seguida, trilhou-se pelo caminho apontado por Richard Leppert, Catarina Dominici e John Sheppherd, este que sugeriu uma conexão entre a situação de submissão da mulher - própria da sociedade patriarcal- com a relação que se estabelece entre as atividades composicional e de *performance*.

Ao trazer a discussão para o cenário goiano, inicialmente constatou-se a existência de uma expressiva participação de mulheres nos saraus, corais religiosos e, sobretudo, nas orquestras do cinema mudo, criadas nos anos 1910 e 1920, na antiga Capital. De uma análise da historiografia musical goiana, salienta-se o enfoque dado pela musicóloga Maria Augusta Calado - professora aposentada da EMAC/UFG -, ainda na década de oitenta, no tocante ao peculiar papel exercido pelo sexo feminino em diversos setores da sociedade vilaboense do período pós-mineratório.

Com a transferência da Capital da Cidade de Goiás para Goiânia (1937), esta que foi planejada e construída sob a bandeira do progresso e da modernidade, o ambiente cultural goianiense efervesceu nas décadas seguintes. Nesse contexto, nota-se, sem surpresa, a quantidade de mulheres violinistas que integraram os conjuntos instrumentais liderados pelos maestros Joaquim Édison de Camargo, Érico Pieper e Crundwald Costa, nos anos 1940 e 1950. Isso, antes da fundação do Conservatório Goiano de Música (1956), o qual, por iniciativa da pianista Belkiss Mendonça e do maestro Jean Douliez, ambos professores daquela Instituição de ensino pioneira em Goiânia, acampou uma exótica orquestra feminina considerada pela *Revista Cruzeiro* (Internacional) como sendo a primeira da espécie criada no Brasil.

Particularmente no que se refere à música de orquestra, sabe-se que, ao longo do tempo, sua prática, em geral, não foi comum a homens e mulheres. A título de exemplo, podem ser mencionadas as Orquestras Filarmônica de Viena e de Berlim. Da mesma forma, ressalta-se que o processo de inserção feminina na direção de orquestras sinfônicas ou filarmônicas ocorreu costumeiramente de forma tardia no Brasil. Cite-se o caso da norte-americana Marin Alsop (n. 1956) que, em 2012, tornou-se a primeira Regente Titular e Diretora Artística da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). E, no Estado de Goiás, ao que tudo indica, o pioneirismo na direção desses grandes corpos artísticos pertence à maestrina goiana Katarine Araújo que, após ocupar o posto de Regente Assistente da Orquestra Experimental de Repertório (SP), vem acumulando os cargos de Regente Titular do Coro Sinfônico de Goiânia e da Camerata Feminina.

Por intermédio de entrevistas realizadas com duas musicistas entre aquelas que fizeram parte da primeira orquestra feminina (1959-1961), chegou-se à conclusão que, diferente do que foi observado nas orquestras formadas nos anos de 2019 e 2020, a gênese da Orquestra Feminina do Conservatório Goiano de Música não esteve relacionada com o que chamamos hoje de “empoderamento feminino”.

Quanto aos questionários aplicados às musicistas da segunda orquestra feminina, os pesquisadores receberam com surpresa alguns dos resultados obtidos. Um deles, por exemplo, foi o fato de o inquirido ter apontado que a maioria das instrumentistas (78,1%) respondeu que não sabia da existência daquele

corpo artístico regido pelo maestro Jean Douliez entre o final da década de 1950 e início da década de 1960. Nesse diapasão, como forma de manter viva a memória musical da região, não seria o caso de tornar obrigatória uma disciplina de História da Música em Goiás na matriz curricular da EMAC/UFG?

Em outro momento, mais especificamente no rol de perguntas descritivas, alguns poucos comentários chamaram a atenção - de forma negativa - no que diz respeito à existência de uma orquestra feminina como sendo uma das possíveis ações afirmativas de combate à discriminação de gênero na sociedade brasileira. Nesse sentido, registra-se que algumas entrevistadas confessaram não ter enxergado qualquer tipo de engajamento feminista no projeto. Ao contrário, em síntese, foram registrados três tipos de sentimentos: 1) foram tratadas como objeto de apreciação visual; 2) foram usadas como ferramentas em ações de cunho político; 3) foram envolvidas em uma jogada de marketing.

Finalizando, acredita-se que, atualmente, seja consenso entre os musicólogos a importância de se discutir a presença das mulheres nos diversos campos profissionais da música. Sendo assim, pretende-se com a presente pesquisa dar prosseguimento a essa luta em prol de uma sociedade mais justa e com igualdade de direitos e de oportunidades.

Referências

ADICHIE, C. Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 64p.

ALCÂNTARA, Othaniel P. de, Jr. Crundwald Costa e as sementes da modernidade cultural em Goiás. In H. S. F. Capel & A. L. Silva (Orgs.). **Projeções Críticas da Modernidade: modernismos e modernidades a partir da experiência goiana**. ISBN: 978-85-67476-46-9 (Cap. II [2.1]. São Paulo: Verona, 2018, pp. 63-92.

ALCANTARA-JR, Othaniel P. de. **Amélia Brandão: a pianista que venceu o preconceito**. Jornal *A Redação*. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/154411/othaniel-alcantara/amelia-brandao-a-pianista-que-venceu-o-preconceito>>. Acesso em: 20 set. 2021.

ALCANTARA-JR, Othaniel P. de. **Heloísa Barra Jardim: Sua trajetória artística nos anos 1940 e 1950 - "Meu amigo era o piano!"**. Artigo publicado no Jornal *A Redação*. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/151200/othaniel-alcantara/heloisa-barra-jardim-sua-trajetoria-artistica-nos-anos-1940-e-1950>>. Acesso em: 20 set. 2021.

ALCANTARA-JR, Othaniel P. de. **Conversando com o músico Estercio Marquez Cunha (2 partes)**. Artigo publicado no Jornal online *A Redação*. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/153915/othaniel-alcantara/conversando-com-o-musico-estercio-marquez-cunha>>. Acesso em: 20 set. 2021.

ALCANTARA-JR, Othaniel P. de. **Jean Douliez e a criação do Instituto de Música da EGBA (1954/55)**. Artigo publicado no Jornal online *A Redação*. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/149522/othaniel-alcantara/j-douliez-e-a-criacao-do-instituto-de-musica-da-egba-1954-55>>. Acesso em: 20 set. 2021.

ALCANTARA-JR, Othaniel P. de. **Jean Douliez (1903-1987): alguns dados biográficos**. Artigo publicado no Jornal online *A Redação*. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/148972/othaniel-alcantara/jean-douliez-1903-1987-alguns-dados-biograficos>>. Acesso em: 20 set. 2021.

ALCANTARA-JR, Othaniel P. de. **Os músicos do cinema mudo em Goiás**. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/148972/othaniel-alcantara/jean-douliez-1903-1987-alguns-dados-biograficos>>. Acesso em: 20 set. 2021.

ALMEIDA, Inês Thomas. **O feminismo na música e a música no feminino**. Recensão crítica de *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Disciplina Metodologias em Ciências Musicais - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, 2017. Disponível em: <<https://fcsH-unl.academia.edu/InesThomasAlmeida>>. Acesso em: 27 out. 2021.

BORGES, Maria Helena Jayme. **A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)**. Goiânia: Funarte, 1999, 167p.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade e a era da informação**, vol. 2. 9. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. 602p.

CASTRO, Beatriz Magalhães. Musicologia brasileira: corpo, problemas, perspectivas. In ROCHA, Edite Rocha; ZILLE, José Antônio Baêta (Orgs.), **Musicologia[s] - Série Diálogos do Som. Ensaios** (vol. 3.). Barbacena, MG, Brasil: Editora da Universidade de Minas Gerais, 2016, pp. 113-146. Disponível em: <http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2016/2016_MUSICOLOGIAS_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL_3.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.), **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Porto Alegre: ANPPOM, 2013, pp. 89-109. Disponível em: <https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=Uex152YAAAAJ&citation_for_view=Uex152YAAAAJ:MXK_kJrjxJIC>. Acesso em: 20 set. 2021.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 171p.

MACHADO NETO, Diósnio; TRAMONTINA, Leonardo Solomon Soares. Musicologia feminista, historiografia musical e teoria compensatória: um estudo de casos. In: **SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA**, 2011, Rio de Janeiro. Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em: <https://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1375:ppgm-publica-anais-de-simpósio&catid=66&Itemid=86>. Acesso em: 20 set. 2021.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MENDONÇA, Belkiss Spenziari Carneiro de. (2.ed.). **Andanças no tempo**. Goiânia: Agepel, 2006, 308p.

OLIVEIRA, Glacy Antunes de. Entrevista de Othaniel Alcântara em março de 2021. Goiânia. Gravação em vídeo (aplicativo Zoom).

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

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. Jean Douliez: 1953 a 1963, uma nova era musical. In RODRIGUES, Maria Augusta Calado de S. (Ed.). **Revista Goiana de Artes do Instituto de Artes (atual EMAC/UFG)**. Goiânia: UFG, 1987/88, pp. 59-81.

PINTO, Céli Regina Jardim. Dossiê: Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, n. 36, jun. 2010. ISSN 1678-9873. Repositório Institucional da UFPR. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31624>>. Acesso em: 20 set. 2021.

REITSMA, Kimberly. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. In: **Musical Offerings**, Vol. 5, No. 1, Article 3, Cedarville University, 2014. DOI: 10.15385/jmo.2014.5.1.3. Disponível em: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol5/iss1/3/> >. Acesso em: 27 out. 2021.

ROSA. Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento - pianeiros na cena urbana brasileira**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014, 256p.

SILVA, Eliseu Ferreira. Entrevista de Othaniel Alcântara em fevereiro de 2021. Goiânia. Gravação em vídeo (aplicativo *Zoom*).

VOLPE, Maria Alice. (2016). Musicologia em contextos institucionais interdisciplinares: desafios intergerações, um testemunho brasileiro. In ROCHA, E. Rocha; ZILLE, José Antônio Baêta (Orgs.), **Musicologia[s] - Série Diálogos do Som. Ensaios** (vol. 3,). Barbacena, MG, Brasil: Editora da Universidade de Minas Gerais, 2016, pp. 159-172.

O reaproveitamento de ideias na música-teatro de Gilberto Mendes: uma nova abordagem a partir do registro de *La Sereníssima Esquizofrenia* (1992)

The reuse of ideas in Gilberto Mendes's music theater: a new approach based on the recording of La Sereníssima Esquizofrenia (1992)

Fernando de Oliveira Magre¹
fernandomagre@gmail.com

Resumo: A partir de fins dos anos 1980, Gilberto Mendes passou a reaproveitar fragmentos de composições antigas para o desenvolvimento de novas obras. Partindo do pressuposto de que na música-teatro os elementos cênicos são trabalhados segundo princípios composicionais musicais, nos indagamos se o mesmo procedimento poderia ser identificado nesse repertório. A descoberta de um registro audiovisual da participação de Gilberto Mendes no *IV Encuentro de Música Contemporânea* organizado pela *Agrupación Musical Anacrusa* em La Serena, Chile, em 1992, nos proporcionou um material para analisar seu processo criativo em uma composição coletiva, denominada *La Sereníssima Esquizofrenia*. Este trabalho demonstra como Gilberto Mendes recicla uma série de fragmentos e ideias de outras músicas-teatro anteriores para a criação desta obra, comprovando nossa hipótese de que, assim como em obras estritamente musicais, na música-teatro também ocorrem processos de autocitação e reaproveitamento de ideias.

Palavras-chave: música-teatro, teatro pós-dramático, autocitação, reaproveitamento de ideias, Gilberto Mendes.

Abstract: *From the end of the 1980s onwards, Gilberto Mendes started to reuse fragments of previous compositions for the development of new works. Assuming that in music theater the scenic elements are worked according to musical compositional principles, we asked ourselves if the same procedure could be identified in this repertoire. The discovery of an audiovisual record of Gilberto Mendes' participation in the IV Encuentro de Música Contemporânea organized by the Agrupación Musical Anacrusa in La Serena, Chile, in 1992, provided us with material to analyze his creative process in a collective composition called La Serenissima Esquizofrenia. This research demonstrates how Gilberto Mendes recycles a series of fragments and ideas from other previous music theater to create this work, proving our hypothesis that, as well as in strictly musical works, in music theater there are also processes of self-citation and reuse of ideas.*

Keywords: *Music Theater, Postdramatic Theater, Self-citation, Reuse of Ideas, Gilberto Mendes.*

Introdução

Em minha pesquisa de mestrado (MAGRE, 2017) fiz um mapeamento da obra de música-teatro do compositor brasileiro Gilberto Mendes (1922-2016). Me interessava encontrar elementos que me permitissem apontar aspectos de sua linguagem composicional em música-teatro, considerando que ele foi pioneiro e um dos mais prolíficos compositores dentro desta prática. Essas pesquisas me levaram a elencar uma série de traços cênicos e musicais e três modos de tratamento composicional na interação entre tais linguagens, que enumero a seguir: 1) a composição cênica a partir de princípios musicais, que

¹ Trabalho realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, Processo nº 2018/04308-3.

indica o tratamento de elementos cênicos segundo perspectivas composicionais musicais; 2) a teatralização do gesto musical, quando, em oposição ao primeiro, o gesto que inicialmente tem apenas a função de produção sonora passa a ser trabalhado por suas qualidades plásticas/visuais/cênicas, podendo resultar ou não em produção sonora; e 3) a utilização de citações e referências tanto do universo musical quanto de outras linguagens artísticas, como o cinema, o teatro, a literatura e as artes plásticas (MAGRE, 2017). Na altura de minha pesquisa de mestrado, já tinha a consciência de um procedimento que Gilberto Mendes passou a usar com intensidade a partir dos anos 1980, que era o de aproveitar pequenas passagens de suas composições anteriores na criação de novas composições. No entanto, se no material estritamente musical é possível verificar esse procedimento, seja pela audição, seja pela análise de partituras, na música-teatro era difícil identificar se o mesmo procedimento ocorria, por duas razões: 1) as partituras de música-teatro de Gilberto Mendes possuem mais indicações textuais do que notação musical ou outro tipo de notação cênica mais precisa; e 2) há pouco registro em vídeo de suas músicas-teatro. Com isso, não possuíamos material suficiente para realizar análises comparativas e assim identificar se, tal qual em sua música, em sua música-teatro também ocorria esse tipo de aproveitamento.

Entretanto, o recente surgimento de um material inédito impactou minha pesquisa. Em 1992, Gilberto Mendes participou como professor de composição no IV Encuentro de Música Contemporânea organizado pela Agrupación Musical Anacrusa sob gestão do compositor Eduardo Cáceres e da pianista Cecilia Plaza, em La Serena, Chile (FUGELLIE, 2020, p. 21-22)². Através de um projeto de pesquisa liderado pela musicóloga chilena Daniela Fugellie, foi realizada a transferência do acervo documental da *Agrupación Musical Anacrusa* ao Arquivo de Música da Biblioteca Nacional de Chile, resultando na criação do *Fondo Documental Anacrusa*. Fugellie, sabendo da minha pesquisa sobre Gilberto Mendes, me alertou que no acervo havia registros audiovisuais da participação de Mendes no encontro de 1992. O material apresenta, além de trechos de uma palestra sobre suas obras, o registro do processo de montagem de uma composição coletiva e sua apresentação completa³. Até este momento, tínhamos somente a menção do próprio compositor em seu livro (MENDES, 1994) sobre a experiência composicional em La Serena, que ele denominou como *La Sereníssima Esquizofrenia*, e um comentário posterior (MENDES, 2008, p. 250) sobre seu “destino” como professor de composição em festivais de música que tenham resultado em obras coletivas.

A gravação presente no *Fondo Documental Anacrusa* é um importante documento não somente para esta composição que até então não possuía registro, mas sobretudo porque nele podemos ver o próprio Gilberto Mendes em processo de criação coletiva e performance de música-teatro – algo raro, já que, geralmente, suas obras são interpretadas por terceiros. Na primeira vez que assisti aos vídeos de ensaio e

² Segundo a pesquisadora Daniela Fugellie, a Agrupación Musical Anacrusa foi formada em 1984 por um grupo de músicos formados na Universidade do Chile que buscavam “difundir e fomentar” a criação musical, inicialmente chilena e posteriormente aberta a toda a América Latina (FUGELLIE, 2020, p. 21-22). O grupo realizou cinco encontros entre 1985 e 1994.

³ O vídeo com a palestra de Gilberto Mendes e a montagem da composição coletiva foi disponibilizado por Fugellie e pode ser encontrado em: ANACRUSA, 2021.

montagem da peça, reconheci imediatamente algumas citações ou referências de suas músicas-teatro anteriores. Foi a partir desse *insight* que surgiram as ideias motivadoras das análises apresentadas neste trabalho.

Breves palavras sobre música-teatro

Música-teatro é uma prática surgida no início dos anos 1960. Naquele momento, o Serialismo Integral era a estética hegemônica dentro do campo da música contemporânea, amparado pelos prestigiados Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova de Darmstadt, Alemanha. Nos Estados Unidos, alguns artistas capitaneados por John Cage traziam perspectivas diferentes sobre o fazer musical, adeptos à aleatoriedade, experiências plurissensoriais e à dissolução dos limites entre vida e arte. O choque entre esses mundos, causado pela presença de John Cage em Darmstadt em 1958, levou ao que Paul Attinello (2007) identificou como uma segunda fase dos cursos de Darmstadt, na qual começou a haver uma crise do Serialismo e uma abertura maior à pluralidade estética, ocorrendo, inclusive, o entrelaçamento entre as duas estéticas até então contrastantes. Um dos aspectos que floresceu nesse contato foi a incorporação de elementos cênicos em composições musicais que, entretanto, não seguiam a estrutura da ópera. Se na ópera, ainda que contemporânea, prevalece uma estrutura narrativa dramática, na qual os cantores narram uma história no palco ao passo que os instrumentistas permanecem escondidos, na música-teatro essa estrutura é substituída por uma perspectiva pós-dramática (LEHMANN, 2007), na qual o texto, quando existente, passa a ser apenas mais um elemento na construção da narrativa, e na qual os músicos serão eles próprios os portadores da dimensão teatral, eliminando simbolicamente o papel do fosso do teatro.

Na música-teatro elimina-se, ou ao menos diminui-se, a distinção entre compositor e diretor cênico ou dramaturgo, sendo que o compositor acaba por assumir todas as etapas da concepção de sua obra, algo incomum no teatro dramático. Outro aspecto relevante é o tratamento dos elementos cênicos como se fossem musicais, ou ainda a teatralização do gestual da performance – elementos já descritos anteriormente acerca da obra de Gilberto Mendes.

O termo música-teatro não é um consenso. No Brasil usou-se durante décadas o termo “teatro musical” que, no entanto, é impreciso, pois possui conotações muito amplas, não sendo capaz de explicar com exatidão a prática aqui estudada. Como forma de distinção, o poeta Florivaldo Menezes cunhou o termo “música-teatro” ao referir-se à obra de Gilberto Mendes (A ODISSEIA, 2006), propondo uma tradução poética do alemão *musiktheatre*. Mendes utilizou este termo a partir de então, embora não tenha abandonado o ainda corrente “teatro musical”. Apesar da existência de outros termos, igualmente operativos, temos optado por utilizar aquele proposto por Menezes, por sua clareza distintiva.

Autocitação em Gilberto Mendes

A partir de fins dos anos 1980, Gilberto Mendes começou a praticar a autocitação ao reaproveitar trechos de composições anteriores para a criação de novas obras. O compositor explica:

Em músicas que eu faço, às vezes longas, tem pedaços, às vezes três compassos, que eu acho muito bonito, assim, eu acho uma “judiação” aquilo acontecer só naquele momento e depois acabou, né? A música se desenvolve, não fala mais daquilo ali... E às vezes eu pego essas estruturas que vai de dois a três compassos e faço uma música depois. Se a peça ali foi, digamos, para um instrumento, eu faço para outro... mas aí desenvolvo aquela ideia que eu achei bonita, aí ela fica mais comprida. Naquela peça ela é um momento só. (90 ANOS, 2012, ep. 76).

Exemplo disso são as obras *TVgrama (Tombeau de Mallarmé)* e *Sol de Maiakovski*, ambas compostas em 1995 sobre poemas de Augusto de Campos em duas versões, uma para coro e uma para voz e piano. As duas peças são criadas a partir de uma breve passagem do piano de sua obra *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, de 1988.



Figura 1: Excerto da parte de piano de *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, compassos 134-135.

Fonte: MENDES, 1988.

Printed musical score for voice and piano, measures 1-5. The score is written on two staves. The top staff is for the voice (Canto) and the bottom staff is for the piano. The voice part has lyrics: "Bri-lhar pra sem-pre bri-lhar co-mo um fa-rol". The piano part has lyrics: "Reo. Reo. Reo. Reo. simile". The score includes dynamic markings like *p* and *mp*, and performance instructions like *rall.* and *simile*. A tempo marking of quarter note = 96 is at the beginning.

Figura 2: Excerto de *Sol de Maiakovski*, versão para voz e piano, compassos 1 a 5.

Fonte: MENDES, 2006, p. 64.

Esse mesmo material ainda reaparece anos depois em sua música-teatro *Escorbuto – Cantos da Costa* (2006), dessa vez de volta ao piano. Ainda de *Ulysses em Copacabana...*, Gilberto Mendes extrai diversos materiais que resultarão na canção *Finis mundo – A última viagem* (1993) sobre poema homônimo de Haroldo de Campos.

Conforme mencionado anteriormente, se o procedimento de reaproveitamento de fragmentos musicais foi algo tão presente na prática composicional de Gilberto Mendes, será que do mesmo modo esse procedimento se manifesta em sua música-teatro? É o que será demonstrado a seguir.

Análises comparativas

Antes de adentrar nas análises, são apresentadas as ações que ocorrem na peça. Optei por sumarizar e enumerar as cenas para que seja mais fácil fazer referência no momento das comparações. Essa descrição está baseada unicamente no registro em vídeo recuperado no acervo da *Agrupación Musical Anacrusa*, uma vez que não há qualquer outra descrição, textual ou em notação musical, desta obra⁴.

1. Gilberto Mendes, o regente, dá entrada ao violoncelo, que está posicionado ao fundo da sala, perto da porta de entrada; a violoncelista não faz qualquer atuação teatral.
2. Entram, em fila, 6 pessoas de óculos escuros. As 4 primeiras carregando xícaras com as duas mãos e os braços levantados, como em uma cerimônia. A 5ª pessoa não carrega xícaras, entra em posição corporal diferente, contemplativa; a última pessoa, uma mulher, faz acenos com a cabeça para as pessoas, sendo a única que, de alguma forma, está interagindo com o público, embora discretamente.
3. Na sequência, entra um homem de camiseta regata, calça de moletom e descalço; logo depois, entram mais algumas pessoas que vão se posicionando no centro do palco.
4. Todos passam por Gilberto Mendes, que está posicionado no corredor no meio da sala, aguardando as entradas.
5. No canto direito, a moça de óculos escuros rege, com uma colher de pau, o grupo com xícaras e uma pessoa com uma máquina de escrever. As xícaras, ao mesmo tempo que são utilizadas cenicamente, também são usadas como instrumentos musicais. Ela utiliza um jornal como partitura, abrindo-o ruidosa e cenicamente.
6. Gilberto Mendes aparece encostado na extremidade esquerda do palco; parece querer afastar-se ao máximo da cena.
7. No canto direito, sob regência, um grupo de pessoas imita um metrônomo analógico com estalos de língua e movimento de mãos.

⁴ O vídeo apresenta algumas edições, de modo que não sabemos se a peça está completa ou não.

8. São realizados alguns sons pontilhados com vozes. A regência é teatral, não tem qualquer relação com o resultado sonoro.
9. No centro, alguns participantes fazem movimentos corporais mais amplos, como uma dança *nonsense*. Movimento repetitivo, lembra uma máquina ou algo que “pulsa”. Os movimentos não são sincronizados, cada um tem seu tempo. Um dos performers parece simular um regente também.
10. O homem de regata recosta-se de barriga para cima no meio do corredor, como se estivesse tomando sol na praia ou piscina.
11. Gilberto Mendes aparece no centro do corredor de braços cruzados cumprimentando o público somente com a cabeça, tal como a moça de óculos escuros, embora de modo mais incisivo. Sua regência também é teatral, mas tem a função de dar indicações para a ação.
12. Ao fundo, uma pessoa tira medidas de um quadro com a ajuda de cordas.
13. O homem de regata levanta-se e começa a fazer gestos lentos e controlados, lembrando posições de tai chi chuan.
14. O pianista e uma cantora fazem um pequeno trecho operístico, que rapidamente se desfigura harmônica e melodicamente.
15. O pianista toca os acordes iniciais de *Gymnopédie n° 1* de Erik Satie.
16. A pessoa com cordas passa ao canto esquerdo do palco, prende sua corda a uma estante de partituras e a toca como se fosse uma harpa.
17. O material musical se transforma. Há outro piano em que eventualmente algum participante toca somente algumas notas ou acordes aleatoriamente. A atuação neste piano é sempre cênica, enquanto no outro a função parece ser estritamente musical.
18. A cantora interage com o público com reações extremadas; muito efusiva e depois triste.
19. Um participante toca o segundo piano com desconfiança; toca um acorde e se afasta; não está sentado no banco, mas agachado.
20. Começam a aparecer jogos entre ação e imobilidade.
21. Em volta do segundo piano, há jogos de encontro e fuga entre alguns participantes; Gilberto Mendes abre os braços e impede a fuga de um participante.
22. As pessoas de óculos escuros saem de cena cerimonialmente da mesma forma que entraram; a pessoa que tocou a máquina de escrever, sai com ela nas mãos na mesma posição. A regente sai regendo com sua colher de pau.
23. Os agradecimentos também são teatralizados, com gestos exagerados.
24. O pianista aparece fotografando no canto direito; não é claro se esta é uma atitude cênica ou se ele de fato estava fazendo um registro.
25. Após os aplausos, Gilberto Mendes faz um gesto para todos silenciarem e, na sequência, sai correndo, seguido pelos outros músicos.

Várias dessas ações podem ser observadas em obras de música-teatro anteriores de Gilberto Mendes, como demonstra-se a seguir.

A entrada carregando xícaras de forma cerimonial (cena 2) é um reaproveitamento da obra *Pausa e Menopausa* (1973), sobre poema visual de Ronaldo Azeredo. Na partitura de *Pausa e Menopausa*, totalmente textual, Gilberto Mendes dá a seguinte indicação: “primeira cena 3 intérpretes – pelo menos 2 femininos – entram no palco um atrás do outro andamento lento postura cerimonial mão esquerda estendida para a frente em oferenda tendo na sua palma um pires e xícara de café” (MENDES, 2008, p. 304)⁵. Destaca-se ainda que, também como em *La Sereníssima Esquizofrenia*, em *Pausa e Menopausa* “os intérpretes se retiram solenemente como entraram” (MENDES, 2008, p. 304). A utilização de utensílios domésticos é recorrente na música-teatro de Gilberto Mendes, seja na composição cênica, seja na produção sonora.

O homem de camiseta regata concentra em si o reaproveitamento de ideias de diferentes músicas-teatro de Mendes. Primeiro, seu figurino remete ao figurino do performer de *Objeto Musical – Homenagem a Duchamp* (1972), em que o intérprete deve estar vestindo uma camiseta regata por baixo da camisa, simulando fazer a barba com um barbeador elétrico enquanto um ventilador termina de compor a cena. Segundo sua posição recostado de barriga para cima no corredor (figura 3) remete à peça *Vers Les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivante, Theatrale!* (1988)⁶, em que uma das performers deve entrar em cena com uma cadeira de praia e recostar-se sobre ela (figura 4). Em alguns momentos, essa performer deve levantar-se e fazer algum breve e rápido gesto *nonsense*, que Gilberto Mendes sugere que possa ser, por exemplo, um golpe de caratê. Essa mesma cena é reaproveitada em *La Sereníssima Esquizofrenia*, em que esse mesmo performer realiza movimentos que lembram tai chi chuan, embora, diferentemente de *Vers les Joyeux...*, aqui o movimento seja lento (figura 5). Esse tipo de movimento *nonsense* ainda é uma lembrança de outra música-teatro, *Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven* (1970), em que, em determinado momento, os performers devem parar o que estão fazendo para realizar movimentos de ginástica sueca (figura 6).

⁵ Reproduzimos aqui a escrita sem pontuação de Gilberto Mendes.

⁶ Composta para Piotr Lachert e Annette Sachs para fazer parte das comemorações dos 15 anos do grupo *Théâtre Européen de Musique Vivante*. A peça compõe um patchwork com obras de outros compositores. Apesar da qualidade bastante precária, há um registro em vídeo na plataforma YouTube, que pode ser visto em: PATCHWORK 3, 2009.



Figura 3: Cena de *La Sereníssima Esquizofrenia*.
Fonte: ANACRUSA, 2021.



Figura 4: Cena de *Vers Les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivant, Theatrale!*.
Fonte : MENDES, 1994, p. 203.



Figura 5: Cena de *La Sereníssima Esquizofrenia*.
Fonte: ANACRUSA, 2021.



Figura 6: Cena de *Atualidades: Kreutzer 70*.
Fonte: A ODISSEIA, 2006.

A figura da regente no canto direito é uma citação da obra *Cidade* (1964), em que, também no canto do palco, está posicionado um regente, que também assume a função de gerente. Um aspecto interessante é que o regente em ambas as situações possui um papel mais teatral do que propriamente funcional. Ele deve representar um regente mais do que ser propriamente um. Em alguns momentos Gilberto Mendes aparece regendo, porém, neste caso, ele de fato está dando indicações que possuem um resultado sonoro; mas mesmo aqui, sua regência é exagerada, denotando uma teatralização nesta função, exatamente como ele indica ao regente da obra *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), que deve reger “com exagero e paixão” e “finalizando seu desempenho sempre no papel de regente” (MENDES, 1994, s/n, grifo nosso).

A máquina de escrever é um elemento visual e musical importante em outras obras de Gilberto Mendes, como em *Nascemorre* (1962) e em *Cidade* (1964). Há aqui uma certa alusão à presença da máquina na vida e na arte moderna, como pode ser visto também nos movimentos realizados pelos participantes no centro do palco (cena 9), em que, embora cada um tenha seu tempo, a soma desses movimentos lembra uma máquina em funcionamento. Semelhante procedimento foi utilizado na peça coral *Vai e Vem* (1969) em que, na parte final, o coro deve fazer movimentos sincronizados com as cabeças. Essa soma de ações com tempos distintos será ainda reaproveitada futuramente na peça *Escorbuto – Cantos da Costa*, em que cada participante (recitante, bailarinas, instrumentistas) possui um tempo diferente de atuação.

Os movimentos incisivos de cabeça realizados na cena 9 por Gilberto Mendes parecem ser reaproveitados posteriormente em *Peixinho Danse le Frevo au Brésil* (1999), peça para diferentes saxofones tocados por um único instrumentista, e na qual a única intervenção cênica consiste em um movimento de cabeça enérgico cada vez que o músico troca de instrumento. Na cena 12 uma pessoa tira medidas com cordas de um quadro ao fundo. Este movimento é uma apropriação de *Atualidades: Kreutzer 70*, na qual, em determinado momento, os performers também tiram medidas do palco, porém, utilizando as mãos.

Na cena 19 um integrante toca o segundo piano com gestos de desconfiança, olhando assustado para o instrumento. Essa mesma relação de espanto ou, por outro lado, de admiração pelo instrumento, como se ele fosse um ser vivo, aparece em *Atualidades: Kreutzer 70* quando a violinista embala seu violino como se fosse um bebê, ou em *Ópera Aberta* (1976) quando a cantora deixa-se enlevar narcisisticamente por sua própria voz.

A partir da cena 20, começam a ficar evidentes jogos entre ação e imobilidade. Esta não é exatamente uma citação de alguma obra anterior, mas um procedimento característico da linguagem de música-teatro de Gilberto Mendes. Pode ser vista em *Cidade, Son et Lumière* (1968), *Recado a Schumann* (1983), *Vers les Joyeux...*, *O Último Tango em Vila Parisi*, entre muitas outras. Gilberto Mendes utiliza esse recurso como modo de articulação das cenas ou ainda quando quer evidenciar alguma passagem. A imobilidade, após um grande acúmulo de informações sonoras e visuais, atrai a atenção do espectador, gerando expectativa para a próxima ação.

Na cena 21, há alguns movimentos antagônicos de encontros e fugas (figura 7). Esses jogos lembram cenas de *Son et Lumière*, na qual a modelo/pianista oscila entre fugir ou posar para os fotógrafos e cenas de *Atualidades: Kreutzer 70*, em que a violinista por vezes foge do pianista, mas, ao final, termina em seus braços (figura 8).



Figura 7: Cena de *La Sereníssima Esquizofrenia*.
Fonte: ANACRUSA, 2021.



Figura 8: Cena de *Atualidades: Kreutzer 70*.
Fonte: A ODISSEIA, 2006.

Entre as cenas 23 e 25 são feitos os agradecimentos. Aqui há também uma forte teatralização que remete à cena final de *Motet em Ré Menor* (ou *Beba Coca Cola*) (1967), em que, após os aplausos (que indicariam o fim da peça), o coro ainda levanta uma placa com a palavra “cloaca” e a grita com os braços levantados. Em *La Sereníssima Esquizofrenia*, após os agradecimentos exagerados, Gilberto Mendes ainda faz uma espécie de saída triunfal junto com os músicos, o que, dentro de sua linguagem, pode ser considerado ainda parte da obra.

A parte musical da peça consiste em uma violoncelista que toca o tempo todo ao fundo da sala e de um pianista posicionado no canto esquerdo do palco. O posicionamento da violoncelista indica, logo de início, um alargamento do espaço da performance, deixando evidente que a peça não acontece somente no palco, mas em todo o espaço da sala. Os dois instrumentistas não fazem qualquer ação cênica, assumem somente o papel de músicos. O outro piano aparece como um objeto de cena, já que os participantes

sempre interagem com ele como se ele tivesse vida própria, algo que ocorre também em *Son et Lumière* e *Atualidades: Kreutzer 70*, obras que chegam ao extremo de o piano sequer ser tocado. Junto com esses instrumentos, há a sobreposição de sons de diferentes procedências: xícaras, máquina de escrever, imitação de metrônimos, cantos, falas etc.

Em minha pesquisa de mestrado (MAGRE, 2017), destaco três modos de organização do material musical dentro da música-teatro de Gilberto Mendes: o primeiro é a utilização de motivos curtos e repetitivos, com poucas sessões diferentes; o segundo é o tratamento da música como trilha sonora em algumas peças com maior complexidade cênica, como em *O Último Tango em Vila Parisi*, em que o maestro tem que dançar e fazer diferentes ações; e o terceiro é a composição por meio da colagem de fragmentos e citações musicais, nas quais, geralmente, o intérprete tem grande liberdade para fazer sua montagem e até escolher o material a ser citado. Em *La Sereníssima Esquizofrenia* observamos que este último procedimento é o mais utilizado. A colagem de citações musicais, aliada à improvisação musical, permitem uma realização mais imediata da obra, sem a necessidade de tantos ensaios, uma vez que a sincronização de partes musicais não é um requisito nesse tipo de criação musical.

Com isso, percebe-se uma sobreposição sonora bastante complexa, em que fragmentos sonoros se sobrepõem indistintamente, do mesmo modo que ocorre na parte cênica, em que as ações não têm um encadeamento lógico. Esses aspectos são definidos por Lehmann (2007) como parataxe e pletora, os quais o autor considera como característicos do teatro pós-dramático. Parataxe é a não-hierarquização entre os signos componentes de uma obra, diferentemente do que ocorre no teatro dramático (e na ópera tradicional), em que há um elemento unificador, normalmente o texto. Pletora, por sua vez, diz respeito à superabundância de signos ocorrendo simultaneamente, o que faz carregar o aparato perceptivo do receptor. De fato, esses dois elementos ocorrem em *La Sereníssima Esquizofrenia*: por um lado, não há um elemento unificador dos signos na obra, cada ação ocorre com independência; por outro lado, o excesso de ações concomitantes dificulta a apreensão do todo de uma só vez, sendo necessário compartimentar a percepção.

Considerações finais

Partindo do pressuposto de que o reaproveitamento de fragmentos de peças anteriores em novas composições foi um procedimento adotado por Gilberto Mendes, surgiu a hipótese de que esse mesmo procedimento poderia ser verificado em sua música-teatro, uma vez que nesta prática o elemento teatral é trabalhado segundo procedimentos composicionais. O surgimento do registro de *La Sereníssima Esquizofrenia* ofereceu o material necessário para realizar tal análise.

Por meio das comparações, percebi que de fato há reaproveitamos de fragmentos de músicas-teatro anteriores. Algumas mais evidentes, como a entrada cerimonial com xícaras nas mãos, que remete

imediatamente a *Pausa e Menopausa*, outras como sugestões, as oscilações entre encontro e fuga que também se encontram em *Son et Lumière* e *Atualidades: Kreutzer 70*.

Com este trabalho, proponho uma nova leitura sobre os processos composicionais de música-teatro de Gilberto Mendes, demonstrando que o compositor, além de possuir um repertório próprio de elementos musicais bastante característico, também possuía um repertório particular de elementos teatrais que, de alguma maneira, se reproduziam transfigurados em novas músicas-teatro. A identificação desse procedimento composicional vem para contribuir com a dissolução da ideia que imperou no meio da crítica musical e musicologia brasileira sobre a música da segunda metade do século XX, na qual esse tipo de composição cênica sempre foi visto como uma prática “menor” no catálogo dos compositores, como meros experimentos de juventude. Neste trabalho demonstro que, por trás dessas obras que muitas vezes podem resultar cômicas, existem processos composicionais complexos. Destarte, este trabalho atualiza e complementa as análises que realizei em pesquisas anteriores, aprofundando ainda mais o entendimento sobre os processos composicionais em música-teatro de Gilberto Mendes.

Referências

90 ANOS, 90 vezes Gilberto Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2012. Websérie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rpZ-kHzbtb8&list=PL08882815878609A0>. Acesso em 20 set. 2021.

A ODISSEIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).

ANACRUSA. IV Encuentro de Música Contemporánea, La Serena. Extracto taller de Gilberto Mendes, 1992. Gravado por Agrupación Musical Anacrusa. Online, 21:22. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Ez0mQfhRhfw?t=2>. Acesso em: 27 out. 2021.

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt.

Contemporary Music Review. Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.

FUGELLIE, Daniela. **Mujeres Intérpretes, Compositoras y Musicólogas en los encuentros de la agrupación musical Anacrusa (1985–1994)**. Revista Neuma, Talca, ano 13, v. 2, p. 14-39, 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017. 190p.

MENDES, Gilberto. **Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour**. Para conjunto instrumental. Partitura. Santos: manuscrito, 1988.

_____. **Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Viver sua música:** com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Sol de Maiakovski.** Para voz e piano. Partitura. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

PATCHWORK 3, Théâtre musical, performance. Gravado por Théâtre Européen de Musique Vivante. Online, 1 :43. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XlcS4MN7PZA>. Acesso em: 27 out. 2021.

Azarias Dias de Melo, um músico na Campinas-SP do século XIX

Azarias Dias de Melo, a 19th Century Musician in Campinas-SP

Rodrigo Alexandre Soares Santos
rodrigo.santos@ufca.edu.br

Resumo: O presente texto foi inspirado pela documentação recolhida durante o período de doutoramento, encerrado em 2017, com a intenção de colocar luz ao trabalho e vida de Azarias Dias de Melo, um artista que atuou na cidade de Campinas durante o século XIX. Seu trabalho como instrumentista, diretor de bandas de música e compositor compuseram o profícuo cenário musical da cidade deixando inúmeros registros dessa ação. A documentação utilizada nesse texto se restringiu aos jornais Gazeta e Diário de Campinas, assim como os Almanques de Campinas, entre os anos de 1871 a 1873. Além disso, por ser tratar de um personagem que também atuou como compositor, tomamos como base as próprias partituras da época, disponibilizadas pelo Museu Carlos Gomes, de Campinas.

Palavras-chave: Azarias Dias de Melo; Bandas de Música; Campinas-SP; Música do século XIX.

Abstract: *This text was inspired by documentation collected during the doctoral period, which ended in 2017, with the intention of shed light on the work and life of Azarias Dias de Melo, an artist who worked in the city of Campinas during the 19th century. His work as an instrumentalist, director of music bands and composer composed the fruitful musical scene of the city, leaving countless records of this action. The documentation used in this text was restricted to Gazeta and Diário de Campinas newspapers, as well as the Almanques de Campinas, between the years 1871 to 1873. In addition, as it deals with a character who also acted as a composer, we took as a basis the documents themselves. scores of the time, made available by the Carlos Gomes Museum, in Campinas.*

Keywords: *Azarias Dias de Melo; Music Bands; Campinas, SP; 19th century music.*

1 Introdução

O presente texto foi inspirado pela documentação recolhida durante o período de doutoramento, encerrado em 2017. Desde essa época notamos uma grande quantidade de material para se estudar a rica história da música campineira, porém pelo escopo da tese nos limitamos a observação do papel dos trombones e, particularmente, os de válvulas, revelando seu valor como instrumento autônomo resultante de um período de desenvolvimento tecnológico dos instrumentos de metal.

Campinas-SP adquiriu, desde a sua fundação, um perfil estratégico no desenvolvimento da província e, com isso, atingiu certo protagonismo no cenário nacional. A delimitação do período do século XIX para a nossa pesquisa, se torna conveniente, pois coincide com o momento de maior desenvolvimento econômico e social da cidade e, por consequência, com um maior corpo de documentação disponível.

Tomamos como fontes para esse trabalho os jornais: Gazeta de Campinas e Diário de Campinas, bem como os Almanques de Campinas, dos anos de 1871 a 1873. Além disso, como citaremos as composições de Azarias, tomaremos como base as próprias partituras da época, disponibilizadas pelo Museu Carlos Gomes, de Campinas.

Escrever sobre um personagem como Azarias Dias de Mello (?-1912) se deve ao fato de que foi um músico que perpassou todo o período de apogeu e declínio da atividade musical da cidade, desenvolvendo uma produção artística variada, que abrangeu uma atividade como instrumentista, tocando seu oficleide; a atividade como compositor e também a atividade de orientador, já que fundou e dirigiu diversas bandas na cidade, bem como desempenhou a atividade de professor em colégios ou nos grupos locais.

Azarias é também um personagem que se destacou em uma cidade que “iniciou” sua atividade musical com o mestre de capela Manoel José Gomes (o “Maneco Músico”) e continuou com seus filhos, culminando com o ilustre Carlos Gomes, o conhecido compositor de óperas do século XIX.

Campinas sofreu uma severa epidemia de febre amarela de 1889, que tolheu, em seu auge, a atividade musical de Campinas e nos serviu como limite para este trabalho, muito embora a Valsa Club Campineiro (1900), de José Pedro de Sant’Anna Gomes (1834-1908), seja uma amostra da resistência da música campineira e de suas bandas durante esse difícil período de sua história.

2 1. A Campinas do Século XIX

Os primórdios da atividade musical em Campinas remontam a um período próximo à própria fundação da cidade, porém, naturalmente, como qualquer processo de construção e desenvolvimento, essa atividade musical carecia tanto de espaço, quanto de músicos. Índícios dessa época datam de 1800, e mostra “Lourenço Barbosa, mineiro de 23 anos, casado e com filho de três meses vivia de fazer violas para vender” (PUPO, 1969, p. 120).

Os registros sobre a produção musical aumentam no período a partir da inauguração da “Matriz Velha” e a consolidação de Manoel José Gomes (o Maneco Músico) como seu mestre capela, a partir de 1820. Naquele tempo, “Maneco” tinha como função “compor, reger e executar como instrumentista e cantor a música das cerimônias e festividades religiosas” (NOGUEIRA, 1997a, p. 28).

Essas funções permitiram a José Gomes atuar em Campinas por aproximadamente 50 anos, e produzir um rico acervo, com cerca de 700 manuscritos, de obras sacras, que encontram-se preservados na própria cidade, no Museu Carlos Gomes.

O acervo de “Maneco” se mostra como uma relevante fonte para os estudos musicais na cidade, porém sua atuação na igreja não foi a única manifestação musical existente em Campinas. A partir da fundação da Associação Campineira do Teatro São Carlos, em 1847, deu-se início a um movimento de estruturação de práticas musicais seculares.

O teatro possuía uma orquestra própria que despertava orgulho nos habitantes. Seu principal dirigente foi José Pedro de Sant’Anna Gomes, filho de Manoel José Gomes, que estava à frente nos inúmeros espetáculos ocorridos naquele teatro.

Além das récitas oficiais das companhias de ópera, o teatro também abrigava concertos beneficentes. Durante a década de 1870, notamos que ano a ano ocorria, pelo menos, um concerto que continha um solista instrumentista de metal. No ano de 1877, não foi diferente com um concerto em

benefício da mãe de Casemiro de Abreu. Outro concerto que chamou a atenção nesse ano foi o dirigido por Sant'Anna Gomes e Sabino Antônio da Silva, que contou com 150 músicos, em prol das vítimas da seca no Nordeste brasileiro.

A cidade de Campinas sofreu forte expansão urbana durante a segunda metade do século XIX. Em 22 de abril de 1878, foi inaugurado o Theatro-Rink, na presença de 800 pessoas. Nas noites de sábado, domingo e segunda, uma banda de música tocava até às 23h, enquanto homens e mulheres volteavam na pista com seus patins. Com o passar do tempo, o Rink passaria a ser teatro de variedade, exibindo óperas, operetas, revistas, etc. Com a chegada do cinema, passou a abrigar essa nova e popular diversão (LAPA, 2008).

Localizado na Rua Cezar Bierrenbach, esquina da Rua Irmã Serafina, em 23 de agosto de 1878, meses após sua inauguração, já foi palco de um importante evento na cidade: a demonstração de um estranho aparelho, denominado telefone, que permitia a proeza de estabelecer comunicação entre o Rink e a loja Monde Elegant. Além desse, dois anos mais tarde, foi a exibição do fonógrafo, que provocou interjeições estupefatas no local, pois era possível ouvir a reprodução fiel da voz humana e onde também foi gravado um trecho do hino nacional, tocado por um piston (LAPA, 2008).

O incremento na urbanização campineira fez surgir o oferecimento de serviços bancários, a fundação de estabelecimentos educacionais, a constituição de uma imprensa local e diária, bem como a criação de sociedades dramáticas e de dança, clubes privados e novos espaços de cultura e lazer, principalmente a partir da década de 1870 (PÁTEO, 1997).

Entre os espaços de prática musical, além dos já referidos teatros, também os clubes e praças públicas despontaram como locais de grande concorrência. As bandas, que surgiram em diversas associações, se aproveitaram desses espaços e marcaram a trilha sonora da cidade, provendo lazer à elite campineira.

Um exemplo disso foi a fundação do “Club Semanal”, que em 1857, foi a primeira agremiação social promotora de reuniões dançantes, chamadas na época de “partidas”. Embora a associação tenha sido instituída em 1857, a primeira sede foi inaugurada somente em 1873 e seu caráter elitista ficava claro em seu estatuto, que estipulava um número fixo de sócios a fim de que se evitasse a “entrada de candidatos duvidosos, em vista da enorme concorrência de pretendentes”. Na edição do jornal Gazeta de Campinas de 05 de janeiro de 1873 encontramos o registro de duas bandas, que tocaram na festa de inauguração do clube, a Philarmônica na entrada do edifício para receber as famílias; e no interior do edifício, a Banda da Fazenda de Matto Dentro, que era dirigida por Azarias Dias de Mello.

O Club Semanal foi um importante espaço para a atividade musical de Campinas e seu fortalecimento como sala de concertos impulsionou o crescente interesse dos amadores pela atividade musical. Entre os diversos concertos e saraus ocorridos nesse local podemos destacar a participação da *prima donna* D. Maria Hassani, por ocasião de uma das passagens da Companhia Lírica Italiana na cidade,

que dividiu o palco com atuantes artistas locais, como: Azarias Dias de Mello e Antônio Thiburcio Cantinho, em intervenções com seus oficleide e piston, respectivamente.

Além dos já citados espaços de prática musical na cidade, compõe o cenário local daquela época espaços ao ar livre, como o Boulevard Campineiro, o Passeio Público e o Bosque dos Jequitibás.

O Boulevard Campineiro foi inaugurado em 29 de outubro de 1876, no antigo Campo da Bola, na rua S. Carlos. De propriedade de Bernardino da Costa, serviu como palco para diversas bandas e foi incentivo para diversas famílias se encontrarem ao ar livre, configurando-se como o primeiro espaço dessa natureza.

O Bosque dos Jequitibás, embora particular, abria frequentemente suas portas ao público e disponibilizando um Chalet Restaurante, que foi inaugurado em 4 de setembro de 1881, se tornando mais uma opção de lazer para os campineiros.

O Bosque era reconhecido na cidade, tanto que, em 1886, recebeu a visita do imperador D. Pedro II, que teria achado o lugar muito agradável e teria sugerido que fosse aberto permanentemente para a população. Entre os anos de 1882 e 1884, as bandas italiana e portuguesa se alternavam em apresentações no local, criando assim um ambiente de amplo lazer e prática musical.

Talvez o mais representativo ambiente para a prática musical ao ar livre da cidade tenha sido o Passeio Público. Nogueira, afirma que o Passeio contava com “grutas, plantas, bosques, lagos, um moinho de vento e caramanchões com trepadeiras” (2001, p. 281). Tal espaço foi finalizado em 1879, mas antes disso, lá já havia apresentações de bandas para arrecadar fundos para a construção do local.

O Jardim foi um local de muita confluência de pessoas, o que impulsionou a apresentação de bandas, que se intercalavam em horários diversos durante toda a semana. Ouvir as bandas no Jardim se tornou um hábito, que, em determinado momento, condicionava a presença do público a esses grupos.

O Jardim, enquanto palco para as apresentações musicais foi o escolhido para estreias de composições, como a Polca Azarias, composta por Sant’Anna Gomes, e a apresentação de obras importantes como La Fanciulla, de Braulio Gomes (NOGUEIRA, 2001).

3 2. Azarias Dias de Melo

Embora não saibamos ao certo a data ou local de seu nascimento de Azarias Dias de Melo, sabemos que chegou em Campinas, em 1863, ainda jovem, por insistência de Manoel José Gomes, o “Maneco Músico”. Segundo Raphael Duarte (1905), nas palavras do próprio Azarias: “Há muito tempo já que o mestre [Maneco Músico] insiste para que eu venha residir aqui. Sou músico, é o oficleide o instrumento de minha predileção, e venho fazer parte da banda e da orquestra do mestre” (NOGUEIRA, 2001, p. 373 apud DUARTE, 1905, p. 273).

Além de fazer parte dos grupos do Maneco, Azarias iniciou, em Campinas, um intenso trabalho com bandas. Segundo o Almanaque de Campinas, publicado em 1872, seria um dos professores, ao lado do pistonista Antônio Tibúrcio Cantinho, da banda da Fazenda do Mato Dentro.

Além dessas, no Almanaque para o ano de 1879, Azarias aparece ainda como diretor das bandas Carlos Gomes, Sociedade Musical Lyra Campineira e da banda de meninos Sociedade Euterpe Infantil.

Sua vocação para professor e suas qualidades humanas são marcantes não somente pelos diversos grupos que dirigiu, mas também por iniciativas como a de oferecer aulas a “rapazitos pobres”, proporcionando-lhes uma profissão (NOGUEIRA, 2001). Nos jornais da época, podemos observar seus anúncios, propondo a fundação de uma banda para recreação de meninos, que, aparentemente, não deviam ser pobres, pois era requisito que os jovens não fossem analfabetos e deveriam levar às aulas o compêndio de música de Francisco Manuel da Silva.

Figura 1: Anúncio de Azarias Dias de Mello

Musica de jovens

O professor Azarias Dias de Mello, propõe-se a ensinar musica a 16 meninos (sendo este ensino gratis) afim de organizar uma banda para recreio dos mesmos.

Condições : — Os alumnos da nova banda, devem trazer compendio de musica, por Francisco Manoel da Silva, papel pautado para musica, e mais tarde, isto é, quando o professor julgar necesario, deverão entrar com os instrumentos.

Não serão admittidos os analphabetos.

Esta aula deverá começar no dia 7 de Janeiro de 1877 funcionando em todos os dias uteis, salvo força maior.

Horario do trabalho escolar : das 9 ás 11 horas da manhã.

Campinas, 1 de Dezembro de 1876.

O professor
AZARIAS DIAS DE MELLO.

Extraído de: Diário de Campinas de 08/12/1876

Dentre as bandas dirigidas por Azarias, a mais representativa no cenário musical campineiro talvez tenha sido a que levava seu próprio nome. Na verdade, segundo Nogueira (2001), essa seria a Banda Campineira, que, ao lado da Banda Italiana, eram as mais requisitadas.

Embora essa associação tenha sido instalada no ano de 1877 (SILVA, 1880), há registros da atividade da “Banda do Azarias” desde 1876 e, após aproximadamente 10 anos, também pela pujança da cidade, notamos uma intensa atividade, quando a banda emplacou diversos concertos no Jardim Público.

Figura 2: Banda Azarias no Jardim Público

Musica no Jardim —
Hoje, á tarde, no jardim publico,
executará a banda de musica do
maestro Azarias muitas peças de
seu repertorio.

Extraído de: Jornal Gazeta de Campinas de 04/04/1886

Também a Banda Amadores D'Oeste teve como regente Azarias Dias de Mello e, assim como outras, em sua origem estavam os trabalhadores, nesse caso os da estrada de ferro. Essa era uma prática recorrente na história das bandas, tendo em vista a necessidade de oferecer recreação e incentivo moral aos trabalhadores.

A atividade de Azarias à frente das bandas campineiras é notável, bem como sua preferência pelo *piston*, talvez pelo fato de ser um instrumento, recém-inventado e oferecer inúmeras possibilidades, conquistando, com isso, um amplo espaço como solista.

Não há registros de que Azarias tenha tocado *piston*, mas sim, que tenha aberto espaço para esse instrumento em concertos e em suas composições, que pode ser constatado na aparição de um solista no concerto da banda Amadores D'Oeste no Jardim Público, em julho e outubro de 1884, e em uma composição sua para *piston* solo (Thema e Variações para *piston*, 1862).

Figura 3: Divertimento para *piston* no concerto da Banda Amadores D'Oeste

Jardim Publico — Hoje,
á tarde, a banda de musica par-
ticular Amadores d'Oeste irá
ao Jardim, onde permanecerá
algumas horas.
Entre as peças que vão ser
executadas figuram:
—Divertimento para *piston*,
sobre motivos da opera *Lucia*,
dueto do *Atila*, ouvertura *Co-*
rôa de Ouro, thema e variação
para requinta e o lango *Niña*
Mulata.

Extraído de: Jornal Gazeta de Campinas de 26/10/1884 - grifo nosso

Entre os fatos interessantes que cercam as apresentações da Banda do Azarias estão aquelas feitas por ocasião da abolição da escravatura e da Proclamação da República, dois marcos históricos do país. Durante a exposição regional de Campinas, em 1885, a banda também se destacou, ao se apresentar no evento.

Figura 4: Programa da Exposição Regional de Campinas



Extraído de: Jornal Gazeta de Campinas de 18/12/1885 - grifo nosso

A atuação profissional do Azarias extrapolou as fronteiras da cidade de Campinas, ao viajar com sua banda para participar de eventos em outras cidades, como é o caso da inauguração do Paço da Câmara de Penha do Rio do Peixe (atual Itapira) em 1886 e da inauguração do ramal estrada de ferro de Caldas, no mesmo ano. Além disso, foi diretor da Associação Musical Jurema, banda criada em Valinhos, em 1877.

Além de diretor de bandas e professor, Azarias também comercializava instrumentos musicais e embora, não existam registros de que ele fosse proprietário de uma loja, podemos observar anúncios nos jornais da cidade que indicam essa sua atividade.

Figura 5: Azarias vende um piston



Extraído de: Jornal Gazeta de Campinas de 19/05/1872

Para além da esfera musical, e sua ampla contribuição para o cenário campineiro, a vida de Azarias foi marcada por um episódio dramático. Quando em seu período de descanso em Santos, foi acusado de assassinar um indivíduo desconhecido. Por isso, foi preso e processado, porém foi declarado inocente no decorrer do processo, não restando dúvidas sobre sua idoneidade moral. Apesar de ter recebido inúmeras homenagens ainda em vida, faleceu, em 1912, na miséria.

4 3. A arte de Azarias

Como vimos anteriormente, Azarias Dias de Melo exerceu uma ativa liderança no cotidiano das bandas de música. Dentre as que foram fundadas e dirigidas por esse músico apontamos nesse texto, cinco grupos diferentes.

Essa liderança e papel de destaque adquiridos na cidade de Campinas – SP, durante o século XIX, ganha novos contornos se lembrarmos que é uma cidade que já contava com a fama de Manoel José Gomes, o mestre capela e pai de Santana Gomes, que como contemporâneo de Azarias foi diretor da orquestra local. Além disso, a cidade é berço de Carlos Gomes, o famoso compositor brasileiro de óperas.

Diante disso, a atividade de Azarias o coloca em evidência em um cenário artístico amplo e profícuo, porém, não somente por sua atuação à frente das bandas de música, mas também por suas composições e sua atividade como instrumentista, com seu oficleide.

A chegada de Azarias em Campinas, foi motivada pela necessidade de se compor a banda e a orquestra local, como vimos na seção anterior. Poucas notícias temos da época de sua chegada, mas ainda podemos notar a rica atividade musical desse instrumentista.

Além dos inúmeros concertos com a orquestra local, acompanhando os espetáculos que passavam pela cidade, podemos destacar, por exemplo, em 1871, um grande concerto da Orquestra Campineira com a participação do ilustre campineiro Carlos Gomes, que retornava triunfante da Itália. O concerto ocorreu em um teatro lotado e decorado com luzes e ornamentos. Como repertório, tivemos, por exemplo, a *Overture* do *Stabat Mater*, de Rossini, arranjado por Mercadante; Azarias Dias de Mello tocando, em seu oficleide, uma fantasia sobre os temas de *La Traviata*, feita por Orselli; a participação do pistonista, o Sr. Cantinho Filho, que tocou *Variações sobre o Trovador*, feita por Arban; e também J. Delmont com seu sax-tromboni, apresentando a *Cavatina*, de *Beatrice di Tenda*.

Alguns elementos desse concerto são interessantes, pois, além da participação de Azarias, como o fez algumas vezes em concertos na cidade, notamos um grupo organizado para tocar sob a batuta de Carlos Gomes, fato que pouco se repetiu na cidade. O teatro possuía uma orquestra própria que, embora dirigida por Sant'Anna Gomes, contou, igualmente com a direção de outros maestros, tais como: Azarias Dias de Mello, José Maurício Junior, José Emydgio Ramos Junior, Olegário Ribeiro e Carlos Gomes (NOGUEIRA, 2001).

Além disso, destacamos desse concerto um solista, trombonista, que se apresentou com um *sax-tromboni*, que inferimos ser uma variação do termo saxotromba, que era um modelo de trombone de válvulas de Adolphe Sax, semelhante ao saxhorn.

Ainda no ano de 1871, um famoso flautista belga Mathieu-André Reichert também esteve no palco do Teatro, dividindo seu recital com Azarias, com o barítono português Antônio Celestino e com seu filho Antônio Maria ou Celestino Jr.

Em 1872, com a forte presença das recém-criadas associações estáveis de música, houve uma tendência a concertos vocais. Em 1873, isso se equilibrou, com diversas aparições de Azarias em concertos,

tanto como solista quanto como parte de algum grupo. Destacamos o programa de um concerto do saxofonista Amaro Pinto da Trindade em que Azarias aparece tocando uma Fantasia para oficleide.

Figura 6: Azarias em concerto de saxofonista no Teatro



Extraído de: Jornal Gazeta de Campinas de 20/03/1873

Em 1874, aconteceu um concerto marcante para a música campineira com as Meninas Riosas, pois marca a entrada da música cômica, das comédias ornadas de música e operetas no teatro campineiro, que, anos mais tarde, seriam predominantes nesse cenário musical (NOGUEIRA, 2001). Novamente, nesse, podemos observar a participação de Azarias, um dos músicos mais atuantes da cidade.

A importância de Azarias fica evidente quando notamos a realização de um concerto em seu benefício, onde tocaram Cantinho Filho e Joaquim Delmont, piston e trombone respectivamente.

Em um concerto em favor do Jardim Público, realizado em 1876, novamente o público pode apreciar a participação de Azarias, tocando em quarteto temas das óperas Semiramis e Norma, já assinalando a maior frequência da música instrumental.

Diversos títulos de zarzuelas foram apresentados durante o longo período que aparecem representadas em Campinas. Entre os títulos se destacam as zarzuelas grandes: Juramento; Los diamantes de la corona, Jugar com Fuego; e a luxuosa Catharina da Russia ou Estrela do Norte.

A julgar pela instrumentação utilizada na primeira representação de zarzuela, observamos que o acompanhamento instrumental para esses espetáculos era pequeno. A pequena orquestra, destacada por Nogueira (2001), era um grupo composto por: José Emygdio (flauta), João Nepomuceno de Campos

(clarineta); Antônio Cantinho Jr (piston); Azarias de Mello (oficleide); e Chico (trompa). Os violinos eram tocados por Sant'Anna Gomes, Thomas de Aquino Gomes e Narciso Monteiro.

As características ligeiras das zarzuelas, utilizando a música como um ornamento espetáculo, parecem ter motivado uma diminuta instrumentação, o que também deve ter contribuído para o perfil do desenvolvimento da prática instrumental na cidade.

Além dessas atividades, Azarias também exerceu a atividade de compositor. No acervo do Museu Carlos Gomes encontramos três partituras: *Galope Venâncio* (1872); a *Marcha da Amizade*, parte do dobrado *Zéfiro*; e *Tema e Variações para piston solista* (1862), sendo essa última, por sua data e características, especialmente interessante para a história dos instrumentos de metais no Brasil.

Galope Venâncio (1872), faz juz ao gênero de música dançante, sendo uma música leve para banda, possuindo uma instrumentação tradicional com: requinta, clarinetas, trompetes, trompa, trombones, bombardino e baixo.

A *Marcha da Amizade*, uma espécie de prelúdio do dobrado *Zéfiro*, é uma marcha tradicional, com uma ágil parte de oficleide e trombone solo, demonstrando a possibilidade de protagonismo desses instrumentos.

Por último vamos apontar o *Tema e Variações para piston* (1862), uma música que também segue os padrões tradicionais do gênero e aproveita a agilidade do *piston* para construir trechos ágeis, típicos de um solista.

A data da música nos chama atenção, pois o *piston* utiliza um sistema francês patenteado em 1834 por Étienne François Périnet, porém o instrumento em si, passou a ser difundido com o primeiro professor do conservatório de Paris François Dauverné (CLARK, 2019). Com isso, desde a patente do instrumento não se passaram 30 anos para que o instrumento chegasse ao Brasil e novas composições fossem produzidas.

5 Considerações Finais

Como resultado da coleta de um material realizado durante o período de doutoramento, podemos relatar que tanto o quantitativo de documentos, quanto seu acesso, facilitam a observação de um cenário local muito fértil para a música.

O conjunto de jornais, almanaques e documentos utilizados para a tese nos mostram que a cidade de Campinas-SP, desde sua fundação possuía uma vocação musical, iniciada pela Igreja e o mestre de capela Manoel José Gomes e continuou com seus filhos, culminando com o ilustre Carlos Gomes, o conhecido compositor de óperas do século XIX.

Naturalmente questões econômicas, que levaram Campinas-SP a uma condição de quase capital do estado de São Paulo, fato que não se consolidou pela tragédia causada pela febre amarela, são fundamentais para consolidar um cenário musical, como observado nessa época na cidade.

Podemos afirmar, por isso, que inclusive isso, favoreceu a chegada de Azarias Dias de Mello à cidade, porém sua permanência foi guiada pelo trabalho musical, seja ele como instrumentista, compositor ou orientador, ao criar novos grupos e reunir diferentes pessoas em torno de suas propostas.

A carreira de instrumentista, de Azarias, desenvolve-se em torno da orquestra Campineira e suas participações como solista em concertos que ocorriam em variados locais, como o próprio Teatro S. Carlos, Club Semanal e Jardim Público. Seu destaque na cidade ocorreu com um instrumento que, atualmente caiu em desuso, mas ocupou um lugar de destaque no cenário musical ocidental por quase todo o século XIX. No Brasil, por sua agilidade e capacidade de combinação com outros instrumentos, foi muito utilizado na música popular.

Como orientador, pudemos observar a capacidade de Azarias de reunir pessoas formando diversas bandas, além disso foi um professor ativo, oferecendo inclusive, aulas gratuitas.

Como compositor, encontramos no acervo do Museu Carlos Gomes três composições de Azarias: *Galope Venâncio* (1872); a *Marcha da Amizade*, parte do dobrado *Zéfiro*; e *Tema e Variações para piston* (1862), uma música especialmente interessante para a história dos instrumentos de metais no Brasil.

6 Referências

CLARK, E. **Twenty Interesting Etudes for the Developing Trumpet Player: The Challenges of Range and Need for Intermediate Etudes.** Ohio: Ohio State University, 2019.

LAPA, J. R. DO A. **A cidade: os cantos e os antros: Campinas 1850-1900.** 1.a reimpressão ed. [s.l.] EdUSP/Unicamp, 2008.

LISBOA, J. M. (ED.). **Almanak de Campinas para 1871.** Campinas: Typografia da Gazeta de Campinas, 1870.

LISBOA, J. M. (ED.). **Almanak de Campinas para 1872.** anno II ed. Campinas: Typografia da Gazeta de Campinas, 1871.

LISBOA, J. M. (ED.). **Almanak de Campinas para 1873.** anno III ed. Campinas: Typografia da Gazeta de Campinas, 1872.

MELLO, Azarias Dias. **Galope Venâncio.** Para banda. Partitura. Campinas-SP: manuscrito, 1872.

MELLO, Azarias Dias. **Marcha da Amizade.** Para banda. Partitura. Campinas-SP: manuscrito.

MELLO, Azarias Dias. **Tema e Variações para piston.** Para banda. Partitura. Campinas-SP: manuscrito, 1862.

NOGUEIRA, L. W. M. **Maneco músico: pai e mestre de Carlos Gomes.** [s.l.] Editora Arte & Ciência/UNIP, 1997a.

NOGUEIRA, L. W. M. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais.** [s.l.] Arte & Ciência, 1997b.

NOGUEIRA, L. W. M. **Musica Em Campinas nos Últimos Anos do Império**. Campinas: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

PÁTEO, M. L. DE F. D. DO. **Bandas de musica e cotidiano urbano**. Dissertação de Mestrado—Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1997.

PUPO, C. M. DE M. **Campinas, seu berço e juventude**. Campinas: Academia Campinense de Letras, 1969.

SANTOS, F. Quirino dos; FERREIRA, Carlos (ed.). **Gazeta de Campinas**. Anos de 1869 – 1889.

SARMENTO, Antônio Duarte de Moraes (ed.). **Diário de Campinas**. Anos de 1874 a 1880.

Bachianas Sertanejas: a relação formativa entre a obra e o ouvinte

Bachianas Sertanejas: the formative relationship between the work and the listener

Ana Judite de Oliveira Medeiros
ana.oliveira@ifrn.edu.br

Resumo: Sendo a música significativa tanto para quem produz como para quem recebe, para a presente comunicação trataremos a perspectiva de quem recebe, o ouvinte, como ator social que dá voz e visibilidade à obra musical. A investigação tem por objetivo discutir a relação entre a obra e o ouvinte em um processo formativo. Esse processo será exposto a partir da apreciação musical, como escuta compreensiva sob viés musicológico, permitindo a elaboração de identificações e afetos musicais, que auxiliam no processo de aprendizagem. A obra, da qual o ouvinte esteve em contato, refere-se a Série Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), especificamente, as suítes que trazem a temática do Sertão nordestino, que são a Introdução *Embolada*, a Dança *Lembrança do Sertão*, o Coral *Canto do Sertão* e a Ária *Cantiga*, denominadas de Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). As peças foram apresentadas ao ouvinte, o estudante do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, através de uma atividade experimental de análise e apreciação musical, com a finalidade de suscitar a capacidade de ouvir a música além dela mesma, sem dela sair, e assim, provocar questões sobre a possibilidade de ver e ouvir uma região para além de definições históricas estabelecidas. Nisso observamos o quanto a música pode proporcionar um ouvir social, musicológico, e como a educação favorece uma postura dinâmica e contemporânea.

Palavras-chave: Bachianas Sertanejas; Apreciação Musical; Relação Formativa.

Abstract: *Since music is significant for both the producer and the receiver, for this communication we will address the perspective of the receiver, the listener, as a social actor who gives voice and visibility to the musical work. The investigation aims to discuss the relationship between the work and the listener in a formative process. This process will be exposed from musical appreciation, as a comprehensive listening under a musicological bias, allowing the elaboration of musical identifications and affections, which help in the learning process. The work, of which the listener was in contact, refers to the Bachianas Brasileiras Series by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), specifically, the suites that bring the theme of the Northeastern Sertão, which are the Introduction Embolada, the Dance Lembrança do Sertão, the Coral Canto do Sertão and the Ária Cantiga, called Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). The pieces were presented to the listener, the student of the Federal Institute of Rio Grande do Norte, through an experimental activity of musical analysis and appreciation, with the purpose of raising the ability to hear the music beyond itself, without leaving it, and so, raise questions about the possibility of seeing and hearing a region beyond established historical definitions. We observe how much music can provide a social, musicological listening, and how education favors a dynamic and contemporary posture.*

Keywords: *Bachianas Sertanejas; Musical Appreciation; Formative Relationship*

Introdução

Sendo a música uma linguagem que acontece no tempo (*kronos*), é percebida nas frações de segundos em que são elaborados seus desenhos rítmicos e frases melódicas. Mas, além de linguagem, considerando o conhecimento que dela emana, pode ser significativa tanto no passado, como no presente (*kairós*), tornando-se valorativa e singular, podendo adquirir diferentes significados (KERMAN, 2009; LOPES, 2014). Trazê-la como linguagem e conhecimento, é considerar a perspectiva de quem produz e de

quem recebe. Para esta comunicação, trazemos a perspectiva de quem recebe, o ouvinte, como ator social que dá voz e visibilidade à obra.

O interesse no ouvinte, dá-se porque a música como uma construção individual, não vive para além de quem ouve, só faz sentido se for ouvida, porque é feita por pessoas e para pessoas. O ouvinte que será apresentado no texto, refere-se ao estudante do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, que contribuiu em sua particular percepção e interpretação musical em quatro peças da Série Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos, durante uma atividade desenvolvida na disciplina de Arte-Música.

As Bachianas Brasileiras, que tratamos, é uma obra escrita entre os anos de 1930 a 1945, período do primeiro governo de Getúlio Vargas, o qual o compositor fez parte com o projeto de educação musical. A Série Bachianas consiste em uma obra sequenciada em nove suítes compostas para diversos grupos instrumentais e vocais. Sua estrutura remete diretamente à música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), por isso “bachianas”, e com temática em canções populares e do folclore, assim “brasileiras”. Na obra cada suíte funde-se de maneira própria com a música popular brasileira, especialmente o estilo do choro e a musicalidade sertaneja, com traços do impressionismo francês e do romantismo alemão (NÓBREGA, 1971; KIEFER, 1986). A Série Bachianas Brasileiras tornou-se uma síntese entre a matriz musical brasileira e a linguagem de Bach, sendo observada como uma concepção universalista e profundamente eurocentrada (APPLEGATE, 1998). Dessa forma, orientou Heitor Villa-Lobos a olhar para o folclore musical, dando-lhe um tratamento “bachiano”, como parte do pensamento modernista de Mário de Andrade sobre a música nacional.

As Bachianas Sertanejas

Das nove suítes das Bachianas Brasileiras foram recortadas quatro delas, as que trazem a temática do Sertão nordestino em evidência, que são: a Introdução Embolada, da Bachiana nº 1; a Dança Lembrança do Sertão, da Bachiana nº 2; o Coral Canto do Sertão e a Ária Cantiga, ambas da Bachiana nº 4; a essas denominamos de Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). Nas peças foram observadas como o compositor inseriu estrategicamente elementos rítmicos e melódicos, a exemplo do baião e temas de canções populares, na construção de um imaginário da região. A apreciação e análise das Bachianas Sertanejas por parte do ouvinte teve por objetivo possibilitar um novo “olhar” e uma escuta crítica, seja de forma objetiva, em sua notação; seja subjetiva, em sua interpretação. E dessa forma, levantar-se a discussão sobre as diferentes perspectivas de compreender uma região para além dos estereótipos construídos sobre ela.

O Sertão descrito nas Bachianas Brasileiras tem origem na palavra latina *sertanus*, que significa área deserta ou desabitada, derivada de *sertum*, sinônimo de bosque. Também denominado pelos portugueses

no século XVI de “desertão”, pois, ao saírem do litoral e interiorizarem Brasil adentro, perceberam a grande diferença de paisagem, clima e vegetação. As definições de Sertão também se trata das terras e povoações do interior do país, e a associação entre o Sertão e semiárido nordestino é salientada pelas diferentes condições físicas, sobretudo, pela captura do discurso regionalista e o fenômeno das secas (ALBUQUERQUE, 2011).

A considerar os diferentes sertões brasileiros, tratamos especificamente do nordestino, dada sua importância histórica de forte influência ibérica (CASCUDO, 2001). Foi a sua diversidade musical que serviu de inspiração em considerável parte das Bachianas Brasileiras, quando Villa-Lobos em visita aos estados da Bahia e Pernambuco, extasiou-se diante da riqueza folclórica, e, em busca do populário local, “embrenhou-se nos sertões daqueles estados, passou temporadas em engenhos e fazendas do interior” (MARIZ, 1977, p. 39). Do material musical recolhido compôs buscando aproximar, o máximo possível, a afinação dos cantadores de seus instrumentos, quando percebido como “desafinação”. Para ele, a empostação (ou desempostação) do canto nos aboios dos vaqueiros e nas danças mais dramáticas, como também os desafios, “tudo o interessou e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue” (MARIZ, 1977, p. 40).

A obra e o ouvinte

O estudo das Bachianas Sertanejas direcionado ao ouvinte, não desconsidera a obra escrita, mas a partir dela, a importância de sua interpretação. As peças na condição de partitura, é um documento capaz de ser analisado e compreendido sob seus parâmetros teóricos (WEBER, 1995), considerando simultaneamente seu contexto histórico. Na obra, em documento, são observáveis traços, os *tropos*, que sugerem imagens e descrições físicas (RATNER, 1980; HATTEN, 1994). Essas são informações que auxiliam na elaboração do imaginário da região, trazidos pela objetivação musical quando são observadas as partes que sobressaem em lugares incomuns, *tópicas*, as quais permitem a identificação do tema na obra.

A Joia Viva Brasileira
CORAL – (Canto do Sertão)
CHORAL - SONG OF THE JUNGLE

No. 2 from
Bachianas Brasileiras No. 4

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1941

LARGO

a tempo

Pesante

Più mosso

poco rall.

1

Canto da Araponga Baixos da viola sertaneja Canção católica de romaria

New edition revised by the composer

© Copyright 1941 by H. VILLA-LOBOS
© Copyright 1974 by IMAGOS VITALE S/A. IND e COM. São Paulo/Rio de Janeiro - BRASIL.
Todos os direitos reservados. SOLO PARA O BRASIL - All rights reserved.
www.musicabrasilia.org.br

17 - V. L.

Figura 1 – Coral *Canto do Sertão*. (Primeira parte) A. Ostinato (nota Si bemol).
Fonte: Felice (2016)

A exemplo do Coral *Canto do Sertão* da Bachiana nº 4 (Figura 1), destacam-se três tópicos nordestinos: o canto da araponga, o baixo da viola sertaneja e a canção católica de romaria, de domínio público. Em sua análise, constam marcações inscritas na própria partitura e na identificação das tópicas nordestinas, que, sob feição brasileira de evocação bucólica, caracteriza uma remota paisagem sertaneja, “Geograficamente longe e perdida no tempo, tão imersa e sutil, que nem sabemos onde verdadeiramente ela existe” (NÓBREGA, 1971, p. 68).

Segundo Nobrega (1971), a melodia aponta para uma melancolia persuasiva de encanto, em *Medium* bucólico, sob a forma lenta em gênero coral ao estilo de Bach. A peça segue em registro grave nos acordes, com uma melodia que se desenvolve sob um tema de canção religiosa, interrompido por um *Si bemol* repetitivo. A peça, ao mesmo tempo que pode trazer aspectos deterministas da paisagem sonora sertaneja, também os contradiz. Isso, porque, em princípio é composta como reflexo do ambiente *Medium*, em que sons da natureza são trazidos por imitação a fim de descrever uma cena, um lugar, mas também não dão pistas claras sobre onde e como é esse lugar. Essa primeira contradição encontra-se na referência que se faz ao espaço geográfico, em que a música é compreendida como livre em linguagem e julgamento (KANT, 1980) e se amplia para além das descrições deterministas (HUMBOLDT, 2016).

Na execução da peça, os diferentes materiais temáticos, como canto da araponga, os baixos da viola sertaneja e a canção católica sertaneja católica (Fig.1), demonstram características regionais. E são esses materiais que dão pistas do pensamento musical de Villa-Lobos ao descrever a cena do Sertão. São informações que contribuem para estabelecer uma lógica no processo composicional como também na coesão com a temática. A gênese das Bachianas Sertanejas deu-se a partir dessas características, por um processo gradual de amadurecimento da percepção do compositor para com a região.

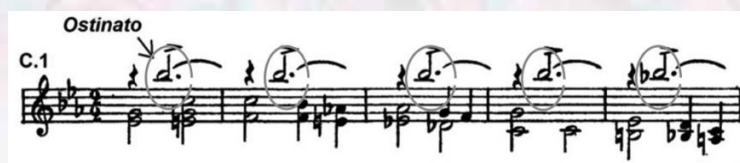


Figura 2 – Coral *Canto do Sertão*. Seção A. Ostinato (nota Si bemol).
Fonte: Felice (2016)

Nos compassos iniciais da peça (Figura 2), nota-se a repetição de uma nota mais aguda em *ostinato*, sendo esta, sua característica mais marcante: o canto da araponga. “O canto triste e monótono da Araponga” (TARASTI, 1995, p. 203), escrita em *Si bemol* na voz superior das frases, que se articula em *martello* de uma nota curta e aguda em *ostinato*. Essa é uma referência ao canto do pássaro araponga que migra para o Sertão em tempos mais chuvosos, o que se atribui a essa nota um caráter de tópica nordestina (TARASTI, 1995), dando-lhe o título de *Canto do Sertão*.

Esses sons expressam particularidades de um mundo externo à música, que, no contexto do modernismo, foram utilizados como expressão da nacionalidade brasileira. O que se observa nos textos “não musicais” que lançam luz sobre a escrita, na medida em que suas formas se expressem em diálogo entre o texto musical e o não musical (LOQUE, 2007). Dessa forma, segue-se na peça como sua característica mais marcante, a identificação com aspectos da região em *Medium* como meio para determinado fim, como o clima e a paisagem em *Mittel*, como meio, matéria e ambiente de modo de comunicação, ambas linguagens expressivas (BENJAMIM, 2011). Nelas são localizadas, identificadas e observadas como aparecem mais de uma vez e se movem na peça, dando-lhe aproximação da temática, podendo ser identificadas como sertaneja, causando-lhe afeto à obra. Nessa perspectiva, consideramos que a música, apesar de todos os fatores exteriores contribuintes, é uma linguagem autônoma, sob seu *status* de arte e simultaneamente de *techné*, que possibilita parâmetros identificáveis ao ouvinte.

Ao apresentar as Bachianas Sertanejas ao ouvinte, buscamos elaborar uma reflexão sobre o Sertão nordestino com base na experiência estética dele. E o que foi observado, é que sua contribuição esteve como resultado daquilo que anteriormente existe e já foi transformado (*Gestalt*). Isso permite que sua percepção seja alterada por inúmeros fatores que o cercam: o contexto histórico, as relações interpessoais, o acesso à obra como capital cultural (BOURDIEU, 2007), tornando a construção do pensamento ligada a

todos esses fatores. Como resposta, sua reação veio interferir na interpretação do ver e do ouvir sob novos e diferentes prismas (MILLS, 1996), não sendo atribuída a essas interpretações uma única verdade, mas múltiplas e contextualizadas.

Cabe salientar que o ouvinte, na história do Ocidente, esteve para a música como aquele que recebe, que aprecia. E a música esteve à disposição para a realização do intérprete, do compositor e depois, do ouvinte, todos à mercê do que o som lhes oferecia, estando em princípio, associada ao mito e ao rito, depois passou a ser vista e fruída (CANDÉ, 1995). Mas é no século XVI, com o advento da imprensa, e depois, no XVII, com a especialização da partitura, como documento racionalizado, que a música passa a ser a ferramenta do compositor e do intérprete, que, por vezes, eram a mesma pessoa. A partitura definia-se como o documento que “continha” a música, enquanto o ouvinte posicionava-se como o receptor desse processo. Se é difícil definir como se dá esse contato, sua função social e seu *modus operandi*, compreendemos que esse movimento se liga à percepção do sentido musical, isto é, “quanto mais funcional for a música (no sentido lato), mais bem compreendida será” (CANDÉ, 1995, p. 15).

Sob o primado visual, o auditivo foi substituído gradativamente na sociedade ocidental, tornando-se privilegiado na vida cotidiana, o que resultou em uma diminuição progressiva da sensibilidade aos fenômenos sonoros, e em particular, à música. Na sociedade industrial, e atualmente, na sociedade informatizada, sob inteligência artificial, esse declínio tornou-se ainda mais agudo, isso porque o olho é atento, laborioso, escolhe e controla o objeto e sua função. Diferentemente do que ocorre com o ouvido, que não se abre nem fecha à nossa vontade, recebe e mistura todos os objetos sonoros. O ouvido escolhe com dificuldade, é pouco atento, e não é naturalmente laborioso. Por essa razão, o exercício de ouvir é tão importante na educação musical.

É a partir do século XIX que o compositor romântico, em uma nova concepção de arte, redireciona sua musicalidade para teoria dos afetos, a fim de buscar uma música “pura”, porém, distanciada da opinião de quem apreciava. Na contramão, a música cada vez mais especializada depende do público nos seus espaços “consagrados”: teatros e salas de concerto. A música passa a depender desse público, de seu comportamento, das pressões que ele exerce, das consequências psicossociológicas, históricas, políticas (BOURDIEU, 2007). E na medida que se dirige a ele, seja especializado ou não, os compositores veem a necessidade de direcioná-la ao ouvinte. De fato, é o século XX, e em crescente o XXI, que coloca o ouvinte não somente como aquele que recebe, mas também como parte no processo de compreensão, aquele que realiza, interpreta, divulga e promove a música.

Segundo Lopes (2019, p. 2), a considerar a sociologia contemporânea, o ouvinte é parte integrante de todo o processo musical, e “não existe música sem esta ser percebida e decodificada individualmente por quem ouve”. Por isso, foi-nos causado o interesse em investigar a música a partir de

quem ouve, da influência do compositor e de como ela chega até o ouvinte, sendo a música analisada pelo musicólogo, pelo cientista social.

Nos dias de hoje, o ouvinte do século XXI tem uma posição daquele que também realiza e compreende a música, porque permite a cada indivíduo ver as coisas do mundo de forma diferente, cumprindo diferentes funções sociais (LOPES, 2014). Para tanto, é importante a opinião do outro, apesar de todo o individualismo contemporâneo, porque falar sobre música é falar sobre reações humanas e tentar estabelecer relações entre o seu conteúdo e o conteúdo inexprimível da vida.

Entretanto, ao referir-se a obra e o ouvinte, não é possível se distanciar de toda uma teoria elaborada anteriormente para explicar ou apontar parâmetros musicais. A teoria musical foi construída consoante uma explicação e um posicionamento do contexto histórico em que foi inserida, a qual considera o ouvinte, um aliado para uma percepção musical mais ampla e complexa, que une a obra, a teoria e o contexto como fatores interligados.

É através da voz do ouvinte que a música é percebida, mesmo que seja em princípio, de forma mais superficial ou que suas respostas não ultrapassem o senso comum. Mas é considerado, porque, apesar de a obra musical ter linguagem própria, ela chega de diferentes formas e assim é interpretada. Nesse processo, os conceitos musicais podem abrir-se cada vez mais à imaginação, à metáfora (LAKOFF & JOHNSON, 1980). A metáfora, por sua vez, não seria algo distante do cotidiano, como um artifício utilizado quando se precisa recorrer à linguagem, mas, sobretudo, uma metáfora conceitual, que busca significação nos sentidos do “olhar” e do “ouvir”.

Para a construção do imaginário do Sertão nas Bachianas, partimos da escuta comparativa e metafórica, que auxiliam no desenvolvimento do sentimento artístico, ou melhor, na sua compreensão (MILLS, 1996). Nesse sentido, o estudo passa por um exercício de transformar esse “olhar” e “ouvir” natural, em “olhar” e “ouvir” social, a fim de dar objetividade à música e considerar a subjetividade do ouvinte, admitindo tanto os recursos trazidos na própria música como a interpretação do ouvinte.

As Bachianas Sertanejas na atividade experimental

Para que as Bachianas Sertanejas fossem identificadas e apreciadas, foram trazidas em atividade experimental de análise musical. Após sua audição deram-se perguntas objetivas, fechadas, como a identificação de instrumentos e grupos musicais, tema principal e acompanhamento; como também as subjetivas, abertas, para elaboração e sugestão de uma cena ou imagem sobre o tema ouvido. Nas respostas, foram consideradas suas referências musicais e artísticas, sua faixa etária, suas influências tecnológicas, o acesso e o contato com a obra de Villa-Lobos e, sobretudo, sua percepção contemporânea da região. Suas respostas transformaram-se em dados sobre a interpretação das peças e a evocação de

possíveis afetos, isto é, a identificação com o tema e aproximação a partir do que fora percebido durante a audição das peças. Essas respostas, transformadas em dados informativos, foram tabuladas em quadros estatísticos (Gráfico 1), tornando-se quantitativos, apesar de serem interpretadas qualitativamente e expostas em cartografia simbólica (Gráfico 2).

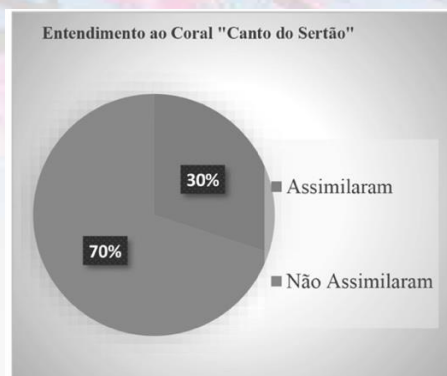


Gráfico 1 – Assimilação Coral *Canto do Sertão*.
Fonte: autoria própria

Escala	Das respostas obtidas, 70% não associaram a peça ao tema
Projeção	Análise musical: A peça traz elementos rítmicos e melódicos sobre o Sertão, como o 'canto da araponga' em ostinato e a canção católica sertaneja que permeia toda a peça. Predefinições: a região caracterizada pela seca e pela religiosidade popular
Aproximação	Os dados simbólicos entre a análise da peça e da atividade são convergentes com o ostinato e o <i>Cantus Firmus</i> da melodia sertaneja
Simbolização	Apesar de demonstrar afinidades, as predefinições e a análise musical, não estão em convergência pelo acúmulo de técnicas utilizadas na peça como <i>tirata</i> , <i>pedal</i> , <i>ostinato</i> , sendo, portanto, simbolicamente compreendida como "música clássica", mas sem associação com o 'canto da araponga' nem com as canções sertanejas.

Gráfico 2 – Cartografia do Coral *Canto do Sertão*.
Fonte: autoria própria

As respostas foram analisadas sob três aspectos: de percepção sonora, cognição musical, e a evocação de afetos musicais. Na percepção sonora, o que nos chamou a atenção foi a possibilidade de ouvir sem escutar, e escutar sem compreender; e ainda, compreender sem se emocionar, quando admitimos que a ideia trazida na música possa suscitar outras. Isso se dá porque ouvimos sons estando ou não conscientes de sua existência. Mas, se nossa atenção está voltada ao estímulo sonoro, então, podemos escutar e não somente ouvir. É possível ainda escutá-los mesmo que esses não sejam provenientes de fontes sonoras físicas, como sons de música e vozes que guardamos na memória ou que sonhamos. Por isso, podemos ouvir sem escutar, escutar sem ao menos compreender (FORNARI, 2010).

O que nos faz pensar sobre a natureza do som, onde ele está, como se propaga e como o ouvimos, e ainda, como ir à busca desse som quando se dá a pergunta: "onde está o som que escutamos?" Poderia estar fora de nós, no mundo externo, como ondas de variação de pressão do meio propagante que nos

atinge, no ar? Ou também estaria dentro de nós, de forma subjetiva, assegurado pela memória? Porque a memória também é seletiva e histórica (HALBWACHS, 2013). É esse som guardado, memorizado, que pode ser percebido, interpretado e reagido, quando a partir dele trazemos de volta o mundo externo. Assim, passando a compreendê-lo no processo fisiológico, poderíamos reconhecê-lo, entendê-lo, recordá-lo e até nos emocionarmos a partir daquilo que ouvimos? De certa forma, sim, ao considerar o som como uma informação que permeia o meio externo, isto é, o acústico, interno e subjetivo das nossas emoções.

O som é a informação que percebemos pelo sentido da audição, compreendemos pelos processos cognitivos e que, eventualmente, pode nos causar reações afetivas pela evocação de emoções. Nessa perspectiva, o som é uma informação multidimensional, com seus aspectos unidimensionais que se organizam nas categorias de percepção, cognição e afeto.

O segundo aspecto, a cognição, diz respeito não apenas ao direcionamento e à recepção da informação sonora, mas ainda à atenção que ela buscará, como função mental específica. Isso é o que ocorre quando escutamos música, e não apenas a ouvimos, tendo, dessa forma, um caráter repetitivo, razão pela qual é comumente utilizada na prática coral, quando se pede “preste atenção a este som, antes de repeti-lo”. Isto se dá porque mesmo que ainda não haja uma leitura musical, é pela audição, repetição e visualização da notação, que o fenômeno cognitivo ocorre nessa prática de forma mais satisfatória.

A cognição evidencia a existência de um tratamento mental ativo e sofisticado da informação sonora captada pela percepção auditiva, que privilegia certas informações enquanto desconsidera outras, de acordo com critérios dinâmicos não necessariamente voluntários (FORNARI, 2010). A cognição permite-nos fazer uso na atividade experimental da audição das Bachianas, sobretudo com o aluno-ouvinte, apesar de haver pouco contato deste com a obra e certa dificuldade em reconhecer tanto variedades nas propriedades sonoras, como saliências da melodia ou dos ritmos presentes na obra. O que observamos é que, do repertório de informações, algumas capacidades podem ser instintivas, inatas, enquanto outras são aprendidas. Essas capacidades aprendidas são aquelas de caráter cultural, que necessitam desenvolver-se pela observação ou comunicação com os outros. Daí resulta a importância do ensino, do papel do professor nesse processo, que implica adequação social, de aprendizado como função ontogênica de evolução individual, quando há adaptação filogênica, de evolução social.

O aspecto cognitivo da música, seja intuitivo ou aprendido, contribui para o afeto musical, desfazendo em parte o que é o emocional, como afeto, que estimula o cognitivo. Isso porque o processo cognitivo se beneficia das categorias de processamento, uma instintiva e outra aprendida, que tratam do material musical cujo significado depende do seu contexto. Este é mediado pela memória e, conseqüentemente, identificado por similaridades e contrastes com o material musical anteriormente vindo da escuta, e não apenas do que é ouvido.

O terceiro aspecto sobre as emoções evocadas pela música, ou a produção de possíveis afetos, é comum, ao se escutar uma música, ser surpreendido por memórias episódicas de fatos, situações locais ou lembranças de pessoas. É comum sentir emoções associadas a memórias, às vezes involuntárias e inesperadas. A música, como linguagem, é eficiente em despertar emoções, o que justifica ser usada por outras artes com a finalidade de criar uma prosódia afetiva, como no cinema, em trilhas sonoras.

A emoção evocada associa-se às variações de sinais biológicos involuntários, também chamados de “biossinais”, que podem ser utilizados para descrever a variação de estados emocionais curta duração, *affect*, como de longa duração, *mood*. Os *affects* podem estar relacionados a curtos trechos musicais, ou trechos intra-musicais (da mesma música), durante o “agora musical”, enquanto os *moods* são geralmente criados por períodos mais longos de escuta musical, durante uma sinfonia, ou em concerto de qualquer gênero musical de 60 a 90 minutos. Para a música clássica (erudita) do século XX, foi justificado que as emoções evocadas derivavam de um encadeamento de contextos advindos da organização de sons (HANSLINK, 2011). A partir dos sons, o ouvinte eventualmente os associava com emoções relacionadas a fatos ocorridos em sua história, em sua memória. Esse conceito fundamentou a teoria estética musical opondo-se à teoria dos afetos, como extensão da teoria estética de Kant sobre a música. Para Kant (1980), que pensara no julgamento do belo, a música, em sua forma pura, sem texto, seria uma arte não representativa, e como tal, pode exprimir o belo livre, ou seja, aquele que não é associado a qualquer outra representação.

Por sua vez, a teoria estética de Hanslick desvinculou a arte musical desse compromisso exclusivo com a expressão do belo ou da transmissão de emoções prazerosas ao ouvinte. É dessa noção estética do século XX, que se amplia a criação de estruturas musicais cuja engenhosidade e complexidade ocorre em similaridade com a arquitetura, sendo esta eventualmente cônica, isto é, percebida, compreendida e apreciada pelo ouvinte, como “objeto” virtual (LOPES, 2014), aquilo que objetivamos e imaginamos na estrutura musical, sua altura, profundidade, textura.

O que acatamos como significado musical da obra em si, a qual sem a cognição, não há comunicação e a obra passa a ser uma incônica. Isso porque o significado da música está necessariamente atrelado à sua compreensão, e essa, à comunicação efetiva dos conceitos estruturados na composição.

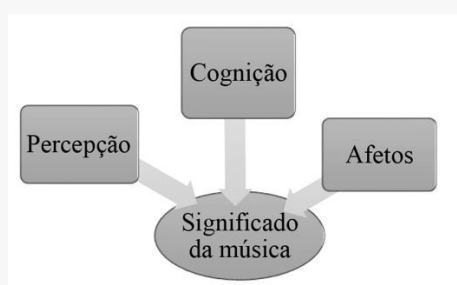


Figura 3 – O significado da música para o ouvinte.
Fonte: autoria própria

Esses fatores são mediados pela performance e adequadamente decifrados pela percepção, pela cognição e pelos afetos evocados (Fig.3). Foram sob esses três aspectos que os dados tratados, apontaram resultados sobre a reação do ouvinte e seu outro “olhar” e ouvir crítico, musicológico, das Bachianas Sertanejas, que na cartografia simbólica, demonstraram duas possibilidades: uma, que os alunos ouvem um outro Sertão nordestino; e a outra, que a obra de Villa Lobos, permite o diálogo contemporâneo que favorece outras definições e transformações.

Resultados

Os resultados obtidos com a atividade experimental, tomando como exemplo o Coral *Canto do Sertão* (Figura 1), foi observado que, entre a partitura e a audição da obra, não houve convergência com o tema, mas também não houve uma total divergência, mas pontos que se sobressaem em respostas díspares com o tema, e outros que se movem a aproximar-se mais dele. Isso nos leva a constatar, que, apesar dos elementos rítmicos e melódicos utilizados estrategicamente pelo compositor Heitor Villa-Lobos, nem sempre esses apontaram para associações com a cultura musical da região, tampouco para definições físicas ou históricas sobre o Sertão, em que levantamos duas hipóteses.

A primeira, que o mundo e o Brasil de Villa-Lobos apontavam para uma modernidade oriunda de romantismo de sua *Kultur*, pensamento explorado no século XIX, sobretudo com os estudos do indianismo e da cultura popular (VOLPE, 2001; ANDRADE, 2015). Em que, apesar do esforço e manipulação dos elementos musicais, ainda se enquadram nas concepções de sua época, de sua construção histórica. Nesse sentido, a obra como linguagem da arte e das “coisas”, essa deixa nichos de valor para a interpretação da região, além de estereótipos construídos historicamente sobre o Sertão.

A segunda hipótese, repousa que as Bachianas Sertanejas constituem mais que uma representação musical de uma região de natureza incorrigível, de consequência do fenômeno das secas, ou de tradicionalismo apegado ao passado, mas apresenta uma região viva musicalmente, como um *ente*, capaz de articular-se com o presente e suas mudanças. E sobre o que fora observado, as respostas do ouvinte não apareceram hierarquicamente com o tema do Sertão, mas traços dele e outras ideias advindas das Bachianas Sertanejas. Os ritmos esperados sobre o Sertão sempre foram associados ao baião e ao forró, ou ainda, a variações desses ritmos em versões de rock e pop, como readequações mais contemporâneas. Com isso, apontaram em suas descrições um outro lugar, outra região, possibilitando transformações que a mantém viva.

Considerações Finais

Ao trazemos a obra ao ouvinte, reconhecemos sua importância no processo de uma complexa assimilação musical, porque envolve diferentes variáveis; e o privilegiado lugar da educação musical como ferramenta ontogênica e filogênica, capaz suscitar o olhar e ouvir crítico, para além da música, mas nunca fora dela. Admitimos que trazer uma obra como as Bachianas Brasileiras, sob o exercício do ouvir social, em tempos cada vez mais visuais, é um desafio na contemporaneidade, mas não uma impossibilidade. Porque apesar de vivermos em uma sociedade visual, quase que exclusivamente, isso não nos aparta da influência que tem a música e as “janelas” que se abrem a partir dela. E, assim como é treinado o ver, o olhar, também é treinado o ouvir, sendo os sons que compõem uma música capazes de transformá-la em conhecimento e em reflexão sobre tudo o que ela representa.

Da experiência com as Bachianas Sertanejas, observamos que entre pontos convergentes e divergentes sobre a temática do Sertão apresentada na obra, observamos que esses se movem e aproximam-se da temática, permitindo sua dinâmica. E, dessa forma, permite-se ser interpretado através de sua teoria, análise e historicidade, favorecida através da educação musical.

Porque, consideramos no processo formativo de uma educação musical com viés musicológico, que os elementos mais fundamentais, como o ritmo, a melodia e a harmonia, são observados sob dois aspectos particulares: o primeiro, que eles se posicionam como ferramentas de apreciação estética, que auxiliam e proporcionam a recepção musical por parte do ouvinte, aproximando as referências do passado aos dias de hoje; e o segundo, sob essa audição crítica, une o intelecto à emoção, simultaneamente, visto que não estão em conflito, mas se guiam à compreensão, de modo que o intelecto determina a validade de reação intuitiva. Por sua vez, o elemento emocional, fornece ao racional a dimensão do afeto, conferindo-lhe nisso a humanidade. Com isso concluímos com a atividade experimental, que o estudo do fenômeno musical é inacabado e inesgotável, o que possibilitou conexões e pontos de intercessões que favoreceram a coexistência de elementos sonoros na produção musical, tornando a obra aberta e contemporânea.

Referências

ALBUQUERQUE, Muniz Júnior. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5a Edição. Editora Cortez, São Paulo, 2011.

APPLEGATE, C. How German Nationalism Is It. **Nationalism and the idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century**. 19th Century Music, v. 21, n. 3, 1998, p. 247-296.

BENJAMIM, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: 34, 2011. p. 49-73

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Edusp – Zouk, São Paulo, 2007.

- CANDÉ, Roland. **História universal da música**. Tomo I, Cortez Editora, São Paulo, 1995.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. **Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil**. 3a edição. São Paulo: Editora Global, 2001.
- FELICE, Regina. **Referências neoclássicos e originalidade nas Bachianas Brasileiras no 4 de Heitor Villa Lobos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016.
- FORNARI, José Eduardo. "Percepção, Cognição e Afeto Musical" Capítulo do livro da Anppom: Título Livro: **Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar**. 2010. ISBN:978-85-63046-01-7. 2010 URL: http://www.anppom.com.br/editora/Pesquisa_em_Musica-02.pdf (documentação: arquivo JF3-2A)
- HAMBOLDT, A. von. **Personal narrative of travels to the equinoctial region's pf America, during the year 1799-1804**. Boston: Library Consortium Member Libraries, 2016.
- HANSLINK, Eduard. **Do belo musical, um contributo para a revisão da estética da arte dos sons**. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade de Beira Interior, 2011.
- HATTEN, Robert S. **Musical meaning in Beethoven: markedness correlation, and interpretation**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valério Rohden e U. Baldur. São Paulo: Ed. Abril, 1980.
- KERMAN, Joseph. **Contemplating music: challenges to musicology**. Havard University Press, 2010, p. 31-42; 50-69; 73-108.
- KIEFER, Bruno. **Heitor Villa Lobos e o modernismo brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Movimento, 1986.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark L. (1980). **Metaphors we live by**. Chicago: Chicago University Press.
- LOPES, Eduardo. **Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas**. In C. Zurbach & J. A. Ferreira (coord.), *Investigação em Artes – Perspectivas*, 2014 (pp. 23-36). Évora: EA-Universidade de Évora.
- LOQUE, Arcanjo Júnior. **As representações na nacionalidade musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa Lobos**. *Escritas – Revista do Curso de História de Araguaína*, 2010, v. 2.
- MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro**. São Paulo: Zahar, 1977.
- MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; Lopes, Eduardo. O Sertão imaginado na Ária "Cantiga" das Bachianas Brasileiras. **Revista europeia de estudos artísticos, ERAS**, 37a edição. © EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES 2019, vol. 10, n. 2, pp. 42-63 ISSN 1647-3558
- MILLS, Wright. **Textos clássicos: imaginação sociológica**. 2a edição. Zahar Editores, São Paulo, 1996.
- NÓBREGA, Adhemar. **Bachianas Brasileiras**. Editora Apex, Museu Villa Lobos, Rio de Janeiro, 1971.
- RATNER, Leonard G. **Classic Music: Expression, form, and style**. New York: Schirmer, 1980.
- TARASTI, E. **Villa-Lobos the life and works 1887-1959**. Jefferson, North Caroline: McFarland & Company, 1995.

VOLPE, Maria Alice. **Indianism and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s.** The University of Texas at Austin; Ann Arbor, Michigan, 2001.

WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música.** Editora Martins Fontes, São Paulo, 1995.

Bateria midi: uma proposta de produção de áudio a partir do protocolo midi associado à bibliotecas de samples de bateria

Acústica// midi drums: a proposal for audio production based on the midi protocol associated with acoustic drums' sample libraries.

Adrian Estrela Pereira
adrian.estrela@gmail.com

Resumo: A partir de 1983 com a criação do protocolo MIDI, novos recursos e possibilidades se desenvolveram para, execução e edição musical. Devido à crescente expansão das capacidades de armazenamento e processamento dos computadores, foi possível também o aumento do nível da qualidade e especificidade das bibliotecas de samples. Este trabalho baseia-se na investigação de performances de bateristas visando ao entendimento e apropriação de princípios utilizados pelo baterista relativos a interpretação, construção rítmica e de sonoridades, para aplicá-los em programações MIDI. Propõe-se a busca pela máxima aproximação possível entre as performances e o áudio das programações. Busca-se, portanto, desenvolver formas de aproximar o resultado sonoro das programações ao das performances escolhidas como referência, apropriar-se da interpretação, clareza e nuances visando simular uma performance real profissional. Essa pesquisa de abordagem qualitativa foi baseada em Phillips (2014), Pejrolo (2011), Gilreath (2004) entre outros. Diante disso, o objetivo geral desse artigo é realizar transcrições de performances de bateristas e reproduzi-las a partir da programação de recursos MIDI. Derivado deste, temos quatro objetivos específicos: 1) Apresentar os princípios básicos de amostragem e recursos MIDI; 2) Realizar as programações das músicas escolhidas para a pesquisa; 3) Realizar questionários a partir da reprodução dos áudios gravados e programados; 4) Apresentar a análise dos resultados. Os resultados obtidos demonstram que características como timbre e variação de dinâmica foram determinantes na aceitação das programações pelos entrevistados.

Palavras-chave: Programação MIDI; Bateria; Instrumento Virtual.

Abstract: *Since 1983 with the development of the MIDI protocol, new resources and possibilities have been developed for musical editing and musical performance. Due to the growing expansion of computers storage and processing capacities, it has also been possible to increase the level of quality and specificity of sample libraries. This work is based on the investigation of drummers' performances with the aim of understanding and incorporating the principles used by professional drummers regarding interpretation, rhythmic and sonority construction to apply in MIDI programming. It is proposed to search for the maximum possible correspondence between the recorded performances and the programming's audio. Likewise, this study investigates processes that can make programming-generated soundtracks closer to the performances chosen as reference, integrating interpretation, clarity and nuances in order to simulate a live professional performance. This qualitative research was based on Phillips (2014), Pejrolo (2011), Gilreath (2004) among others. In this way, the following article's main aim is to carry out transcriptions of drummers' performances and to program them based on MIDI resources. Centered on it, this research has four specific aims: 1) To present the basic principles of sampling and MIDI resources; 2) Transcript and program the chosen performances; 3) Conduct questionnaires based on the live-recorded and programmed audios; 4) Present the results' analysis. The outcomes demonstrate that characteristics such as timbre and dynamics' variation were decisive in the programming's acceptance by the interviewees.*

Keywords: MIDI programming; Drums; Virtual Instrument.

1 Introdução

A partir de 1983 com a criação do protocolo MIDI (Musical Instrument Digital Interface - Interface Digital de Instrumento Virtual)¹, novos recursos e possibilidades se desenvolveram para a composição, arranjo execução e edição musical (CHATTAH, 2014; AIRY e PARR, 2001; PEJROLO e DEROSA, 2017). O desenvolvimento desses recursos aliados à gravação de instrumentos em alta qualidade modificou sensivelmente o cenário de produção musical. Devido à crescente expansão das capacidades de armazenamento e processamento dos computadores, foi possível também o aumento do nível da qualidade e especificidade não apenas de sintetizadores mas também das bibliotecas de samples (GILREATH, 2004; PEJROLO e DEROSA, 2017).

Este trabalho baseia-se na investigação de performances de bateristas visando o entendimento e apropriação de princípios relativos a sonorização, interpretação e de construção rítmica para aplicá-los em programações MIDI². Propõe-se a busca pela máxima aproximação possível entre as performances e o áudio das programações.

Diante disso, o objetivo geral desse artigo é realizar transcrições de performances de bateristas e sua reprodução a partir da programação de recursos MIDI. Derivado deste, temos quatro objetivos específicos: 1) Apresentar os princípios básicos de sampleamento e recursos MIDI; 2) Realizar as programações das músicas escolhidas para a pesquisa; 3) Realizar enquetes/questionários a partir da reprodução dos áudios gravados e programados; 4) Apresentar a análise dos resultados.

Busca-se, portanto, desenvolver formas de aproximar o resultado sonoro das programações ao das performances escolhidas como referência, porém, não se tem como objetivo que a programação soe exatamente igual, mas sim, apropriar-se da interpretação, clareza e nuances. Busca-se, com as programações, a obtenção de resultados semelhantes à execução real de um baterista. Espera-se que, após todos os procedimentos realizados, sejam alcançados resultados sonoros que dificultem a distinção entre a execução real e a programação, demonstrando, que uma programação profissional pode simular uma performance de baterista profissional.

A presente pesquisa, de abordagem qualitativa, foi fundamentada em Silveira e Córdova (2009), Marconi e Lakatos (2003), Creswell (2010) e Moreira (2002). Segundo Silveira e Córdova (2009, p. 32) “A pesquisa qualitativa preocupa-se [...] com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais”, enquanto Creswell (2010, p.

¹ Por tratar-se de um artigo de natureza técnica, algumas palavras, acrônimos e expressões características foram amplamente utilizadas no decorrer do texto. Apesar das notas explicativas apresentadas durante esse trabalho, torna-se importante esclarecer que certas palavras e expressões (ex. programação, sequenciamento) têm significados e aplicações específicas no contexto desta pesquisa. Complementarmente, algumas expressões oriundas de línguas estrangeiras foram “aportuguesadas” (ex. sampleamento, biblioteca de samples), por acreditar-se que tal procedimento incorpora o significado desejado mais eficientemente que suas possíveis traduções para a língua portuguesa.

² MIDI é um protocolo digital que permite a comunicação entre instrumentos musicais eletrônicos, computadores, interfaces, etc. Cada link MIDI pode ter até dezesseis canais de comunicação que podem ser endereçados para equipamentos diferentes. De acordo com Pejrolo (2011, p. 6) “As mensagens MIDI não contêm nenhuma informação em áudio. MIDI e sinais de áudio são sempre mantidos separados”.

43) defende que tal abordagem é “um meio para explorar e para entender o significado que os indivíduos ou os grupos atribuem a um problema social ou humano”.

Na construção de uma fundamentação teórica, foram encontradas fontes científicas de autores que esclareceram sobre conteúdos relativos a este artigo, a exemplo de: Phillips (2014) que explana sobre sample e sampleamento na linguagem MIDI; Pejrolo (2011), que analisa procedimentos do protocolo MIDI; em Carney (2015), foram estudados relativos à samplers comerciais e a utilização do efeito “round Robin”.

Posteriormente à realização dos procedimentos supracitados e com o resultado final em mãos, o trabalho realizou uma enquete solicitando a músicos e não músicos que apontassem se o áudio da bateria é resultado de uma programação ou performance ao vivo, descrevendo os principais motivos que os levaram a tal conclusão.

2 Escolha do material do estudo

Assim como para a utilização de instrumentos tradicionais, a obtenção de resultados artísticos satisfatórios a partir da aplicação de instrumentos virtuais exige a adoção de diferentes técnicas. Tais técnicas podem fundamentar-se na execução mecânica, na simulação de especificidades de determinados instrumentos ou na aplicação de recursos digitais como o envelope ADSR³, camadas de sons, amostras de áudio, etc.

Entre a gama de possíveis sonoridades alcançadas a partir do uso de Instrumentos Musicais Digitais (IMD) e baseando-se principalmente na forma de geração e manipulação do áudio, é possível identificar dois grupos principais: os sons “sintetizados” e os “sampleados”. No primeiro grupo os áudios são inicialmente gerados a partir de sintetizadores (hardware ou software) que “são capazes de gerar formas de onda semelhantes às sonoridades acústicas originais ou criar formas de onda completamente novas, como pads e leads” (PEJROLO e DEROSA, 2017, p. 60)⁴. No segundo grupo, ao invés de o som ser criado eletronicamente a partir de uma onda com frequência determinada, o material inicial (sample) é proveniente de gravações que são arquivadas, acessadas e processadas pelos IMDs. Phillips (2014) afirma que “sample” é uma porção de áudio que em sua aplicação comercial em instrumentos virtuais, é normalmente salvo em formatos de alta definição e qualidade (WAVE, AIFF, etc.). De acordo com o autor,

no caso de instrumentos musicais, um sample é geralmente uma gravação que capta o desempenho de uma única nota. Cada nota de um instrumento pode ser gravada separadamente, e essas notas podem ser espalhadas pelo teclado do controlador. Esse processo, conhecido como “multi-sampling”, torna o instrumento musical

³ ADSR é uma sigla origem inglesa que significa Attack, Decay, Sustain, Release. Em tradução livre: Ataque, Decaimento, Sustentação e Liberação. Ataque(A) se refere ao tempo que um instrumento, após tocado, demora para atingir o seu volume máximo; Decaimento (D) é o tempo necessário para o som sair do seu volume máximo para chegar ao seu ponto de sustentação estável. Sustentação (S) é a intensidade com que o som se mantém em estável. Liberação (R) é o tempo em que o som demora, após o instrumento deixar de ser tocado, para alcançar o silêncio (MATHEW e colab., 2015).

⁴ Aqui e adiante: Tradução do Autor

Ambas as formas de processamento apresentam vantagens e desafios, porém, graças à própria natureza dos processos, o “sampleamento” costuma alcançar melhores resultados na simulação e reprodução digital de instrumentos acústicos (PEJROLO e DEROSA, 2017). Em adição, devido à habitual curta duração das notas executadas e ao rápido ataque e relaxamento em seus “envelopes naturais”, instrumentos percussivos costumam ser mais facilmente capturados e reproduzidos a partir de “samplers” (GILREATH, 2004). Essas características permitem que “bibliotecas de samples” dedicadas à reprodução de instrumentos percussivo registrem amostras sonoras com menor duração do que instrumentos musicais de outras famílias, tornando possível o catálogo de grande número de inflexões e variações em menor espaço de armazenamento. Nesse sentido, para a escolha da biblioteca de samples foram considerados os seguintes critérios: 1) qualidade dos samples; 2) quantidade de samples na mesma faixa de velocity (efeito “Round Robin”⁶); 3) quantidade e qualidade de velocity layers⁷; 4) quantidade e qualidade de samples relativos ao local de ataque da baqueta (centro, aro, campana, etc.); 5) relações entre velocity⁸, volume e samples; 6) variedade de Kits e Peças; 7) possibilidade de intercambiar peças através de Kits. Através da análise desses critérios a biblioteca EZdrummer 2 - ToonTrack⁹ foi escolhida para a realização da pesquisa.

Com relação às performances utilizadas como referencia na realização das programações, os princípios levados em consideração para a escolha dos áudios e vídeos foram: 1) qualidade da gravação; 2) diferentes características entre as músicas; e 3) presença de vídeo em qualidade razoável, proporcionando vários ângulos de observação da performance. Baseando-se nesses princípios foram escolhidos os seguintes vídeos:

1 – “Gaguinho” (Só Bateria) - Ramon Pika - Pau – HD¹⁰

2 – “Eye of the Tiger” - Drums ONLY Cover - Drum Cover¹¹

3 – Metallica - Drum Cover - “Enter Sandman” (Drums Only)¹²

⁵ Aqui e adiante: Tradução do Autor

⁶ Round Robin é uma configuração característica de programação que comanda a utilização de samples diferentes toda vez que uma nota com as mesmas informações MIDI (ou de uma faixa equivalente) é acionada. Segundo Carney (2015)⁶: “O que o round robin effect faz é permitir que tiremos vantagem do fato das empresas de samples de bateria gravarem vários vezes o mesmo som [...], então nós podemos alternar os samples”.

⁷ É uma configuração dos samplers que comanda a utilização de diferentes samples com base no velocity informado via MIDI pela nota executada. Através dessa configuração busca-se simular diferentes timbres alcançados por um instrumento tendo como referência a força exercida no momento da execução (CARNEY, 2015).

⁸ Assim como todos os parâmetros MIDI, o velocity tem escala de que varia de zero a cento e vinte e sete ou um a cento e vinte e oito (MMA, 2009). Apesar de serem comumente usados com essa finalidade, os velocities não tem, necessariamente, relação com o volume de reprodução sample.

⁹ <https://www.toontrack.com/product/ezdrummer-2/>

¹⁰ FERNANDES, R. “Gaguinho” (Só Bateria), 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8bI_4f6DFn0>. Acesso em: 3 mar. 2017. Localização do trecho transcrito: entre 00’28” e 01’34” -

¹¹ COOPER, C. “Eye of the Tiger” - Drums ONLY Cover - Drum Cover, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7D_DHn7HT20>. Acesso em: 20 fev. 2017. Localização do trecho: entre 00’14” e 01’48”.

¹² COOPER, C. Metallica - Drum Cover - “Enter Sandman” (Drums Only), 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=26IaOLJoMe4>>. Acesso em: 2 out. 2017. Localização do trecho: entre 00’01” e 01’47”.

3 As programações

O procedimento aqui descrito não foi utilizado em todas as partes de todas as programações; todavia foi o procedimento considerado mais eficaz, em termos de qualidade e agilidade, entre todos os realizados. Após as audições os programações foram realizadas respeitando os seguintes procedimentos: 1- Programação, com uso de um controlador MIDI, da levada principal de duas das peças consideradas mais importantes de cada trecho (normalmente entre caixa, bumbo, ride e hi-hat), sem preocupação com viradas ou variações constantes; 2- Execução individual da base das peças restantes; 3 - Programação¹³ das variações pertinentes a cada peça em pequenos trechos; 4 - Programação das bases da viradas; 5 - Programação das outras peças das viradas.

3.1 Considerações a respeito da programação do bumbo

A sonoridade do bumbo mostrou-se um importante elemento a ser contemplado pela programação. Como característica das peças da biblioteca escolhida, existiam faixas de velocities que mudavam os samples de maneira muito clara. Quando configurado um velocity muito alto, o sample utilizado descaracterizava-se um pouco, perdendo os graves e a clareza do som. Por isso, quando esse efeito não era bem-vindo não usei velocities maiores que 96 (escala de 1 a 127).

3.2 Considerações a respeito da programação do hi-hat

Assim como em qualquer instrumento acústico, o hi-hat é capaz de reproduzir diversos sons diferentes. Analisando os recursos visuais é possível notar que questões relativas ao local de ataque da baqueta, sons gerados por pedal e pressão exercida no pedal são alguns dos parâmetros que possibilitam a geração desses diversos timbres.

Os recursos de informação do mapeamento durante a utilização da biblioteca foram especialmente importantes, pois permitiram a compreensão e utilização de sons que são muito difíceis de serem interpretados por alguém que não é especialista em bateria, como por exemplo diferenças entre os sons do hi-hat fechado tocado perto da borda ou perto da campana, hi-hat aberto $\frac{1}{4}$ e hi-hat aberto $\frac{1}{2}$, etc. Para simular essa característica da execução humana, após a programação do hi-hat, foram alteradas algumas notas para que elas disparassem diferentes samples.

3.3 Considerações a respeito da programação da caixa

Quando se trata da busca por simulação de execução humana a variação mostrou-se de extrema importância. Deve-se ter o cuidado de ouvir a variação de volume dos samples entre determinadas faixas

¹³ Programação aqui refere-se ao uso das ferramentas para a criação e edição de eventos MIDI (não ao vivo)

de velocity. Em alguns casos uma pequena mudança de velocity é responsável por uma troca de sample (ativação de outro velocity layer) mas o volume em si não é tão afetado. Essa característica deve ser bastante explorada para tornar mais realística a totalidade da performance, especialmente em bibliotecas com poucos round-robins, mas que contenha velocity layers.

A partir compasso 27 da gravação de “Enter Sandman” (COOPER, 2015) do Metallica o baterista faz um crescendo de caixa e surdo muito interessante interpretativamente. Cooper consegue executar essa passagem de maneira tão habilidosa que no começo da virada parece que não existe caixa e no final parece não existir tom, e isso é feito de maneira tão constante e gradual que a transição em apenas um compasso e meio torna-se muito natural e orgânica. Como demonstrado na figura 2, para incorporar essa característica à programação foi necessário configurar um crescente de velocities de grande amplitude para a caixa, e com menor amplitude menor para o tom.

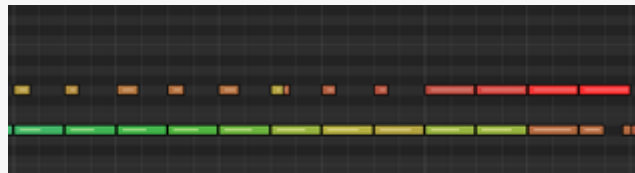


Figura 1 - Virada "Enter Sandman"¹⁴ – Fonte: Próprio Autor

Como pode ser observado em 01m26s do vídeo de “Eye of the Tiger” (COOPER, 2017), a baqueta pode eventualmente bater na pele mais vezes do que parece em uma primeira audição. É interessante que, ocasionalmente, a programação reproduza essas nuances, buscando aproximar-se ainda mais da execução real. O número de rebotes a serem programados é variável. O mais importante é que sejam respeitadas as questões relativas aos volumes e que cada rebote seja mais fraco que o seu predecessor.

3.4 Considerações a respeito da programação dos tons e surdo

A escolha das peças da música “Gaguinho” (FERNANDES, 2014) foi especialmente desafiadora devido à afinação aguda dos tons. Primeiramente houve uma busca por peças com timbre e afinação parecidas com as do áudio de referência, mas sem sucesso. Posteriormente tentou-se alterar na afinação das peças: funcionou bem para os dois primeiros tons, porém para alcançar a afinação desejada dos outros tons foi necessário alterar demasiadamente a afinação, o que descaracterizou os samples; logo o procedimento também não obteve êxito. Como terceira possibilidade foram escolhidas peças com mesmos diâmetros na montagem do Kit de tons. Por exemplo colocando um tom de dez polegadas pra cumprir a

¹⁴ As notas de baixo são referentes à caixa e as de cima aos tons - As cores mais próximas do verde correspondem a velocities menores e as próximas do vermelho a velocities maiores.

função de tom 1 e tom 2. Esse procedimento, aliado à afinação das peças escolhidas, obteve resultados satisfatórios e demonstrou-se efetiva para situações como essa.

No uso de sequências de ataques a tons com pequeno intervalo de tempo, toda vez que acontece a mudança de peça é recomendável que também haja aumento do velocity, caso contrário a nota perde clareza, especialmente em casos em que a peça nova é mais grave do que sua antecessora.

3.5 Considerações sobre a programação dos pratos de ataque e ride

A partir da observação dos vídeos, pude notar a importância de ter no kit ao menos um prato de ataque de curta duração. Os pratos menores são os que cumprem essa função. As bibliotecas costumam oferecer ao menos três tipos de samples para cada ride. Ataque na campana, no centro e na borda do prato. Através da observação dos vídeos foi possível notar que existe uma diferenciação muito clara quanto a intenção de uso de cada parte do prato e os sons são facilmente diferenciáveis.

4 Questionário avaliativo

Essa etapa buscou a realização de questionários com o objetivo de verificar a eficácia do uso das programações simulando performances reais de bateristas. Para a realização dos questionários, aos áudios das programações e das performances reais, foram adicionados outros instrumentos na plataforma MIDI, buscando simular o cenário onde a bateria é usada com maior frequência. Aos áudios gerados por essa programação MIDI foram adicionados tanto o áudio da bateria real quanto o da programação, propiciando igualdade de condições entre a programação e a performance real.

As perguntas do questionário relativas ao áudio foram: 1- A bateria dessa música é programada ou real? E o que te levou a chegar a essa conclusão? Para cada um dos entrevistados foram apresentados três áudios, aleatoriamente encolhidos entre baterias gravadas e reais. Os questionários foram realizados presencialmente com o uso de fone de ouvido para audição dos áudios. Após as audições foram realizadas as perguntas.

Para a realização dos questionários, objetivou-se abranger quatro principais segmentos de público: 1) Musicistas; 2) Público não musicista; 3) Bateristas; 4) Programadores. A classificação nessas categorias foi baseada na auto identificação do entrevistado. Foram contabilizados os resultados referentes a cada um dos segmentos de público pesquisados e os resultados gerais.

5 Análise de resultados

A análise dos resultados será feita comparando as respostas obtidas nos questionários para as gravações reais e programadas em cada um dos segmentos de público entrevistados, bem como, na totalidade dos entrevistados.

5.1 “Gaguinho”

Entre o público de bateristas a programação obteve ótimos resultados, já que 100% entrevistados acreditaram que ela havia sido tocada por um baterista. A programação obteve maior aceitação do que a própria gravação que foi usada como referência. Entre os não musicistas, o áudio gerado pela programação de bateria para a música “Gaguinho” não obteve bons resultados, satisfazendo apenas 33% dos entrevistados. Entre o público musicista a programação obteve bons resultados, pois, apesar dos 25% de aproveitamento, obteve um percentual maior do que a própria execução real, que foi de 20%. Entre os programadores, nem a programação sem a execução real conseguiram convencer os entrevistados de que esta havia sido executada por um baterista.

5.2 “Enter Sandman”

Não foram realizados questionários com público não musicista usando a gravação da performance real de um baterista, porém o a programação atingiu 100% de aproveitamento, uma vez que todos os entrevistados julgaram que a bateria havia sido tocada por um baterista. Com o público de musicistas foi realizado apenas um questionário utilizando a gravação real para a Música “Enter Sandman” (100% aproveitamento), não sendo suficiente para uma comparação direta entre a gravação real e a programada. Todavia comparando o resultado de 62% de aproveitamento da versão programada com os resultados das programações das outras músicas, pode-se considerar que esta alcançou bons resultados. Foi realizado apenas um questionário utilizando a gravação real para a Música “Enter Sandman”, com o público de bateristas, não sendo suficiente para uma comparação direta entre a gravação real e a programada, porém, comparando o resultado obtido (75% de aproveitamento) com os resultados das outras músicas, pode-se considerar que a programação alcançou o resultado esperado. Entre os Programadores, o áudio gerado pela programação de bateria não obteve bons resultados, satisfazendo apenas 25% dos entrevistados.

5.3 “Eye of the Tiger”

Entre o público musicista a programação obteve ótimos resultados, uma vez que 87% entrevistados acreditaram que ela havia sido tocada por um baterista. A programação obteve melhor aceitação inclusive do que a gravação que foi usada como referência. Não foram realizados questionários com público não musicista usando a gravação da programação, nesse cenário 100% dos entrevistados compreenderam que a gravação era real. Entre o público de bateristas a programação obteve um bom resultado, uma vez que o baterista que ouviu a programação acreditou que ela tinha sido executada por um baterista. A programação obteve melhor aceitação do que a gravação que foi usada como referência, visto que das duas entrevistas realizadas com o áudio real, ambos acreditaram que esta havia sido programada. Entre o público de programadores a programação obteve ótimos resultados, uma vez que obteve 50% de

respostas positivas enquanto a gravação real, que foi usada como referência, não alcançou nenhuma resposta positiva.

5.4 Total (todas as programações e performances)

A seguir serão apresentados dois gráficos (gráfico 1 e gráfico 2) que representam as opiniões gerais dos entrevistados a respeito dos áudios apresentados. Quando analisada a totalidade das enquetes realizadas pode-se notar que as programações obtiveram bom aproveitamento, conseguido passar por execuções humanas em 57% dos casos (gráfico 2). Por outro lado, como pode ser observado no gráfico 1, as baterias gravadas por bateristas profissionais alcançaram apenas 37% de aproveitamento.

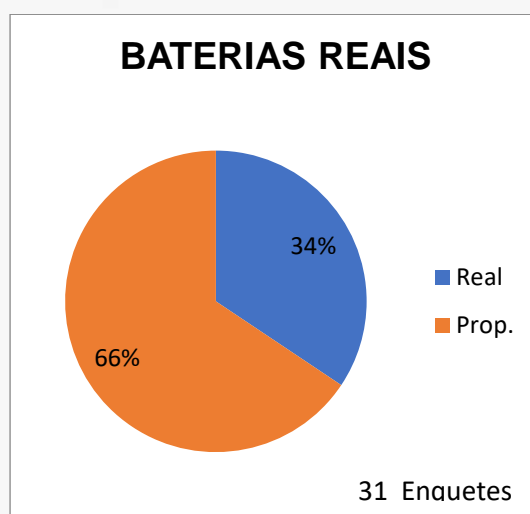


Gráfico 1 – Total de Respostas relativas a performances reais de bateristas

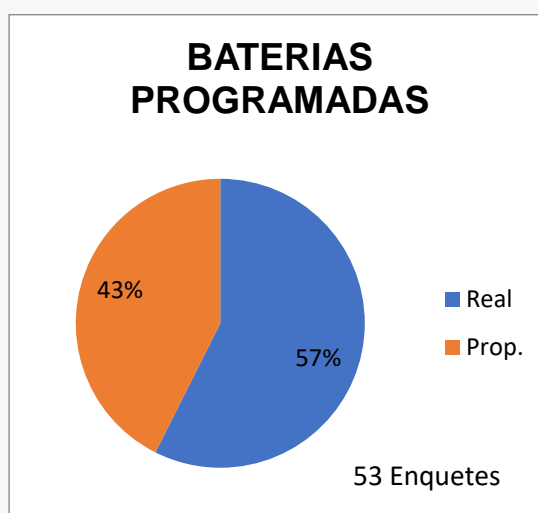


Gráfico 2 – Total de Respostas relativas a programações de baterias

6 Considerações finais

Por conta da necessidade da audição mais atenta da performance de bateristas foi possível notar princípios frequentemente utilizados, como o uso do bumbo para reforçar os ataques aos pratos de ataque

ou o uso do hi-hat aberto na função do prato de ataque em situações onde deseja-se maior controle da duração do mesmo. A percepção desses princípios pode ser engrandecedora não apenas para o programador, mas também para o arranjador, que pode passar a pensar com mais clareza o papel da bateria nas músicas.

Analisando os resultados obtidos pela pesquisa é possível notar que a aceitação das programações foi excelente. Devido à proposta com que a pesquisa foi realizada, solicitando a distinção de três áudios entre reais e programados, boa parte das pessoas encarou a enquete como um jogo e, aparentemente, se empenharam em responder os questionários. Porém, mesmo com esse empenho, na maior parte das músicas a programação foi melhor recebida que a gravação real. Examinando as justificativas das decisões, pode-se perceber que características como timbre e variação de dinâmica foram determinantes na decisão dos entrevistados.

As programações foram realizadas a partir da hipótese de que, em gravações com baixo orçamento, áudios gerados a partir de programações MIDI podem ser usados como alternativa à gravação de um baterista. As pesquisas foram realizadas para testar e avaliar essa hipótese. Apesar dos bons resultados obtidos, acredita-se que existem enormes diferenças entre a programação e a execução humana. Determinadas características que fazem parte da execução humana são impossíveis de serem reproduzidas em programação. Em última instância toda performance é única e impossível de ser reproduzida, até mesmo pelo próprio interprete. Devido à quantidade imensa de sons que podem ser produzidos por cada uma das peças da bateria seria impossível para uma biblioteca de samples conter todos os sons da bateria, e, mesmo que esta conseguisse, seria praticamente impossível para o programador utilizar todos esses recursos.

Referências

AIRY, Samuel; PARR, Judy M. MIDI. **Music and Me: Students' Perspectives on Composing with MIDI**. Music Education Research, v. 3, n. 1, p. 41-49, 2001.

CARNEY, Josh. Logic Pro X - Video Tutorial 56 - EXS24 Tutorial (PART 3) **Alternating Samples and Velocity Layers**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DULwrskND3U>>. Acesso em: 3 jan 2017, 2015

COOPER, Casey. **"Eye of the Tiger"** - Drums ONLY Cover - Drum Cover. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7D_DHn7HT20>. Acesso em: 20 fev 2017, 2017

COOPER, Casey. **Metallica - Drum Cover - "Enter Sandman" (Drums Only)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=26laOLJoMe4>>. Acesso em: 2 out 2017, 2015

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução Luciana de Oliveira Da Rocha. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010. 248p.

FERNANDES, Ramon. **"Gaguinho"** (Só Bateria). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8bI_4f6DFn0>. Acesso em: 3 mar 2017, 2014

GILREATH, Paul. **The Guide To MIDI Orchestration**. 3. ed. Marietta: Music Works, 2004. 702p.

MARCONI, Marina A; LAKATOS, Eva M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003. 311p.

MATHEW, Tony; ABRAHAM, Bimal; SCARIA, Robin. **Music Synthesis using Sinusoid Generator, ADSR Envelope Generator and Composer Code**. International Journal of Scientific Engineering and Research, v. 3, n. 2, p. 23–25, 2015.

MMA, MIDI Manufacturers Association. **An Introduction to MIDI**: MIDI Manufacturers Association. Disponível em: <https://www.midi.org/images/easyblog_articles/43/intromidi.pdf>, Acesso em: 2 out 2017, 2009

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002. 152p.

CHATTAH, Juan. Musical Instrument Digital Interface. In: **THOMPSON, William F. (Org.) Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2014. p. 789–791.

PEJROLO, Andrea. **Creative sequencing techniques for music production**. 2. ed. Waltham: Elsevier, 2011. 336p.

PEJROLO, Andrea; DEROSA, Richard. **Acoustic and MIDI Orchestration for the Contemporary Composer**. 2. ed. New York: Routledge, 2017. 380p.

PHILLIPS, Winifred. **A Composer's Guide to Game Music**. London: The MIT Press, 2014. 288p.

SILVEIRA, Denise T.; CORDOVA, Fernanda P. **A Pesquisa Científica**. GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Orgs.). Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31–42.

Cantando *Raivas Gostozas*, de Marcos Portugal

Singing Raivas Gostozas, from Marcos Portugal

Flávia de Castro Procópio
flaviaprocopio1986@gmail.com

Fabiano Cardoso de Oliveira (co-autor)
fabianocardoso81@hotmail.com

Resumo: As modinhas são canções estróficas com acompanhamento instrumental que tiveram origem por volta da metade do século XVIII em Portugal e depois no Brasil. A modinha *Raivas Gostozas*, (1793) de Marcos Portugal, é composta por sete estrofes e um refrão e a primeira apresenta algumas inconsistências na relação prosódica falada e musical. O seguinte artigo apresenta a análise prosódico-musical desta obra e se propõe em realizar alterações na distribuição texto-melodia, das sete estrofes, a fim de possibilitar uma melhor compreensão textual dos mesmos. Algumas variações melódicas foram feitas a partir dos ajustes prosódicos adequados com a prosódica falada, proporcionando, então, um pouco mais de variedade às repetições de cada estrofe.

Palavras-chave: modinha, prosódica, *performance*, Marcos Portugal, Domingos Caldas Barbosa.

Abstract: *Modinhas are strophic songs with instrumental accompaniment which emerged around the 18th century in Portugal and later in Brazil. The modinha Raivas Gostozas, (1793) from Marcos Portugal has seven stanza and the first presents some inconsistencies among spoken and musical prosody. This paper presents a musical and prosodic analysis of this oeuvre and aims to do alterations in the text-melody distribution, on the seven strophe, so the comprehension of those texts shall be improved when singing. Some melodic alterations have been done from the adequate prosodic adjustments with the spoken prosody, providing, thus, a little bit more of variety of the strophe repetitions.*

Keywords: *modinha, prosody, performance, Marcos Portugal, Domingos Caldas Barbosa.*

Introdução

Ao cursar a graduação em Música, me deparei com estilos musicais diversos dentro da música erudita. Dentre eles a modinha, que, resumidamente, são canções estróficas para uma ou duas vezes com acompanhamento instrumental. De acordo com Ruedas de La Serna, existe um crescente interesse dos historiadores em estudar o mesmo período, que esteve em alta do século XVIII até meados do século XIX, tanto em Portugal quanto no Brasil. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p.18). Ou seja, mesmo apresentando características aparentemente simples, a modinha tem despertado a atenção para suas possibilidades. As modinhas constituem o primeiro gênero musical de massa brasileiro, uma vez que foram muito populares no final dos anos 1700 em Portugal. (TINHORÃO, 2011, p. 110)

Ao constatar que, em muitas delas, o primeiro texto do poema aparece grafado abaixo da linha melódica, deixando, a cargo da intérprete a realização dos demais versos da obra, senti a necessidade de um apoio teórico que fundamentassem as escolhas que concernem ao encaixe

prosódico entre texto e melodia. Nesse sentido, a pesquisa apoia-se neste pilar. A escolha da modinha *Raivas Gostozas*, do compositor português Marcos Portugal (1782-1830) com letra do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa. (1723- 1800) ocorreu justamente observando estes fatores, bem como a relevância histórica destes compositores para a música luso-brasileira. No Brasil, Mozart de Araújo (1904-1988), reeditou, em fac símile, cinco modinhas, retiradas do *Jornal de Modinhas: Cuidados, tristes cuidados, Se dos males que eu padeço, A doce união de amor, Você trata amor em brinco e Raivas gostozas*. (CRANMER, 2012, p.297)

Para alcançar nosso objetivo neste artigo, primeiramente, discorreremos sobre as características textuais específicas da modinha *Raivas Gostozas*, tais como diferenças de grafia das palavras que estão na partitura e as que estão na compilação *Viola de Lereno*, (1980), de autoria de Domingos Caldas Barbosa assim como os aspectos musicais como tonalidade, variações na fórmula de compasso, andamento e dinâmicas.

Aspectos melódico-textuais da modinha

Aqui apresentamos uma análise musicológica, que detalha, no sentido estrutural, a relação texto-melodia do nosso objeto de estudo, a modinha *Raivas Gostozas* de Marcos Portugal. Esta modinha foi publicada no ano de 1793 no *Jornal de Modinhas*, com texto de Domingos Caldas Barbosa e seu texto é silábico. Foi escrita na tonalidade de Ré menor, sua forma é binária, composta por sete estrofes seguidas sempre de um estribilho (refrão) e possui tessitura adequada para soprano, que vai de fá 3 a sol 4, ou seja, uma oitava e uma nota. Está dividida da seguinte forma:

- Introdução: do primeiro ao nono compasso temos a introdução instrumental de piano, com fórmula de compasso 6/8 e figurações rítmicas em colcheias, deixando bem claro o ritmo de valsa bastante evidente. O andamento indicado na partitura é *Larghetto ma non molto*. Não há muitas indicações de dinâmicas, exceto um *Rinforzando* no compasso 51.
- Sessão A: compreende as sete estrofes, inicia no compasso 1 e vai até a primeira metade do compasso 40. A melodia tem como característica bastante *legatto* e foi escrita em compasso 6/8. O início é acéfalo e a terminação é feminina (segundo tempo, nota fá, compasso 40). É nesta sessão que nem sempre a prosódia falada corresponde à prosódia musical da melodia. Por isso, em nossas sugestões, fizemos pequenas alterações na melodia a fim de tornar a prosódia das palavras cantadas na modinha correspondentes à prosódia falada, possibilitando, portanto, a otimização da compreensão dos textos pelo público. A progressão harmônica predominante é tônica e subdominante. Descreveremos estas sugestões no aparato crítico no capítulo 3.
- Sessão B: é o estribilho (refrão), o qual tem início na segunda metade do compasso 40 e vai até o fim da modinha. Esta sessão é contrastante com as estrofes, pois há mudança para compasso 2/4 e a modinha fica bastante rápida, com indicação de andamento em *Allegretto*, retratando a

raiva que o eu lírico (Armania) sente do interlocutor. O início é acéfalo (terceiro tempo do compasso 40) e a terminação é masculina (compasso 68). Dos compassos 49 ao 52 as sextinas que foram escritas para a mão direita. Nos compassos 60 e 61, onde há a pausa das sextinas, o caráter da música fica menos tenso, parecendo que Armania quer ceder ao amado e perdoá-lo por tê-la feito passar raiva.

Análise do texto

O texto descreve um eu lírico narrando um episódio de sua vida conjugal com sua amada, Armania. Ele tem um caráter humorístico, pois em todos os momentos esse personagem se diverte em irritar sua amada. Este texto é característico de Domingos Caldas Barbosa, que imprimiu numa canção composta por Marcos Portugal o humor brasileiro. Aqui temos o exemplo de uma autêntica modinha luso-brasileira.

Na obra *Viola de Lerenó*, de Domingos Caldas Barbosa, a modinha *Raivas Gostozas* apresenta-se com sete versos e um estribilho (refrão), o nome de uma pessoa idílica está grafado Armania, e todas as palavras como **mimosa, graciosa, rosa, gostosa, artificiosa, caprichosa, presunçosa, virtuosa (grifo nosso)** estão grafadas de acordo com a norma gramatical vigente.

Por outro lado, no *Jornal de Modinhas* e no texto compilado por Araújo (1963, p.100) a modinha apresenta este nome como Armênia, quatro versos e um estribilho (refrão) com algumas diferenças textuais: **gostozas, raivoza, he** (ao invés de “é”), **avivão (avivam), quatre, artificioza, presumpçoza**. Algumas não têm acentuação na partitura, como no primeiro verso onde lemos “ate”, que acreditamos que ocorreu pela ação do tempo ou pelo processo de digitalização das partituras. Já no texto de Araújo está grafado **áté**. Em outros exemplos, como **tira-la** ao invés de **tirala** (partitura), acreditamos que Araújo optou por deixar as palavras mais próximas da escrita atual, pois há o texto e em anexo a partitura original em seu livro. (grifo nosso). Apresentamos a seguir uma tabela com as diferenças textuais encontradas entre a versão da *Viola de Lerenó*, da partitura do *Jornal de Modinhas* e a que se encontra na obra de Araújo.

Tabela 1: Diferenças entre textos da modinha

Procedência	<i>Viola de Lerenó, Domingos Caldas Barbosa (1980)</i>	<i>Jornal de Modinhas, Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal (1793)</i>	<i>A Modinha e o Lundu no Século XVIII, Mozart de Araújo (1963)</i>
Estrofe 1	de Armania	d’á Armenia	de Armenia
Estrofe 1	e até me	e ate me	e até
Estrofe 2	avivam	avivaõ	avivão

Estrofe 3	quatro	quatre	quatro
Estrofe 4	tirá-la	tirala	tira-la

O texto que levamos em consideração ao elaborar as sugestões de realização foi o da *Viola de Lereno*. O desafio adicional que encontraremos ao realizar a modinha com este texto é a quantidade de estrofes, no total, sete, que este apresenta. Escolhemos este por ser o do texto do autor. Sabemos que com isto vem a questão de como repetir tantas estrofes sem que se torne monótono, como questionou-se Pacheco (2009, p. 302). Assim como ele, criamos nossas soluções para tal, criando variações nas melodias dos primeiros versos de cada estrofe, o que veremos a seguir.

Realização em versos da modinha *Raivas Gostozas*

A modinha *Raivas Gostozas* apresenta sete diferentes estrofes, seguidas de um estribilho (refrão), sendo que destes apenas a primeira vem grafada abaixo da melodia, e com alguns trechos que necessitam de uma correspondência entre sílaba tônica textual e musical, a fim de evitar palavras com cacoépias¹. A adequação entre a prosódia musical e textual proporciona uma realização musical que pode ser melhor compreendida pelo público, e, portanto, também uma apreciação mais proveitosa.

Na poesia a prosódia está associada às características quantitativas e melódicas da versificação, associadas e/ou incluídas em normas da boa pronúncia das palavras. (DUCROT, et al, 1972, p.228 *Apud* BARBOSA, 2012, p.13). Desta forma, a prosódia molda nossa enunciação, colocando nela uma maneira própria de falar um determinado discurso.

Para isso, apresentamos uma tabela que contém um aparato crítico, o qual resume as decisões que tomamos para cada conflito entre melodia e palavra. O estudo foi feito por meio da utilização da partitura que se encontra no endereço eletrônico da Biblioteca Nacional de Portugal e utilizando os versos da *Viola de Lereno*. Buscaremos manter a correspondência entre a prosódia e o acento musical. Conforme Pacheco:

Em minhas realizações tentei respeitar ao máximo a prosódia, facilitando assim tanto a compreensão do texto por parte do ouvinte quanto a enunciação das palavras por parte do intérprete. No entanto, isso nem sempre foi tarefa fácil, já que o poema não mantém os acentos do texto no mesmo lugar dentro das estrofes. Por exemplo, o primeiro verso da primeira estrofe começa com um acento na segunda sílaba, o primeiro da segunda estrofe começa com acento na quarta sílaba, o primeiro da terceira estrofe começa com um acento na primeira sílaba e o primeiro da quarta estrofe com um acento na terceira sílaba. Quando este desacordo de acentos se tornou crítico para compreensão, fiz pequenas variações na melodia de forma a encaixar melhor o texto (...) (PACHECO, 2009, p.301).

Assim, o recurso das variações melódicas já foi utilizado como metodologia de estudo e ajuste

¹ Pronúncia viciosa, em desacordo com as normas da gramática normativa.

prosódico de modinhas, o que corrobora nossas intenções. Ademais, o autor cita algo importante, que mencionamos em nossos objetivos específicos e acreditamos também ser parte da metodologia: a realização das modinhas. Portanto o encaixe prosódico levará em conta os acentos da métrica poética. O texto será redistribuído de acordo com a linha do canto, tentando preservar os acentos da palavra, verificando se é possível o encaixe e, quando não for possível, apresentaremos uma forma de interpretação através do texto.

Observamos que a questão prosódica foi apresentada de forma satisfatória em algumas partes da modinha e em outras o aspecto musical foi privilegiado. Como exemplo de boa resolução prosódica temos a melodia que se encaixa com o nome próprio Armania, o qual aparece nos compassos 12 -13, 24-25, 63-68. Nestes trechos a sílaba tônica coincide com o tempo forte dos compassos. Nos compassos iniciais a melodia é a mesma, construído sob acordes de tônica (sib maior), criando no primeiro trecho a conclusão da frase e partindo para um trecho instrumental; em seguida, a mesma melodia é repetida, porém seguida de uma nova frase musical, que se lê a partir da metade do compasso 25, com o texto “ que é mui dengue é mui mimosa”. Nos compassos finais, de 63 a 68, a melodia que corresponde à sílaba tônica, mantém-se na tonalidade para indicar o término da modinha, ora caindo na nota ré ora na nota si bemol.

Outro exemplo temos nas melodias onde se lêem as palavras **mimosa** e **raivosa**, nos compassos 27 e 35 respectivamente. Suas sílabas tônicas estão nos tempos fortes do compasso e além disso fazem um salto ascendente, prolongando a duração da sílaba: em **mimosa** a sílaba tônica **mo** caminha melodicamente da nota dó para a fá; em **raivosa**, a sílaba **vo** sobe da nota dó para a nota ré. Desta forma ficou clara uma correspondência entre prosódia falada e musical. (grifo nosso). A seguir resumimos na Tabela 2 as principais decisões que tomamos acerca dos ajustes prosódicos:

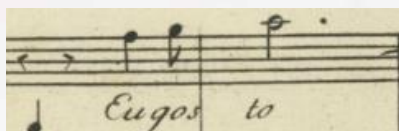
Tabela 2: Aparato crítico

Estrofe	Localização	Situação	Decisões
Estrofe 1, verso 1	Compassos 10 e 11	A palavra gosto (verbo) tem sua sílaba tônica deslocada para o tempo forte do compasso 11.	Modificar a distribuição textual de forma que a palavra eu fique nas notas ré e mi e a palavra gosto (verbo) fique no compasso 11 dividindo a nota fá em duas: uma mínima pontuada para cada sílaba.
Estrofe 2, verso 1	Compassos 10 e 11	A palavra Vou (verbo) não se encontra abaixo da melodia.	Manter a entoação em cima da vogal o e somente um tempo para a semivogal u , deixando o compasso 10 e cinco tempos do compasso 11 para a 1ª letra e 1 tempo para a 2ª.

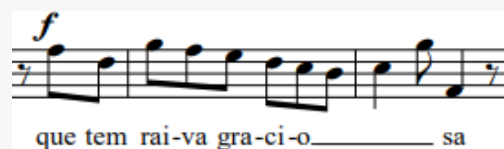
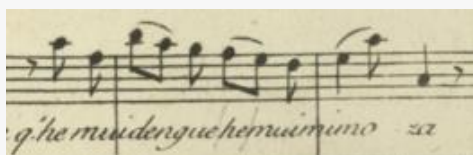
Estrofe 3, verso 1	Compassos 10 e 11	A palavra gosto (verbo) não se encontra abaixo da melodia.	A primeira sílaba de gosto (verbo) abrange as notas ré e mi, e a nota fá, foi dividida em duas semínimas pontuadas, sendo a sílaba átona correspondente à segunda nota fá, do compasso 11.
Estrofe 4, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da frase: Eu com não se encontra abaixo da melodia.	A distribuição da frase “ Eu com ” será Eu para as notas ré e mi no compasso 10 e com na nota fá no 11;
Estrofe 5, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da frase O seu não se encontra abaixo da melodia.	Artigo o fica nas notas ré e mi; a palavra seu na nota fá, compasso 11, cantando o máximo de tempo na vogal e e pouco no u ; na segunda vez no compasso 11 alteramos para nota ré, seguir a mesma recomendação.
Estrofe 6, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da palavra Tremei não se encontra abaixo da melodia.	A distribuição da palavra Tremei será Tre para as notas ré e mi no compasso 10 e mei na nota fá no 11;
Estrofe 7, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da frase Quer sofrer não se encontra abaixo da melodia.	O verbo quer está na nota ré, e na palavra sofrer fica adequado com a 1a sílaba na nota mi compasso 10 e a 2a sílaba na nota ré (nossa alteração melódica) no compasso 11.
Estrofes 1 a 7 - versos 2	Último tempo do compasso 26 e o compasso 27.	Na estrofe 1, a palavra mimosa abrange somente as notas do compasso 27.	Iniciar a distribuição da palavra mimosa a partir do último tempo do compasso 26, na nota si bemol, ficando a 1ª sílaba naquela nota, sílaba tônica nas notas dó e sol e a última sílaba permanece na nota fá. Seguiremos esta distribuição para todas as palavras do verso 2 de todas as estrofes, com a sílaba tônica abrangendo as notas dó e sol (graciosa, rosa, artificiosa, caprichosa, presunçosa e virtuosa).
Estrofes 1 a 7 - versos 3	Último tempo do compasso 29 - 31	Na estrofe 1, o verso: Que meiga a todos agrada apresenta distribuição prosódica satisfatória.	Para os versos 3 das estrofes de 2 a 7, buscamos manter ao máximo os acentos da prosódia falada correspondente ao musical, conforme o da estrofe 1.

Estrofes 1 a 7 - versos 4	Último tempo do compasso 33 - 40	Na estrofe 1, o verso: E até me agrada raivosa apresenta distribuição prosódica satisfatória.	Para os versos 4 das estrofes de 2 a 7, buscamos manter ao máximo os acentos da prosódia falada correspondente ao musical, conforme o da estrofe 1.
---------------------------	----------------------------------	--	---

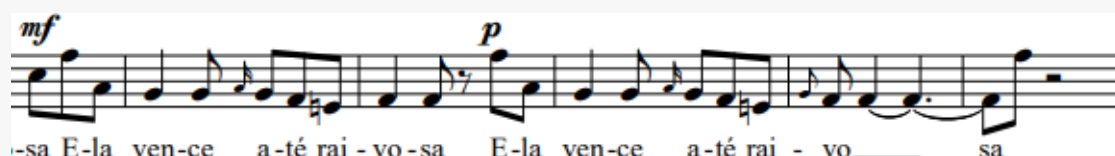
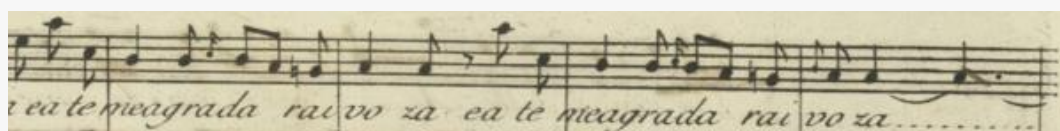
Apresentamos abaixo alguns exemplos em excertos das sugestões de realização: Na primeira estrofe, no primeiro verso, dividimos a nota fá em duas semínimas pontuadas:



Para os segundos, terceiros e quartos versos de cada estrofe optamos por manter sempre que possível a correspondência prosódica musical e falada. Abaixo temos o segundo verso da segunda estrofe, comparando com a distribuição da primeira estrofe:



E por último, para compararmos, colocamos o quarto verso da primeira estrofe seguido da realização sugerida para o quarto verso da segunda estrofe:



Considerações Finais

Neste artigo buscamos elaborar um aparato teórico para aqueles que desejem fundamentar suas escolhas interpretativas da modinha. Para isso, fizemos um levantamento de todas as características textuais e elaboramos uma tabela demonstrando as diferenças entre os textos da *Viola*

de Lerenó (1980), *O Jornal de Modinhas* (1793) e o texto que está em Araújo (1963). Constatamos diferenças entre as quantidades de estrofes e a grafia de algumas palavras e então decidimos utilizar o texto da *Viola de Lerenó*, pois é de autoria de Domingos Caldas Barbosa.

Em seguida apresentamos um aparato crítico em forma de tabela, contendo todas as decisões de sugestões de realização propostas para o encaixe prosódico-musical dos sete versos da modinha *Raivas Gostasas*. O ponto central da nossa pesquisa foi investigar e verificar se a melodia da modinha se encaixaria de forma satisfatória nos sete versos, uma vez que somente o primeiro está abaixo da linha melódica. Constatamos que na primeira estrofe, alguns versos estão adequados na relação prosódica musical e textual. Contudo, nos demais percebemos a necessidade de reformular tais encaixes e apresentamos nos exemplos as adequações que consideramos necessárias para a melhor enunciação do texto musical.

Esperamos que este artigo proporcione diversos detalhes técnico-musicais pertinentes, para que a realização, não somente desta modinha em específico, mas de outras que vierem a ser pesquisadas, resulte numa interpretação inteligível. Além disso, acreditamos que as sugestões apresentadas trazem mais variedade à interpretação, o que é um desafio na modinha, já que a repetição de estrofes é uma de suas características.

Referências

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lerenó**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro; Brasília, INL, 1980, p.93-94.

CRANMER, David. **Marcos Portugal, uma reavaliação**. Edições Colibri, Lisboa, 2012.
Jornal de Modinhas. Disponível em: <<http://purl.pt/24525>> Fonte: Site da Biblioteca Nacional Portugal.
Último acesso: 26/10/2020

OLIVEIRA, Fabiano Cardoso de. **Subsídios para interpretação de Marília de Dirceu, atribuída a Marcos Portugal**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Amazonas (PPGLA-UEA), Manaus, 2016. Disponível em:
[http://www.pos.uea.edu.br/letraseartes/categoria.php? area](http://www.pos.uea.edu.br/letraseartes/categoria.php?area) último acesso: 17/10/2019)

PACHECO, Alberto José Vieira. **A modinha, o lundu e o recitativo de salão**: questões sobre a realização de canções estróficas luso-brasileiras. Anais do IV Simpósio Internacional de Musicologia. UFRJ, 2014, p.72-82.

_____. **Castrati e outros virtuosos**: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2009. P.294-309.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antônio. **Arcádia**: tradição e mudança. São Paulo, editora da Universidade de São Paulo, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **A origem da canção urbana**. Editora 34, São Paulo, 2011.

Dez anos de Música em Pirenópolis nos Anais do Simpósio de Musicologia

Ten years of Music in Pirenópolis on the Annals Musicology Symposium

João Guilherme da Trindade Curado
joaojgguilherme@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo
terezacarolinelobo@gmail.com

Aline Santana Lôbo
alinesantanalobo@gmail.com

Resumo: A proposta parte de um resgate que abarca uma década do atual Simpósio Internacional de Musicologia promovido pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, tendo por objetivo analisar as referências e principalmente a produção a respeito dos estudos de musicologia sobre Pirenópolis/GO; para tanto, a pesquisa se debruça nos dez volumes dos Anais do Simpósio, disponíveis na internet, buscando uma panorâmica do que se tem produzido recentemente acerca da música naquele município. A pretensão não é o aprofundamento nas discussões teórica-metodológicas, mas sim, por meio de retrospectiva dos textos disponíveis nos Anais, perceber a importância dispensada às paisagens sonoras de Pirenópolis no cenário da música goiana.

Palavras-chave: Simpósio de Musicologia; Pirenópolis; Paisagens Sonoras

Abstract: *This proposal starts from a rescue which covers a decade of the current International Symposium on Musicology promoted by the School of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás, aiming to analyze the references and mainly the production regarding musicology studies on Pirenópolis/GO; to this end, the research focuses on the ten volumes of the Annals of the Symposium, available on the internet, seeking an overview of what has been produced recently about music in that municipality. The intention is not to go deeper into theoretical-methodological discussions, but rather, through a retrospective of the texts available in the Annals, to realize the importance given to the soundscapes in Pirenópolis in the scene of music in Goiás.*

Keywords: *Musicology Symposium; Pirenópolis; Soundscapes.*

*Por tudo isto, cidade amiga
O teu nome quero exaltar
São tantas coisas que só
Pirenópolis nos pode mostrar.*
(Canção por Pirenópolis — Sinhozinho)

A música e as paisagens sonoras em Pirenópolis possuem ressonância desde a fundação do núcleo urbano destinado à mineração, mas os estudos existentes abordam, em especial, o final do século XIX e o transcorrer do século XX. No entanto, em 2011, com a primeira edição do então I Simpósio Nacional de Musicologia promovido pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, o ritmo dos estudos sobre sons em Goiás foi alterado, possibilitando e, principalmente, incentivando novas

investigações, ampliando o número de pesquisadores e temáticas que emergiram, sendo algumas releituras.

As primeiras cinco edições do evento ocorreram na cidade de Pirenópolis, a escolha do lugar trouxe por justificativa

consideramos que a realização de eventos fora dos grandes centros, em cidades históricas que, como Pirenópolis/GO guardam um importante patrimônio arquivístico, é um avanço em termos da valorização do trabalho de preservação patrimonial empreendido ao longo dos tempos pelos habitantes dessas cidades. É também uma sinalização de que nosso objetivo como pesquisadores não é a apropriação indiscriminada do patrimônio local. Objetivamos, ao contrário, construir vínculos de trabalho pautados no respeito mútuo, que possam gerar produtos que contribuam para a nossa afirmação enquanto sociedade de conhecimento (SOUZA; FREIRE, 2001, p. 04).

Acreditamos que as contribuições foram muitas, em especial para Pirenópolis, que durante as edições de 2011 a 2015 abrigou o evento, possibilitando a interação mútuas dos participantes com a comunidade e ainda com a cidade e a tradição musical local, por entre o casario, ruas de pedras, costumes locais e com destaque para as várias paisagens sonoras existentes e que constituem as identidades pirenopolinas.

Nos sentimos instigados por Schafer (2001, p. 18), a refletir sobre a seguinte questão: “qual é a relação entre os homens e os sons de seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam?” Ao que responde “os estudos a respeito da paisagem sonora tentam unificar essas diferentes pesquisas”. Assim, partimos ao campo da pesquisa sobre a música em Pirenópolis, com participação em cinco edições, trazendo reflexões sobre leque significativo de temáticas, ao mesmo tempo que buscando parcerias com outros autores que são ligados à musicalidade pirenopolina.

Destarte, ao analisarmos os Anais da primeira década do Simpósio nos deparamos com a profunda relação música e Pirenópolis ao constatarmos que em todas as dez edições foram apresentados textos em que o município em questão foi temática principal ou ainda secundária, ou apenas mencionado nos artigos apresentados, como veremos no transcorrer do artigo.

Estruturamos o texto a partir de fragmentos, nem sempre sequenciais, da letra da música “Canção por Pirenópolis”, composta por Eliodório Pereira Oliveira (Sinhozinho) que contou com a colaboração de Odilon de Carvalho e de Manoel Rodrigues de Souza. A música, desde então, é uma das referências da cultura local e bastante conhecida entre os que habitam Pirenópolis, daí a escolha. Inicialmente uma breve introdução do contexto da pesquisa, seguida por dois momentos distintos: a) a investigação de Pirenópolis nos Anais do Simpósio a partir das pesquisas externas ao grupo formado por nós e b) nossas investigações a partir dos estímulos propiciados pelo Simpósio, que nos atentou para a riqueza de sonoridades presentes no município em que vivemos e que passamos a percebê-los e a analisá-los diante de nosso contexto sociocultural, levando em consideração as múltiplas espacialidades e temporalidades.

Como não poderia deixar de ser, nossas considerações, ao final da investigação, salienta a necessidade de divulgação dos estudos sobre as paisagens sonoras pirenopolinas ainda bastante

incipientes, mesmo diante de produção significativa, em especial na última década, em decorrência das pesquisas apresentadas ao longo dos anos no Simpósio de Musicologia.

*Quero nesta canção falar de amores
E das saudades que tenho guardadas em meu coração
Gentes, perfumes de encarnadas rosas ébrias de olores
Que vão enchendo a minh`alma triste de tanta emoção.*

No decorrer de uma década, foram 307 os artigos apresentados na modalidade “Comunicação”, quando o autor, por interesse próprio, se inscreve e submete sua pesquisa a uma Comissão Científica para avaliações e/ou aprovação, conforme levantamento realizado e sistematizado a seguir:

Figura 1 — Produção de Comunicações por ano do Simpósio de Musicologia

2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
37	27	20	27	34	38	39	32	23	30
Total geral: 307									

Fonte: Anais do Simpósio de Musicologia, anos 2011 a 2020. Adaptado pelos autores.

Vale ressaltar, no entanto, que muitos dos artigos apresentados na modalidade “Comunicação” contavam com mais de um autor, o que evidencia ainda mais o interesse pelo evento, no intuito de discutir temáticas relacionadas à música, o que tem chamado a atenção de diversos pesquisadores e despertando outros para a necessidade de se estudar os sons, independente do espaço ou do tempo em que a investigação incida. Além do mais, o Simpósio de Musicologia, desde a sua primeira edição conta com Anais Eletrônico, o que expande o alcance das sonoridades produzidas pelos artigos apresentados no decorrer das dez edições anteriores (www.musicologiaemac.org/anteriores).

É principalmente a partir deste universo, mas ainda contemplando os artigos apresentados nas demais modalidades existentes no Simpósio de Musicologia, como resultantes de: palestras, conferências e mesas redondas, que propomos pontuar a indicação de Pirenópolis como temática ou mesmo a simples menção ou referência ao município. Para tanto, procedemos pesquisa nos Anais eletrônicos, recorrendo ao localizador automático, sendo o resultado exposto a seguir composto pelo número total encontrado do termo “Pirenópolis”, por ano, o que corresponde a cada edição, em seguida computamos a quantidade de vezes que o vocábulo referente ao município apareceu na programação e parte introdutória de apresentação dos convidados e da programação geral, o que inclui os títulos dos trabalhos a serem apresentados. E ainda, a quantidade de textos em que a toponímia “Pirenópolis” apareceu.

Figura 2 — Produção de Comunicações por ano do Simpósio de Musicologia

	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Menções geral	34	44	08	13	63	76	34	75	26	148
Programação	08	07	04	08	13	08	05	23	04	07
Em nº de texto	03	03	01	03	03	05	03	03	01	06

Fonte: Anais do Simpósio de Musicologia, anos 2011 a 2020. Adaptado pelos autores.

Dentre os textos apresentados e constantes nas dez edições dos Anais do Simpósio de Musicologia, destacamos, num primeiro momento os que não foram produzidos por nós, tanto os que apenas mencionam como os que abordam Pirenópolis no desenvolvimento das temáticas.

Em “Interpretando o personagem do Diabo nas Mágicas: significados sociais” as autoras apenas mencionam Pirenópolis como palco de encenação de “A Loteria do Diabo” durante a realização do Simpósio” (PENELLO; ZECCA; FREIRE, 2011, pp. 39-44). Maria Helena Jayme Borges, em seu artigo “Origens e principais percursos do conhecimento musical em Goiás” aborda a música em Pirenópolis com os primeiros músicos e bandas reconstituindo, a partir de algumas cidades, a gênese musical goiana (2011, pp. 187-192). Jordana Vieira Duarte ao tratar da “Identidade Cultural e processo histórico na canção de Goiás: levantamento a partir de canções de Nasr Chaul”, traz à cena o Canto da Primavera e ainda afirma que “o compositor, que se diz um apaixonado pelas cidades de Goiás e Pirenópolis, considera importantíssimo o processo histórico da formação de Goiás para a identidade do povo e procura retratá-lo em suas letras” (2011, pp. 193-198).

Em 2012, Amanda Kelly Dias Pereira (pp. 67-71), analisa a “Missa em honra à excelsa Nossa Senhora D’Abadia de Pedro Xavier de Barros e o acervo de Antônio César Caldas Pinheiro”, na introdução menciona Pirenópolis ao afirmar que

são encontrados pelo menos cinco acervos em Goiás contendo manuscritos dos séculos XVIII e/ou XIX: o acervo da família Pina (Pirenópolis), acervo Balthasar de Freitas (Jaraguá-GO), Dorvi/Moreyra (Cidade de Goiás), Banda 13 de Maio (Corumbá-GO) e acervo particular de Antônio César Caldas Pinheiro (Itaberai).

Dentre os arquivos mencionados, é de conhecimento geral que nem todos são disponíveis ou franqueados a pesquisadores, o que acaba por prestar um desserviço à comunidade, pois a falta de manuseio e mesmo de conhecimento e análises dos mesmos contribuem, dentre outros aspectos, para a deterioração dos antigos documentos.

Janayna Medeiros Pinto Santana, trouxe à discussão a “Musicologia e periódicos: a Matutina Meiapontense (1830-1834) como uma fonte à Musicologia” que traz duas temáticas ligadas a Pirenópolis: o primeiro jornal do Centro Oeste e a música (2013, pp. 60-61).

No ano seguinte, em dois momentos, nas mesas redondas, Pirenópolis foi referida, com Robervaldo Linhares Rosa em “Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos *planeiros* na música brasileira” (2014, p. 53) e entre as “Cinco cidades e um moteto: permanências, negociações, reconfigurações”, diálogo proporcionado pela professora Ana Guiomar Rêgo Souza (2014, p. 52), coordenadora geral do Simpósio de Musicologia. E ainda pelo saudoso Noé Freire Sandes (2014, pp. 98-103) que ao estudar “Memória e região” adverte “deve-se relativizar o isolamento da região” e a título de exemplo aponta Joaquim Alves de Oliveira e o jornal *Matutina Meiapontense*, como elementos que desqualificam o tal “isolamento” muito utilizado a Goiás após o período da mineração.

Em 2015, Bruno Fernandes Oliveira em parceria com a professora Ana Guiomar Rêgo Souza (2015, pp. 294-300) apresentaram “Uma proposta de acompanhamento para violão da canção ‘Talvez tu leias’: modinha retirada do ‘Cancioneiro de Armênia’ de Braz Wilson Pompeu de Pina Filho”, uma grande homenagem a Pirenópolis, por meio da musicalidade de duas personalidades: Armênia e Braz.

Luis Carlos Vasconcelos Furtado, em seu artigo “A flauta em Goiás: atores e ações” (2016, pp. 135-140), afirma que “sobre a história da música no estado de Goiás, depara-se com nomes de pessoas que se dedicaram à flauta transversal nas cidades de Pirenópolis, Goiás, Jataí, Anápolis e Goiânia, nos séculos XIX e XX”, uma referência aos músicos que se dedicavam ao instrumento. Fernando Lacerda Simões Duarte (2016, pp. 330-337) ao trazer a lume “O controle das práticas musicais por meio de relatórios episcopais na primeira metade do século XX: um estudo a partir dos *Relationes* da Diocese de Goiás de 1914 e 1920”, foi constatado, segundo afirma, a partir de “diversas fontes musicais provenientes de Itaboraí, recolhidas ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, além de fontes provenientes das cidades de Corumbá, Jaraguá e Pirenópolis”, mais uma vez atentando para a riqueza dos acervos musicais pirenopolinos.

No ano de 2017, Leon Duarte Borges (pp. 129-137) expôs “A Polca Alberto Augusto (MI-132) e o acervo do maestro Balthasar de Freitas” refazendo parte da trajetória musical do contexto do maestro, sendo Pirenópolis mencionada em vários momentos, na narrativa histórico-musical. Noemi Ferreira dos Santos e Magda de Miranda Clímaco (2017, pp. 301-312) comunicaram “O papel da mulher nos primórdios da trajetória histórica do violino em duas capitais goianas — final do século XIX a início do século XX”, e afirmam sobre Pirenópolis que “no início do século XIX já aconteciam ali atividades musicais que envolviam o violino”. Maria Cristina Campos Ribeiro, trouxe para a comunicação “Mutirões em Pirenópolis: força e solidariedade no cantar”, parte de sua dissertação (RIBEIRO, 2018a), mas não encaminhou texto para os Anais. No entanto, no ano seguinte, apresentou “A ‘folia da chinelinha’: música, festa e devoção” (2018b, pp. 267-277), uma folia que ocorre na região do distrito de Lagolândia, em Pirenópolis.

Também em 2018, Ana Guiomar Rêgo de Souza, Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães, Magda de Miranda Clímaco, Bruna Jéssica Braz da Paixão, Isabel Cristina Blum Schneider, Noemi Ferreira dos Santos (2018, pp. 168-180), apontam os “Desafios no trabalho do acervo Jean François Douliez”, dentre eles destacam que “enquanto o ensino escolanovista era voltado para o trabalhador, o ensino

formal de música apresentava-se inclinado às práticas eruditas, pois o perfil dos músicos e professores vinha de uma elite goiana oriunda de cidades como Goiás, Pirenópolis, Jaraguá, dentre outras”.

A edição de 2019 traz Wolney Unes com “Notas, registros e experimentos de Tonico do Padre” (pp. 342-352), transcrevendo uma imersão na arte pirenopolina por meio da música e de desenhos realizados pelo “excêntrico” e multitalento Antônio da Costa Nascimento (PINA FILHO, 1986).

No ano seguinte, “A trajetória inicial do gênero musical choro em Goiânia: um enfoque no papel da tradição goiana e na atuação do Clube do Choro”, abordada por Mariana Marques Ferreira e Magda de Miranda Clímaco (2020, pp. 294-308), afirmam que “o choro chegou a Goiânia também por outras vias, através de outras cidades do ciclo do ouro, além de Goiás, que tiveram uma vivência musical intensa, como o foi o caso da cidade de Pirenópolis”. Também em 2020, “O campo de produção musical as cidades de Pirenópolis e Corumbá de Goiás o século XIX: processos de formação”, desenvolvido, por meio de trabalho de Iniciação Científica, realizado por Jéssica Rodrigues Neiva e Flávia Maria Cruvinel (2020, pp. 343-354) a partir do contexto musical de duas importantes cidades goianas, limítrofes aos Pireneus, tema de “Canto de encantos: a simbologia da Serra dos Pireneus expressa na música”, pesquisa de Sirlene Alves da Silva, Maria de Fátima Oliveira e Eliézer Cardoso (2020, pp. 254-267), apresentado na mesma edição. Adentrando à cidade dos Pireneus, partimos, a seguir, para a segunda parte de nossa proposta: os textos produzidos e apresentados por nós em várias edições do Simpósio de Musicologia.

*Festa do Divino ao tanger do sino
E as cavalhadas tão engalanadas
E as Pastorinhas tão bonitinhas querendo cantar
E em noite de lua, cantam pela rua, lindas serenatas
São os trovadores que por seus amores vivem a soluçar.*

O trio formado por nós, autores do presente artigo, vem pesquisando sobre as paisagens sonoras em Pirenópolis, incentivados, sobremaneira, pelo Simpósio de Musicologia que tivemos a oportunidade de participar ainda na primeira edição como ouvintes, e a partir de 2012 apresentamos nossas comunicações, ora individualmente, em dupla, em trio ou trazendo outros autores convidados para ampliar os diálogos. Em uma década, acabamos contribuindo com onze artigos, sobre os quais faremos menção.

Iniciamos com um dos sons mais antigos, provenientes das manifestações afro e presentes desde o surgimento do núcleo urbano, que nos remete ao tempo da mineração, o século XVIII, “Zabumba em Pirenópolis/Goiás, um som que perpetua” (LÔBO; LÔBO, 2012, pp. 84-90). Em seguida, trechos da primeira via pública, a antiga Rua das Bestas que ligava a então Meia Ponte à capital Vila Boa, é espaço de investigação das paisagens sonoras em “Memórias recentes sobre sons em uma rua pirenopolina” (CURADO, 2012, pp. 60-66).

Após breve hiato, em 2015, a centenária Banda de Música Phoenix, ganha as páginas dos Anais do Simpósio de Musicologia, ao trazer duas pesquisas “A banda de música Phoenix é uma festa” (LÔBO; LÔBO, 2015, pp. 70-76) em que a Banda é estudada por meio de sua participação nas diversas festividades locais,

em especial as manifestações da Festa do Divino Espírito Santo. Em outro momento as discussões partem de “Banda Phoenix: patrimônio pirenopolino” (NASCIMENTO; CURADO, 2015, pp. 121-126) delineando a trajetória histórica da Banda fundada por Joaquim Propício de Pina até a atual regência que cabe ao jovem maestro Aurélio Afonso Silva, discutindo a importância da corporação musical como patrimônio reconhecido pela comunidade local.

Em 2016, foram três as comunicações que estão presentes na publicação: “As festas populares e a música em Pirenópolis/Goiás” de Tereza Caroline Lôbo (pp. 206-213) que “propõe reflexões sobre a presença da música no universo da religiosidade popular católica na sociedade pirenopolina” que abrange calendário que abarca quase todo o ano. Aline Santana Lôbo (2016, pp. 303-308) traz “Músicas nas folias de Santos Reis em Pirenópolis — Goiás” parte dos aspectos musicais de várias Folias de Reis que giram pelo território pirenopolino e apresenta fragmentos da dissertação defendida no ano seguinte (LÔBO, 2017). Em “Teatro e música na festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis” (CURADO, 2016, pp. 397-403), faz uma retrospectiva, voltando aos “barracões” investigados inicialmente por Souza (1998), perpassando pelas “As Pastorinhas” e finalizando com breve menção às montagens atuais de Antônio José da Silva, o Judeu.

Outra pausa, e em 2018 o trio Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo, acrescido de novo pesquisador Marcus Vinícius Ribeiro dos Santos, voltam, trazendo a temática da Semana Santa local, com “Paisagens visuais e sonoras na procissão das Dores em Pirenópolis, Goiás” (pp. 238-249).

Para a décima edição do Simpósio de Musicologia, foram três os artigos apresentados: “Cantar, comer e rezar: Folia do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO”, pesquisa de João Guilherme da Trindade Curado, Alexandre Francisco de Oliveira e Maria Idelma Vieira D’Abadia (2020, pp. 239-253), um enlace entre música, comida e religiosidade popular. Em outra vertente, agora a sagrada, a atuação do “Coral Nossa Senhora do Rosário, Pirenópolis: breves relatos”, quando João Guilherme da Trindade Curado, Marcus Vinícius Ribeiro dos Santos e Nikolli Assunção Pereira, estudam a trajetória do importante Coral que atua, tanto dentro das igrejas locais quanto pelas ruas, por ocasião das procissões e analisam a atuação dos cantores e músicos no contexto da pandemia de Covid-19 (2020, pp. 279-293).

Finalizamos a primeira década do Simpósio de Musicologia com o texto de Aline Santana Lôbo, Rogério Menezes Gonçalves e Tereza Caroline Lôbo (2020, pp. 332-342), com a exposição dos resultados do “Projeto de musicalização nas escolas da rede municipal de ensino de Pirenópolis: uma experiência musical”, ação esta que provavelmente vai proporcionar futuros estudos sobre a música em Pirenópolis, por ter tido ações de iniciação musical junto às crianças das séries iniciais do Ensino Fundamental, de onde sairão nossos futuros músicos!

*Festa da Capela, tão simples e bela
E a do Bonfim que inspirou em mim
Estes versinhos de um seresteiro que vive a cantar.*

Começamos nossas conclusões a partir do trecho de “Canção por Pirenópolis” que indicou, ao longo do texto, as divisões internas da pesquisa empreendida. No recorte destinado ao encerramento do presente artigo, o compositor lista duas festas, a da Capela e a do Bonfim, o que nos remete ao vasto mundo rural pirenopolino no primeiro caso e no segundo às festas de bairros, não contemplados pelo Centro Histórico e que possuem muitas festas e sonoridades, campo aberto para futuras investigações.

Foram duas as abordagens pretendidas ao longo do texto; inicialmente recaiu a análise em autores que trataram de temáticas ligadas a Pirenópolis ou apenas mencionaram o nome da cidade, e foram vários como vimos; o que demonstra a ressonância pirenopolina nos estudos ligados à Musicologia e a vocação musical do município de Pirenópolis, considerando as variáveis espaço-temporais.

No momento seguinte, o ritmo foi compassado pelas investigações apresentadas pelo trio de autores, que em capela ou em conjunto, trouxeram um mosaico de paisagens sonoras pirenopolina, vista por pessoas que vivem, participam e ouvem ativamente os sons e os interpretam de acordo com a cultura local.

Na trajetória da primeira década do Simpósio de Musicologia, tivemos momentos de sons e de silêncio, quando por questões diversas não pudemos estar presentes, mas para as próximas décadas, novas temáticas, novas parcerias se solidificarão, pois, assim como compôs Sinhozinho nos sentimos como “um seresteiro que vive a cantar”.

Referências

- ANAIS DO SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA. Disponível em: <https://www.musicologiaemac.org/anteriores>
- BORGES, Leon Duarte. A Polca Alberto Augusto (MI-132) e o acervo do maestro Balthasar de Freitas. In: **Anais do VII Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2017. pp. 129-137.
- BORGES, Maria Helena Jayme. Origens e principais percursos do conhecimento musical em Goiás. In: **Anais do I Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2011. pp. 187-192.
- CANÇÃO POR PIRENÓPOLIS. Disponível em: <<https://pirenopolis.tur.br/multimidia/musicas>>. Acessado em 15 set. 2021.
- CURADO, João Guilherme da Trindade. Memórias recentes sobre sons em uma rua pirenopolina. **Anais do II Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2012. pp. 60-66.
- CURADO, João Guilherme da Trindade. Teatro e música na festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis. In: **Anais do VI Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2016. pp. 397-403.
- CURADO, João Guilherme da Trindade; OLIVEIRA, Alexandre Francisco; D'ABADIA, Maria Idelma Vieira. Cantar, comer e rezar: Folia do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO. In: **Anais do X Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2020. pp. 239-253.
- CURADO, João Guilherme da Trindade; SANTOS, Marcus Vinícius Ribeiro dos; PEREIRA, Nikolli Assunção. Coral Nossa Senhora do Rosário, Pirenópolis: breves relatos. In: **Anais do X Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2020. pp. 279-293.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. O controle das práticas musicais por meio de relatórios episcopais na primeira metade do século XX: um estudo a partir dos *Relationes* da Diocese de Goiás de 1914 e 1920. In: **Anais do VI Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2016. pp. 330-337.

DUARTE, Jordana Vieira. Identidade Cultural e processo histórico na canção de Goiás: levantamento a partir de canções de Nasr Chaul. In: **Anais do I Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2011. pp. 193-198.

FERREIRA, Mariana Marques; CLÍMACO, Magda de Miranda. A trajetória inicial do gênero musical choro em Goiânia: um enfoque no papel da tradição goiana e na atuação do Clube do Choro. In: **Anais do X Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2020. pp. 294-308.

FURTADO, Luis Carlos Vasconcelos. A flauta em Goiás: atores e ações. In: **Anais do VI Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2016. pp. 135-140.

LÔBO, Aline Santana. Músicas nas folias de Santos Reis em Pirenópolis — Goiás. In: **Anais do VI Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2016. pp. 303-308.

LÔBO, Aline Santana. **Sons e Movimentos**: sentidos do sagrado na musicalidade da Folia de Santos Reis de Pirenópolis, Goiás. Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades. Territórios e Expressões Culturais no Cerrado/Universidade Estadual de Goiás, 2017. Anápolis. 2017. 145p.

LÔBO, Aline Santana; CURADO, João Guilherme da Trindade; SANTOS, Marcus Vinícius Ribeiro dos; LÔBO, Tereza Caroline. Paisagens visuais e sonoras na procissão das Dores em Pirenópolis, Goiás. In: **Anais do VIII Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2018. pp. 238-249.

LÔBO, Aline Santana; GONÇALVES, Rogério Menezes; LÔBO, Tereza Caroline. Projeto de musicalização nas escolas da rede municipal de ensino de Pirenópolis: uma experiência musical. In: **Anais do X Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2020. pp. 332-342.

LÔBO, Tereza Caroline. As festas populares e a música em Pirenópolis/Goiás. In: **Anais do VI Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2016. pp. 206-213.

LÔBO, Tereza Caroline; LÔBO, Aline Santana. Zabumba em Pirenópolis/Goiás, um som que perpetua. In: **Anais do II Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2012. pp. 84-90.

LÔBO, Tereza Caroline; LÔBO, Aline Santana. A banda de música Phoenix é uma festa. In: **Anais do V Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2015. pp. 70-76.

NASCIMENTO, Melkia Samantha Lôbo; CURADO, João Guilherme da Trindade. Banda Phoenix: patrimônio pirenopolino. In: **Anais do V Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2015. pp. 121-126.

NEIVA, Jéssica Rodrigues; CRUVINEL, Flávia Maria. O campo de produção musical as cidades de Pirenópolis e Corumbá de Goiás o século XIX: processos de formação. In: **Anais do X Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2020. pp. 343-354.

OLIVEIRA, Bruno Fernandes; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Uma proposta de acompanhamento para violão da canção 'Talvez tu leias': modinha retirada do 'Cancioneiro de Armênia' de Braz Wilson Pompeu de Pina Filho. In: **Anais do V Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2015. pp. 294-300.

PENELLO, Paula Ribas; ZECCA, Rayana do Val; FREIRE, Vanda Bellard. Interpretando o personagem do Diabo nas Mágicas: significados sociais. In: **Anais do I Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2011. pp. 39-44.

PEREIRA, Amanda Kelly Dias. Missa em honra à excelsa Nossa Senhora D'Abadia de Pedro Xavier de Barros e o acervo de Antônio César Caldas Pinheiro. In: **Anais do II Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2012. pp. 67-71.

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

RIBEIRO, Maria Cristina Campos. **Mutirões camponeses**: trabalho, devoção e festas em Pirenópolis-GO. Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades. Territórios e Expressões Culturais no Cerrado/Universidade Estadual de Goiás. Anápolis. 2018a. 196p.

RIBEIRO, Maria Cristina Campos. A “folia da chinelinha”: música, festa e devoção. In: **Anais do VIII Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2018b. pp. 267-277.

ROSA, Robervaldo Linhares. Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos *pianeiros* na música brasileira. In: **Anais do IV Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2014. p. 53.

SANDES, Noé Freire. Memória e região. In: **Anais do IV Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2014. pp. 98-103.

SANTANA, Janayna Medeiros Pinto. Musicologia e periódicos: a Matutina Meiapontense (1830-1834) como uma fonte à Musicologia. In: **Anais do III Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2013. pp. 60-61.

SANTOS, Noemi Ferreira dos; CLÍMACO, Magda de Miranda. O papel da mulher nos primórdios da trajetória histórica do violino em duas capitais goianas — final do século XIX a início do século XX. In: **Anais do VII Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2017. pp. 301-312.

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. 381p.

SILVA, Sirlene Alves da; OLIVEIRA, Maria de Fátima; CARDOSO, Eliézer. Canto de encantos: a simbologia da Serra dos Pireneus expressa na música. In: **Anais do X Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2020. pp. 254-267.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **A “era” dos barracões**: uma abordagem histórico-social da ópera em Pirenópolis - século XIX. Dissertação de Mestrado. Escola de Música/UFG, 1998. Goiânia, 1998. 110p.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Cinco cidades e um moteto: permanências, negociações, reconfigurações. In: **Anais do IV Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2014. p. 52.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; GUIMARÃES, Fernanda Albernaz do Nascimento; CLÍMACO, Magda de Miranda; PAIXÃO, Bruna Jéssica Braz da; SCHNEIDER, Isabel Cristina Blum; SANTOS, Noemi Ferreira dos. Desafios no trabalho do acervo Jean François Douliez. In: **Anais do VIII Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2018. pp. 168-180.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; FREIRE, Vanda Lima Bellard. Apresentação. In: **Anais do I Simpósio Nacional de Musicologia**. Pirenópolis: Ed. UFG, 2011. p. 04.

UNES, Wolney. Notas, registros e experimentos de Tonico do Padre. In: **Anais do IX Simpósio de Musicologia**. Pirenópolis, 2019. pp. 342-352.

Elementos Ibéricos e Ibero-americanos sob o signo do Novo na obra para violão solo de Gilberto Mendes e Jorge Peixinho

Iberian and Ibero-American elements under the sign of the New in the solo guitar work by Gilberto Mendes and Jorge Peixinho

Teresinha Rodrigues Prada Soares (UFMT)
teresinha.prada@gmail.com

Resumo: O presente texto é fruto de um projeto de investigação a respeito do violão clássico no Brasil e da guitarra clássica em Portugal, o qual aborda a história do instrumento e repertórios significativos na formação dos instrumentistas. O objetivo principal desta comunicação é trazer informações sobre duas obras para violão, *L'Oiseau-Lyre* de Jorge Peixinho (1982) e *Preludio & Quasi una Passacaglia* (2001) de Gilberto Mendes, por meio de um estudo analítico que destaca o que ambas guardam de elementos ibéricos e ibero-americanos. O método é comparativo, com pesquisa qualitativa, bibliográfica, coleta e interpretação de dados, sendo os resultados apontados a presença de células idiomáticas de guitarra/violão sob o relevo das poéticas desses singulares criadores.

Palavras-chave: Violão; Guitarra Clássica; Repertórios; Música Nova.

Abstract: This text is the result of a research project on classical guitar in Brazil and Portugal, which addresses the history of the instrument and significant repertoires in the training of instrumentalists. The main objective of this communication is to present two significant guitar works, *L'Oiseau-Lyre* by Jorge Peixinho (1982) and *Preludio & Quasi una Passacaglia* (2001) by Gilberto Mendes through an analytical study that highlights what both they hold of Iberian and Ibero-American elements. The method is comparative, with qualitative research, bibliographic approach, data collection, analysis and interpretation; the results of which point to the presence of idiomatic cells for guitar on the relief of the poetics of these unique creators.

Keywords: Classical Guitar; Repertoires; New Music.

Introdução

Gilberto Mendes (1922-2016) e Jorge Peixinho (1950-1995) – dois nomes que a História da Música elencou em diversos dicionários; dois nomes que o idioma, a vanguarda, a cultura ibérica e sua presença nas Américas possibilitaram inúmeros encontros. A Música Nova os reuniu em uma irmandade de pensamentos sobre a composição musical, a referência germânica inicial e os voos solos. Peixinho esteve no Brasil a convite de Mendes, e Mendes esteve em Portugal invitado por Peixinho. O repentino desaparecimento do colega português mergulhou Mendes em uma profunda tristeza; a amizade era algo mencionado publicamente, em textos autobiográficos e de outros autores (MENDES, 1994; MARTINS, 2002; 2006), e seu luto refletiu sonoramente na superlativa *Estudo ex-tudo eis tudo pois! In memoriam Jorge Peixinho* (piano, 1997).

Em uma concisa revisão bibliográfica, podemos citar os seguintes autores que já trataram dessa afinidade entre Peixinho e Mendes, ou os citaram pela relação Portugal e Brasil na música de concerto e em especial as vertentes contemporâneas¹:

¹ Um dos objetivos dessa pesquisa, iniciada em 2018, é levantar o maior número possível de trabalhos referenciais para assim suprir lacunas e/ou organizar títulos que poderão subsidiar outros estudos. É relevante mencionar que esta investigação é cadastrada na Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Mato Grosso e faz parte dos projetos da autora como

O pianista brasileiro José Eduardo Martins (2006), docente aposentado da Universidade de São Paulo, dedicatário de obras de Mendes, no artigo *A Relação de Meio Século com a Música e Músicos de Portugal* relata uma vasta sequência de colaborações; é o texto mais significativo desse levantamento. Igualmente Martins (2002), com o artigo *Relembrando Jorge Peixinho* publicado em Lisboa, aponta particularidades da trajetória de Peixinho. Nesse mesmo sentido, são essenciais os textos organizados por José Machado (2002) em *Jorge Peixinho: In Memoriam*, publicados em Lisboa e por Paulo Assis (2010) em *Jorge Peixinho: Escritos e entrevistas*, editado no Porto.

A pianista portuguesa Ana Telles (2014), integrante do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa – GMCL² e docente da Universidade de Évora, em artigo intitulado *Trois Compositeurs Portugais Au Brésil: Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho et João Pedro Oliveira* historiciza a presença musical portuguesa no Brasil e especialmente dos três criadores em várias ocasiões no país. Também seu texto (2020) *O “cultivo da música contemporânea entre nós”: no cinquentenário do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*, cita a presença do GMCL no Brasil.

Jorge Peixinho: um compositor português como ponte entre a América latina e os países de expressão ibérica de Pessanha de Meneses (2016), no evento III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos, trata de relações interpessoais de Peixinho com colegas de países na Europa e nas Américas, destacando o Brasil; interessante o acesso do autor ao Arquivo Municipal do Montijo, onde é possível consultar a correspondência trocada entre Peixinho e diversos compositores entre os quais, Gilberto Mendes.

De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal, de autoria da violoncelista Vânia Filipa Tavares Moreira (2014), é uma dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco em que o panorama musical em Portugal no século XX está representado na produção musical dos compositores Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho e Alexandre Delgado, todos esses com alguma relação com o Brasil.

Em *Processos criativos colaborativos sobre a música de Jorge Peixinho (1940-1995): explorando o idiomatismo do violão e as potencialidades da eletrônica*, autoria de Pedro Baptista (2020), Tiago Lestre, Pedro Rodrigues e Evgueni Zoudilkine, a possibilidade de uma colaboração virtual com registros do pioneiro guitarrista José António Lopes e Silva (1937-2019)³ sobre obras de Peixinho tornou-se possível. O artigo prima também pela divulgação da produção de Jorge Peixinho e do violonista Lopes e Silva, que estudou no Brasil, onde ambos se conheceram.

membro do grupo Caravelas do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa – CESEM/FCSH-UNL.

² Grupo fundado por Peixinho em 1970.

³ “Nasceu em Pinheiro de Lafões em 1937. Guitarrista e compositor. Estudou com Duarte Costa, Andreas Segovia, Emilio Pujol, Isaias Sávio entre outros. Membro do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa desde 1970, professor do Conservatório Nacional desde 1970, activo como guitarrista e júri de Guitarra e Composição. Em 1962, fixou-se no Brasil, tendo prosseguido os seus estudos e sido professor nos principais Conservatórios de S. Paulo. Frequentou também os cursos de Música Antiga com Safford Cape. A partir de 1970, dedicou-se ao estudos da música contemporânea e das novas correntes musicais. Estudou com Jorge Peixinho, Álvaro Salazar, Luís de Pablo e Filipe Pires. Em 1975, participou em cursos sobre interpretação e informação sobre a música contemporânea para Guitarra, na Alemanha Federal, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Um ano depois, frequentou os cursos de Darmstadt, sob a orientação de Gyorgy Ligeti, Mauricio Kagel e Cristobal Halffter” (BRITO, 2018, p. 273). Da sua colaboração com Jorge Peixinho no Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, resultaram 21 obras com violão, compostas ao longo de 24 anos, entre 1971 e 1994 (BAPTISTA et al, 2020 p. 787).

No Relatório Final do Projeto do Ensino Artístico, *A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno do 5º Grau do Ensino Artístico*, de João Tiago Luís Correia (2016), estuda-se a obra para guitarra de Lopes e Silva e a música contemporânea do instrumento no ensino artístico, com ênfase no desenvolvimento em Portugal, entrando em contato fortemente com Lopes e Silva e sua intensa relação com o Brasil. Já no Relatório de Estágio Profissional *Repertório para Guitarra Clássica em Portugal 1900 a 2017* de Ricardo José de Almeida Ferreira Brito (2018), tem-se a importante organização de nomes, que em muito contribui para conhecimento de diversos músicos portugueses em contato com o Brasil.

Nesta comunicação vamos reunir Peixinho e Mendes dessa vez pelas obras para violão solo que ambos produziram em seus catálogos. Peixinho com *L'Oiseau-Lyre* (1982) e Mendes com *Preludio e Quasi una Passacaglia* (2001). O objetivo da análise das partituras é apresentar elementos ibero-americanos que perfazem a herança da família de cordas dedilhadas da qual Portugal e Brasil se arraigam, porém aqui pelo viés da Música Nova; trata-se de destacar dois gestos – o da presença músico-cultural ibérica/ibero-americana e o gesto da concepção da criação sonora singular, do que se abriga à poética de ambos eminentes compositores.

“... por vezes pássaro, outras vezes lira”

Em 1982 Jorge Peixinho compõe *L'oiseau-lyre* tendo como dedicatário o renomado guitarrista Lopes e Silva. A partitura está sob registro do CESEM/UNL e disponível no sítio do mic.pt⁴ com data de 1999. A gravação foi no LP *Portuguese Contemporary Music Works for Guitar Lopes e Silva 1987* (1987, Portugal Som) e uma compilação em CD, de 1995.

Embora haja um bom número de trabalhos sobre Peixinho, vida e obra, o que é natural devido a extrema importância de sua produção⁵, a revisão bibliográfica aponta pouco material analítico de *L'Oiseau-Lyre*⁶, mesmo sendo uma obra frequentemente elencada em estudos de catalogação da música para guitarra clássica.

Abordagens quanto aos processos do compositor, houve contato especialmente com os títulos: *A obra de câmara de Jorge Peixinho* de autoria de Francisco Monteiro (2018); *A música de cena de Jorge Peixinho: contributos iniciais para um estudo da sua obra para teatro, performance e mixed-media*, de Francisco Pessanha de Meneses (2015); além dos trabalhos citados anteriormente.

Sobre *L'Oiseau-Lyre*, especificamente, é de meu conhecimento a resenha de uma disciplina de mestrado (História da Música do Século XX) de António Gil Alves Ferreira (2009), na Universidade de Aveiro, intitulada *L'Oiseau-Lyre: Jorge Peixinho, a obra e o legado para Guitarra*⁷. Embora conciso pelo formato de resenha, o texto condensa dados relevantes para se abordar o processo composicional e a importância dessa obra para o repertório do violão contemporâneo. Em determinado ponto, Ferreira reproduz a seguinte fala de Peixinho:

O objectivo da minha música é a construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro. Explorei profundamente e intensivamente todas as relações entre a harmonia e o timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados. A característica principal da minha música é uma espécie de

⁴ Disponível em: http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&edicao_id=1260&lang=PT

⁵ Peixinho e Fernando Lopes-Graça (1906-1994) são constantemente apontados como os criadores que traçaram um caminho na música portuguesa em direção ao contemporâneo.

⁶ A coleta de dados tem sido contínua, no entanto os efeitos da pandemia também se notam na frequência a eventos e na pós-graduação, que poderiam divulgar mais material acadêmico.

⁷ Não foi encontrado pela autora outro texto sobre *L'Oiseau-Lyre* até o momento.

“atmosfera sonora onírica”, na qual surgem pequenas transformações através de artifícios contrapontísticos, filtragens harmônicas e tímbricas, etc. Dou também muita importância à ambiguidade entre a continuidade e a descontinuidade.” (COLLINS, 1992, p. 735 apud FERREIRA, 2009, p. 6)

Essa declaração propicia uma verdadeira síntese da poética de Peixinho e reflete com extrema coerência o que se examina na partitura de *L'Oiseau-Lyre*, como veremos a seguir, vindo ao encontro da apreciação que farei.

É de nosso conhecimento ainda uma comunicação de Paulo Vaz de Carvalho no evento acadêmico Symposium na Universidade de Évora em 2009, com o sugestivo título *Tocar L'oiseau lyre: fantasias que um título consente*⁸. No referido trabalho de Ferreira (2009, p. 9), há a seguinte afirmação de Vaz de Carvalho:

Neste título, pássaro-lira, pode haver alusão a várias coisas... O pássaro-lira é um pássaro que imita o canto das outras aves. Acho que isso seria uma razão pouco importante para o Jorge Peixinho chamar esse nome a uma obra extensa como esta que escreveu. Acho que o que há de mais importante nesta obra é que ao mesmo tempo ela é por vezes pássaro, outras vezes lira... às vezes toma a forma das linhas do voo dos pássaros, outras vezes as consonâncias da lira.
Paulo Vaz de Carvalho, 2008

Ferreira (2009, p. 10) ainda afirma que o título foi retirado de uma coletânea de peças de Carl Philip-Emanuel Bach, e elenca entre seus intérpretes: Lopes e Silva, Paulo Vaz de Carvalho e Pedro Rodrigues⁹.

Afastando-se por ora da questão do título da música, o que se depreende da análise da partitura é uma constatação de uma estrutura não tanto em seções, mas que se articula em fraseados, os quais se estabelecem dentro de uma poética congruente ao sistema Pós-tonal. Além dessa estrutura, percebe-se a projeção do instrumento violão como gerador das qualidades de Timbre, Articulação e Textura.

O ponto de partida é a apresentação de uma célula em harpejos que sonoramente repete a afinação tradicional do Violão – Mi-Si-Sol-Ré-Lá-Mi. Essa célula geradora passará por uma dezena de gestos que a cada um apresentará variações desse harpejo, seja por acréscimo de notas, timbres ou pelo uso de Harmônicos; constância de uma dinâmica crescendo e decrescendo (< >), sendo o uso de *ritenuto* para corroborar o andamento *Mosso* e, como previamente solicitado, “*sempre rubato ed espressivo*”; a obra segue nesse sentido rítmico ampliável ao apresentar também *appoggiaturas* possibilitando impulso aos harpejos.

A inventividade de Peixinho como criador reside não só em prover argumentos artístico-musicais, mas em sua condição inerente de fazer a passagem daquela ideia original para um desenvolvimento coerente, que ora revigore o discurso ora o retome com propriedade. Não se trata de uma prescrição, mas de uma poética que, como o próprio Peixinho aponta, prima pela “continuidade e descontinuidade”.

Posso considerar essa como uma espécie de primeira seção, A, apresentada pelo harpejo inicial, que delinea a afinação tradicional do violão, e com a seguinte finalização:

⁸ Este trabalho ainda está sendo pesquisado para obtenção de uma cópia.

⁹ Gravação disponível de Pedro Rodrigues em concerto, Antena 2, 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=j7YZJCpkk5Y>. Do LP de Lopes Silva, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQ-Ug2HGpiM>.

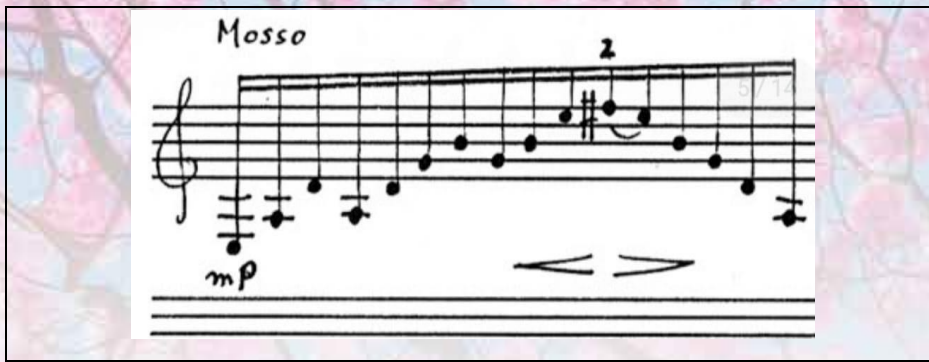


Figura 1. Harpejo inicial de L'Oiseau-Lyre



Figura 2. Finalização de harpejo na seção A.

Daí em diante, em andamento *meno mosso*, serão acrescentadas outras configurações frasais; uma alternância por entrada de vozes, a contrastar notas graves e médias/agudas, bem como a constante aparição de um símbolo de abreviatura (///) cuja resultante sonora é como o *trinado*. Ao mesmo tempo, retoma-se vez e outra a ideia do harpejo (*a tempo*).

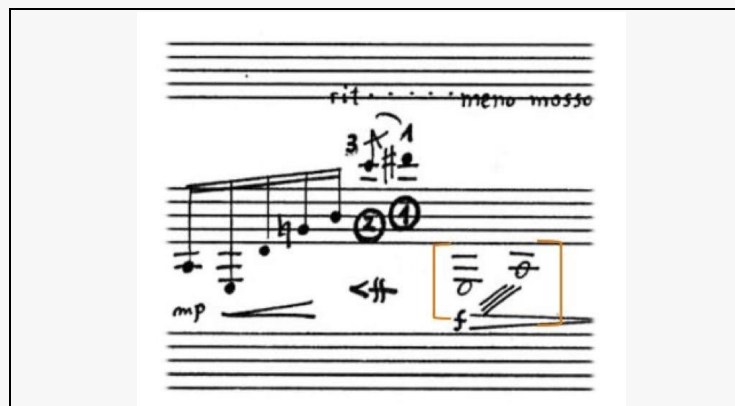


Figura 3. Efeito de trinados, em duas cordas, em apresentação tão constante quanto os harpejos.

Um segundo *meno mosso* contrasta pelas células rítmicas em colcheias, declinando o andamento, a diferenciar-se também com a dinâmica de *mp* e *p*, no entanto prossegue a ideia de entrada de vozes entre grave e agudo, que se ampliará até que o harpejo reapareça. A ideia musical que fica realçada é a presença do harpejo como recorrência entre os demais elementos, que se apresentam para contrastar como uma interlocução entre a ideia original e suas variantes.

A “rede muito densa de sons transformados” propicia uma textura, advinda das propriedades do violão, com acordes em *rasgueos*, harmônicos, células escalares breves, *tamboras*, percussão no tampo e *pizzicato a Bartok*. Além dos harpejos apontados aqui como elemento central – técnico, textural e sonoro-expressivo – da obra, os harmônicos também são muitas vezes solicitados.

Entretanto, em busca dos elementos ibéricos das cordas dedilhadas, temos esse *trinado* entre cordas (///) que se torna um elemento tão cultivado em *L’Oiseau-Lyre* quanto os harpejos e que, em nosso enfoque sonoro-perceptivo, tais *trinados* remetem ao violão mesmo – no entanto, dentro da família de cordas dedilhadas, nos rememoram, além disso, a articulação da guitarra portuguesa.

Neste sentido, embora concordando com Paulo Vaz de Carvalho sobre os cuidados de uma ligação muito mecânica (da imitação), tornamos ao título, se o pássaro-lira é um reprodutor dos sons de outros pássaros, o violão pode religar-se a uma sonoridade estendida, no caso, a técnica elementar da guitarra portuguesa, que é produzir com a mão direita os dedilhos e com a mão esquerda o expressivo *vibrato*, este que em alguns momentos surge na presente partitura.

Prelúdio e Quasi una Passacaglia

Falar do compositor brasileiro Gilberto Mendes é traçar uma linha na história da música contemporânea brasileira, em intersecção com vários pontos da história da vanguarda. Mendes, aludindo a sua prodigiosa memória e longevidade, sempre comentava: “Ninguém me contou, eu vivi isso”. Junto a colegas que também vislumbraram outra música de concerto, ele foi o fundador do Festival Música Nova (Santos-São Paulo, 1962), um dos signatários do Manifesto Música Nova, de vanguarda (1963), e passou por fases composicionais entre Nacionalismo, Experimentalismo e Pós-modernismo, por vezes em processos acumulativos e *avant la lettre*. Interessante destacar pontos que o aproximam a Peixinho: o apreço pela música-teatro e o envolvimento sociopolítico.

No ano de 2001, Mendes, já beirando os 80 anos, passou por uma cirurgia delicada; o sucesso da intervenção cirúrgica o entusiasmou a compor finalmente uma obra para violão, dedicada ao médico-cirurgião que o operou, Dr. Julio Saucedo – médico paraguaio radicado em São Paulo. Dr. Saucedo, ao saber da carreira de Mendes, revelou-se um apreciador da música instrumental, citando como sua referência a Agustín Barrios (1885-1944), de fato o maior compositor paraguaio.

Não era a primeira vez que Mendes tivera o ímpeto de compor para o instrumento, o Prof. Henrique Pinto (1941-2010), pioneiro no Festival Música Nova, já havia lhe solicitado obra; Prof. Dr. Edelson Gloden (1955-) como colega na Universidade de São Paulo também, e o uruguaio Eduardo Fernandez (1952-) por sua proximidade ao *Música Nueva* e aos *Cursos Latinoamericanos* era uma possibilidade para o compositor santista se deixar levar pela ideia¹⁰.

¹⁰ Essas informações foram obtidas pela autora junto ao compositor em 2001, por ocasião da composição ainda em construção. Em um documentário da Berço Esplêndido, Mendes reafirma os nomes de Gloden e Fernandes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BwAC6yuyKps&list=LL&index=1>

O pioneirismo de participação de Henrique Pinto no Festival Música Nova foi comprovado em levantamento de dados durante meu doutoramento na USP; a catalogação não foi publicada na Tese, mas tornei disponível para se conhecer no canal Academia e Violão, em: <https://www.youtube.com/watch?v=uO4foluvdd0>.

A única referência que encontramos sobre uma abordagem acadêmica da peça foi nos Anais do II Simpósio de Violão da Embap, 2008, *Quase uma suíte pós-moderna: Análise de Prelúdio e Quasi una Passacaglia, obras para violão solo de Gilberto Mendes*, de autoria do violonista Luis Alberto Garcia Cipriano. O texto apresenta a estética pós-moderna de Mendes nessa fase da composição e, peculiarmente, compara com o estudo *In Memoriam a Peixinho*, pelo pensamento no pós-moderno, de acumular e reutilizar materiais.

Em uma concisa revisão bibliográfica sobre Mendes, podemos destacar como trabalhos mais relevantes (apontados pelo próprio Mendes, 2013, p. 390): PRADA (2010), *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos Mares do Sul*, estudo comparativo sobre o viés estético e político do Festival Música Nova e relacionamento com os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*; dois pianistas que abordam processos composicionais no instrumento: Márcio Bezerra (2003), *A Unique Brazilian Composer: a study of Gilberto Mendes' music through selected piano pieces*, e Antonio Eduardo Santos (1997), *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*; do jornalista João Marcos Coelho (2008), *No calor da hora - música e cultura nos anos de chumbo*, que acompanhou a carreira de Mendes em vários momentos públicos; da musicóloga Heloísa Valente (2011), que organizou junto ao estudioso Ricardo Santhiago *O País dos Gilbertos: Notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*, uma inventiva publicação que aborda a multiplicidade cultural brasileira pela atuação de Gilberto Freyre, João Gilberto, Mendes e Gilberto Gil.

Em outra ocasião, Mendes (2008, p. 211) ainda elencou: de Rosemaura Staub Zago (2002) *Relações Culturais e Comunicativas no Processo de Criação de Gilberto Mendes*, um trabalho pioneiro de crítica genética; de Adriana Francato, *Astmatour - para coro e percussão (1971) de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor* (2003), dissertação de mestrado com o objetivo de realizar a partitura dessa obra-corral; *Os (des)caminhos do Festival Música Nova*, tese de doutorado de Antonio Eduardo Santos (2003). E há ainda de Beatriz Alessio Aguiar (2008) *Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes*; de Carla Delgado (2013) *Gilberto Mendes: Entre a vida e a arte*; de Fernando Magre (2017) a dissertação de Mestrado *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*; *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o pós-minimalismo nos mares do sul*, de Rita de Cássia Domingues dos Santos (2019), bem como os vários escritos de Heloísa Valente.

Sobre seu trabalho composicional, por fim, Mendes (2008, p. 199) declarou:

Sinto-me cada vez mais Villa-Lobos, cada vez menos interessado em desenvolvimentos retóricos de temas musicais. Procuo a unidade da grande diversidade de acontecimentos musicais simultâneos que se sucedem, riocorrente. A coisa musical, como que desordenada, tomando forma em seu desenrolar.

Tendo como referencial a obra de Agustín Barrios¹¹, a ideia de presentear o médico gerou um curto *Prelúdio* e outra mais extensa *Quasi una Passacaglia*, com edição da Sistrum (Brasília-DF). Por ocasião das homenagens ao 80º aniversário de Mendes em 2002 as apresentei na presença do compositor. Tem havido boa difusão, com uma gravação de Fabio Zanon em 2010 no CD *A Música de Gilberto Mendes*, pelo selo SESC; também no YouTube podem ser encontradas versões como a de Gilson Antunes (canal do violonista), na página

¹¹ Cedi a Mendes o famoso LP *Grandes Sucessos do Violão Latino-Americano*, 1980, Kuarup Discos, de Turibio Santos, com obras de Leo Brouwer, Barrios, entre outros.

da produtora cultural Sintonize (versão da autora deste texto), da violonista polonesa Stela Miteva Dinkova¹², entre outras.

Para além de uma imersão iniciática em Barrios, Mendes já era um conhecedor das possibilidades do violão no meio da música contemporânea, sendo que o Festival Música Nova, por ele idealizado, já apresentara inúmeros violonistas e obras seminais do instrumento, inclusive estreias brasileiras. Durante a construção da obra, Mendes me procurou como uma consultora de traços estilísticos, tessitura, certo equilíbrio de idiomatismo, ao qual a obra já carregava de pronto, não tendo sido nada alterado após minha primeira leitura na presença do compositor; foi solicitada a notação de um *glissando*, que Mendes pediu para que eu o grafasse, pois havia lhe agradado a resultante sonora, bem como aos *rasgueos*.

De acordo com Mendes, é de se fazer notar no *Prelúdio* uma ideia bachiana de melodia harpejada em *continuum* e ponto de chegada; solicitou rigor no tempo apontado ($\downarrow = 60$), porém sempre expressivo pelo intérprete em *rubatos* e *ritenutos*. Principalmente ao final, a ideia bachiana de progressão e ponto de chegada, com um acorde como em Terça de Picardia, após a sensação de tonalidade menor durante boa parte do *Prelúdio*.

Já *Quasi una Passacaglia* ($\downarrow = 112$ sempre), a forma da passacaglia se apresenta na constante da melodia no Baixo, que cita o *Preludio 1* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), como era a concepção de Mendes, e o *quasi* pelo motivo que atravessa a passacaglia, ou seja, a célula intercalada do gesto constante de harpejos, pois para Mendes este era um dos arquétipos do violão, harpejar. Essa seria uma seção A.

A seção B inicia imediatamente e apresenta uma célula já por vezes presente em obras de Mendes, que é o uso de harmonias estendidas em direção à música popular e jazzística, sextas e nonas acrescentadas, por exemplo, e um ritmo sincopado ao estilo bossanovista.

Após essa seção B, uma ponte apresenta outra ideia musical entremeando *rasgueos* com uma melodia, repetida por vezes, até chegar a uma seção C toda construída em terças, pois para Mendes, este era outro arquétipo do violão – sua ligação ancestral com as violas, em terças, porém aqui em uma apresentação Atonal, e tornada expressiva pelo uso do ritornelo.

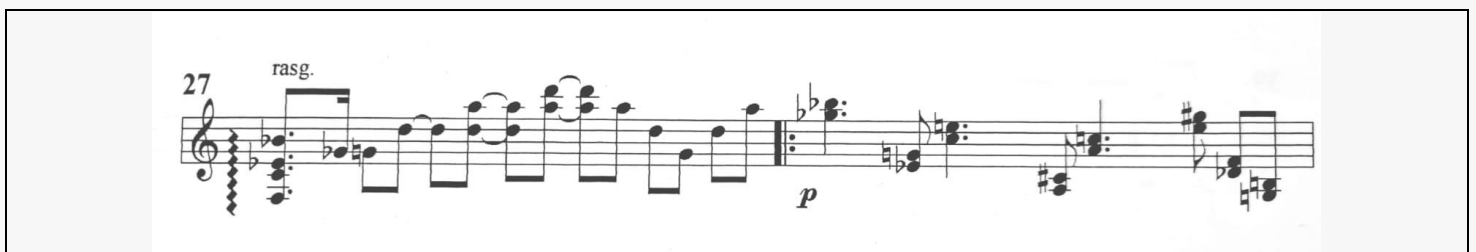


Figura 4. Passagem para a seção C, em terças e Atonal.

A estrutura da peça ficou assim: A (15 compassos), B (7 c. + ponte 5 c.), C (8 c. + ponte 2 c.), B' (10 c.), A' (12) com o mesmo acorde em Picardia, ligando-se ao *Preludio*.

Conclusões

Do que nos colocamos a buscar nesse repertório – elementos ibéricos e ibero-americanos da grande família das cordas dedilhadas – há a presença de dois arquétipos na obra de Mendes, a saber: o uso do harpejo

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imCU2m3fqll>

no *Prelúdio* e *Quasi una Passacaglia* e, reitera-se, localizamos na segunda obra de Mendes as disposições em Terças (seção C), como uma idealização de um elemento cultural da extensa linhagem das violas, que no Brasil é bastante difundido.

A seção B, de acordes em ritmos sincopados, nessa mesma obra, remonta a uma sonoridade da bossa-nova – um ícone de brasilidade que é muito caro a Mendes, já registrado em outras obras, como *Ulysses em Copacabana*, *Baile na Mata Atlântica* e *Urubuqueçaba*. Relembre-se ainda o uso da citação do *Prelúdio 1* de Villa-Lobos (seção A), como manifesta vontade de Mendes em se ligar ao consagrado motivo villalobiano, como algo bem violonístico. Nesse mesmo sentido, surgem os *Rasgueos* como ícone ainda do violão (e cordas dedilhadas).

Também se observa a presença de harpejos em *L'Oiseau-Lyre* – eles são a gênese da obra. Tão eloquente parecem igualmente aquelas articulações em *trinado* (///), e que podem ser uma referência à sonoridade tanto do violão quanto da guitarra portuguesa (cordas dedilhadas, novamente, como o bandolim). Não seria, portanto, tão difícil admitir a possibilidade da reprodução de um instrumento no outro, como o título suscita. Não vamos nos ater à sonoridade dos pássaros – a qual seria possível também a alguma análise aludir, posto que dentro da Música Contemporânea temos exemplos consagrados, como Olivier Messiaen (1908-1992), que tanto já fez nessa área da notação do canto dos pássaros –, mas sim ficaremos próximos à Lira, concordando com o professor Paulo Vaz de Carvalho, aqui pode ser a vez das “consonâncias da lira”, que circunscrevem o “DNA” das cordas dedilhadas.

Quanto ao trabalho composicional, um ponto é a semelhança com que ambos os criadores se definiram – Peixinho como a continuidade/descontinuidade e Mendes como “riocorrente”, o que promove nessas obras uma liberdade expressiva sem apego a retóricas, como aponta Mendes. Em Peixinho, pode-se pensar mais em um *continuum* de ações em *L'Oiseau-Lyre*, o que torna o *design* da partitura menos propício a ser dividido em seções.

Sobre o idiomatismo, Peixinho e Mendes apresentam harpejos solicitados de forma muito *legato* e ressonante, o que ficaria mais coeso no piano, instrumento no qual ambos os compositores-pianistas devem ter se utilizado para escrever. Especialmente em Mendes, alguns acordes também se acomodariam melhor ao piano, no entanto, não há um impedimento técnico que dificulte a articulação desses elementos – houve um alargamento das possibilidades. As obras apresentam grande variedade de procedimentos do violão e exploram suas sonoridades com bastante colorido, em *L'Oiseau-Lyre* principalmente.

Esperando contribuir com subsídios para essa questão, o quadro abaixo propicia uma síntese dos elementos mais observados no repertório estudado.

<i>L'Oiseau-Lyre</i>	<i>Prelúdio</i>	<i>Quasi una Passacaglia</i>
estrutura em frases (variações) – Pós-Tonal	fluir melódico	estrutura em seções e harmonias estendidas
harpejos = célula geradora	harpejos	harpejos
harmônicos	harmônicos	harmônicos
trinados (///) - violão, guitarra portuguesa, cordas dedilhadas	appoggiaturas	citação nos Baixos - <i>Prelúdio I</i> - Villa-Lobos (seção A)
células escalares breves		ritmo bossa-novista (seção B)
<i>rasgueos</i>		<i>rasgueos</i> (seção B)
<i>tamboras</i>		terças-Viola (caipira) / Atonal (seção C)
percussão no tampo		
<i>pizzicato a Bartok</i>		
<i>appoggiaturas</i>		
<i>vibratos</i>		
gesto de variar a tensão e re-afinação (mudanças de altura) na 6ª corda		

Figura 5. Quadro sintético de elementos do repertório focado

Referências

AGUIAR, Beatriz Alessio de. **Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes**. 2008. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ASSIS, Paulo (Org.). **Jorge Peixinho: Escritos e entrevistas**. Porto: Casa da Música; CESEM, 2010.

BAPTISTA, Pedro; LESTRE, Tiago; RODRIGUES, Pedro; ZOULDILKINE, Evgueni. Processos criativos colaborativos sobre a música de Jorge Peixinho (1940-1995): explorando o idiomatismo do violão e as potencialidades da eletrônica In: **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 2, jul.– dez., 2020.

BEZERRA, Márcio. **A Unique Brazilian Composer – A study of Gilberto Mendes' music through selected piano pieces**. Brussels: New Consonant Music, 2003.

BRITO, Ricardo José de Almeida Ferreira. **Repertório para Guitarra Clássica em Portugal 1900 a 2017**. Relatório de Estágio Profissional. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2018.

COELHO, João Marcos. **No calor da hora - música e cultura nos anos de chumbo**. São Paulo: Algor, 2008.

CORREIA, João Tiago Luís. **A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno do 5o Grau do Ensino Artístico**. Relatório de Estágio do Ensino Artístico. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2016.

FERREIRA, António Gil Alves. **Aveiro L'Oiseau-Lyre: Jorge Peixinho, a obra e o legado para Guitarra**. Resenha de disciplina de mestrado (História da Música do Século XX), Universidade de Aveiro, 2009. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/jazz7mode/trabalho-hm-secxx> . Último acesso: 12 de junho de 2021.

FRANCATO, Adriana Alexandre. **Asthatour - para coro e percussão (1971) de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor**. 2003. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

JORGE PEIXINHO, In: B. Morton, B. **Contemporary Composer**, P. Collins (ed.) Chicago, St. James Press, 1992, p.735.

MACHADO, José (Org.). **Jorge Peixinho: In Memoriam**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

- MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. 2017. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- MARTINS, José Eduardo A Relação de Meio Século com a Música e Músicos de Portugal. In: **Revista Música**, São Paulo, v. 11, pp. 125-142, 2006.
- _____. Relembrando *Jorge Peixinho*. In: **Jorge Peixinho – In Memoriam**. Lisboa, Caminho, págs. 76- 80. 1, 2002.
- MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. **Viver Sua Música com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy**. São Paulo: Edusp - Realejo, 2008.
- MOREIRA, Vânia Filipa Tavares. **De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2014.
- MONTEIRO, Francisco. A obra de câmara de Jorge Peixinho. **Revista Música USP**, Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 1, 2018.
- PESSANHA DE MENESES, Francisco. A música de cena de Jorge Peixinho: contributos iniciais para um estudo da sua obra para teatro, performance e mixed-media. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p.1-24.
- _____. **Jorge Peixinho: um compositor português como ponte entre a América latina e os países de expressão ibérica**. In: III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos 2016.
- PRADA, Teresinha. **Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos Mares do Sul**. São Paulo: Terceira Margem, 2010.
- SANTOS, Antonio Eduardo. **O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. **Os (des) caminhos do Festival Música Nova**. Tese de doutorado. PUC, São Paulo, 2003.
- SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. **Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o pós-minimalismo nos mares do sul**. Curitiba: CRV, 2019.
- SOUZA, Carla Delgado de. **Gilberto Mendes: Entre a vida e a arte**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- TELLES, Ana. *Trois Compositeurs Portugais Au Brésil : Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho et João Pedro Oliveira*. In: CHUEKE, Z. (dir.), **Rythmes brésiliens. Musique, philosophie, histoire, société**, Paris, L'Harmattan, Collection l'Univers Esthétique, 2014.
- _____. O “cultivo da música contemporânea entre nós”: no cinquentenário do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. In: **GMCL 50 Anos**, Lisboa: Ava Editions, 2020.
- VALENTE, Heloísa; SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **O Brasil dos Gilbertos: Notas sobre o pensamento (musical) brasileiro**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ZAGO, Rosemara Staub de Barros. **Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes.** 2002. 239 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

Estudo interpretativo da *Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula* por Sigismond Thalberg

Interpretive study of the Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula by Sigismond Thalberg

Juliana Coelho de Mello Menezes
julianacdm@gmail.com

Alberto José Vieira Pacheco
apacheco@musica.ufrj.br

Resumo: Este trabalho visa apresentar um estudo interpretativo da *Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula* de Vincenzo Bellini (1801-1835), por Sigismond Thalberg (1812-1871). Essa peça, para piano solo, foi apresentada no Rio de Janeiro pelo seu próprio autor em 1855. A partir da metodologia da autoetnografia da prática artística (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓVAL, 2014), o presente texto levanta aspectos interpretativos-expressivos dessa obra concentrando-se nos dois seguintes vieses: como o pianista pode realçar materiais da ópera na peça para piano, e como o pianista pode destacar os aspectos inovadores da fantasia quando comparada com a ópera, isto é, materiais musicais ou efeitos disponíveis apenas na peça para piano e inexistentes na ópera *La Sonnambula*. O prefácio do livro *L'art du chant appliqué au piano* (1853; 1862), de Thalberg, foi uma importante referência bibliográfica em nossas reflexões. Consideramos, por fim, que essa fantasia para piano solo, apesar de fazer uso extensivo de citações, possui aspectos musicais particulares e interessantes, que, pela *performance*, podem ser valorizados. Levantamos ainda a possibilidade de consistir em um documento da prática vocal operística da época, uma vez que algumas alterações rítmicas ou de ornamentação na melodia de origem vocal, em relação à partitura da ópera, em trechos específicos da fantasia, podem ser evidência do entendimento de Thalberg sobre como seria interpretada vocalmente a melodia, na sua época.

Palavras-chave: Sigismond Thalberg. Fantasia operística. Piano solo. Estudo interpretativo.

Abstract: *This paper aims to present an interpretive study of the Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula of Vincenzo Bellini (1801-1835), by Sigismond Thalberg (1812-1871). This piece, for solo piano, was presented in Rio de Janeiro by its own author in 1855. Based on the methodology of autoethnography of artistic practice (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓVAL, 2014), this text raises interpretive-expressive aspects of this piece focusing on the following two biases: how the pianist can highlight materials derived from the opera in the piano piece, and how the pianist can highlight the innovative aspects of fantasy when compared to the opera, that is, musical materials or effects available only in the piano piece and non-existent in the opera La Sonnambula. The preface to the book L'art du chant appliqué au piano (1853; 1862), by Thalberg, was an important bibliographical reference in our reflections. Finally, we consider that this fantasy for solo piano, despite making extensive use of quotations, has particular and interesting musical aspects, which, through performance, can be valued. We also raise the possibility that this piece may consist in a document of the operatic vocal practice of the time, once that some rhythmic or ornamental changes in the melody of vocal origin, in relation to the opera score, in specific excerpts of the fantasy, may be evidence of the understanding of Thalberg on how the melody should be interpreted vocally in his time.*

Keywords: Sigismond Thalberg. Operatic fantasy. Solo piano. Interpretive study.

Introdução

Sigismond Thalberg (1812-1871), de origem austríaca, foi um pianista virtuose e compositor, que circulou em *tournées* não só no continente europeu, como também no americano (WANGERMÉE, 2001). Sua reputação em Paris foi tão significativa que chegou a ser considerado rival de Franz Liszt

(1811–1886) em 1837, ano em que foi realizado um “duelo” entre os dois pianistas, tendo sido ambos declarados vencedores (HAMILTON, 2005).

Thalberg chegou ao Rio de Janeiro, em *tournée*, no dia 10 de julho de 1855, o que foi noticiado no mesmo dia (JORNAL..., 1855), e permaneceu até o último mês desse ano. Conforme verificamos em jornais da época, por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, a *Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula* ([1842?]), Op. 46, de Thalberg, foi apresentada no Rio de Janeiro, por ele mesmo, durante sua *tournée* em 1855. Isso ocorreu em 25 de julho (THEATRO, 1855) e em 14 de dezembro (THEATROS, 1855), que foram, respectivamente, seu primeiro e seu último concerto na cidade, ambos no Theatro Lyrico Fluminense.

Interessante frisar que essa mesma peça foi apresentada por Arthur Napoleão (1843–1925), pianista, compositor e empresário português, radicado no Rio de Janeiro a partir de 1868, durante suas duas primeiras *tournées* nessa cidade poucos anos após Thalberg, em 1857 e 1862, também no Theatro Lyrico Fluminense, quando ainda era um jovem virtuose. Esse fato mostra que a peça alcançou sucesso no Rio a ponto de permanecer nos palcos por alguns anos e merecer o interesse de outros intérpretes, para além de seu próprio compositor. Especificamente no caso de Napoleão, as apresentações das quais encontramos registro aconteceram em 25 de agosto de 1857 (NOTÍCIAS..., 1857), que foi o primeiro concerto público do jovem pianista no Rio de Janeiro, e em 12 de novembro de 1862 (ESPECTACULOS, 1862). Conforme o *Correio Mercantil* (PAGINAS..., 1857) corretamente observa, duas peças do programa (a fantasia sobre *La Sonnambula* e a fantasia sobre a ópera *Moisè in Egitto* de Rossini), compostas por Thalberg, haviam sido ouvidas pelo público pelas mãos do próprio autor em 1855. No entanto a relevância da peça não é apenas histórica. Analisando sua partitura, encontrada no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, e experimentando-a ao piano, notamos elementos que tornam a peça interessante para uma investigação artística.

O objetivo deste trabalho é levantar aspectos interpretativos e expressivos da *Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*, Op. 46, por Thalberg, e tecer breves discussões, tendo como elemento de experimentação nossa própria prática da peça ao piano.

Baseando-nos na metodologia da autoetnografia artística, fundamentada no livro *Investigación artística en música*, de Rubén López-Cano e de Úrsula San Cristóval (2014), nós mesmos estudamos a peça, enquanto foi feito um diário de estudo. Lembramos que, sendo a prática musical um recurso metodológico próprio da pesquisa em Música, a metodologia de autoetnografia artística tem como desafio “transformar algumas das práticas artísticas usuais em estratégias metodológicas de pesquisa formalizadas”¹ (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓVAL, 2014, p. 126). A partir da prática estruturada da peça musical em questão, geramos ideias e testamos aspectos expressivos e interpretativos.

¹ “convertir algunas de las prácticas artísticas habituales en estrategias metodológicas formalizadas de investigación” (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓVAL, 2014, p. 126).

Prévia e paralelamente à prática, foi feito um profundo estudo de documentos históricos e de bibliografia especializada, que guiaram as escolhas interpretativas e expressivas ao piano. Destacamos aqui, um material escrito pelo próprio Thalberg, que são suas recomendações para a preparação da performance de suas transcrições vocais para piano solo, presentes em no seu livro *L'art du chant appliqué au piano* (1862). Ressaltamos que durante nossa pesquisa em jornais do Rio de Janeiro da época, encontramos anúncios da venda do álbum *L'art du chant appliqué au piano*, de Thalberg, como no *Jornal do Commercio* (MUSICAS..., 1855). Portanto, este livro parece ter sido o guia interpretativo para a música de Thalberg também no Brasil, o que justifica seu estudo em nosso contexto. Ele consiste em 24 transcrições de peças vocais, operísticas ou não, para piano solo.² Destacou-se, para nós, o prefácio, que inclui 12 recomendações de Thalberg, especialmente para pianistas em formação, a respeito da execução dessas peças ao piano. As primeiras 12 transcrições foram publicadas pela Heugel, em 1853, ou seja, pouco antes da vinda do pianista-compositor ao Rio de Janeiro. Como veremos adiante, algumas recomendações apresentam aspectos expressivos não usuais na prática pianística atual, e correspondem aos ideais da prática de meados do século XIX e do próprio compositor, pelo que decidimos utilizá-las com especial cuidado em nosso estudo do repertório de Thalberg.

Fantasia operística para piano solo

A fantasia operística é um tipo de peça criada a partir de uma ópera, mudando-se a formação instrumental e/ou vocal, por exemplo, as fantasias operísticas para piano solo. Fantasias também poderiam receber títulos como caprichos, *souvenirs* e reminiscências, não havendo clara diferenciação entre elas. Atraíram bastante público em meados do século XIX, na Europa, e muitos dos pianistas-compositores da época dedicaram-se ao gênero, destacando-se, entre eles, Thalberg e Liszt (SUTTONI, 2002).

Uma fantasia pode ser criada a partir de duas ou mais melodias, árias ou partes da ópera. Para encantar a audiência, é comum a inserção de materiais com dificuldades técnicas, como arpejos ou escalas que perpassam vários registros sonoros. Segundo Paul Thom (2007), fantasias são um tipo de transcrição não-litera, pois não se segue com rigor a obra original, havendo liberdade, recriação, inserção de novos materiais e, principalmente, não há a representação consecutiva de todos os compassos da obra original na nova peça.

A *Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*, por Thalberg, apresenta, com destaque, a ária da personagem Amina, “Ah! Non credea mirarti”, do Ato II, e o quinteto (conjunto de solistas com coro) “D’un pensiero e d’un acento”, do Ato I. Temas desses números da ópera são apresentados e transformados ao longo da fantasia para piano, havendo ainda outros materiais musicais retirados da ópera, utilizados na fantasia de maneiras diversas. Além disso, vários novos trechos, supostamente originais, são inseridos por Thalberg.

² Encontramos edições desse álbum no IMSLP, acervo gratuito *online*.

Em suma, a fantasia operística se caracteriza pela inspiração em uma obra pré-existente, e pela criatividade do compositor em recriá-la na nova formação musical. Com base nessas características da fantasia, seguiremos este trabalho abordando os elementos interpretativos e expressivos da fantasia sobre *La Sonnambula*, considerando como o pianista pode realçar materiais da ópera na peça para piano, e como o pianista pode destacar os aspectos inovadores da fantasia em comparação com a ópera, isto é, materiais musicais, efeitos sonoros ou efeitos técnicos disponíveis apenas na peça para piano e inexistentes na ópera de Bellini.

Elementos interpretativos e expressivos: a ópera na fantasia para piano solo

O primeiro aspecto em que se pensa ao estudar uma fantasia operística são as possíveis semelhanças entre a ópera e a fantasia. Ou seja, os elementos da ópera que se fazem presentes na peça para piano solo. Assim, um objetivo interpretativo seria “cantar”, ao piano, as partes vocais da ópera. No prefácio do álbum *L'art du chant appliqué au piano* (1862), Thalberg mostra em várias recomendações que a peça para piano possui elementos da obra original, vocal, que devem se fazer presentes na execução ao piano. Por exemplo, na recomendação n. 2, Thalberg sugere que o pianista deve buscar tipos de toques diferentes de acordo com as características expressivas de cada tipo de melodia, similarmente aos registros vocais. Na recomendação n. 3, Thalberg ressalta que a melodia de origem vocal deve ser sempre destacada. Por exemplo, mesmo quando há indicação de *piano* ou *pianíssimo* para a melodia, isso deve ser tomado relativamente, uma vez que ela deve sempre soar mais forte do que o acompanhamento.

Há ainda recomendações bem relacionadas à performance, como a n. 5 e a n. 7. Na quinta, percebemos que trata do *rubato* melódico, pois Thalberg sugere o sutil atraso da nota melódica (do canto) em relação ao acompanhamento. Nas palavras do autor, principalmente “em uma melodia lenta, escrita em notas de longa duração, é de bom efeito, sobretudo no primeiro tempo de cada compasso ou no primeiro compasso de cada período de frase, atacar o canto depois do baixo, mas somente com um atraso quase imperceptível”³ (THALBERG, 1862, n.p., tradução nossa). Embora esse tipo de *rubato* seja discutido em livros de abordagem histórica, como Howard Ferguson (2006), Richard Hudson (2001) e Sandra Rosenblum (1988), e em tratados da época, como Manuel Garcia (1894), ele não é mais na prática moderna de piano. João Miguel Freire (2017) confirma isso ao expor a visão de intérpretes mais recentes amplamente reconhecidos atualmente. Lembramos que há um outro tipo de *rubato*, o estrutural, não abordado aqui, porém mais usual na prática mais atual do piano, que consiste na sutil alteração do *tempo* estrito, por *ritardando* ou *accelerando*, tanto da melodia quanto do acompanhamento simultaneamente.

Um bom exemplo de trecho para a utilização do efeito abordado por Thalberg, o *rubato* melódico, está na Figura 1, abaixo:

³ “Dans une mélodie lente, écrite en notes de longue durée, il est d’un bon effet, surtout au premier temps de chaque mesure ou en commençant chaque période de phrase, d’attaquer le chant après la basse, mais seulement avec un retard presque imperceptible” (THALBERG, 1862, n.p.).



Figura 1: Thalberg. *Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*. c. 52-55.
Fonte: BAN-UFRJ.

O trecho, iniciado em *Andante cantabile*, traz a melodia da ária “Ah! Non credea mirarti” na mão direita (m.d.), e o acompanhamento, inspirado nas cordas da orquestra, na mão esquerda (m.e.). Selecionamos especificamente esse trecho da fantasia por ser a primeira apresentação dessa ária de ópera, trazendo os materiais musicais com bastante fidelidade ao presente na partitura da ópera, havendo clara separação entre as camadas da melodia e do acompanhamento. Os trechos posteriores com o tema dessa ária apresentam várias transformações, havendo significativa influência criativa de Thalberg, não possibilitando as mesmas discussões aqui trazidas. Na Figura 2, temos, para cotejamento, os primeiros compassos desse *Andante cantabile* na partitura vocal da ópera. Observamos que Thalberg apresenta a ária, em sua fantasia, transposta um semitom acima. Experimentamos ao piano com e sem o *rubato* melódico em alguns tempos, conforme a recomendação de Thalberg. Percebemos que a melodia soa mais destacada quando há o sutil atraso da melodia, assim como mais fluida, similarmente a como ocorre na ópera. Uma vez que o canto, na ópera, não ataca precisamente na pulsação, essa comedida liberdade rítmica ao piano soa, expressivamente, muito mais como o canto, do que o ataque preciso da melodia com a pulsação, bem evidenciada pelo acompanhamento⁴.

⁴ Fizemos duas gravações, uma com *rubato* melódico, outra sem *rubato* melódico, disponíveis em: <https://youtu.be/DU_SAPqGRbs>.

190 *AND.^{te} CANTABILE*

61 *AND.^{te} CANTABILE* *legato* Ah! non credea mi -

pp

legato

- rar - ti sì pre - sto estin - to, o fio - re; pas - sa - sti alpardà

Figura 2: Bellini. *La sonnambula*. Compassos iniciais da ária "Ah! Non credea mirarti".
Fonte: IMSLP.

A busca pela similitude com a sonoridade orquestral é outro possível objetivo interpretativo que aproxima a fantasia à ópera em que foi baseada. Considerando os excertos acima, sabemos que os violinos são os instrumentos que tocam as notas das quiálteras de três. Na realização orquestral, todas são bem ouvidas, em *legato*. Na partitura da fantasia, Thalberg apresenta ligaduras de expressão, que sugerem a importância dessas notas e a articulação em *legato*. Ainda assim, um pianista poderia querer tocá-las bem suave, sobressaindo apenas os baixos, de modo a destacar mais ainda a melodia do canto. Conhecendo a ópera, no entanto, poderá buscar uma sonoridade similar, em que se ouvem todas as notas do acompanhamento, formando uma linha, mesmo que a melodia principal, do canto, tenha o maior destaque.

Ainda com relação a esse trecho da fantasia, há a questão rítmica a se refletir. Vemos que, na ópera, o ritmo do acompanhamento é predominantemente em quiálteras de três. Na voz, contudo, há frequentemente a divisão rítmica típica do compasso simples, com colcheia pontuada e semicolcheia, ou duas colcheias, por exemplo. Thalberg, em sua fantasia, não escreve o ritmo da melodia sempre igual ao da partitura da ópera. Às vezes, transforma o ritmo semínima mais colcheia, dentro de uma quiáltera de três, em duas colcheias. Ou seja, o ritmo soa mais rígido, desencontrando com o acompanhamento. Por vezes, transforma duas colcheias em colcheia pontuada mais semicolcheia. Há também, na fantasia, acréscimos de ornamentação e cromatismo.

Ouvindo gravações de cantoras renomadas, percebemos que elas também modificam o ritmo, de maneiras diferentes entre si. Por exemplo, Maria Callas, em sua gravação de 1965, em Paris, modifica em alguns pontos o ritmo. Natalie Dessay, na ópera produzida em 2009 no Metropolitan Opera, também faz modificações, porém diferentes da outra cantora. Tais alterações rítmicas, conforme a compreensão expressiva da intérprete, são explicitamente defendidas por Manuel Garcia. Em seu livro *École de Garcia*

(1847, p. 30–31), há um exemplo de uma melodia da ópera *Guillaume Tell*, em que, parecido com “Ah! Non credea mirarti”, o canto está escrito em ritmo pontuado (colcheia pontuada mais semicolcheia) e o acompanhamento está em colcheias dentro de quiálteras de três. Garcia diz, nesse exemplo, que o ritmo pode ser modificado conforme o significado e expressão do texto. Se o caráter sugerido for mais rígido, o ritmo pontuado deve ser mantido, se o caráter for mais doce, o ritmo deve ser transformado para se adequar em quiálteras de três.

Portanto, vemos que, em meados do século XIX, a precisão rítmica não era absoluta, pois o ritmo estava de alguma forma atrelado à expressividade. Esses argumentos nos levam a supor que a partitura de Thalberg seja um documento da prática interpretativa vocal da época, conforme a sua concepção. Considerando essa possibilidade, o estudo de fantasias e de outras peças para piano baseadas em ópera podem ser documentos acerca de possíveis interpretações e escolhas expressivas na prática operística da época. Lembramos que o próprio Thalberg estudou canto por cinco anos com o Manuel Garcia II (HAMILTON, 2008), renomado professor da escola italiana de canto. Além disso, na recomendação n. 12 do prefácio, Thalberg (1862) valoriza que se obtenha bons modelos por meio da audição de grandes artistas de qualquer instrumento, principalmente cantores, e, se possível, que se estude canto, para que um jovem pianista aprenda, diretamente, a sonoridade e expressividade vocal, que serão referências na prática de fantasias para piano.

Elementos interpretativos: as contribuições do piano para a fantasia operística

Ao se compor uma fantasia operística para piano, modifica-se o meio de execução, isto é, de vozes e orquestra para apenas um piano. Embora o piano seja um instrumento versátil, com muitas possibilidades sonoras, os recursos idiomáticos se modificam de acordo com os instrumentos e, com isso, adequações e ajustes serão necessários. Consideramos que, ao se executar e ouvir uma fantasia, essas diferenças entre a ópera e a peça para piano podem não ser apenas necessárias, mas também desejáveis, pois são elas o elemento singular, ou a contribuição artística principal desta em relação àquela. Na *Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*, por meio de sua escrita, notamos que o piano traz uma contribuição própria, ou seja, elementos extras que não podem ser encontrados na ópera.

Um desses elementos, presente em vários trechos da fantasia, é o efeito das “três mãos”, desenvolvido pelo próprio Thalberg, que o utilizou em público inicialmente por volta de 1830, na sua fantasia sobre a ópera *Don Juan*. Alguns anos depois, especialmente com a sua fantasia sobre a ópera *Mosè in Egitto* de Rossini (1835), o efeito foi sendo cada vez mais conhecido pela Europa (HAMILTON, 1989). Após 1837, Liszt passou a empregá-lo, sobretudo em suas peças baseadas em ópera (HAMILTON, 2005).

O efeito das “três mãos” consiste em uma ilusão sonora. A melodia principal soa na região central do teclado, muitas vezes com mãos alternadas, havendo camadas mais grave e mais aguda simultaneamente. Um exemplo recorrente é o seguinte: a mão direita executa uma camada de acompanhamento que perpassa a região aguda do teclado, enquanto a mão esquerda executa uma camada de acompanhamento que perpassa a região grave do teclado. Durante algumas pausas ou prolongamento

de notas do acompanhamento, as mãos se alternam na execução de notas melódicas, na região central do teclado, e imediatamente retornam para a execução do acompanhamento. Tudo isso com o uso do pedal de sustentação, quase sempre requisito para o prolongamento dos sons. Assim, o ouvinte percebe pelo menos uma camada no grave, e outra no agudo, aparentemente contínuas, enquanto há uma melodia soando na região central do piano.

Percebemos, por meio da nossa prática da fantasia, que, quando há o efeito das “três mãos”, deve-se atentar ainda mais ao destaque da melodia em relação às demais camadas, pelo fato do conjunto sonoro ser mais elaborado e a sonoridade mais densa. Carl Czerny (1846), ao abordar sobre o efeito das “três mãos”, considera que foi uma influência para a escrita pianística, e enumera algumas novas habilidades e técnicas exigidas ao pianista. Uma delas é essa habilidade de marcar e destacar a melodia do canto em relação ao acompanhamento, realizando-a de maneira expressiva. Vemos, portanto, que as fantasias de ópera tiveram um impacto considerável na escrita para piano como um todo.

Na Figura 3 e na Figura 4, temos exemplos típicos do efeito das “três mãos”. Marcado em vermelho por nós, destacamos as notas melódicas. Vemos como essa melodia principal passa pelas duas mãos, por vezes faz parte também da camada de acompanhamento. Ampla extensão do teclado é usada, especialmente na Figura 3.

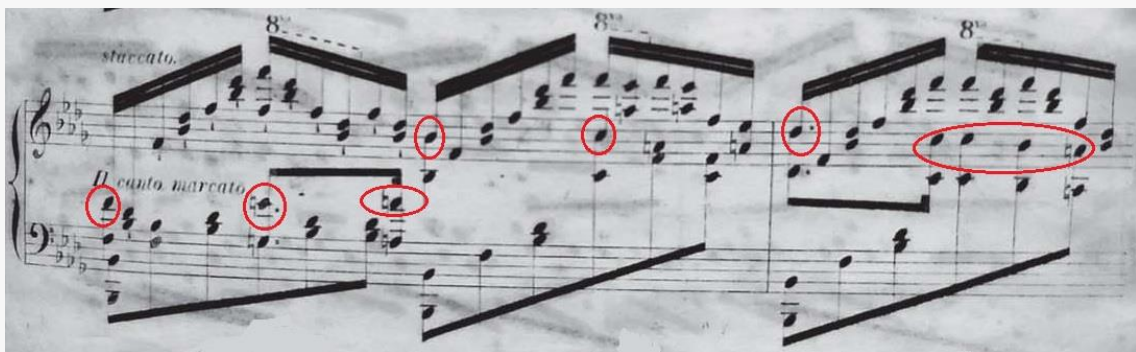


Figura 3: Thalberg. *Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*. c. 82-82.

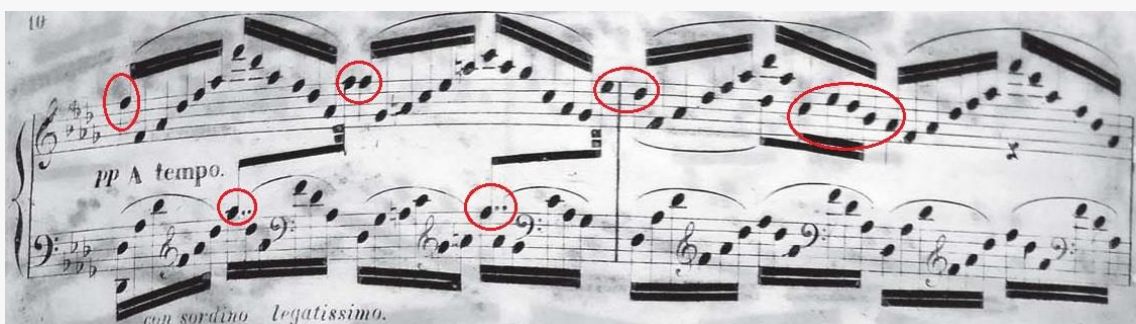


Figura 4: Thalberg. *Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*. c. 95-96.

Por sua vez, a Figura 5 nos traz algumas discussões. Esse trecho é a continuação daquele iniciado na Figura 1, e apresenta novamente a melodia da ária “Ah! Non credea mirarti”, com modificações.

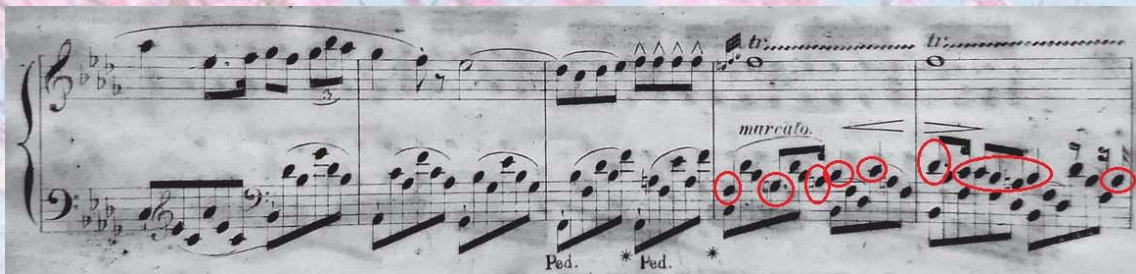


Figura 5: Thalberg. *Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*. c. 64–68.

A melodia (marcada em vermelho) e o acompanhamento da m.e. (quíalteras de três inspiradas no acompanhamento orquestral) estão muito próximos em registro. Ainda assim, pode-se considerar que o efeito das “três mãos” também seja percebido nesse trecho. A melodia está na camada intermediária, sendo realizada apenas pela m.e., enquanto a m.d. faz um trinado prolongado por todo o trecho. Esse trinado não só aumenta o virtuosismo da peça, pois obriga a m.e. a realizar duas camadas simultaneamente, mas também contribui para o caráter, que sofre um aumento de tensão e dramaticidade em relação ao trecho anterior, doce, que tem seu início mostrado na Figura 1.

Portanto, a Figura 5 exemplifica com o trinado que, além da questão do idiomatismo, e de novos efeitos possíveis pelo instrumento, há as novidades criativas do autor da fantasia. Thalberg, ao longo dessa fantasia, faz uso de trinado como recurso expressivo, de maneira inexistente na ópera de Bellini.

Alguns compassos adiante, na fantasia, a tensão é aumentada, pois os trinados, que permanecem na m.d., passam a dobrar a melodia no registro extremo agudo, conforme Figura 6. Além dos trinados, são inseridas notas cromáticas entre eles, aumentando a tensão. Especialmente esses compassos adquirem extrema expressividade, também pela surpresa que se tem ao ouvi-los.

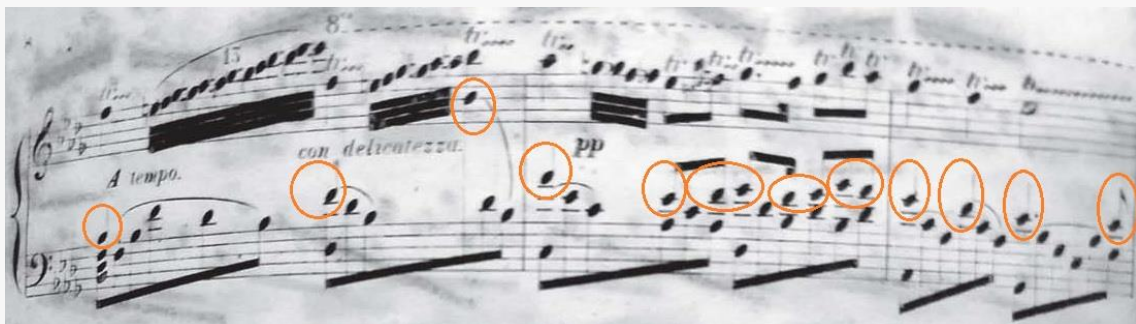


Figura 6: Thalberg. *Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*. c. 77–79.

Em outro momento da fantasia, há o uso prolongado dos trinados, porém de maneira um pouco diferente. A Figura 7 apresenta o início de um trecho baseado no quinteto “D’un pensiero e d’un acento”. Marcadas em vermelho, seguem as notas da melodia de origem vocal, em efeito das “três mãos”, e, em verde, os trinados. Como vemos, os trinados passam de um registro para o outro, do mais agudo para o mais grave, formando quase um trinado constante, permanente, soando como uma camada que perpassa vários registros. Assim, esses trinados contribuem para que o efeito das “três mãos” seja ouvido de

maneira mais complexa. As duas mãos realizam, alternadamente, as camadas da melodia principal, dos trinados e dos acordes (inspirados no coro da ópera). A única camada realizada pela m.e. apenas é o baixo, que soa a cada início de compasso. Levando em conta a singularidade e potencialidade expressiva desta escrita, o pianista pode escolher realçar não só a melodia principal, como também, secundariamente, os trinados, em seus caminhos pelos vários registros, do agudo para o grave.



Figura 7: Thalberg. *Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*. c. 148–153.

Vemos, portanto, alguns exemplos da complexidade que há nessa fantasia sobre *La Sonnambula* por Thalberg, que chega a apresentar efeitos inexistentes na ópera. Ressaltando que eles são contribuições originais feitas pelo compositor da fantasia, e não são um mero substituto, ou ajuste de escrita, que responderia à impossibilidade de verter idiomáticamente para o piano trechos orquestrais específicos.

Considerações Finais

Este trabalho contribui para dar visibilidade para um repertório, que embora fosse usual em meados do século XIX especialmente e tenha feito uma contribuição importante na escrita pianística geral, é pouco visitado atualmente. Vimos que, se por um lado, a fantasia evoca a ópera e, por isso, o pianista pode (e deve) ressaltar elementos expressivos da obra original, por outro, as fantasias apresentam elementos únicos, ausentes, na ópera em que foi baseada. Se o pianista ressaltar também esses elementos particulares, a performance da peça pode adquirir especial interesse artístico. No caso da *Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula*, abordada neste trabalho, o efeito das “três mãos” e o uso de trinados são elementos novos trazidos por Thalberg para a peça para piano. O efeito das “três mãos”, especialmente, só existe ao piano, e uma orquestra não poderia evocá-lo à sua audiência. Além disso, esse efeito foi inicialmente criado por Thalberg em uma fantasia, demonstrando que esse tipo de repertório foi responsável por ampliação dos recursos técnicos e sonoros da prática do piano.

Destacamos, ainda, nossa suposição, com base em exemplo trazido neste trabalho, e em Garcia (1847), que fantasia de ópera para piano solo por Thalberg pode ser um documento da prática vocal operística de meados do século XIX, conforme percebidos pelo próprio compositor. Sendo assim, essas partituras podem adquirir um especial valor musicológico e interpretativo, auxiliando pesquisadores de diversas áreas da música.

Referências

CZERNY, Carl. **La grande méthode de piano**. Op. 500. Partie 4. Partitura. Paris: Richault, 1846.

ESPECTACULOS. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n. 308, p. 4, 8 nov. 1862. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/217280/21152>>. Acesso em: 7 maio 2020.

FERGUSON, Howard. **La interpretación de los instrumentos de teclado: Del siglo XIV al XIX**. Publicado originalmente en inglés por Oxford University Press en 1975. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

FREIRE, João Miguel Bellard. Tempo musical e regularidade — Um estudo sobre o rubato. **Anais... VII Simpósio Internacional de Musicologia. Goiânia**, 2017, p. 464–476. Disponível em: <https://12ade8b3-78d2-4307-baea-afc6d8bf74e6.filesusr.com/ugd/7475e9_de9a8684d0f649bfb02222bce93a36ea.pdf>. Acesso em: 4 maio 2021.

GARCIA, Manuel. **École de Garcia: traité complet de l'art du chant**. Séconde partie. Paris: o autor; Troupenas, 1847.

HAMILTON, Kenneth Lawrie. **The Opera Fantasias and Transcriptions of Franz Liszt: a critical study**. Oxford, 1989. Thesis (Doctor of Philosophy). Balliol College, University of Oxford. Oxford, 1989. Disponível em: <<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:021d129f-3b6d-4a55-893c-ba92ea853653>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. Liszt's early and Weimar piano Works. In: _____ (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. New York: Cambridge University Press, 2005. Cap. 4.

_____. **After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance**. New York: Oxford University Press, 2008.

HUDSON, Richard. Rubato [tempo rubato] (It.: 'robbed or stolen time'). GROVE Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24039>>. Acesso em: 4 maio 2021.

JORNAL do commercio. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 189, 10 de julho de 1855, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/8759>. Acesso em: 20 jun. 2020.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. Disponível em: <<http://invaristic.blogspot.com/>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MUSICAS de Thalberg. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 211, 2 ago. 1855. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/8869>. Acesso em: 9 jun. 2020.

NOTÍCIAS diversas. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 225, p. 1, 18 ago. 1857. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13670>>. Acesso em: 5 maio 2020.

PAGINAS menores. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 238, p. 1, 31 ago. 1857. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13722>>. Acesso em: 5 maio 2020.

ROSENBLUM, Sandra P. **Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SUTTONI, Charles. Piano fantasies and transcriptions. GROVE Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0005677>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

THALBERG, Sigismond. **Grande fantasia sur des motifs de l'opéra La Sonnambula**. Op. 46. Partitura. [Paris?]: [s.n.], [1842?].

_____. **L'art du chant appliqué au piano**. 3^e série. Op. 70. Partitura Paris: Heugel, 1862. Prefácio em francês.

THEATRO. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 203, p. 4, 24 jul. 1855. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/8827>. Acesso em: 5 nov. 2017.

THEATROS. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 341, p. 4, 13 dez. 1855. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/15497>. Acesso em: 5 nov. 2017.

THOM, Paul. **The Musician as Interpreter**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2007.

WANGERMÉE, Robert. Thalberg, Sigismond. GROVE Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27766>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

Fioritura da eloquência: uma construção de modelo para a primeira sonata do *Opus III* de Arcangelo Corelli

Fioritura of eloquence: a model construction for the first sonata of Arcangelo Corelli's Opus III

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro
Roger.ribeiro@usp.br

Resumo: A ornamentação livre, um dos mais importantes diferenciais do estilo musical italiano do século XVIII, é uma técnica utilizada para enriquecer o discurso melódico de uma obra, por meio da inserção de ornamentos musicais, especialmente em trechos mais lentos da música. Na maior parte dos casos, os ornamentos não são previamente indicados pelo compositor na partitura, mas é esperado que o intérprete os adicione. O assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas teóricas e principalmente em diversas edições setecentistas de sonatas solo (ou seja, instrumento solista acompanhado de baixo-contínuo) com versões extensamente decoradas, que já na época cumpriam uma importante função didática. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711). Entretanto, a existência de, pelo menos, uma instância de ornamentação aplicada à escrita de trio-sonatas pela pena de Georg Philipp Telemann (1731), mostra que a prática não se restringia apenas ao universo das peças solo. Contudo, este assunto é pouco abordado, uma vez que os estudos acerca da ornamentação italiana se concentram, na maior parte dos casos, no repertório à dois. Este artigo é um recorte de uma dissertação sobre a prática de ornamentação livre nas trio-sonatas de Corelli. Nesta pesquisa foi possível propor um modelo didático de ornamentação livre para algumas trio-sonatas do Opus III.

Palavras-chave. Ornamentação livre. Música antiga. Corelli. Violino barroco. Retórica.

Abstract. *Free ornamentation, also known as Italian ornamentation, is a way to embellish melodies in general. There are not marked in the score but added by the performer on his own initiative. The subject was approached in detail in theoretical perspectives and mainly in several eighteenth-century editions of solo sonatas (solo instrument accompanied by a figured bass) with extensively memorized versions, which already fulfilled an important didactic function at the time. Among these pre-ornamented editions, the third edition of the Opus V sonatas by Arcangelo Corelli, by Estienne Roger (Amsterdam, 1711), stands out. However, the existence of at least one instance of ornamentation applied to the writing of trio-sonatas in the pen of Georg Philipp Telemann (1731) shows that the practice was not restricted to the universe of solo pieces. However, this subject is little discussed, since studies on Italian ornamentation focus, in most cases, on the repertoire of two. This article is an excerpt from a dissertation on the practice of free ornamentation in Corelli's trio-sonatas. In this research it was possible to propose a didactic model of free ornamentation for some trio-sonatas from Opus III.*

Keywords. *Free ornamentation. Early music. Corelli. Baroque violin. Rethoric.*

1- Introdução

No século XVIII, a música era entendida como um “discurso de sons” (Mattheson, 1739), e a performance musical era comparada à declamação de um orador (Quantz, 1752). Considerando essa relação, é possível compreender a ornamentação livre no espectro mais amplo das virtudes elocutivas.

O verbo ornamentar é derivado do verbo latim ornare, que significa guarnecer um exército ou uma frota. Quintiliano ([séc I] 2017) compara o ornatus (ornamentação) com o brilho de uma arma ou relâmpago: segundo o retor, o que assusta as pessoas é o brilho, e não o potencial de ferir ou matar. Assim,

o brilho é que comove o público, e um discurso sem ornamentos é como um raio sem brilho. Essa definição contraria o senso comum do século XXI que tem o ornamento como um enfeite acessório. No escopo da retórica, o ornatus é uma das quatro virtudes elocutivas, ao lado de puritas, perspicuitas e decoro. Segundo Bartel (1997), “é nesta ‘Virtude’, ornatus, que as figuras retóricas e tropos encontram seu lugar.”

Na música barroca italiana a ornamentação livre é um componente essencial desta ‘Virtude’ estando associada não somente ao trabalho do compositor, mas principalmente ao do interprete. No segundo livro da *Ética a Nicômaco* ([350ac]2018), Aristóteles argumenta que a virtude é a média entre dois vícios opostos. Seguindo essa linha, Lausberg (2004, p. 139) coloca o *ornatus* entre os vícios da insuficiência, *oratio inornata*, (discurso sem ornamentos) e a demasia, *mala affectatio*, (discurso obscurecido pelo excesso de ornamentos). Encontrar essa medida muitas vezes é um desafio para o interprete da música barroca italiana no século XXI que encontra em fontes primárias como tratados e modelos de ornamentação proposto por compositores, interpretes e editores contemporâneos uma poderosa ferramenta e em muitos casos a única saída para essa questão interpretativa.

No século XVIII, a ornamentação foi abordada em preceptivas teóricas, dentre as quais se destacam Quantz (1752), Tartini (1770), a obra de Geminiani (1748-1760) e Leopold Mozart (1756). Além dessas ricas fontes tratadísticas, é possível identificar e reunir diversas edições de sonatas para violino e baixo contínuo com versões extensamente decoradas. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711).

Essa obra foi correntemente mencionada por Quantz (1752) em seu tratado, Zaslav (1996) enfatiza sua importância modelar e Paoliello ainda afirma:

Assim, as sonatas de Corelli foram modelo desse gênero no século XVIII, imitadas desde sua disposição até o estilo de cada movimento que compõe a sonata. Vale lembrar que os adágios ornamentados pelo compositor representam importante registro da prática de ornamentação livre italiana, podendo ser aplicado a outras composições italianas que, em geral, não trazem as ornamentações escritas e devem ser improvisadas (PAOLIELLO, 2017, p. 104).

ZASLAW (1996) sugere uma motivação didática para a publicação de sonatas ornamentadas, já que a prática de ornamentação livre em movimentos lentos era normalmente um processo puramente interpretativo.

O senso comum sugere, portanto, que qualquer ornamento que Corelli enviou a Amsterdã para ser publicado teria sido um exemplo mínimo, que poderia servir para muitos tipos de violinistas em uma sorte de locais. Isso teria sido destinado primariamente a músicos inexperientes que precisavam ver o que era desejado neste tipo de música, não para virtuosos, que seriam capazes de cuidar de si mesmos nesse assunto (ZASLAW, 1996, p. 109).¹

¹ “Common sense suggests, therefore, that any ornaments Corelli sent to Amsterdam to be published would have been minimal, all-purpose examples that could work for many types of violinists in a variety of venues. These would have been intended primarily for inexperienced player who needed to be shown what was wanted in this type of music, not for virtuosos, who would be well able to take care of themselves in that department.” [Trad. nossa].

À parte dessa discussão, esse registro sobreviveu até hoje e no século XVIII motivou diversos outros violinistas a fazerem suas versões. Segundo o mesmo artigo de Zaslav (1996, pág 109), mesmo com alguns manuscritos perdidos, foram encontrados vinte diferentes manuscritos e edições setecentistas sobre parte das sonatas do *Opus V*. Essas edições nos ilustram como a prática de ornamentar os adágios na música italiana era bem disseminada.

Segundo o mesmo autor (pág 108) a terceira edição do *Opus V* tem três valores didáticos hoje em dia: primeiro, com os movimentos separados usados como estudos²; depois, como modelo composicional; e, finalmente, como base para a improvisação. Considerando o terceiro atributo, temos na terceira edição do *opus V* um modelo de ornamentação que motiva a aplicação de seus princípios nos movimentos lentos das doze sonatas de Corelli e em todo seu repertório contemporâneo, e, ainda, uma inspiração para a ornamentação livre do barroco tardio, conforme temos os outros modelos em diferentes estilos para as mesmas sonatas

Porém, a obra publicada de Corelli inclui, além das 12 do *Opus V*; 48 trio-sonatas; e 12 concertos grossos, editados em 6 *Opus* (Spitzer e Zaslav, 2004, pag 80). Esse repertório serviu como modelo para diversos músicos e circulou a Europa por gerações ao longo do século XVIII.³ Mas somente o *Opus V*, foi reeditado com exemplos ornados pelo compositor e a aplicação dos princípios implícitos em seu modelo, nas demais obras de sua autoria, mesmo as trio-sonatas compondo a maior parte de seu escopo, é uma questão cercada de incertezas, pois trata-se de música de câmara com mais de uma voz solista.

Já no século XVIII, autores como Mattheson (1739) afirmaram a autoridade dos modelos corellianos para a escrita da trio-sonata, e não há dúvida de que essas obras contribuíram para a consolidação desse gênero como o mais importante na escrita instrumental do século XVIII.

Segundo Zaslav e Spitzer (2004, pag 82), Corelli em Roma mantinha um corpo de músicos profissionais conhecedores do seu estilo e maneira de tocar. Dentre eles, destacava-se majoritariamente como seu segundo violino e amigo pessoal a figura de Matteo Fornari, com quem Corelli muitas vezes tocava suas trio-sonatas. Uma questão prática e cultural envolve esse assunto: como eles combinavam suas interpretações? Se a música do *Opus V* era notada sem ornamentos, mas há vários registros dessa prática, não seria possível supor que Corelli, ao tocar, ornamentava os adágios das trio-sonatas? E, nesse caso, Fornari, ao tocar o segundo violino, provavelmente também não se limitaria somente ao que estaria escrito. Ainda, segundo os autores, Corelli era perfeccionista e ensaiava bastante sua orquestra. Seria a ornamentação uma das questões de ensaio?

Algumas dessas levantadas em uma pesquisa de mestrado permaneceram inconclusivas, mas em um levantamento, tendo como principal referência a publicação de Frederick Neumann (1983) destacou-se o único trabalho encontrado nesse modelo escrito para trio-sonata, os *Trietti Metodichi* de Telemann (1739). Além de alguns modelos encontrados em meio a preceptiva de Geminiani (HELD, 2019)

² Contextualização da técnica mecânica do instrumentista na música.

³ Existem obras encontradas em manuscritos com autoria atribuída a Corelli que não foram publicadas.

e preceitos sobre a realização de música de câmara e trio-sonata que versam sobre a ornamentação livre no tratado de Quantz (1752).

Motivado por esta demanda e fundamentado principalmente pelas fontes primárias citadas, uma pesquisa de mestrado foi conduzida e foi possível realizar modelos didáticos de ornamentação livre para três trio-sonatas do *opus III* de Arcangelo Corelli. Em artigos recentes foram escolhidos para análise e composição de modelos de ornamentação dois movimentos lentos da segunda sonata do Opus III de bem como o primeiro movimento da terceira sonata. O presente artigo visa a construção de um modelo para a primeira trio-sonata do *opus III* e, por meio do uso da mesma metodologia aplicada na pesquisa, conduzir o leitor a uma reflexão musicológica sobre o fenômeno da ornamentação livre em Trio-sonatas.

2- Etapas para a composição dos ornamentos

A pesquisa foi conduzida através das seguintes etapas:

a) *Análise dos ornamentos em modelos Corellianos (sonatas do Opus V) e sua decantação em estruturas menores e intermediárias:* Foi aplicada aos movimentos lentos das seis primeiras sonatas do *Opus V* que foram contempladas com um modelo de ornamentação proposto por Corelli em 1710.

O objetivo primordial dessa análise foi o de identificar padrões de ornamentações que pudessem ser utilizados como referência para criar um repertório de ornamentos livres que podem ser utilizados na interpretação de outras obras e, principalmente, na aplicação dessa maneira de ornamentar às trio-sonatas do *Opus III*. O resultado dessa análise foi consolidado em uma *tabela de ornamentação*, a exemplo das tabelas 1 e 2.

Unísono	Opus V N 3 em C maior	Adagio	19 e 20		
Segunda menor ascendente	Opus V N 3 em C maior	Adagio	11		

Tab. 1: Exemplo da tabela de ornamento de estruturas menores do *Opus V*.

Tipo de cadência	Compassos	Exemplo esqueleto	Exemplo ornado
Perfeta	5, 6 e 7		

Tab. 2: Exemplo da tabela de ornamento de estruturas intermediárias do *Opus V*.

Como critério de comparação, buscamos as menores estruturas ornamentadas em cada discurso musical, que se revelaram na observação das relações intervalares entre as notas estruturais da

versão esqueleto⁴; porém, a ornamentação livre é um componente tão enraizado no gosto italiano que, muitas vezes, ao compor uma obra e notar sua versão esqueleto para edição, o compositor já propõe uma camada inicial de ornamentos, muitas vezes quase imperceptível. Neumann (1983) argumenta que a ornamentação pode ser tocada e notada em diferentes camadas e que a maioria das versões editadas já tem uma camada inicial, podendo essas camadas, quase sempre, serem aumentadas ou mais diminuídas. Isso foi identificado nas obras analisadas e, dessa forma, como critério para a escolha de relações intervalares relevantes da versão esqueleto, foram também considerados os casos de notas que, apesar de não notadas sequencialmente, poderiam conectar-se harmonicamente caso fossem aumentadas. A Fig. 1 apresenta o exemplo de notação do primeiro compasso do *adágio* inicial da Sonata *Opus V n.4* de Arcangelo Corelli, editada e ornada pelo compositor.



Figura1: Notação do compasso 1 do *adágio* inicial da Sonata *Opus V n.4* de Arcangelo Corelli.
Fonte: Corelli *Opus V*, edição de Estienne Roger (1711).

Na versão esqueleto, apresentada no segundo pentagrama (Fig. 1), ao fá inicial se sucede um dó que, no primeiro pentagrama, é embelezado com uma *apoggiatura*, categorizando, dessa maneira, um exemplo de ornamentação em um salto de quinta. No segundo tempo, temos esse dó precedendo um si bemol, que tem em sua própria *apoggiatura* da versão, ornada com o trilo, um embelezamento dessa relação de segunda maior; porém, harmonicamente esse dó está diretamente conectado ao lá do terceiro tempo, o que permitiria claramente a aumentação indicada no destaque da Fig.1.

Além da tabela de ornamentos classificada por relações intervalares entre as notas da versão esqueleto, trabalhamos em uma outra, separando as cadências, classificadas pelos seus tipos, com o confronto entre a versão esqueleto e a proposta de cada modelo. A finalidade desta segunda tabela é a de observamos o repertório de ornamentos da primeira tabela combinados em estruturas um pouco maiores, mas não tão grandes como as que precedem as cadências, seguindo o exemplo de Quantz (1753), que em seu tratado provê seu leitor de um repertório de cadências ornadas.

b) *Análise descritiva da dispositio, das estruturas e texturas das obras:* Com o objetivo de destacar a relação entre os ornamentos propostos e o processo composicional das obras foi realizada uma análise da *dispositio* de matriz retórico musical dos modelos dos *opus V* e dos *trietti metodichi*. Nesses últimos, o principal objetivo foi elucidar a aplicação dos ornamentos em contexto de trio sonatas e sua distribuição

⁴ Versão com ausência completa de ornamentos. O termo normalmente designa a edição da peça na qual se espera que o intérprete adicione seus ornamentos.

pelas vozes; outro foco foi o de compreender melhor a distribuição dos ornamentos ao longo da estrutura dos movimentos lentos, sendo este foco aplicável a todos os modelos de ornamentação livre escolhidos, principalmente os corellianos.

c) *Análise descritiva das trio-sonatas escolhidas e criação dos modelos*: Utilizando novamente a *dispositio* como base comparativa foram analisadas as trio-sonatas do *opus* III escolhidas para a pesquisa. Ao se constatar notas e estruturas propícias à ornamentação foram prioritariamente escolhidos os ornamentos do *opus* V da tabela da fase a da pesquisa. Um exemplo desta fase se encontra no capítulo 3 deste artigo.

3- Construindo o modelo do primeiro movimento da Sonata Opus III n 1

Figura 2: *Exordium* do movimento (c.1, 2, 3 e 4)
Fonte: A. Corelli *Opus* III, 2020. Edição e recorte nosso.

A primeira sonata do Opus III de Corelli, funciona como um *exordium*⁵ do *opus* inteiro. Disposta em quatro movimentos, apenas o primeiro, *grave*, é um movimento lento. Os dois *allegro*[s], segundo e quarto movimentos são em caráter fugal, com uma textura contrapontística e um decoro que não exige muitos ornatos, o terceiro movimento, *vivace*, requer uma articulação variada e um caráter mais dançante. Assim o primeiro movimento se torna o terreno mais fértil de toda sonata para a ornamentação livre.

Do início até a segunda metade do compasso dois, as vozes caminham em homofonia: os violinos, em terças paralelas com movimento descendente; e o baixo, em movimento contrário a eles, quebrando rapidamente a homofonia com uma diminuição em colcheia no último tempo do c. 1⁶. Para esse trecho em Homofonia, pequenos ornamentos em terças, a exemplo do modelo dos *trietti* de Telemann (1739, *trietto* 1) podem ser utilizados.

O segundo membro da primeira frase (c. 3 e 4) é caracterizado pela busca de uma conclusão na cadência perfeita do c. 4. A textura é tipicamente de quarta espécie⁷ nos violinos, com um diálogo de dissonâncias nos tempos principais; já o baixo passa a se movimentar em colcheias conforme se aproxima da cadência (a partir de 3.3), dando um caráter de diminuição inquieta que enfatiza o efeito de repouso

⁵ Na estrutura da *dispositio* do sistema retórico musical o *exordium* é a introdução do discurso, onde o orador exhibe as virtudes com o intuito de aproximar sua plateia e assim poder apresentar seus argumentos na *narratio*, esse gesto persuasivo é conhecido como *captatio benevolentiae*.

⁶ Utilizaremos a partir deste ponto a abreviatura c. em lugar de compasso.

⁷ Suspensão de uma voz em síncope que alterna dissonâncias e suas resoluções.

após a cadência. Ao analisar as sonatas do Op. 5, verificamos que a ornamentação de trechos em quarta espécie, costuma ser mais exagerada quando o movimento do violino parte das dissonâncias para as consonâncias do que no inverso. Dessa maneira, em C.3 e C.4 da trio-sonata a facultativa utilização de ornamentos (exemplo do primeiro tempo de c.2 no primeiro violino) é condicionada à saída da dissonância.

A frase inteira (Fig. 2) caracteriza o *exordium* da peça, sendo o primeiro membro (dois primeiros compassos) o *Captatio benevolentiae* que, através de sua potente homofonia, abre o discurso, seduz o ouvinte e expõe o inciso principal da obra. No segundo membro da frase (compassos 3 e 4), segue o *partitio* que, com seu caráter conclusivo, estabelece o afeto e a tonalidade de fá maior utilizada no primeiro compasso, preparando a narrativa do discurso que segue.

The image shows a musical score for four violin parts: Violino 1 esqueteo, Violino 1 ornada, Violino 2 esqueteo, and Violino 2 ornada. The score covers measures 5 to 8. The key signature is one flat (B-flat major/F minor) and the time signature is common time (C). The bass line is shown at the bottom. A diagram of a violin fingerboard is included in the bottom left corner. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'Op. Vn 4 III c. 1' and '+N.R.'. Measure numbers 5 and 8 are indicated at the top of the staves.

Figura 3: *Narratio* do movimento (C.5 até C.8)
Fonte: A. Corelli *Opus III*, 2020. Edição e recorte nosso

No trecho que compreende o intervalo entre os compassos 5 e 8 (fig. 3), se inicia a *narratio*⁸, onde o principal inciso da obra – uma semínima pontuada com uma colcheia buscando a próxima nota longa (exemplo no destaque da fig.3) – é trabalhado nos violinos em contraponto de quarta espécie, com uma tendência melódica descendente e imitativa; essa textura se dá sobre um movimentado baixo de colcheias, que segue até a cadência à dominante em 6.3. Para não comprometer a clareza não é recomendável o uso de ornamentos longos neste trecho, porem pequenos ornatos podem ajudar a manter uma variedade no discurso, evitando assim a repetição de um mesmo inciso por três ou mais vezes conforme recomenda Quantz (1752) em seu tratado. A partir deste ponto, há uma inversão na subdivisão rítmica e o primeiro violino passa a assumir as colcheias no lugar do baixo até a cadência perfeita em C maior no fim do trecho relatado.

A partir de 8.3 até o compasso 11 (fig. 4), o baixo volta a realizar uma caminhada em colcheias até sua ida para a tonalidade de ré menor em 11 e a cadência perfeita na nova tonalidade em 12.3, encerrando o *confutatio* do movimento, caracterizado pela busca da tonalidade relativa menor (nesse contexto, uma tonalidade distante).

⁸ Onde se localizam os principais argumentos de uma tese, no discurso musical é um trecho de grande destaque.

Figura 4: *confutatio* do movimento (metade de c.8 até C.12)

Fonte: A. Corelli *Opus III*, 2020. Edição e recorte nosso

Aos violinos, compete uma nova sessão de notas longas em quarta espécie, dessa vez com mínimas, sendo apenas o compasso 9 do segundo violino uma aparente aumento do inciso principal com mínima precedendo semínima; dessa vez, o movimento melódico começa com inclinação ascendente, tendo ponto culminante no si bemol do segundo violino no compasso 10, onde começa uma nova descida em direção à cadência perfeita em ré menor no compasso 12.

Da resolução de 12.3 até a cadência perfeita em 17 (Fig. 5) há, além de um retorno à tonalidade principal, uma retomada do inciso principal da obra, que é sobreposto nos compassos 13 e 14 pelo baixo, quase caracterizando um *stretto*. Esse retorno da tonalidade e do uso do inciso de forma sistemática caracteriza a *confirmatio* da obra com o epílogo do discurso. O uso de ornamentação deve ser atento ao contraponto em todo trecho.

Ainda em 13 e 14, os violinos seguem em uma imitação em *stretto*, alternando o tema, com algumas diminuições em segunda espécie (colcheias), nas resoluções da dissonância, enquanto o segundo está com o baixo, o primeiro responde e no final prepara a grande troca de registro, uma hipérbole musical, observada em 15.2, com o retorno do dó 5, a primeira nota do movimento e a mais aguda usada na versão esqueleto.

Figura 5: Destaque a partir de c. 12.3 até o início do c. 15.

Fonte: A. Corelli *Opus III*, 2020. Edição e recorte nosso

A partir do c. 15 (Fig.6), o baixo contínuo é disposto em um movimento de colcheias até a cadência perfeita de 17 e os violinos seguem em quarta espécie. Os três últimos compassos, com uma cadência perfeita (visivelmente alargada em mais dois tempos em 17, o que requer uma exuberância da imaginação ornamental dos solistas), reafirmam a tonalidade da obra, em um *peroratio* que encerra o movimento.

Figura 6: Destaque a partir do compasso 14 até o final do movimento.
 Fonte: A. Corelli *Opus III*, 2020. Edição e recorte nosso

O Grave analisado, constitui um grande *exordium* ao se considerar a sonata como um todo e prepara a fuga do segundo movimento, *narratio*.

4- Conclusões

O orador latino Quintiliano (século I), que foi modelo de diversos teóricos e compositores dos sécs. XVII e XVIII, em *Institutio oratoria* (“Instituição oratória”) afirma “Com efeito, que pintor aprendeu a esboçar tudo o que existe na natureza das coisas? No entanto, uma vez assimilada a técnica da imitação, copiará o que quer que tenha visto.”(2015, VII x, 9).

Os modelos de ornamentos se revelam um meio acessível a toda sorte de músico do século XXI de poder imitar os *autocritas* dos séculos XVII e XVIII ao realizar esse tão difundido repertório. Entretanto, de acordo com a própria preceptiva setecentista, a sorte de casos não contemplados por eles exigem um estudo mais aprofundado. Desta maneira esta pesquisa permite não só pelos próprios modelos elaborados e disponibilizados, mas principalmente pelo caminho de construção destes uma luz na direção do brilho ornamental exigido pelo repertório italiano.

Referências

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 4. ed. São Paulo: Edipro, 2018. 392 p. Tradução de Edson Bini.

CORELLI, Arcangelo. **Opera quinta**. Firenze [Roma-Amsterdan]: Arquivum Musicum [Gasparo Pietra Santa- Estienne Roger], 1979 [1700-1711]. Fac-simile.

_____. *Opera terza*. Londres: Joseph Joachim e Friedich Chrysander, 1888.

HELD, Marcus. **Francesco Geminiani (1687-1762):** comentários e tradução da obra teórica completa. São Paulo, 2017. 531 páginas. Dissertação (mestrado em musicologia) Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27092017-101128/pt-br.php> Acesso em: 13 maio 2021.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**; trad., pref. e aditamentos R. M. Rosado Fernandes. - 5ª ed. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. - 294, [1] p.; 23 cm. - (Manuais universitários). - ISBN 972-31-0119-X.

NEUMANN, Frederick. **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music**: with Special emphasis on J. S. Bach. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

MATTHESON, Johann. **Der Volkommene Capellmeister**. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1996 [1739]. Fac-simile

QUANTZ, Johann Joachim. **Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen**. Leipzig [Berlin]: Deutscher Verlag für Musik [Voss], 1983 [1752]. 378 páginas.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Bassetto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015. V. 1 2, 3 e 4.

PAOLIELLO, Noara. **Gosto e estilo na música do XVIII**: os concertouvertures de Georg Philipp Telemann. São Paulo: Annablume/Fapesp Clássica, 2017.

RIBEIRO, Roger Lins de Albuquerque Gomes. **Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas**: O Opus III de Arcangelo Corelli. 2020. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.27.2020.tde-10032021-153702. Acesso em: 2021-09-10.

TELEMANN, Georg Philipp. **Trietti Metodichi**. Hamburg: Georg Christian Gund, 1731. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/3_Trietti_methodichi_e_3_Scherzi_\(Telemann% 2C_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/3_Trietti_methodichi_e_3_Scherzi_(Telemann%20C_Georg_Philipp))>. Acesso em 15 out. 2017.

ZASLAW, Neal. Ornaments for Corelli's violin sonata, op. 5. **Early music**, v. 24, n. 1, p. 95-116, fev. 1996.

Índia, sangue tupi: querelas e negociações de um *Brazil* que não conhece o Brasil refletidas em duas interpretações da canção *Índia*

Índia, tupi way of being: disputes and negotiations from a Brazil that doesn't know Brasil reflected in two interpretations of the song Índia

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira
davi_ebenezer@hotmail.com

Magda de Miranda Clímaco
magluiz@hotmail.com

Resumo: Tendo como referência duas interpretações da canção *Índia* e o movimento tropicalista, este trabalho teve como objetivo discutir, a partir do cenário da canção popular brasileira da década de 1960/1970, duas realidades sociais e musicais diferentes percebidas: a “canção oficial” e a “canção subterrânea”. Circunstância que levou à percepção de um **Brazil**, (em diálogo mais acentuado com a produção cultural e o global), que desconhece a força do **Brasil** (mais ligado ao tradicional, apesar dos inevitáveis processos de hibridação). A fundamentação teórica, que levou à noção de pós-modernidade e diversidade (HARVEY, 2013); nacional x global (HALL, 2014; NICOLAU NETTO, 2019); tempo múltiplo (CASTORIADIS, 1995); processos de hibridação e transversalidade de poderes oblíquos (CANCLINI, 2011); junto à análise e interpretação das canções selecionadas, possibilitou afirmar que, apesar de distintas condições de criação, produção e recepção, a “canção oficial” interage com a “canção subterrânea” no cenário pós-moderno brasileiro e global, ou seja, o **Brazil** tem a ver com o **Brasil**. Isto levando em consideração a transversalidade de poderes oblíquos, segundo Canclini, ou seja, a consideração de que, apesar dos conflitos, tensões e adesões percebidos na relação das duas canções, acontece também a “negociação” entre elementos que as forjam no cenário em questão. Enfim, é necessário apreender sentidos e significados, investir na “marca Brasil”, para que se consiga alcançar o que o cenário capitalista contemporâneo propõe ao “produto musical” que tanto almeja o espaço global.

Palavras-chave: Canção *Índia*; Duas versões; Canção oficial e canção subterrânea; *Brazil* e Brasil; Pós-modernidade.

Abstract: From two interpretations of the song *Índia* and the Tropicalismo cultural movement, this article intends to discuss, through the Brazilian popular music scene of the 1960/1970s, two different social and musical realities: the “establishment song” and the “forgotten song”. A circumstance that led to the perception of a **Brazil** (in a more accentuated dialogue with cultural and global production), that ignores the strength of **Brasil** (more linked to the traditional, despite the inevitable hybridization processes). The theoretical foundation, which conceptualizes postmodernity and diversity (HARVEY, 2013); national and global (HALL, 2014; NICOLAU NETTO, 2019); multiple time (CASTORIADIS, 1995); hybridization processes and transversality of oblique powers (CANCLINI, 2011); and the analysis and interpretation of selected songs, made it possible to conclude that, despite different conditions of creation, production and reception, the “establishment song” interacts with the “forgotten song” in the Brazilian and global postmodern scenario, that is, **Brazil** has to do with **Brasil**. This taking into account the transversality of oblique powers, according to Canclini, that is, the consideration that, even with conflicts, tensions and adhesions perceived in the relationship between the songs, there is also a “negotiation” between the elements that forge them in the scenario in question. Thus, it is necessary to apprehend senses and meanings, invest in the “Brazil brand”, so that one can achieve what the contemporary capitalist scenario proposes to the “musical product” that so longs for the global space.

Keywords: Song *Índia*; Two versions; Establishment song and forgotten song; Brazil and Brasil; Postmodernity.

1 - Introdução

O enfoque neste artigo está em duas interpretações da canção *Índia*, ocorridas no cenário musical brasileiro no início da década de 1970, e na sua relação de proximidade temporal e até mesmo sonora e performática (versão de Gal Costa) com o cultivo da diversidade que caracterizou o movimento Tropicália

ou Tropicalismo, movimento musical em destaque na época. Circunstância que permite remeter, tendo em vista o contexto global, às abordagens de pós-modernidade, de modernidade e tradição, de identidades, e da questão nacional x globalização, conforme proposições, respectivamente, de Harvey (2012) e Bauman (2001), de Canclini (2011), de Hall (2014) e de Nicolau Netto (2009).

A preferência pela canção *Índia*, composição de José Asunción Flores (1904-1972) e Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), em sua versão para o português de José Fortuna, tem a ver com as várias interpretações da canção realizadas por cantores brasileiros, apreendidas pela historiografia da música popular brasileira¹. Sabe-se também com Vargas (2007) que essa unidade música-letra, que é a canção popular, é um objeto cultural de “alta porosidade” e extrema capacidade de absorção e tradução de informações a partir dos contatos que se dão nas cidades desde o início do século XX” (VARGAS, 2007, p. 91). A propósito, as duas interpretações da canção são as versões do cantor Paulo Sérgio, registrada no disco Paulo Sérgio Vol. 7 (gravadora *Beverly*) em 1973, e a da cantora Gal Costa, gravada no disco *Índia* (gravadora *Philips/Phonogram*) no mesmo ano. Torna-se significativa esta seleção da canção *Índia*, junto ao cenário musical brasileiro, não somente por se colocar como uma canção muito gravada e fruída no Brasil, mas também por se tratar de uma canção paraguaia circunscrita a um cenário cultural latino-americano, e as práticas culturais nos países latino-americanos se assemelham em vários aspectos. Canclini (2011) ressalta que o cultivo da tradição nesses países tem a ver com as diferenças do desenvolvimento do capitalismo local, sobretudo no referente às condições econômicas, tecnológicas e midiáticas apresentadas, que condicionam um constante “entrar e sair da modernidade”. Essa condição peculiar latino-americana favorece o cultivo da tradição em suas práticas culturais, afirmando-a de forma constante.

Por outro lado, ao ter como objetivo refletir o Brasil através de duas versões da canção *Índia*, contrapondo-as, foi relevante trazer ao texto o movimento *Tropicália* ou *Tropicalismo* que, além de sua importância significativa para a canção brasileira, configurou-se junto a outras manifestações artísticas como um movimento cultural amplo que buscou pensar o Brasil através da canção popular. Sendo a canção uma das forças motrizes dos debates, os músicos participantes do movimento criticaram o elitismo e a insistência da arte e da cultura brasileiras do período, sobretudo de alguns gêneros musicais brasileiros, como a MPB, por exemplo, em reagir às influências do global – anos finais da década de 1960/início de 1970.

Estes músicos estabeleceram diálogos com as linguagens verbais, cênicas e visuais (NAVES, 2001), estabelecendo um caráter aglutinador do movimento tropicalista que foi estendido também à sonoridade de suas canções. O cantor e compositor Gilberto Gil, em entrevista ao documentário brasileiro *Uma noite*

¹ Cabe pontuar que a música popular brasileira a qual este trabalho está se referindo compreende todas as formas de canção popular brasileira “estabelecidas no território urbano, com todos os seus canais abertos às interferências culturais externas, materiais ou de linguagem, formatadas pelo disco e pelo rádio” (TATIT, 2004, pp.33-34 *apud* Vargas, 2007, p. 91), que, por sua vez, também engloba o gênero MPB.

em 67, produção de Renato Terra e Ricardo Calil, discorrendo acerca da diversidade sonora da canção tropicalista, afirmou:

(...) fazer os cultivares híbridos, misturar as coisas para dar plantas novas, misturar laranja com mamão, o abacateiro que amanhecerá tomate e anoitecerá mamão que eu vim a fazer no Refazenda, essa ideia de Refazenda já estava ali naquilo tudo, era os Beatles e Luís Gonzaga, era os Rolling Stones e Jorge Bem Jor, era a banda de pífaros de Caruaru e o Jefferson Airplane (GIL, 2010).

Palavras de Gilberto Gil que tornam possível ainda reconhecer, no caráter de diversidade apresentado pelo movimento, uma circunstância que se relaciona à convivência intrincada de passado, presente e futuro na dinâmica social e em tudo que a integra, circunstância essa definida por Castoriadis (1985) e Freire (1994) como “Tempo Múltiplo”. E é nessa circunstância evidenciada, de interação do ontem com o hoje e com o amanhã, também mencionada pelo maestro Medaglia (2003), adepto do movimento tropicalista, que é revelada a existência da tradição junto aos elementos da modernidade.

Mas como enxergar, ainda que brevemente, considerando que as canções escolhidas estão circunscritas a um contexto da década de 1970, a questão da tradição em sua relação com a modernidade nos países latino-americanos? Essa condição latino-americana de favorecer o cultivo da tradição em suas práticas culturais, afirmando-a de forma constante, segundo a abordagem de Canclini (2011), aponta também para um contexto que não deixa de evidenciar apenas lutas de representações², mas também a percepção de “poderes oblíquos” que se revelam em situações nas quais o subalterno e o dominante, o periférico e o central, dentre outras oposições binárias, entram em conflito, adesão e/ou negociam a diferença.

É nessa circunstância onde se encontra e se apresenta a diferença, plena de conflito, mas também de “negociação”, que são destacados no cenário da música popular brasileira os dois *Brasis* apontados no título deste trabalho. Em tempo, pontua-se que é relacionado aqui à concepção dos dois *Brasis* à existência de uma tradição, por vezes, forjada, e a sua relação com o espaço globalizado. O trabalho justifica-se por levantar questões do nacional e do global hoje, quando as proposições relacionadas ao Estado Nacional são revistas, por levantar estas questões nas circunstâncias oferecidas pelo cenário pós-moderno onde a compressão tempo-espaço acentua infinitamente a possibilidade de encontros culturais, onde o capitalismo contemporâneo transforma bens locais em “molas propulsoras” de consumo (HARVEY, 2013). Uma realidade da qual não se pode fugir e que traz a necessidade de contínuas e atualizadas reflexões.

² Segundo Chartier (2002), a noção de representação social permite articular três modalidades da relação social com o mundo: “em primeiro lugar o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas [e obras] que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (CHARTIER, 2002, p.17). Sobre as lutas de representações o autor ressalta que “têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 2002, ibidem).

2 - Música popular, tradição, modernidade e a canção *Índia*

Das duas interpretações da canção *Índia* abordadas neste artigo, é sabido que a versão que fez sucesso e foi ouvida e consumida pela grande maioria do povo brasileiro no início da década de 1970 foi a versão mais tradicional do cantor Paulo Sérgio e não a da tropicalista Gal Costa, que dialogava bem de perto com a diversidade, com a performance sensual no palco. Até mesmo o humorista Abelardo Barbosa - o Chacrinha, em sua coluna no jornal *A Notícia*, no ano de 1973, constatava o fato escrevendo que “Paulo Sérgio, com *Índia*, dominando as paradas de todo o Brasil” (BARBOSA, 1973 *apud* ARAÚJO, 2013, p. 184). Buscando novas referências, o autor deste trabalho verificou que quase nada se fala da interpretação do cantor Paulo Sérgio. Em artigo recente para a coluna *Pop & Arte* do jornal *O Globo*, intitulado *Mariene de Castro dilui paixão sensual de Índia em gravação sem luminosidade*, o jornalista Mauro Ferreira descreve várias interpretações da canção como as de Cascatinha & Inhana, Francisco dos Santos, Ana Eufrosina da Silva, Gal Costa, Mariene de Castro e Tim Bernardes. Da interpretação de Gal Costa em 1973, o jornalista a denomina como “antológica gravação de sete minutos” e ainda acrescenta outra versão da canção *Índia* registrada por Gal Costa no ano de 1979 (disco Gal Tropical). Com isso fica evidente, como diz a letra da canção *Querelas do Brasil*³, composição de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, que um “Brasil não conhece o Brasil, o Brasil nunca foi ao Brasil, o Brasil não merece o Brasil, o Brasil tá matando o Brasil”.

Com esse intuito de pensar o Brasil acreditando na proposta da existência de dois *Brasis* paralelos se contrapondo, questiona-se antes como é firmada a relação da música popular brasileira com a tradição, ou, mesmo, como a tradição construiu o que se instituiu como “a legítima” música popular brasileira e como encarou a sua interação mais acentuada com elementos da modernidade no cenário pós-moderno.

Referindo-se a este contexto, ainda no ano de 1966, antes do movimento *Tropicália* eclodir, o cantor e compositor Caetano Veloso, em entrevista à Revista *Civilização Brasileira*, mostrando a sua interação com o tempo que começava a emergir, destacou que

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, na música popular brasileira. **Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.** Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser integral. (CAMPOS, 2003, p. 63) [Grifo meu].

Este músico brasileiro, ao falar da modernidade de João Gilberto, onde o samba (tradição) convivia com a modernidade (contrabaixo elétrico, sétimas, nonas), e tendo em vista que partiu dele e de Gilberto Gil a deflagração do movimento *Tropicália*, movimento que pautava a sonoridade de suas canções pela

³ Com o título fazendo referência ao samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, a canção foi interpretada pela primeira vez por Elis Regina em abril de 1978, no teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, e compõe o disco *Transversal do Tempo*. Alguns versos da canção, tecendo uma crítica à realidade brasileira, dizem que “o Brasil não conhece o Brasil, o Brasil nunca foi ao Brasil, o Brasil não merece o Brasil, o Brasil tá matando o Brasil”.

diversidade e pluralidade de gêneros e estilos (tradição em convivência com a modernidade), já não estaria apontando para o que viria, ou seja, para as práticas culturais na pós-modernidade onde a tradição conviveria com a modernidade de forma amistosa? Chico Buarque, contrapondo, e já sabendo em 2004 de como a retomada da “linha evolutiva” se deu, em entrevista à *Folha de São Paulo* refletiu que talvez a canção “seja um fenômeno do século 20” (NAVES, 2010, p. 95). Considerando que Chico Buarque tem imagético à sua figura – *persona* – artística a figura de um sambista e sendo a tradição o *moto contínuo* do que se chama música popular brasileira, não estaria este compositor questionando essa canção tal como foi concebida, firmada e depois desconstruída?

E por falar em modernidade, o contexto que se apresentava de forma inicial no recorte de tempo escolhido para este trabalho era o de pós-modernidade, conforme denominado por Harvey (2013). Cabe a vez refleti-lo, ainda mais porque a interpretação da canção *Índia* realizada por Gal Costa traz em sua sonoridade e performance aspectos estilísticos que se relacionam àqueles da *Tropicália*, ou seja, um caráter pautado pela diversidade. A convivência na sonoridade, como se verá, do nacional em interação com o estrangeiro, do erudito com o popular, do rural com o urbano, do regional com o estrangeiro, tem a ver com encontros mais acirrados que condicionam identidades plurais, tão evidentes na pós-modernidade. E a canção, porosa como é, reverbera em sua sonoridade esses encontros. Ao retomar aspectos estilísticos da canção tropicalista, pode se ainda acrescentar com Medaglia (2003), músico e maestro participante do movimento que:

(...) o Tropicalismo abriu-se para a diversidade, mesclando fervilantemente os mais inusitados componentes culturais num projeto cultural de impacto. Inicialmente as pessoas ficaram confusas – inclusive os críticos – diante da parafernália de elementos os mais antagônicos que formavam aquele impulso criador (o arranjo original da música *Tropicália* com a interpretação de Caetano que deu origem ao movimento, eu escrevi e gravei no mês de setembro de 1967). Do arsenal sonoro e literário do Tropicalismo faziam parte a Bossa Nova e a Velha, a guitarra elétrica e o bandolim, a música medieval e a eletrônica, a música fina e a cafona, o portunhol e o latim, a música de vanguarda e a do passado, o baião e o beguine, o berimbau e o teremim, o celestial Debussy e Vicente Celestino, os versos de Caetano de Santo Amaro e a Poesia Concreta, o som e o ruído, o canto e o grito, indo provocar terremotos, por exemplo, no artístico e no cultural, no político e no social (MEDAGLIA, 2003, p. 182-183).

Assim, as existências individuais fatiadas em sucessão de experiências fragilmente conectadas ou mesmo em fragilidade e condição eternamente provisória (BAUMAN, 2005), proporcionadas por acirrados encontros culturais, condicionados pelo capital que se livrou do peso e dos custos exorbitantes de mantê-lo, passando a ser extraterritorial, volátil, inconstante e solto, e pelas fronteiras, que foram derrubadas, são refletidas pelo caráter estilístico da canção tropicalista.

Mas interessa a este artigo os dois *Brasis* que se contrapunham naquele recorte de tempo no qual as interpretações da canção *Índia* ecoavam. É preciso voltar ao início da década de 1970 e conhecer o lugar de *canto-fala* dos que compõem, entoam e ainda mais, dos que escutam as duas versões da canção *Índia*. É notório que pouca atenção acadêmica foi dispensada à versão de Paulo Sérgio. Sendo a canção uma prática oral, reproduzida comumente de forma oral, repetida nos bares, concertos e ambientes familiares e

informais, facilmente guardada na memória⁴, questiona-se o porquê da não escuta da versão de Paulo Sérgio nos centros acadêmicos.

Com essas considerações iniciais reflete-se no texto, antes de apresentar as versões da canção *Índia*, a questão da tradição no cenário musical brasileiro em sua forma de consciência ou inconsciência. Propõe-se que as duas interpretações da canção *Índia*, além da leitura do texto, sejam ouvidas, e que se acrescente ainda à escuta das mesmas a canção *Querelas do Brasil*, composição de Aldir Blanc e Maurício Tapajós. Se houve desconstrução ou se a canção brasileira, conforme acreditada, já é fenômeno passado, conforme aponta Chico Buarque, o inverso se fez. Por isso, é importante lembrar que lá nos primórdios, o maxixe e o lundu vieram compor a *gênese* da música popular urbana brasileira, os boleros, em bom som destoaram o samba, a bossa-nova pareceu ser um gênero que não sabia o que estava acontecendo no cenário político e cultural da época, e a MPB foi um constructo de caráter educativo. Sendo assuntos de aprofundamento de um outro artigo, a hora agora é essa: a de olhar no espelho!

3 - Narciso em férias: a questão da tradição, consciência e inconsciência no cenário de música popular brasileira

Caetano Veloso cantou no samba paulista *Sampa* que “o Narciso acha feio o que não é o espelho”, pautando a questão da tradição, da consciência e inconsciência na música popular brasileira, o que acrescentou às reflexões que se seguem. Primeiramente tem que se buscar entender o que é música popular brasileira e, depois, refletir sobre as canções da música popular brasileira que se está a discorrer neste trabalho. Além dos aspectos relacionados à forma canção já apresentados a princípio, dentre outros, reconhecendo-a como aquela unidade música-letra estabelecida em território urbano, com todos os seus canais abertos às interferências culturais externas, materiais ou de linguagem, veiculada por meio da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão e ciberespaço) (VARGAS, 2007), cabe ressaltar que, assim como existem dois *Brasis*, conforme apontado por Machado de Assis ainda em 1861⁵, e também por Aldir Blanc e Maurício Tapajós na canção *Querelas do Brasil*, já citada, podem ser considerados aqui duas modalidades de canções brasileiras. Uma canção está subscrita, à margem, é pouco discutida e por vezes é considerada inferior à outra canção, reconhecida como a “autêntica” representante da música popular brasileira. Nisso, de acordo com Napolitano (2007), incorre a existência de uma tradição legada, que vem a constituir o cerne da ideia de música popular brasileira, e que não faz jus à pluralidade e diversidade das manifestações musicais existentes no país e de seu cancionário. Sendo um fenômeno amplo e complexo, a música popular brasileira passa a ser entendida, dessa forma, através de sua relação com uma tradição musical popular hegemônica, por vezes inventada, e que foi consolidada através de convenções, debates, estéticas e ideologias em torno de três gêneros: samba, bossa-nova e MPB (Napolitano, 2007). Ressalta-se, portanto que, mesmo quando inventada, essa tradição tem raiz e está

⁴ Afinal, não é comum notar pessoas lendo a letra de uma canção ao cantá-la ou mesmo escrevendo a letra com fins de registro na memória. É essa a referência oral apontada neste trabalho.

⁵ O escritor, em artigo publicado no Diário do Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1861, diz em relação ao Brasil que “o país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco” (ASSIS, 1861).

fixada nas mentes e corações, não sendo invalidada. Acrescenta-se ainda que a música popular brasileira⁶ assim apresentada “nunca foi tão rígida a ponto de sufocar as novidades e as contribuições de outros gêneros, regionais ou estrangeiros” (NAPOLITANO, 2007, p.6). Reconhece-se, afinal, um caráter de abertura ou mesmo provisório dessa música popular brasileira, sempre à volta com a tradição e com reinvenções do passado. Assim,

a música popular brasileira⁷ não aconteceu apenas como um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativa desses eventos, perpetuada pela memória e pela história, que os articulou e rearticulou como se fossem expressão de “tempos fortes” e “tempos fracos” da história. Expressão de síncope de ideias dando ritmo e fluidez à passagem do tempo e construindo um enredo vivo, aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e futuro. (NAPOLITANO, 2007, p. 7).

Pode-se afirmar com Napolitano que “a música popular é um repertório de memória coletiva”, e é também “depositária da cultura popular oral”. Diante disto, cabe relacioná-la, antes de mais nada, ao que propõe Michael Pollak (1989), quando discorre sobre o enquadramento da memória e de memórias coletivas. Em seu texto *Memória, esquecimento, silêncio*, Pollak (1989) pontua que

a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes (...). O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 9).

Ao conceber com Napolitano (2007) que a tradição, espinha dorsal da música popular brasileira, remonta à modinha, ao lundu e também à polca, quando temperada pelo lundu e pelo maxixe, e depois reinventada, frisa-se com Pollak (1989) que “o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos.” (POLLAK, 1989, p. 10). Fala-se também com o autor, nesse sentido, de um enquadramento da memória, sendo cristalizada pela tradição. E por falar em polca, memória e tradição, cabe mais uma vez relembrar o escritor Machado de Assis, agora através de seu personagem Pestana, do conto *Um Homem Célebre*. Compositor de tantas polcas de sucesso, Pestana buscava ser reconhecido por uma carreira erudita. Nas paredes da sala onde estava seu piano, denominada sala de retratos, figuravam compositores clássicos como Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann. Ocorria que, ao compor, mesmo buscando inspiração em algum retrato destes, só lhe ocorria as melodias e ritmo saltitantes da polca. Segundo Wisnik (2004), Pestana

⁶ Lembrando que a discussão aqui está tratando da música popular brasileira no seu caráter mais amplo, e não do gênero conhecido através da sigla MPB.

⁷ Acrescenta-se com Napolitano, que a MPB define-se mais como uma “instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos”. (NAPOLITANO, 2007, p.6).

encarna a distância, mas também a ligação secreta entre a música de concerto e a música ligeira, via africanidade recalcada, através de um “piano requintado que trabalha instintivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Fausto suburbano, manda as polcas para o inferno, na tentativa de escapar ao sucesso desviante das ruas. A ironia machadiana arremata: ‘mas as polcas não quiseram ir tão fundo’” (WISNIK, 2004, p. 24 *apud* NAPOLITANO, 2007, p. 12).

Concebe-se ainda que o cultivo da tradição inerente às práticas culturais latino-americanas, já comentado, também serviu para alicerçar e construir um determinado tipo de canção intitulada música popular brasileira. Sendo assim, este cultivo se instituiu como cânone no cancioneiro brasileiro e, pode-se acrescentar, quando convém, o elemento popular dá sentido ao nacional e o nacional enquadra o popular (Napolitano, 2007). Vigora, portanto, uma questão de consciência e inconsciência em relação ao contexto música popular brasileira e tradição, que pode revelar quem está “pensando o Brasil”, assim como pode revelar lutas de representações.

Quando se conceitua o movimento *Tropicália*, fala-se em um movimento que buscou pensar o Brasil. No entanto, referente a cada coluna em que foi fundamentada a música popular brasileira tal como é conhecida, a saber, o samba, a bossa-nova e a MPB, resta também refletir de forma mais profunda sobre quem estava “pensando” o Brasil. Pontua-se, a exemplo, o gênero bossa-nova, que teve a participação significativa, a convite de João Gilberto, da cantora Alaíde Costa. Em entrevista recente (08/12/2020) à coluna Cultura do jornal *O Globo*, a cantora destaca que “quando a bossa-nova estourou fizeram de conta que eu não existia”. Acrescenta ainda sua surpresa ao saber do preconceito velado e do apelido “ameixa” que os companheiros bossa-novistas lhe deram pelas costas. Talvez esse outro Brasil de Alaíde Costa, o Brasil real, não se encaixasse bem na proposta da bossa-nova de um Brasil oficial. O mesmo Brasil também confrontou o outro Brasil no programa de rádio de Ary Barroso quando da primeira apresentação da cantora Elza Soares, em 1943. Segundo relato da cantora ao Canal Brasil, após gargalhadas generalizadas do auditório, Ary Barroso quis saber qual era o seu “planeta” de origem, ao que Elza Soares respondeu que era o “planeta fome”.

Nessa percepção de duas modalidades de canções brasileiras, aqui definidas, que se contrapõem e representam dois *Brasis*, uma à margem, subterrânea, e outra oficial, hegemônica, concorda-se mais uma vez com o que diz Pollak sobre memórias. Interessante é saber que

ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p.4).

A seguir serão abordadas as duas versões da canção *Índia* selecionadas, seus intérpretes e público. Através deles aspectos da realidade social brasileira daquela época puderam ser percebidos e pensados.

4 - O Brasil nunca foi ao Brasil: Paulo Sérgio, Gal Costa e a canção *Índia*

Considerando que as duas versões da canção selecionadas estão circunscritas ao cenário musical brasileiro do início da década de 1970, cabe lembrar que além de Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo, Gal Costa, dentre outros artistas bem estabelecidos como intérpretes e compositores da música popular brasileira, outros cantores eram ouvidos pela grande maioria no país. Os discos e rádios de porteiros, empregadas domésticas, motoristas e outros trabalhadores da época tocavam mesmo era Paulo Sérgio, Waldik Soriano, Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Claudia Barroso, Benito di Paula, Dom & Ravel, e demais artistas, retratados pelos representantes do Brasil oficial como “bregas” ou “cafonas”. Vivia-se no país um contexto político de ditadura civil-militar e a canção popular brasileira tal como foi concebida era reconhecida pelo seu engajamento de oposição ao regime militar. Mas como observou Nelson Rodrigues, na Passeata dos Cem Mil não estava presente

[...] um único e escasso preto. E nem operário, nem favelado, e nem torcedor do Flamengo, e nem barnabé, e nem pé-rapado, nem cabeça-de-bagre. Ali, estavam os filhos da grande burguesia, os pais da grande burguesia, as mães da grande burguesia. Portanto, as elites. (ARAÚJO, 2013, p.37).

De certo modo, uma escuta atenta da época demonstra que as canções que representavam o público majoritário também denunciavam o autoritarismo, a segregação social, dentre outros temas.

Enquanto se discute bastante o final da década de 1960 e início da década de 1970 na música popular brasileira, pouco se fala do cantor Paulo Sérgio, que despontou no ano de 1968 com seu primeiro LP, e alcançou rapidamente naquele ano a marca de 300 mil cópias vendidas (Araújo, 2013). Em grande parte da opinião de artistas e público o cantor até rivalizava com Roberto Carlos. A versão de Paulo Sérgio da canção *Índia* remonta ao gênero iê-iê-iê e tem uma estrofe cantada em espanhol por um grupo de vozes. Soa natural a interpretação, e o diálogo com o idioma não deixa transparecer um apelo exótico. Possivelmente a canção latino-americana – gênero guarânia - fosse de maior assimilação do grande público brasileiro, estando intrínseca à trama cultural brasileira e não causasse estranheza aos ouvidos.

A gravação de Gal Costa apresenta em sua sonoridade e performance um caráter de diversidade bem maior. Traz o acordeonista nordestino Dominginhos, com trajes e chapéu que lembram o nordeste, contrastando com o contrabaixo e a bateria e com uma performance sensual da cantora, além de uma capa muito bem produzida e significativa. Sobre essa versão Araújo (2013) acrescenta:

Com a participação de músicos como Dominginhos e Toninho Horta, direção musical de Gilberto Gil e arranjo do maestro Rogério Duprat, a gravação de Gal mereceu toda a pompa que uma gravadora multinacional oferece aos seus artistas de maior prestígio. Para as fotos do luxuoso álbum de capa dupla foi convidado o badalado fotógrafo Antônio Guerreiro, que realizou um trabalho ousado para a época: na capa o close de uma minúscula tanga vermelha cobrindo a parte baixa de um belo corpo feminino – o da própria Gal Costa, vestida de índia, e em mais duas poses na contracapa, com suas coxas, umbigo e seios à mostra num cenário tropical (ARAÚJO, 2013, p. 183).

O caráter estilístico da versão de *Índia* da cantora Gal Costa é o mesmo percebido nas canções da *Tropicália*, como pôde ser observado, o que pode ser conferido também no texto de Naves sobre o movimento tropicalista:

(...) é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais e dialogando, assim, com a literatura, as artes plásticas, o cinema e o teatro. É que a canção tropicalista só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais), como também do corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita (NAVES, 2010, p. 97).

Em artigo recente do jornalista Carlos Leal para a coluna *Ilustríssima* do jornal *Folha de São Paulo*, no qual o disco e espetáculo *Fa-Tal/Gal a Todo Vapor* é retratado, há um trecho em que Caetano diz que “a virada tropicalista se provou necessária para nós desde 1966, Gil e eu lideramos – e Gal provou, em 68, que podia ir de João Gilberto a Janis Joplin em *Divino Maravilhoso* e, mais longe ainda, no *fa-Tal* do começo dos 70” (VELOSO, 1972 *apud* LEAL, 2021).

Assim, a versão de Gal para *Índia*, no referente ao que vem sendo discutido aqui, vem ser justificada como música popular brasileira dentro de um grande e arrojado esquema de produção cultural e do estabelecimento de diversos diálogos de uma intelectualidade com a realidade musical, social e política brasileira. Mesmo tendo sido encenado de forma simbólica o enterro do movimento *Tropicália*, conforme narrou Caetano Veloso, já no exílio, em seu livro *Verdade Tropical*, e anos depois o movimento tenha sido retomado e lembrado que ainda existia em 1973, recentemente, no dia 02 de junho deste ano de 2021, Caetano Veloso publicou em sua rede social *Instagram* o seguinte comentário: “tenho sentido uma coisa muito forte quando toco *Tropicália*. É como se a música falasse sobre o que está acontecendo, sobre o Brasil como ele realmente é”. Percebe-se assim uma constante reafirmação da canção oficial, da necessidade de uma força social/musical reconhecida pensar o Brasil.

Nessa altura das reflexões pergunto: essa modalidade “canção oficial”, hoje, não poderia também ser aquela que se caracteriza bem mais de perto e mais acentuadamente pela sua interação com um cenário atual pós-moderno diverso, que inclui nesse diverso um intenso diálogo com uma forte e poderosa produção cultural, com a mídia, com o capitalismo contemporâneo que valoriza um “bem cultural local” como mola propulsora do consumo, visando o cenário global como ele se coloca hoje? Circunstância que, sem dúvida, leva a questionar a expressão “linha evolutiva” citada por Caetano e a resgatar teóricos como Castoriadis (1995) e Bauman (2010) que entendem a modernidade em seus diferentes momentos como diferentes tempos instituídos pela emergência de novas significações e ressignificações, o que implica na dinâmica social do tempo múltiplo: convivência intrincada de passado, presente e futuro no “aqui agora”. Contexto que provavelmente levou Bauman a afirmar que

[...] a sociedade que entra no século XXI não é menos “moderna” que a que entrou no século XX; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente. O que a faz tão moderna como

era mais ou menos há um século é o que distingue a modernidade de todas as outras formas históricas do convívio humano: a compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta modernização; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (...). (BAUMAN, 2001, p. 40).

Este autor ainda observa que no contexto da pós-modernidade ou “modernidade líquida”, como prefere denominar essa última instituição temporal da modernidade, houve a morte do “grande irmão” (Estado-Nação), que se apropriava da tradição para trazer sentido de comunidade, sendo essa imaginada. Mas diante do que foi dito anteriormente, neste cenário pós-moderno conforme definido também por Hall (2014) e Harvey (2013), estaria a tradição enfraquecida? Sabe-se que a tradição na América Latina tem a ver também com o seu constante “entrar e sair da modernidade”, conforme reflexões de Canclini (2011), e, quando forjada, vem em sua maioria como afirmação de um símbolo nacional. Referente à nova circunstância do Estado-Nação mencionada, Nicolau Netto (2009) ressalta que

[...] a identidade nacional deve se descentralizar, romper com o próprio estado nacional e passar a gerar sentido a partir de uma nova matriz, agora global, onde, então, ela finalmente se centre. Esta nova matriz deve ser capaz de recolher e de selecionar símbolos a partir de diferentes espaços sociais, sendo o nacional apenas um deles (os outros seriam os espaços mundial e regional (das identidades restritas), reordenados a partir da própria mundialização (NETTO, 2009, p. 207-208).

Por último Nicolau Netto (2009) destaca que o poder incorporado na circulação de capital e da informação se torna extraterritorial, condicionando uma desterritorialização da identidade nacional, que, por sua vez, atrelada a bens culturais simbólicos, se estabelece e é centrada em uma nova identidade ou matriz global. Não deixa, no entanto, de colocar a importância e a força da “marca do nacional”, da tradição e dos significados que implica no processo de reterritorialização que segue o processo de desterritorialização de um bem cultural local, essencial para a valorização do produto em que se torna este bem local no espaço de consumo global. Afirma que “só a nação pode transformar elementos abstratos (alegria, calor, humanidade, cor, liberdade, paz, etc.) em valores a serem assumidos pelos produtos.” Observa ainda que só “um produto sozinho não possui, por maior que seja a sua capacidade de convencimento, as mesmas prerrogativas da força imagética de uma nação”. (NICOLAU NETO, 2009, p. 218). Completa seu pensamento da seguinte maneira:

Por fim, pensamos que as identidades se tornam valores em um mercado mundial de símbolos, no qual a identidade mundial é predominante, mas não pode viver sozinha, precisando das outras identidades para que se diferencie (e então ofereça conforto para os pós-modernistas e para os homens de negócio). Neste momento, então, as outras identidades se tornam valores, sendo que, conforme seus prestígios, terão suas integrações na identidade mundial condicionadas. (NICOLAU NETO, 2009, p. 214).

Neste contexto não pode ser dito que a canção oficial está imbricada com a canção subterrânea e vice-versa, embora podendo ser observadas nas suas peculiaridades em diferentes momentos e aspectos?

5 - Considerações finais

Assim, o que leva a um processo de desterritorialização da versão da canção *Índia*, seguido de um processo de sua territorialização, conforme gravada, produzida, performatizada e feita circular no espaço brasileiro e global por Gal Costa, de forma mais acentuada e ampla do que a versão de Paulo Sérgio, faz com que sentidos e significados diversos, tempos múltiplos se interpenetrem. Permite que sentidos e significados inerentes à criação, à tradição que implica, ganhem força frente às forças do capitalismo contemporâneo, dos investimentos políticos, econômicos, sem deixar de interagir profundamente com eles. Está aí a transversalidade dos poderes oblíquos de Canclini, circunstâncias de conflito, de adesão, mas, sobretudo, de negociação, e, por outro lado, uma fuga de abordagens que impliquem em oposição binária, inclusive, em se falar em canção oficial e canção subterrânea situadas em lados totalmente opostos, já que uma pode perfeitamente estar imbricada na outra, deslizando de um lado a outro em diferentes momentos e situações. Mais uma vez pode ser colocado: em qual sentido pode se falar de canção popular brasileira? Estariam, neste processo, os dois *Brasis* afinal conjugados?

Referências

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu Não Sou Cachorro Não**: música popular cafona e ditadura militar. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. 458p.

ASSIS, Machado. **Créditos extraordinários – Scoevola – O Sr. Penna em missão – Cinna – O ano novo**. Revista Prosa, Verso e Arte. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoarte.com/o-pais-real-esse-e-bom-revela-os-melhores-instintos-mas-o-pais-oficial-esse-e-caricato-e-burlesco-machado-de-assis/>> Acesso em 29 de jun 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 110p.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 278p.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 349p.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade. 4ª Ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011. 385p.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. RJ: Paz e Terra, 1985. 418p.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**. RJ: Bertrand, 2002. 244p.

COSTA, Alaíde. **Quando a bossa nova estourou, fizeram de conta que eu não existia**. O Globo, RJ, 08 de dez. de 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quando-bossa-nova-estourou-fizeram-de-conta-que-eu-nao-existia-diz-cantora-alaide-costa-24785830>>. Acesso em 29 jun 2021.

COSTA, Gal. **Índia**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i9M2zgKqdGY>>. Acesso em 29 jun 2021.

FERREIRA, Mauro. **Mariene de Castro dilui paixão sensual de 'Índia' em gravação sem luminosidade**. Folha de S. Paulo, SP, 22 de fev. de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/22/mariene-de-castro-dilui-paixao-sensual-de-india-em-gravacao-sem-luminosidade.ghtml>>. Acesso em 29 jun 2021.

- FREIRE, Vanda. A História da Música em Questão. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n.2, p. 152- 170, 1994.
- GIL, Gilberto. In: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo, diretores. **Uma Noite em 67**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=krqdqBiDt4k>> Acesso em 05 nov 2020.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014. 58p.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 24ªEd.São Paulo: Edições Loyola, 2013. 348p.
- LEAL, Carlos. **Há 50 anos, mítico show Fa-Tal fez de Gal a musa do desbunde**. Folha de S. Paulo, SP, 22 de mai. de 2021. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml>>. Acesso em 01 de jun. de 2021.
- MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 2003. 279p.
- NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. 159p.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 78p.
- _____. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. RJ: Civilização Brasileira, 2010. 159p.
- NETTO, Michel Nicolau. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009. 240p.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**: Rio de Janeiro, vol. 2, n.3,1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>.
- REGINA, Elis. **Querelas do Brasil**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j8r2sytKs-I>>. Acesso em 29 jun2021.
- SÉRGIO, Paulo. **Paulo Sérgio – Vol. 7**. Disponível em: < <https://immub.org/album/paulo-sergio-vol-7>>. Acesso em 29 jun 2021.
- VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. 1ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 242p.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2008. 515p.

João dos Reis, o "Baixo Divo" da Corte de D. João VI

João dos Reis, the "Divo Bass" of the Court of D. João VI

Luis Felipe de Sousa
luisfelipesousa.baixo@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende fomentar e levantar reflexões acerca da prática vocal carioca no século XIX, os cantores que integravam este cenário e, principalmente, a relevância e o apreço por João dos Reis Pereira - negro e cantor da corte portuguesa. Buscamos comprovar sua soberania enquanto maior baixo de sua época através de uma série de parâmetros que reunimos e que auxiliarão na visualização do quão evidentemente superior foi sua atuação e atividade na cena lírica carioca em comparação às dos outros baixos de seu tempo.

Palavras-chave: João dos Reis. Divo. Música no Brasil. Século XIX.

Abstract: *This work aims to encourage and raise reflections on the carioca vocal practice in the nineteenth century, the singers who were part of this scene and, mainly, the relevance and appreciation of João dos Reis Pereira - black and singer of the Portuguese court. We seek to prove his sovereignty as the greatest bass of his time through a series of parameters that we have put together and which will help to visualize how clearly his performance and activity were in the Rio de Janeiro operatic scene compared to other basses of his time.*

Keywords: *João dos Reis. Divo. Music in Brazil. 19th century.*

Introdução

Quando se fala em ópera, para a maioria das pessoas, leigos e diletantes, vem à mente a imagem de uma cantora ou de alguma personagem icônica que, porventura, somente uma verdadeira diva é ou foi capaz de interpretá-la. Dentro desse imaginário mais popular, vários seriam os atributos necessários para uma cantora ser considerada uma diva: aqueles relacionados à performance (como a voz, no que se refere à "beleza", à "potência"); o virtuosismo vocal, que sempre impressiona; a expressividade, ou em outras palavras, a capacidade de encantar, comover e reter a atenção do público. Tais atributos poderiam estender-se até a qualidades como o carisma, a beleza (física) natural e o estilo. A história da ópera é perpetuada por grandes nomes, sobretudo de divas, como já mencionado, e é quase impossível dissociar uma coisa da outra. No caso do Brasil, vemos no início do século XIX despontarem nomes de *castrati* e também de algumas mulheres, mas a literatura sobre o assunto pouco tratou de outras vozes. Certamente os papéis principais em óperas estavam ligados às vozes mais agudas, mas ao examinarmos a música religiosa do período vemos o interesse dos dois principais compositores ativos no Rio de Janeiro no início do século XIX, o Pe. José Maurício e Marcos Portugal, em dedicar partes de suas obras a cantores específicos.

Este trabalho traz o olhar para João dos Reis, um cantor negro radicado na musical cidade do Rio de Janeiro da virada do século XVIII para o XIX, talvez considerado o maior cantor brasileiro de seu tempo. Aqui pretendemos substanciar a imagem de “divo” que Reis tinha em sua época através da comparação entre ele e os baixos que dividiam a cena lírica carioca. Os cantores selecionados, bem como as informações a respeito deles, são os que constam no livro “Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuosos” de Alberto José Vieira Pacheco. Por haver uma construção inteiramente fundamentada a partir de fontes históricas - e justamente pela dificuldade em apurá-las -, nem todos os baixos possuem informações detalhadas acerca de suas vozes e produção, causando certa disparidade entre os dados para os parâmetros comparativos usados neste trabalho. Acreditamos que isso não traga prejuízo para nosso propósito maior, principalmente se levarmos em consideração a ideia de que quanto mais relevante tal cantor e seu trabalho desenvolvido foram, mais informações e detalhes, em tese, teremos dele. O oposto também poderia valer, sendo, quanto menos relevante, menos se saberia - mas tal questão só pode ser resolvida com pesquisas mais aprofundadas.

Por mais que esta pesquisa seja majoritariamente bibliográfica, recorreremos, também, a fontes documentais hemerográficas para obtenção de informações acerca dos baixos aqui elencados. Uma vez que tais dados foram apurados, foi possível estabelecer alguns parâmetros de comparação que guiarão este trabalho. São eles: o valor dos ordenados recebidos pelos referidos baixos, o número de dedicatórias em obras sacras às suas respectivas vozes, bem como a sua complexidade e exigência vocal, a participação e o repertório em espetáculos dramáticos por parte de cada cantor. Ressalvo que alguns baixos não se adequarão a certos parâmetros por variados motivos. Aproveito para enfatizar, também, que toda constatação feita neste trabalho não terá um teor determinista, absoluto; pelo contrário, serão suposições reforçadas estatisticamente pelas fontes históricas, pelas informações obtidas através delas e pelos resultados alcançados com as comparações.

Os baixos selecionados

Com a chegada da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro em 8 de março de 1808, a atividade musical da colônia aumentou consideravelmente, pois viabilizou-se a melhora dos recursos artísticos que contribuíram para tal desenvolvimento. Havia a Ópera Nova que, com a chegada de D. João VI, tornou-se Teatro Régio após reforma para adequação aos gostos do Rei e de sua corte. Posteriormente, construiu-se o Teatro São João para atender plenamente à toda demanda operística, embora também tenha servido de palco para outros gêneros de espetáculos, como *ballet* e teatro. Havia também a Real Câmara e, em âmbitos religiosos, a Capela Real. Todos centros artístico-musicais muito relevantes e de intensa atividade, sobretudo com a vinda de vários cantores estrangeiros, principalmente portugueses e italianos - alguns trazidos pela própria corte, outros provindos de companhias itinerantes de óperas - que agregaram mais

heterogeneidade ao cenário lírico carioca, até então constituído majoritariamente por negros e pardos (CARDOSO, 2008, pp. 36, 40 e 81).

Dos cantores da corte de D. João VI, conhecemos os baixos António Felizardo Porto, António Joaquim Apolinário, Fabrizio Piaccentini (este sem vínculo às instituições reais de música), Pe. Francisco de Paula Pereira, Pe. Lúcio António Fluminense, Nicolao Majoranini e Salvatore Salvatori, nomes que aparecem no repertório, dividiram a cena com João dos Reis e cujas vidas foram pesquisadas por Alberto Pacheco¹. Entretanto, somente os baixos italianos podem ser considerados concorrentes à altura de João dos Reis, pois foram os únicos que tiveram carreiras de grande projeção - vinculados às instituições reais de música, participando das temporadas líricas dos teatros de ópera cariocas e interpretando papéis relevantes nos espetáculos dramáticos.

Valor dos ordenados

O valor dos ordenados refere-se ao reconhecimento representado pela remuneração que cada baixo recebia, supondo que, quanto mais ganhava, maior era sua atuação e melhor era seu desempenho. Faz-se necessário, contudo, a seguinte observação: tal parâmetro serve somente àqueles cantores vinculados às instituições Reais de música (Câmara e Capela), dos quais temos acesso aos registros de seus salários e aumentos encontrados em documentos comprobatórios. Foram considerados os valores de salários referentes ao auge da carreira de cada baixo, respectivamente, sendo que alguns correspondem ao valor recebido no final da carreira, resultante de aumentos obtidos ao longo dos anos, e outros a um período de maior juventude e vigor vocal, no qual, posteriormente, houve reduções por variados motivos, como o próprio declínio das instituições reais, por exemplo (PACHECO, 2007, p. 119). Alguns cantores se aposentaram com ordenados ainda maiores.

Cantores	Ordenado/ao ano
Fluminense	200\$000
Majoranini	720\$000
Pereira, Pe. F. P.	505\$000
Pereira, J. R.	521\$800
Porto	120\$000
Salvatori	720\$000

Figura 1: Tabela das somas dos ordenados recebidos pelos baixos elencados. Valores apurados em Alberto José Vieira Pacheco, op. cit., 2007, pp. 182, 150, 156, 119, 163 e 166, respectivamente.

¹ Em sua tese de doutoramento *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos* (Campinas, 2007).

É possível observar neste parâmetro que João dos Reis pouco se destaca em comparação aos baixos italianos, cujos ordenados eram os mais altos. De certa perspectiva, é compreensível que os cantores italianos fossem mais valorizados do que os demais, afinal, nesse período a Itália detinham grande hegemonia na ópera e no fornecimento de material vocal para o restante do mundo, inclusive para Portugal. Além disso, a prática musical portuguesa muito herdava da italiana (CARDOSO, 2008, p. 30), o que também poderia justificar tal exaltação. Mesmo assim, o salário de João dos Reis ainda era alto, sobretudo se comparado aos baixos portugueses.

Dedicatórias em composições

O número de dedicatórias em obras sacras servirá para termos uma noção do apreço que a voz dos referidos baixos tinha para os compositores mais relevantes da época no Brasil: Pe. José Maurício e Marcos Portugal. Tal apreço será fidedignamente representado e confirmado com o número de dedicatórias.

Cantor	Dedicatórias pelo Pe. José Maurício	Dedicatórias por Marcos Portugal
Apolinário²	(1)	-
Fluminense³	(3)	-
Pereira, Pe. F. P.⁴	(2)	(3)
Pereira, J. R. ⁵	(3)	(12)* ⁶
Porto⁷	(3)	(1)

Figura 2: Tabela com o número de peças solo dedicadas aos baixos elencados, dividida entre as obras do Pe. José Maurício e de Marcos Portugal. O asterisco (*) na linha de Pereira, J. R. serve para mostrar uma diferença no dado sinalizado que virá a ser explicada na nota de rodapé.

² Alberto José Viera Pacheco, *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos* (Campinas, 2007), p.178.

³ Ibidem, p.182.

⁴ Ibidem, p. 158.

⁵ Ibidem, p. 128.

⁶ Segundo o livro *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia* de António Jorge Marques (Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012), o nome de João dos Reis é vinculado a 12 obras do compositor português (nota de rodapé 310 da p. 213), contudo, devido à organização do catálogo, não é possível identificar quais solos são dedicados exatamente ao baixo brasileiro. São essas obras a Missa em Mi bemol M. de 1814 (p. 37) / a Missa Festiva em Dó M. de 1817 (p. 414) / a Missa Festiva em Fá M. de 1819 (p. 417) / a Missa de Requiem em Mi bemol M. de 1816 (p. 424) / o Miserere Mei Deus em Mi bemol M. de 1813 (p.471) / o Vésperas do Natal em Dó M. de 1812 e 1815 (p. 499) / as Matinas de São Sebastião em Ré M. de 1814 (p. 561) / as Matinas de Sexta-Feira Santa em Si bemol M. de 1813 (p. 569) / as Matinas do Natal em Dó M. de 1811 (p. 576) / o Te Deum em Si bemol M. de 1818 (p. 627) / o Domine, Virtute Tua em Si bemol M. de 1813 (p. 633) / o Veni Sancte Spiritus em Si bemol M. de 1812 (p. 653).

⁷ Alberto José Viera Pacheco, *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos* (Campinas, 2007), p. 165.

É evidente quão maior é o número de dedicatórias direcionadas a João dos Reis comparado aos outros baixos, especialmente por parte de Marcos Portugal. De todo o corpo de cantores da Capela Real, João dos Reis foi aquele que mais recebeu dedicatórias por parte do compositor português, o que nos faz acreditar que sua era muito apreciada por ele (PACHECO, 2007, p. 122).

Complexidade e exigência vocal das obras

A exigência vocal será mensurada a partir de uma breve análise de trechos solos selecionados, que serão contrapostos, facilitando a comparação da complexidade entre eles e atestando a capacidade virtuosística de cada cantor. Para este parâmetro fora estabelecido um único compositor a partir de dois pretextos: facilidade de acesso às obras⁸ (manuscritos e edições) e unidade no pensamento composicional a ser analisado, permitindo uma comparação coerente. Por isso, o compositor escolhido foi o Pe. José Maurício, pois, como foi possível observar através da tabela do tópico anterior, ele contemplou mais cantores com dedicatórias do que Marcos Portugal. Nas *Matinas do Apóstolo S. Pedro* de 1815 dedicou, pelo menos, um trecho ou linha solista para todos os cantores daquela relação, com exceção do baixo António Joaquim Apolinário, ao qual fora dedicada somente uma linha solista na *Missa de Santa Cecília* de 1826. A partir dessa observação, foram selecionados para este tópico apenas trechos das *Mattinas* (exceto à Apolinário). Essa decisão corrobora a ideia de unidade e coerência na visualização e identificação das características composicionais e complexidade vocal empregados nas obras dedicadas aos baixos, elementos que servirão como parâmetros comparativos.

Apolinário - Linha de baixo no quarteto solista “*Domine Deus*” da *Missa de Santa Cecília* de 1826.

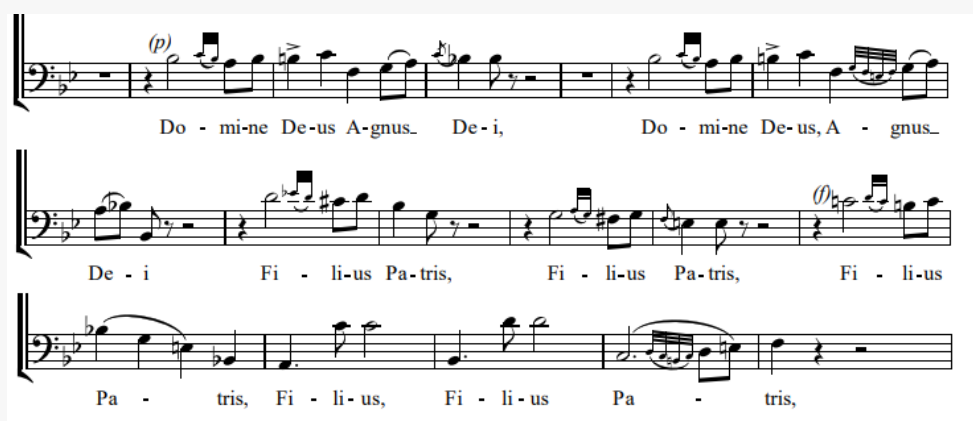


Figura 3: Exemplo musical extraído da internet (vide nota de rodapé) e editado pelo autor.⁹

⁸ Dadas as restrições impostas pela pandemia, a busca pelas partituras limitou-se somente àqueles materiais disponíveis a livre acesso em sites da *internet*.

⁹ Disponível em: <https://musicabrasil.org.br/sites/default/files/cpm113_missa_de_santa_cecilia_parts.pdf>. Acesso em 19 jul 2021.

Neste pequeno trecho podemos observar uma escrita contida, possivelmente para uma voz com certas limitações, mas capaz de realizar ornamentações básicas, e provida de uma boa extensão, abarcando, ao longo de todo movimento, do Lá1 ao Fá3. Alguns ornamentos e desenhos melódicos floreiam e trazem certo frescor à performance, mas são de uma natureza de pouca exigência vocal.

Fluminense - A linha do terceiro baixo do quarteto “*Quodcumque ligaveris*” das Matinas do Apóstolo S. Pedro de 1815.

The image shows a musical score for the third bass part of a quartet. It is titled "Snr. Pe. Lucio" and is in bass clef with a common time signature. The score consists of four staves. The lyrics are: "Quod - cum - que li - ga - ve - ris su - per ter - ram e - rit li - ga - tum et in cœ - lis et quod - cum - que sol - ve - ris su - per ter - ram e - rit so - lu - tum et in cœ -". The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *cresc* (crescendo).

Figura 4: Exemplo musical extraído da internet (vide nota de rodapé) e editado pelo autor.¹⁰

O fato de a linha do baixo III ter sido dedicada à Fluminense permite-nos deduzir que este foi um cantor de menor projeção ou de qualidades vocais reduzidas. Através do trecho extraído do 6º responsório, nota-se uma linha vocal muito simples, desprovida de ornamentos, melismas, ou qualquer outro elemento virtuosístico. Podemos atribuir tal escassez de virtuosismo à função musical e contrapontística do terceiro baixo como voz intermediária que, no quarteto, corresponderia à voz de tenor numa formação mista (SATB). Porém se recorrermos à partitura completa, veremos que as outras vozes apresentam, ao menos, um mínimo de virtuosismo (alguns ornamentos ou melodias mais floreadas), o que nos faz acreditar que tal carência virtuosística é mesmo justificada pela limitação vocal de Fluminense. A extensão desse solo abarca do Si1 ao Dó3.

¹⁰ Disponível em: <https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP367364-PMLP593306-cpm173_matinas_de_s_pedro.pdf>. Acesso em 19 jul 2021.

Solo Sr. Pe. Paula

B. mo - di cæ fi - de - i, mo - di cæ fi - de - i, qua - re du - bi - ta - sti

qua - re, qua - re du - bi - ta - sti,

Figura 5: Exemplo musical extraído da internet (vide nota de rodapé) e editado pelo autor.¹¹

A partir deste pequeno trecho solo, o único dedicado ao Pe. Paula Pereira nas Matinas de S. Pedro, vemos uma voz nada excepcional, mas com boa extensão que abarca do Sol1 ao Mib3, em especial neste trecho, sem passagens virtuosísticas, ornamentação ou agilidade. Destaque para a fermata no penúltimo compasso indicando a possibilidade de uma cadência, o que nos permite deduzir que o baixo tinha alguma facilidade para fazer improvisações (PACHECO, 2007).

Pereira, J. R. - O solo "Quem dicunt" do 4º Responsório das Matinas do Apóstolo S. Pedro de 1815.

Quem di - cunt Ho - mi - nes es - se fi - li - um

5 Ho - mi - nis di - xit Je - sus di - ci - pu - lis

9 su - is et e - go

14 di - co ti - bi qui - a tu - es Pe - trus

18 et su - per hanc Pe - tram ac - di - fi - ca -

22 bo Ec - cle - si - am me - am Ec - cle - si - am

Figura 6: Exemplo musical extraído da internet (vide nota de rodapé) e editado pelo autor.¹²

¹¹ Disponível em: <https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP367364-PMLP593306-cpm173_matinas_de_s_pedro.pdf>. Acesso em 19 jul 2021.

¹² Disponível em: <https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP367364-PMLP593306-cpm173_matinas_de_s_pedro.pdf>. Acesso em 19 jul 2021.

É evidente a diferença da escrita vocal para João dos Reis, uma voz que parece ser capaz de tudo (PACHECO, 2007, p. 127). É rica em floreios, ornamentos e melismas de agilidade, elementos que muito dizem respeito à capacidade vocal e técnica de um cantor. Neste solo, especificamente, José Maurício não explora toda a extensão vocal do baixo, abrangendo apenas do Sib1 ao Mib3; contudo, é sabido que em outras obras o compositor chega a exigir um Lá3 de João dos Reis.

Porto - A linha do 1º baixo do quarteto “*Quodcumque ligaveris*” das Matinas do Apóstolo S. Pedro de 1815. p36

o Snr. Porto

B.1 Quod - cum - que li -

B.1 ga - ve - ris su - - - per ter - ram e - rit li -

B.1 ga - tum et in cœ - lis et quod - cum - que sol - ve - ris

B.1 su - per ter - ram e - rit so - lu - tum et in cœ - -

Figura 7: Exemplo musical extraído da internet (vide nota de rodapé) e editado pelo autor.¹³

Comparada à linha solo de Fluminense, que canta esse mesmo movimento, a parte de Porto é mais interessante do ponto de vista virtuosístico, mas nada particularmente excepcional. Possui mais floreios, agilidade e agudos, chegando a cantar um Fá3. Estruturalmente a linha de Porto corresponde à voz de soprano no quarteto, e talvez seja esse o motivo de atingir nota tão aguda, inclinando-nos a deduzir que ele cantava em uma tessitura mais baritonal. Neste solo não canta nada mais grave que um Sol2 da região média de sua voz.

Os parâmetros que mais reforçam a supremacia de Reis e portam maior fidelidade à excelência vocal do baixo comparado a seus contemporâneos são: o número de dedicatórias e a complexidade vocal das obras, que representam, respectivamente, o apreço que o cantor tinha - ou seja, a satisfação dos compositores em ouvir suas obras serem cantadas por ele - e a comprovação registrada em papel de sua exímia capacidade vocal.

¹³ Disponível em: <https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP367364-PMLP593306-cpm173_matinas_de_s_pedro.pdf>. Acesso em 19 jul 2021.

Participação e repertório em espetáculos dramáticos

O último parâmetro servirá para contemplar aqueles cantores que se dedicaram mais à carreira dramática e/ou não se vincularam às instituições reais de música, não recebendo uma remuneração regular. Será feita uma simples catalogação do repertório dramático cantado pelos baixos, levando em conta a frequência de participações em espetáculos desse cunho e a relevância do trabalho desempenhado (ópera, concerto, relevância do papel). Os baixos com poucas participações foram desconsiderados nesta tabela.

Cantor	Participação/Repertório	Lugar	Ano
Majoranini ¹⁴	- <i>Figaro em Il barbiere di Siviglia de Rossini</i>	- Teatro S. João	- 1821
	- <i>L'italiana in Algeri</i>	- Teatro S. João	- 1822
	- <i>Elisabetta, Regina d'Inghilterra de Rossini</i>		
	- <i>Tancredi de Rossini</i>	- Teatro de S. Pedro	- 1826
	- Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro	- Rio de Janeiro	
	- <i>Figaro em Il barbiere di Siviglia de Rossini</i>	- Teatro S. Pedro	- 1828
	- Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro	- Rio de Janeiro	- 1829
Pereira, J. R. ¹⁵	- <i>Giorgio em L'oro non compra amore de Marcos Portugal</i>	- Teatro Régio	- 1811
	- <i>Artabano em Artaserse de Marcos Portugal</i>	- Rio de Janeiro	- 1812
	- <i>Axur em Axur, Rei de Ormuz de Salieri</i>	- Teatro São João	- 1814
	- <i>Giove em Augurio di Felicità, o sia il trionfo d'Amore de Marcos Portugal</i>	- Real Quinta da Boa Vista	- 1817
	- <i>A Italiana em Argel de Rossini</i>	- Teatro S. João	- 1822
	- Substituto na ópera <i>Tancredi de</i>	- Rio de Janeiro	- 1826

¹⁴ Alberto José Vieira Pacheco, *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos* (Campinas, 2007), p. 151.

¹⁵ *Ibidem*, p. 127 e 128.

	Rossini		
	- Participação em um concerto da Sociedade Filarmônica	- Rio de Janeiro	- 1837
Piaccentini¹⁶	- <i>L'italiana in Algeri</i> de Rossini	- Teatro S. João	- 1821
	- <i>Adelina</i> de Pietro Generali	- Teatro S. Pedro	- 1826
	- <i>Taddeo em L'italiana in Algeri</i>	- Teatro S. Pedro	- 1827
	- Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro	- Rio de Janeiro	- 1828 e 1829
Salvatori¹⁷	- <i>Tancredi</i> de Rossini	- Rio de Janeiro	- 1826
	- Participação na temporada lírica do Teatro S. Pedro	- Rio de Janeiro	- 1827, 1828 e 1829

Figura 8: Tabela que reúne as participações dos baixos em espetáculos dramáticos, bem como o lugar onde aconteceram. Sua organização se dá de forma cronológica. Os baixos são tratados por seus sobrenomes, elencados de forma alfabética.

Se fôssemos considerar todos os dados contidos na tese de Pacheco sobre Piaccentini, este receberia destaque nas participações em espetáculos dramáticos com registros mais numerosos e ainda mais anteriores aos de João dos Reis. Entretanto, a parte mais significativa de sua produção destinou-se aos palcos europeus. Como nossa intenção neste trabalho é construir a imagem de “divo carioca” de Reis - e para isto fica implícito o gosto do público carioca da época -, levaremos em consideração somente as participações de Piaccentini em espetáculos no Brasil, cujos registros datam a partir de 1821. João dos Reis apresenta atividade em espetáculos dramáticos no Rio de Janeiro bem anteriores a essa data, por isso é plausível deduzir que ele já era bem conhecido e apreciado pelo público brasileiro quando o baixo italiano aparece pela primeira vez na cena lírica carioca. Na verdade, informações apontam que João dos Reis já era bem-sucedido antes mesmo da chegada da corte no Brasil (PACHECO, 2007, p. 118). Porém, Piaccentini mostra um crescimento nas atividades nos anos que seguem sua chegada e, até 1829, o baixo italiano ultrapassa Reis em aparições em espetáculos dramáticos. Este fato pode ser justificado pelo afastamento de João dos Reis da cena lírica para devota dedicação a seu ofício na Capela Real, comprovado pelo volume de seus trabalhos em âmbito religioso nesse período. Contudo, por mais que sua principal atuação fosse como integrante do corpo de cantores da Capela Real, Reis se mostra talentoso o suficiente para desempenho em espetáculos dramáticos. Como é possível observar na tabela, a ele foram designados vários personagens em óperas, os quais a imprensa da época fizera questão de deixar registrado - por isso são de nosso conhecimento na atualidade -, ao passo que a respeito da atividade dos demais baixos, em

¹⁶ Ibidem, p. 161.

¹⁷ Ibidem, p. 167.

sua maioria, só sabemos os títulos das óperas de que participaram. Segundo Andrade, João dos Reis era “figura obrigatória nas temporadas líricas do Rio de Janeiro” (1967, v. 2, p. 212), o que comprova seu apreço por parte do grande público.

Citações em Revistas e Periódicos

Aproximando-nos das considerações finais e mirando uma conclusão a partir de tudo que foi apresentado ao longo deste trabalho, a título de acréscimo e reforço a essas considerações, trataremos aqui da visão da imprensa da época acerca de João dos Reis e sua voz. Pelos críticos e escritores de revistas e periódicos, não diferente do que apontam os parâmetros anteriores, João dos Reis é colocado em uma condição “superior a toda critica”¹⁸, o que ilustra o posto de destaque que ocupou no cenário lírico carioca. As datas dos registros aos quais temos acesso - a propósito, muito restrito pela condição imposta pela pandemia -, correspondem a uma fase de declínio na carreira de Reis, que se encontrava “obstruído pelo tempo”. Contudo, referindo-se a ele como “o primeiro baxo / de nossa época”¹⁹, além de manifestações de saudades²⁰ do tempo áureo de sua atuação, é possível identificar denotado respeito à sua figura, bem como o reconhecimento de seu talento.

Considerações finais

Este trabalho reuniu dados que atestam a soberania da figura de João dos Reis e de sua voz quando comparados aos seus concorrentes contemporâneos, que, em diferentes proporções, desempenharam um trabalho significativo e considerável, mas nada à altura do maior cantor brasileiro daquele tempo. Não podemos dizer que essa constatação é inédita, afinal, Araújo Porto-Alegre já havia registrado a excepcionalidade vocal de Reis em seu artigo na Revista Nitheroy²¹ e Alberto Pacheco aponta tal soberania em sua tese. Contudo, o que se intentou aqui foi organizar informações variadas acerca de João dos Reis e

¹⁸ *Jornal do Commercio (RJ)*, 1839, edição 00258. quanto ao sr. João dos Reis, elle he su- / perior a toda critica. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=%22Jo%C3%A3o%20dos%20Reis%22&pasta=ano%20183&pagfis=11880>. Acesso em 18 set 2021.

¹⁹ *Jornal dos Debates: Politicos e Litterarios (RJ)*, 1837, edição 00039. o Réis da / capella Real, o orgão que passava da escalla / media á grave e aguda com a fluencia a / mais elastica e a mais melodiosa, se acha / obstruído pelo tempo, mas ainda resta o me- / thodo, a energia, e a graça do primeiro baxo / de nossa época:. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702439&pesq=%22jo%C3%A3o%20dos%20reis%22&pagfis=156>>. Acesso em 18 set 2021.

²⁰ *Diário do Rio de Janeiro (RJ)*, 1846, edição 07235. O Sr. Franchi tem voz sãa, posto que a não / possamos comparar com a do antigo João dos Reis, / hoje quebrado pelos annos, mas sempre lembrado / com saudades. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_01&Pesq=%22Jo%3a%20dos%20Reis%22&pagfis=29961>. Acesso em 18 set 2021.

²¹ *E que diremos nós do estylo particular - e das vozes dos cantores Brasileiros? Um João dos Reis, baixo, que pelo tubo de sua garganta arrancava um fá gravíssimo em toda a sua pureza e liberdade, subindo aos sons agudos de um tenor?* (PORTO ALEGRE, 1836, p.182).

dos outros baixos de sua época no que se refere às suas respectivas atividades musicais, de modo a facilitar a comparação entre eles através de uma melhor visualização do todo. A partir desta visualização geral e organizada ficou evidente a superioridade de Reis na maioria esmagadora dos parâmetros, perdendo apenas nos valores dos ordenados, como anteriormente apontado, ficando atrás apenas dos baixos italianos contratados pela corte. No mais, João dos Reis se destaca em todos, sendo que em alguns, sua grandeza é discrepante. Assim, isto nos permite reiterar a alegação de Pacheco ao dizer que João dos Reis foi o maior cantor brasileiro de seu tempo, bem como complementá-la, estando em sintonia com o título e a introdução deste trabalho, dizendo que Reis foi o grande “baixo divo” de seu tempo, mesmo contraposto aos baixos estrangeiros, principalmente aos exaltados italianos.

Referências

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2 v.

CARDOSO, André. **Música na corte de D. João VI**. São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins, 2008. 281p.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

MARQUES, António Jorge. **A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia**. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. 1050p.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2007. Campinas, 2007. 775p.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **Ideias sobre a Música**. In: Nitheroy. Revista Brasiliense. t. 1, n. 1. Paris: Dauvin et Fontaine, p.160-183, 1836.

Maestro Mendanha e a prática musical sacra oitocentista em Porto Alegre (RS)

Maestro Mendanha and the sacred musical practice of the 19th century in Porto Alegre (RS)

Reginaldo Gil Braga
reginaldo.braga@ufrgs.br

Resumo: O trabalho aqui apresentado corresponde aos resultados alcançados no âmbito do projeto de pesquisa "Fundos e Coleções Musicais de interesse Etno/Musicológico de Porto Alegre (RS)", do Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS. Os acervos escolhidos para exame foram das duas instituições eclesíásticas mais antigas de Porto Alegre: a Igreja Nossa Senhora das Dores e o arquivo da Cúria, ligado à Catedral Metropolitana. A escolha por essas instituições baseou-se, também, na potencial riqueza documental, pelo fato de estarem ambas relacionadas à trajetória de um personagem importante da história musical na cidade, o maestro Joaquim José de Mendanha (1801-1885). Cabe ressaltar, todavia, que mesmo que a importância de Mendanha ecoe na documentação examinada, essa pesquisa também voltou sua atenção para o meio musical sacro, de então, de forma mais ampla. A Igreja das Dores se revelou portadora de considerável documentação relacionada à Venerável Ordem Terceira (VOT), à importante participação de Mendanha na vida litúrgica do templo, à prática da música sacra na Igreja das Dores (remuneração de músicos, formações instrumentais e instrumentos no templo, etc) e, principalmente, sobre a fundação da Irmandade da Virgem Martyr Santa Cecília, dentro da Igreja das Dores no ano de 1856. No arquivo da Cúria, encontramos documentos relativos à Irmandade Santa Cecília, desde sua fundação (transladados da Igreja das Dores, provavelmente por Mendanha) até o início do século XX. Através das atas de reuniões, pudemos verificar a presença na irmandade de importantes discípulos de Mendanha, como Lino Carvalho da Cunha e Silva (encontrado igualmente em documentos nas Dores) e, também, de dar visibilidade a nomes de outros músicos da época, membros da irmandade de músicos. Pretende-se, a partir deste primeiro resultado, ampliar e aprofundar a pesquisa, divulgar os resultados e disponibilizar para as instituições visitadas os materiais digitalizados.

Palavras-chave: Maestro Mendanha. Joaquim José de Mendanha. Irmandade de Santa Cecília. Porto Alegre. Século XIX.

Abstract: *The work presented here corresponds to the results achieved in the scope of the research project "Musical Funds and Collections of Ethno/Musicological Interest in Porto Alegre (RS)", by the Ethnomus UFRGS Research Group. The collections chosen for examination were from the two oldest ecclesiastical institutions in Porto Alegre: the Nossa Senhora das Dores Church and the Curia archive, linked to the Metropolitan Cathedral. The choice of these institutions was also based on the potential wealth of documents, as they are both related to the trajectory of an important character in the city's musical history, conductor Joaquim José de Mendanha (1801-1885). It is noteworthy, however, that even though the importance of Mendanha echoes in the documentation examined, this research also turned its attention to the sacred musical milieu, at that time, in a broader way. The Igreja das Dores revealed itself to be the bearer of considerable documentation related to the Venerable Third Order (VOT), the important participation of Mendanha in the liturgical life of the temple, the practice of sacred music in the Igreja das Dores (remuneration of musicians, instrumental formations and instruments in the temple, etc) and, mainly, on the foundation of the Brotherhood of the Virgin Martyr Santa Cecilia, inside the Igreja das Dores in 1856. In the Curia archives, we find documents relating to the Santa Cecilia Brotherhood, from its foundation (translated from the Igreja das Dores, probably by Mendanha) to the beginning of the 20th century. Through the minutes of the meetings, we were able to verify the presence in the brotherhood of important disciples of Mendanha, such as Lino Carvalho da Cunha e Silva (also found in documents in Dores) and also to give visibility to the names of other musicians of the time, members of the brotherhood of musicians. It is intended, from this first result, to broaden and deepen the research, disseminate the results and make the digitized materials available to the institutions visited.*

Keywords: *Maestro Mendanha. Joaquim José de Mendanha. Brotherhood of Santa Cecilia. Porto Alegre. XIX century.*

Incursões etnográficas nos arquivos

Conforme cronograma de pesquisa do projeto “Fundos e coleções musicais de interesse Etno/Musicológico de Porto Alegre (RS)”, do Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS¹, realizamos o exame dos arquivos históricos de duas instituições eclesiais históricas da cidade de Porto Alegre: a Igreja Nossa Senhora das Dores (1807) e a Catedral Metropolitana (1779). A escolha por essas instituições baseou-se, para além da profundidade temporal de suas existências e consequente potencial de riqueza documental, no fato de ambas estarem relacionadas à trajetória de personagem importante da história da música na cidade, Joaquim José de Mendanha (1801-1885).

Segundo a historiografia, o Maestro Mendanha, como ficou conhecido, desempenhou atividades musicais nas duas instituições, respectivamente: como mestre de capela da Catedral de Porto Alegre (1850-1885) e regente do coro da Igreja Nossa Senhora das Dores (a partir de 1856). De sua lavra de composição restou o Hino dos Farrapos/ Hino Republicano Riograndense, cujo episódio remete ao ano de 1839, quando mestre da banda de Música do 2o Batalhão de Caçadores da Primeira Linha (Exército Imperial) foi prisioneiro e obrigado ou convencido a colaborar com os farroupilhas e notícias de septenários que teria escrito para o coro da Igreja das Dores. Fixa-se definitivamente na cidade em 1845.

Através de contato inicial com o pároco da Igreja Nossa Senhora das Dores à época, Padre Luis Carlos Almeida, intermediado regente do coro da instituição, Cosmas Grieneisen, nos foi concedida a permissão para começar a pesquisa no Arquivo Histórico da Igreja das Dores, ancorada na premissa colaborativa de que o conhecimento gerado pelo trabalho fosse disponibilizado para a instituição. Iniciamos o trabalho de campo e documental nas Dores no mês de setembro de 2015, contando com colaboração fundamental da museóloga Caroline Zucchetti, a responsável pelo acervo da Igreja das Dores, que é o primeiro Museu de Arte Sacra da cidade. O acervo encontra-se bem organizado há cerca de três ou quatro décadas², e, considerando-se a idade de alguns documentos muito bem conservados. Para orientar a busca de informações, conforme o assunto em demanda, o arquivo conta com uma listagem dos materiais, organizados por nome, data e entidade específica (irmandades, coros, etc.), o que se revelou extremamente útil em face da especificidade do objeto de interesse e do grande volume e variedade de material que compõe o acervo.

De acordo com a orientação da arquivista, após análise da listagem documental do arquivo, além da consideração de dois indicativos cronológicos básicos: a chegada de Mendanha à capital em meados da década de 1840 e seu falecimento no ano de 1885, uma seleção inicial de documentos foi feita, focada

¹ Pesquisa associada à bolsa PROBIC FAPERGS-UFRGS no período de 01/08/2015 a 29/02/2016. Agradeço a Caetano Maschio Santos, bolsista do projeto, pela valiosa colaboração.

² Essa reorganização foi realizada pelo padre Cornélio Papen, antigo membro do corpo clerical da paróquia, no final da década de 1970.

na Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora das Dores (VOT), organização de fiéis que coordenava o funcionamento geral da igreja nas cerca de quatro décadas em questão, e de qual Mendanha fazia parte.

No semestre seguinte, em contato intermediado pelo pároco da Igreja das Dores, iniciamos a pesquisa no Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana, na Catedral de Porto Alegre, antiga Igreja Matriz de Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre, examinando e digitalizando os documentos relativos à Episcopal Irmandade da Virgem e Martyr Santa Cecília que constavam no arquivo, um volume de material consideravelmente menor do que aquele presente nas Dores e que provavelmente foi transferido dessa instituição para a Cúria, juntamente com a mudança de sede da irmandade, no ano de 1859, informação retirada de fontes localizadas e digitalizadas durante a pesquisa.

Joaquim José de Mendanha, a Igreja das Dores e a Venerável Ordem Terceira (VOT)

As primeiras pastas e livros manuscritos selecionados para a pesquisa continham registros das eleições de mesa da VOT. Constituindo os itens 144, 50 e 51 da lista do arquivo, cobrem os anos entre 1801 e 1929, portanto, mesmo anteriores à chegada do maestro ao estado e posteriores ao seu falecimento, mas apresentam lacunas consideráveis para diversos períodos. Porém, há registros importantes para mapear a entrada de Mendanha na VOT e seu percurso na organização com a ocupação de diferentes cargos, cada vez mais importantes ao longo dos anos.

O primeiro registro do nome de Joaquim José de Mendanha nas eleições de mesa aparece em 1856, eleito para o cargo de *discreto* pelo o período de um ano. Em um primeiro momento, o fato de não haver registros anteriores do nome do maestro nas eleições antecedentes corroborou a informação acima apresentada, segundo a qual Mendanha ingressa como regente do coro das Dores nesse mesmo ano, a despeito de encontrar-se residindo na capital há cerca de 10 anos e já desempenhar a função de mestre de capela da Catedral Municipal. O nome e assinatura do regente do coro das Dores, só volta a aparecer nas atas de eleição de mesa no ano de 1864, oito anos depois, ainda como *discreto*. E a partir de então, com exceção do intervalo de três anos entre 1866 e 1869, é presença regular até 1884, um ano antes de sua morte.

Nota-se uma espécie de progressão de Mendanha na hierarquia da VOT, ocupando os cargos de *sacristão mor* e *sacristão mor zelador* na maior parte de seu pertencimento à ordem, mas em direção ao fim de sua vida também eleito para os cargos mais importantes de *vigário* do culto e *mestre de noviços*. Embora sua ascensão aos cargos máximos de *prior* e vice-prior nunca tenha ocorrido, sendo estes normalmente ocupados por membros da elite política e econômica da cidade, como Lopo Gonçalves e Manuel Marques de Souza, Conde de Porto Alegre, por exemplo (PAPEN, 1979, p. 18-19; RAMOS, 1989, p. 21), a trajetória de Mendanha demonstra certo grau de reconhecimento da importância de sua função e do trabalho que desempenhava para a rotina da paróquia.

Dando prosseguimento ao exame do arquivo, analisamos os documentos que julgávamos guardar

informações importantes sobre a atividade musical de Mendanha na Igreja das Dores e que poderiam também conter outros dados interessantes sobre os aspectos econômicos da atividade profissional no meio musical sacro em Porto Alegre no século XIX: os livros de receitas e despesas da VOT. Divididos em quatro volumes, os itens 38 (1835-1853), 39a (1869-1875), 39b (1852-1870) e 40 (1875-1890) do arquivo contêm a contabilidade mantida pelo escrivão designado pela organização, e abrigam as informações sobre como a ordem arrecadava fundos e de que forma os utilizava em suas atividades.

Os livros de receita e despesa da VOT demonstram que Mendanha estava envolvido com atividades musicais na Igreja das Dores desde o ano de 1855, onde em uma entrada na folha de despesas relativa ao dia 20 de abril se lê: "a Joaquim José de Mendanha da música do setenário, festa e Te Deum - 250.000 réis". É provável, também, que esta não fosse a primeira vez que cumprisse com uma encomenda de música feita pela VOT, pois quase exatamente um ano antes, no dia 18 de abril de 1854, outra entrada aponta um gasto similar com música para o culto, mas sem informação sobre o destinatário do pagamento: "Pela música de setenário e missa cantada no primeiro do corrente - 232.000 réis". Todavia, a entrada oficial do maestro como membro da organização remonta ao ano de 1856, onde na folha de receitas do dia 11 de março aparece o registro do pagamento da joia de entrada necessária para a participação na ordem.³

Há uma regularidade no registro de despesas musicais da VOT que compõe encomendas anuais a Mendanha para executar peças sacras em função de datas do calendário eclesiástico, aparecendo quase inalteradamente uma vez por ano na fórmula já citada acima (mencionando música para "setenários, festa e Te Deum"), frequentemente no mês de setembro, portanto provavelmente ligada à celebração da festa da padroeira do templo. A festa da padroeira da igreja, Nossa Senhora das Dores, é celebrado no décimo quinto dia de setembro. Os setenários concernem a celebração dos sete dias anteriores, que relembram as sete dores de Maria e o Te Deum se justificava pela importância da celebração do culto à padroeira das Dores. A VOT pagava a Mendanha por esse serviço uma quantia que evoluiu de 250 mil réis em 1857 para 300 mil em 1863 e 350 mil réis de 1875 em diante. Algumas entradas posteriores permitiram concluir, entretanto, que esse valor era destinado para regência, execução e/ou composição das obras, mas também para a remuneração dos demais músicos da orquestra que as executava.

Maestro Mendanha exerceu essa atividade quase ininterruptamente entre 1857 e 1883, mas encontramos algumas lacunas nesse período. A primeira, entre 1865 e 1868, está relacionada à obras de reparo na estrutura da igreja, em função de uma tempestade e de um raio que danificou o altar-mor do templo, no início da década de 1860. De acordo com Ramos (RAMOS, 1989, p. 44) as obras para a restauração iniciam-se em 1864 e duram até o ano de 1868, período onde provavelmente a V.O.T. teve que canalizar seus recursos para tais reparos, e não encomendou serviços musicais de acordo com a informação presente nos livros de receita e despesa, como de praxe em anos anteriores. A segunda interrupção da atividade musical de Mendanha para as Dores ocorreu entre os anos de 1877 e 1879.

³ Documento digitalizado no processo de pesquisa.

Apenas constatamos nos registros de despesa que durante esses três anos, o responsável pela música para o serviço religioso foi Lino Carvalho da Cunha e Silva, organista da Igreja das Dores e, segundo Bohrer, reconhecido discípulo de Mendanha (BOHRER, 2014, p. 202), e que, provavelmente, assume os encargos musicais de Mendanha nas Dores a partir de 1884, o ano de falecimento do maestro, como aponta um recibo encontrado na pasta item 133 do catálogo, referente ao pagamento pela música para o setenário, festa e Te Deum no valor de 550 mil réis.

Para além dessa atividade regular, diversos tipos de entradas nas despesas da Ordem oferecem informações significativas sobre as atividades musicais das Dores, a maioria relacionada com o maestro Mendanha. Ocasões especiais, como a missa solene para colocação de uma nova imagem de Jesus crucificado em 1860 e a visita de um bispo no ano de 1861 eram motivo de celebração para a paróquia, e essa importância se traduzia no uso de música para ornamentar a efeméride, em ambos os casos fornecida por Mendanha, que recebeu da VOT as respectivas quantias de 40 e 70 mil réis. O compositor e regente também produzia a música encomendada para outras festividades ou ocasiões isoladas, como funerais e missas celebradas em homenagem a membros falecidos da VOT, como apontam algumas entradas no registro de despesas da ordem.

O envolvimento de Mendanha com a VOT e a Igreja das Dores, todavia, ia além das encomendas de música. Sendo um membro efetivo da irmandade e ocupando cargos de relativa importância (notadamente o de ocupação mais duradoura, *sacristão mor zelador*), tinha como incumbência outras atividades como a manutenção da igreja e alguma participação na organização de certas festas do calendário litúrgico, como atestam entradas na folha de despesa. No dia de 21 de setembro de 1874, foi anotado o pagamento de 48.880 réis à Mendanha, para reembolso de despesas feitas com “fogueiras” (fogos de artifício) e outros nas festividades da ordem. Em duas outras ocasiões nos anos de 1875 e 1876 o compositor também foi reembolsado por “despesas miúdas” que fez, e no ano de 1879 há registro de pagamento de 5 mil réis ao “irmão Joaquim José de Mendanha pela limpeza na frente da igreja”. Conforme consta em algumas ocasiões na folha de receita, ao sacristão mor também cabia a função de recolher os rendimentos e donativos da igreja e repassá-los ao tesoureiro.

Mendanha também preparou seu sucessor e companheiro de trabalho para as atividades musicais das Dores, Lino Carvalho da Cunha e Silva. O livro de despesas registra-o como organista da igreja em alguns períodos de forma regular (entre 1858 e 1859, período em que recebia um ordenado de oito mil réis mensais) e em outras ocasiões de forma mais esporádica, como no período entre 1862 e 1868. Parece razoável supor que sua presença como organista tenha sido mais regular do que apontam tais registros, pois reaparece novamente substituindo Mendanha nas encomendas de música para setenários, festa e Te Deum entre 1877 e 1879, além de em 1884, quando o maestro, em idade avançada, provavelmente já se encontrava sem condições para realizar esses encargos. Assim, temos evidências de que um discípulo direto de Mendanha, seu amigo e testamentário veio a continuar exercendo funções do falecido maestro, como a de mestre de capela da Catedral Metropolitana, corroborando o que diz Bohrer

(2014, p. 202).

O exame dos documentos do arquivo das Dores também forneceu algumas informações pontuais sobre o órgão, instrumento musical que possuía a VOT para conduzir a música na liturgia no templo, servindo de sustentação harmônica para o coral ou mesmo soando junto a outros instrumentos portáteis que ocasionalmente pudessem estar presentes, tendo em vista que algumas entradas mencionam remuneração para "orquestra". A possível imprecisão dos nomes utilizados nas diferentes fontes contribui para tornar uma definição sobre o tema algo incerto, mas também não se pode descartar a possibilidade de que tenha ocorrido uma substituição de um primeiro instrumento em algum momento do período analisado. A menção mais antiga está no item 39b, livro de receitas e despesas que cobre o período entre 1852 e 1970, e encontra-se em uma entrada de 30 de junho de 1858, registrando o pagamento a Lino Carvalho da Cunha e Silva "de seu ordenado de tocar órgão nos meses de abril a junho do corrente ano", no valor de 24 mil réis. Quatro anos depois, em 31 de outubro de 1862, a folha de despesas dá conta de um pagamento no valor de 50 mil réis, feito a Gregorio Laurete "pela compostura do piano harmonico (SIC) da ordem". A aparente contradição pode não ser mais do que uma imprecisão do escriba, pois após essa menção novamente encontramos o termo "órgão" em três momentos. O primeiro desses diz respeito ao pagamento por um concerto no órgão no valor de 30 mil réis na data de 29 de novembro de 1869; o segundo e o terceiro se encontram no item 59A, os relatórios da VOT, separados por período de oito anos. Em relatório sobre as obras na igreja datado de 18 de novembro de 1869, é considerada a necessidade de um órgão novo para a igreja, dentro de uma seção denominada "Objetos diversos":

Tem a igreja tambem necessidade d'um orgão, pois que o Harmonium que servia está desorganizado e mesmo não preenche o fim em um templo espaçoso como o nosso. Pode este objecto importar em 2:000.000 réis, sendo como o que serve na Igreja do Rosario desta Capital e talvez possamos obter essa importância por entre nossos Irmãos.

A última menção é do ano de 1877, onde em 28 de novembro está registrada a venda de um órgão velho e em mau estado da ordem pelo valor de 120 mil réis, possivelmente ainda o mesmo considerado inaproveitável pelo relatório quase uma década antes.

Confirmando informações presentes na história das Dores escrita pelo padre Cornélio Papen no final da década de 1970, encontramos também documentos que possuem informações sobre os primeiros anos da Irmandade de Santa Cecília, da qual Mendanha foi um dos fundadores, nos itens 108 e 110 do catálogo. A Episcopal Irmandade da Virgem Martyr Santa Cecília é fundada na própria Igreja das Dores em 1856, e ali inicialmente estabelece o seu culto, colocando a imagem da santa no seu respectivo altar e se utilizando de um dos consistórios do templo para realizar suas sessões, além de ocupar um dos quartos ao lado do coro para guardar utensílios. Sobre a respectiva irmandade e o maestro, Papen resume:

Foi fundada em 11-2-1856 pelo maestro mineiro Joaquim José de Mendanha. Dela fazia parte um grupo de músicos e artistas. Por motivos desconhecidos, a irmandade transferiu sua sede para a Catedral no princípio de 1859. O maestro Mendanha era irmão professo da Ven. Ordem Terceira e durante muitos anos membro da mesa administrativa. Até sua morte, em 1885, ele continuou atuando na Igreja das Dores nas Solenidades da Semana Santa e em outras ocasiões. (1979, p. 11)

Razões para a mudança da Irmandade de Santa Cecília puderam ser confirmadas com a leitura da carta assinada por Mendanha (designado na mesma como o "provedor" da irmandade) endereçada à cúpula da VOT, datada de 19 de junho de 1857, onde ele tenta renegociar o uso desses espaços dentro da igreja, pela possível razão de que deliberações anteriores da VOT tenham interrompido ou impedido a rotina dos devotos de Santa Cecília. Porém, outra carta encontrada na pasta 110 aponta que possivelmente essa busca por espaço físico dentro das Dores não obteve o sucesso que Mendanha e os demais membros desejavam: em 14 de março de 1859, o secretário interino da irmandade Santa Cecília escreve à mesa da VOT agradecendo pelo espaço recebido durante seu tempo de permanência no templo e comunicando a mudança da mesma para a Igreja de Nossa Senhora Madre de Deus, atual Catedral Metropolitana. Assim, passamos à pesquisa realizada na Cúria Metropolitana.

Joaquim José de Mendanha, a Igreja de Nossa Senhora Madre de Deus e a Irmandade de Santa Cecília

A pesquisa no arquivo da Cúria da Catedral Metropolitana de Porto Alegre iniciou examinando o compromisso da irmandade, com seus respectivos capítulos e artigos que regulavam seu funcionamento. Entre informações gerais sobre tal questão, destacam-se dois capítulos, o sexto e o décimo primeiro. O capítulo sexto versa sobre a festa, o ofício e as missas da ordem, e informa que nas missas celebradas por irmãos vivos e defuntos se deverá executar um "responso pelos irmãos artistas"⁴. Já o capítulo décimo primeiro descreve a vestimenta oficial da ordem, a ser usada apenas pelos irmãos: "opa azul com murça e borda encarnada, e uma arpa de ouro bordada no peito esquerdo". Dentre os diversos itens regulamentados pelo compromisso da ordem, essas são algumas pequenas peças de informação ligadas mais diretamente às atividades musicais dentro da irmandade e à confirmação da importância de um ícone portador de significado musical, a harpa, em sua vestimenta. Entre as assinaturas do auto de aprovação da ordem, na quarta página do documento, encontramos a do maestro Joaquim José de Mendanha, fundador e eleito em 1856 o Irmão Provedor da Irmandade. Nas páginas finais, dois outros documentos merecem destaque: as autorizações de funcionamento da irmandade concedidas pelo bispo de Porto Alegre, Dom Feliciano, em 1856 e a confirmação do compromisso da ordem pelo imperador Dom Pedro II, datada do ano de 1858.

⁴ Segundo a edição concisa do Dicionário Grove de Música: Nas liturgias cristãs, o texto curto cantado ou declamado pelo coro, ou congregação em resposta ao versículo. (SADIE, 1994, p. 778)

Nessa ocasião, também examinamos o livro de atas do período entre 1856 e 1858 (II 1B 2), onde algumas informações interessantes estavam registradas. Entre as diversas atas de reunião de mesa, destacamos a que descrevia a sessão de instalação da irmandade, do dia 11/02/1856, trecho da reunião de mesa do dia 16/02/1856, que citava a proposta de Mendanha de realização de um "Te Deum" para inauguração da irmandade e outra referente ao dia 20/01/1857, que citava a realização de um espetáculo no "Theatro da cidade" para angariar fundos. Nenhuma outra informação que especificasse esses acontecimentos foi encontrada na documentação.

Os próximos itens examinados foram os registros de Eleições de Mesa da irmandade (II 2 1B 4), cobrindo o período de 1856 a 1895. Em seu primeiro ano, ainda sediada nas Dores, o conjunto de membros elege seu principal fundador, o maestro Mendanha, como Irmão Provedor, cargo mais alto na hierarquia da irmandade, que contava então com 39 membros. Durante a maior parte do período coberto pelo documento, Mendanha aparece recorrentemente como Irmão Provedor. Em alguns anos, o nome de seu cargo é citado de forma ligeiramente modificada, como "Definidor perpétuo por devoção" ou "Provedor perpétuo por devoção", o que parece apontar para a importância do mesmo para a organização. A partir do ano de 1881, a alcunha de "Comendador" é adicionada a seu nome, registrando talvez o recebimento, no ano de 1877, da distinção da comenda imperial da Ordem da Rosa, outorgada por iniciativa do Duque de Caxias, episódio registrado nos escritos de Corte Real (1976, p. 15) e Lucas (1980, p. 151-167). Outro nome conhecido encontrado nas listas de eleições de mesa é o de Lino Carvalho da Cunha e Silva, organista discípulo de Mendanha, que com o tempo vem a substituí-lo nas funções de organista e regente na Igreja das Dores, de acordo com os documentos da Venerável Ordem Terceira examinados no arquivo da respectiva instituição. Registramos o fato de que, no ano da morte de Mendanha, 1885, a Irmandade contava com 69 membros, quase o dobro trinta anos após sua fundação.

Também foram encontrados dois nomes que curiosamente carregam possibilidade de relação de parentesco com Mendanha na lista de membros eleitos para a mesa: em 1884 e 1885, para o cargo de procurador, Camilo José de Mendanha, e em 1885 Franklin José de Mendanha para o cargo de irmão de capella. Posteriormente foi descoberto que esse último irmão era também músico, e veio a falecer em 1885, mesmo ano de Mendanha, de acordo com o livro de matrícula de irmãos (II 2 1B 6 1/1). A possibilidade de que haja alguma relação de parentesco, todavia, permanece escassa e informações adicionais não foram encontradas. O documento II 2 1B 6 1/1 - *Matrícula de irmãos 1856 - 1881*. O documento seguinte na ordem do início do relatório, II 2 1B 6 1/2 - *Ingresso de irmãos 1858 - 1881*, também foi examinado logo em seguida, mas as informações encontradas eram praticamente iguais às do primeiro, não acrescentando nada de novo em relação ao mesmo.

Entre os muitos nomes presentes no livro de matrícula, os irmãos que constam no ano de fundação da irmandade, 1856, são os seguintes: Joaquim José de Mendanha, Bispo Dom Feliciano, Padre Vicente Zeferino Dias Lopes, Amaro da Silva Velho, Bento José de Farias, Rafael Lino da Silva, Lourenço Antônio da Soledade, Ezequiel de Campos Porto, Lino Carvalho da Cunha e Silva. A matrícula de

Mendanha perpassa os anos de 1856 até 1879, período em que, além de encontrar-se em idade avançada, por ser considerado "Provedor perpétuo por devoção" ou "Definidor perpétuo por devoção" talvez não necessitasse mais contribuir regularmente com os encargos financeiros do pertencimento à ordem.

A seguir, listo todos os nomes de irmãos da ordem que possuíam o termo músico colocado ao lado de seus nomes no respectivo livro, e o período de ligação dos mesmos com a irmandade conforme o registro: Adão José Salvador (1870-1888), Hortencio de Moraes e Silva (1881), Firmino Joaquim da Natividade (1877-1881), Bemvindo Pires de Sá (1883-1887), Clemente Fernandes de Sant'Anna (1877-1886), Clemente José da Silva (1876-1895), Basílio Elizeu de Miranda (1878-1886), José Adolfo da Silva (s/d), Constantino de Siqueira Gomes (s/d), Antonio Pinto Pereira, Franklin José de Mendanha (1877-1885), José Lopes de Oliveira (1877-1881), Elias Ignacio da Silva (1877-1888), Francisco José Dias Netto (1878-1880), Praxedes Antonio da Silva (1872-1888), Laudelino José da Fonseca (1872), Mauricio Nunes de Almeida (1872), Herculano José da Silva (1870-1886), Lourenço Francisco da Cunha (1870-1894).

Os demais documentos alocados na seção relativa à irmandade de Santa Cecília não continham informações relativas ao período de vida do maestro Mendanha, se reportando na sua maioria às primeiras décadas do século XX e consistindo em documentos variados como, por exemplo, alguns recortes de jornais e uma hagiografia de Santa Cecília escrita à mão e sem autoria. A última informação possivelmente de interesse, estava contida na folha de pagamento de anuais da irmandade do ano de 1901, que registrava 99 membros em dia com as obrigações financeiras da organização ainda ativa.

Maestro Mendanha e a atividade profissional sacra na Porto Alegre do século XIX

Os arquivos das respectivas instituições e o exame de significativo volume de documentação na presente pesquisa se revelou fundamental para abrir ou descobrir clareiras da história da música da Porto Alegre oitocentista e se aproximar um pouco mais dessa figura emblemática, porém pouco conhecida da vida musical da capital, o maestro, regente, compositor e professor de música Joaquim José de Mendanha.

Conforme análise dos documentos no Arquivo Histórico das Dores evidenciou-se, a participação de Mendanha na VOT e na vida litúrgica da igreja como ativa e longeva, se prolongando por quase três décadas. Ocupou cargos administrativos, participou de inúmeras reuniões de mesa e também trabalhou na composição e realização de muitas obras musicais sacras que reverberaram no templo em festas e celebrações especiais como o dia da padroeira, visitas episcopais, a benção do bispo ao templo reconstruído em 1868, demais momentos do calendário litúrgico e em outras ocasiões que envolviam a Venerável Ordem Terceira e seus membros, como funerais e missas *in memoriam*.

No que toca à remuneração dos músicos, temos exemplos como o salário do organista Lino Carvalho, de 8 mil réis mensais, a remuneração de 20 mil réis a uma cantora que se apresentou em uma

festividade da VOT, e o valor costumeiro pago a Mendanha pelas apresentações da orquestra regidas pelo mesmo em setenários, festa da padroeira e Te Deum, de 350 mil réis a partir de 1875. Também obtivemos informações, até certo ponto incertas, a respeito do instrumento de teclas que a igreja possuía, se órgão, piano harmônico ou harmônio, e as despesas com seus concertos, além do lucro obtido com a venda desse instrumento quando a VOT deliberou pela necessidade de um novo. Por fim, destaco a importância das duas cartas relativas à Irmandade da Virgem Martyr Santa Cecília, padroeira dos músicos, fundada por Mendanha (seu "Provedor") dando conta de sua criação dentro da Igreja das Dores no ano de 1856 e da mudança, três anos depois, para a Catedral Metropolitana, possivelmente devido à falta de espaço físico para desenvolver suas atividades.

A documentação disponível no Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana consistia em um volume muito mais reduzido do que aquele examinado nas Dores. Apesar de constituir um acervo maior em sua totalidade, nos deparamos com uma seção já separada e catalogada como referente à irmandade Santa Cecília, e ou com a impossibilidade de lidar com uma grande quantidade de materiais ainda não catalogados ou examinados pela arquivista. Todavia pudemos examinar documentos importantes da administração da respectiva irmandade, como seu compromisso, o livro de matrícula de irmãos e o de eleições de mesa cobrindo o período desde sua fundação (1856) até dez anos após o falecimento de Mendanha (1895).

Para além da importância central do papel de Mendanha na ordem, ocupando sempre o cargo ao qual estava endereçado o maior prestígio (por vezes referido como "Provedor perpétuo por devoção" e outras como "Definidor perpétuo por devoção"), a pesquisa no arquivo da Cúria proporcionou duas contribuições simples, mas relevantes sobre a presença de músicos profissionais na cidade: a primeira delas, ao documento do compromisso da Irmandade da Virgem Martyr Santa Cecília, com suas regulamentações internas e sucintas descrições de algumas de suas práticas e características, como a vestimenta; a segunda, sobre o meio musical da Porto Alegre oitocentista e a influência de Mendanha, como afrodescendente, sobre o mesmo.

Entre os nomes de membros da irmandade que estavam marcados com a alcunha de músicos, encontramos dois nomes citados na pesquisa de mestrado em história de Felipe Bohrer sobre a participação afrodescendente no meio musical pós-abolição: Adão José Salvador (1870-1888) e Lourenço Francisco da Cunha (1870-1894). Ambos eram conhecidos discípulos de Mendanha, havendo o primeiro sido citado pelo crítico de arte do Correio do Povo Olinto Oliveira, conforme transcrição de Lucas:

Andava [Mendanha] sempre acompanhado de alguns discípulos, homens feitos, quase todos pretos ou mestiços. [...] Conheci três ou quatro deles. Um, o Adão Salvador, pretão alto, corpulento, cujo vozeirão retumbava de baixo profundo fazia vibrar até as paredes da velha Catedral; [...]. (LUCAS, 1984, p. 154 apud BOHRER, 2014, p. 201)

O segundo nome citado, de Lourenço Cunha, foi outro dos discípulos de Mendanha, como Lino Carvalho da Cunha e Silva, que veio a ocupar cargo do velho mestre frente à irmandade. No mês de junho de 1884, devido ao agravamento do estado de saúde de Mendanha, Cunha assumiu o posto de mestre de música da companhia de aprendizes artífices do Arsenal de Guerra, primeiro de forma interina, mas sendo posteriormente efetivado pela impossibilidade do maestro Mendanha voltar a desempenhar a função (BOHRER, 2014, p. 202).

Conforme a dissertação de Bohrer (2014) atesta, embora as fontes silenciem sobre a cor e a etnia do maestro Mendanha, através da consulta aos periódicos da época e a obras de referência é notório e significativo seu envolvimento com a comunidade afrodescendente e que possuía muitos discípulos pretos, mestiços e mulatos, alguns dos quais vieram a continuar seu legado através de variadas instituições de música e educação musical em Porto Alegre. Sobre Lino, também não há certeza se era afrodescendente, mas era reconhecido como um dos melhores discípulos de Mendanha e assumiu como mestre de capela na Catedral Metropolitana após o falecimento deste. Lino foi tenente da guarda, professor de canto e música da Escola Normal e dirigia a orquestra Mendanha, formada em grande parte por seus discípulos (BOHRER, 2014, p. 196-202).

Conclusões parciais

A quase onipresença do maestro Mendanha em cargos de instrução, regência e composição musical na capital estadual durante o século XIX já é fato suficientemente esclarecido pelas obras de referência historiográfica, assim como, a continuação desse legado por muitos de seus discípulos, afrodescendentes que assumiram alguns de seus postos ou ocuparam outros novos, desenvolvendo contínua e variada atividade musical século XX adentro.

Assim, destacamos que, através desta pesquisa, pudemos confrontar a documentação de duas instituições sacras onde Mendanha ocupou cargos importantes e estabelecer paralelos entre a historiografia existente e a documentação ainda inédita, além de evidenciar novas brechas e dúvidas que podem, com futura intensificação da atividade da pesquisa, adensar a trama ao redor dessa personagem central da história da música em Porto Alegre.

Referências

BOHRER, Felipe Rodrigues. **A música na cadência da história: raça, classe e cultura em Porto Alegre no pós-abolição**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

CORTE REAL, Antônio T. **Em torno da música do hino rio-grandense**. Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 1976.

LUCAS, Maria Elisabeth. **Classe dominante e cultura musical do RS: do amadorismo à profissionalização.** In: Freitas, Décio [et al] (org.). *RS: cultura e ideologia.* Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

PAPEN, Pe. Cornélio. **A igreja de Nossa Senhora das Dores: resumo histórico.** Porto Alegre, publicação da Paróquia de N. S. das Dores, 1979.

RAMOS, Maria Beatriz Cunha. **Igreja das Dores: importância histórico-cultural para a cidade de Porto Alegre.** Porto Alegre, Ed. Pallotti, 1989.

SADIE, Stanley (org.). **Dicionário Grove de música: edição concisa.** Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1994.

Método de Síntese de Formantes como ferramenta musicológica

Formant Synthesis Method as a musicological tool

Anselmo Guerra
anselmo@ufg.br

Resumo. Através do método de síntese de formantes podemos criar a simulação computacional da voz humana. Apresentamos aqui uma implementação focada na produção de vogais. O referencial teórico parte de conceitos de acústica referentes à produção de formantes da voz: harmônicos, ressonância, passando para a aplicação do método em ambiente de programação PureData. Dados oriundos de estudos de Fonologia são aplicados em nosso programa, vivenciando a experiência sonora em tempo real. Apresentamos resultados desse método aplicado à emissão de vogais do português falado no Brasil, em registros masculinos e femininos.

Palavras-chave. Método de síntese de formantes. Fonologia. Características dos sons das vogais. Musicologia.

Abstract. *Through the formant synthesis method, we can create a computer simulation of the human voice. Here we present an implementation focused on the production of vowels. The theoretical framework starts from concepts of acoustics related to the production of voice formants: harmonics, resonance, moving on to the application of the method in a PureData programming environment. Data from Phonology studies are applied in our program, experiencing the sound in real time. We present results of this method applied to the emission of vowels in Portuguese spoken in Brazil, in male and female registers.*

Keywords. *Formant synthesis method. Phonology. Characteristics of vowel sounds. Musicology.*

1. Introdução

O método de síntese de formantes pode ser definido como uma particularidade da síntese subtrativa (ROADS (1996)). A síntese subtrativa consiste em produzir sons derivados de geradores de sons complexos que passam por processamentos espectrais, principalmente no uso de filtros de frequência e geradores de envoltória. Nosso objetivo é aplicar esse método na simulação de produção dos sons de vogais, através de dados coletados em estudos de Fonologia. Para tanto, utilizamos o ambiente de programação PureData, criando o sistema de síntese e sua interface com o usuário, capaz de interagir como os dados em tempo real.

Partimos da fundamentação teórica da área de acústica musical, especificamente das características dos sons periódicos harmônicos, do fenômeno da ressonância. A partir desse ponto entramos em aspectos da fisiologia da voz, a produção do som pelas pregas vocais e a relação entre o controle de formantes e a movimentação do trato vocal.

2. Fonologia, fisiologia da voz e os parâmetros acústicos envolvidos

Os sons da fala constituem o primeiro aspecto que chama atenção ao depararmos com uma língua qualquer ou mesmo suas variações regionais. Os estudos da fala se dividem em fonética e fonologia.

Fonética é o estudo dos sons como entidades físico-articulatórias do aparelho fonador. Seu objetivo é descrever os sons da linguagem e analisar suas particularidades articulatórias, acústicas e perceptivas, ou seja, identificar o mecanismo envolvido na produção e recepção dos sons da fala. A Fonologia é o estudo das diferenças fônicas que geram significados e suas relações entre os elementos e condições de diferenciação que combinados podem formar morfemas, palavras e frases (SILVA et al, 2018, p. 28).

A produção sonora vocal tem sua origem nas pregas vocais (figura 1). O ar que se movimenta nos pulmões encontra na laringe um obstáculo que orienta de forma controlada a passagem desse fluxo, de modo a produzir vibrações. Quando essas vibrações são periódicas obtemos alturas de som definidas. Durante uma expiração, o ar sai dos pulmões e passa pela laringe. Se as pregas vocais forem tensionadas, elas irão vibrar conforme uma onda complexa. Podemos entender essa onda complexa como uma fundamental acompanhada de harmônicos. Os harmônicos são vibrações associadas a essa fundamental numa razão de números inteiros em relação a esta. Assim, controlando a tensão da pregas vocais, obtemos a gama de sons graves aos agudos, numa tessitura que conseguimos através da variação de tensão que induzimos a elas.



f = frequência fundamental em Hz

$2f$ = segundo harmônico

$3f$ = 3º. harmônico

$4f$ = 4º. harmônico

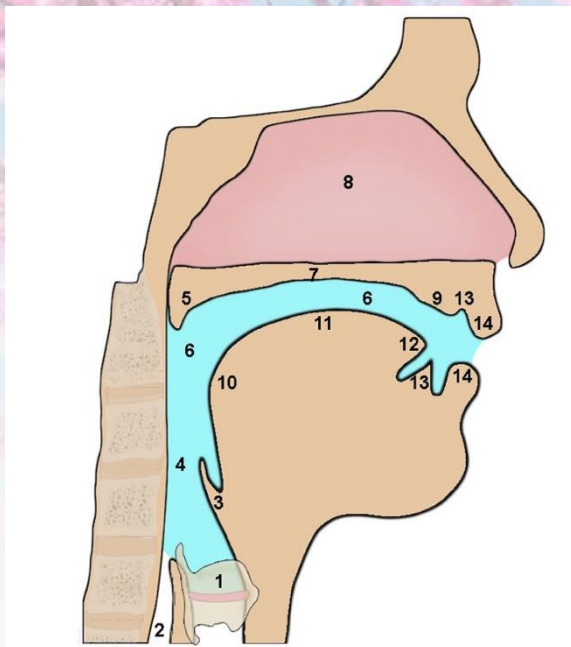
$5f$ = 5º. harmônico

...

nf = enésimo harmônico

Figura 1: imagem das pregas vocais e frequências produzidas. Fonte: www.voicescienceworks.org

Nesse estágio inicial, ainda na laringe, o som é, portanto, rico em harmônicos. Cada harmônico possui uma amplitude e normalmente a fundamental é o harmônico mais forte, e por isso, o que é usado para dar o nome da nota. Assim, se variarmos as amplitudes de uns harmônicos em relação aos outros, obtemos diferentes qualidades tímbricas que caracterizam cada vogal, por exemplo, mesmo mantendo a mesma fundamental. Os formantes são o resultado dessa filtragem, que são produzidos no trato vocal (figura 2).



1. *Laringe (pregas vocais)*
2. *Esôfago*
3. *Epiglote*
4. *Faringe*
5. *Véu palatino*
6. *Cavidade oral*
7. *Palato*
8. *Cavidade nasal*
9. *Crista alveolar*
10. *Raiz da língua*
11. *Corpo da língua*
12. *Ponta da língua*
13. *Dentes*
14. *Lábios*

Figura 2: fisiologia do trato vocal. Fonte: www.voicescienceworks.org, editado pelo autor

Os espaços criados no trato vocal passam então a atuar como ressonadores, comportando-se como filtros, aumentando ou atenuando faixas de frequências, portanto, alterando os harmônicos produzidos na laringe. A envoltória do espectro resultante é o que chamamos de formantes.

Formantes, portanto, são faixas de frequências que estão destacadas na série harmônica, de acordo com a posição de partes específicas do trato vocal. Para efeito didático, ilustraremos os dois principais formantes, resultantes da ressonância produzida pelo espaço antes da língua (primeiro formante) e a ressonância produzida acima da língua até a ponta dos lábios (segundo formante).

Ressonância é definida como um dos sistemas vibrantes simples (ROSSING *et al.*, 2002, p.26). Rossing exemplifica o fenômeno através dos Ressonadores de Helmholtz (1821-1894), que eram dimensionados em formas e tamanhos para vibrar na presença de frequências específicas, sendo assim considerados os primeiros analisadores de espectro. Portanto, é um sistema vibrante passivo, pois depende de outras fontes de vibração. Assim definido, Rossing apresenta mais exemplos de aplicação de ressonadores, sobretudo na aplicação do fenômeno nas caixas de ressonância dos instrumentos acústicos, como vemos por exemplo nos instrumentos de cordas, no violão, no piano, que funcionam como amplificadores naturais do som produzido pelas cordas (ROSSING *et al.*, 2002, p. 67).

A produção de som pelo trato vocal tem a qualidade única de poder alterar os formantes no som, movimentando seus espaços internos, o que não ocorre com os instrumentos musicais. Na figura 3, ilustramos a posição dos formantes.

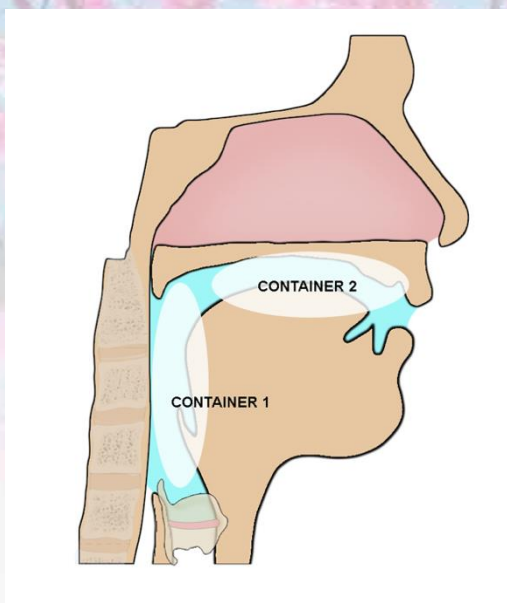


Figura 3: fisiologia do trato vocal. Fonte: www.voicescienceworks.org, editado pelo autor

Conforme alteramos nossas cavidades internas, movimentamos os formantes:

- Se a mandíbula descer, o container 1 (atrás da língua) fica menor e o container 2 (na frente da língua) fica maior. O tom do F1 fica mais agudo e tom do F2 fica mais grave.
- Se os lábios se aproximam, os dois containers de ar ficam maiores. Os tons de ambos os containers de ar (F1 e F2) diminuem.
- Se a língua avançar, o container 1 aumenta e o container 2 diminui. A altura do F1 fica mais grave e altura do F2 fica mais aguda.
- Se a língua retrair, o container 1 ficará menor e o container 2 ficará maior. A altura do F1 fica mais aguda e a altura do F2 fica mais grave.
- Se a faringe se estreitar, o container 1 ficará menor. A altura do F1 fica mais aguda.
- Se a faringe permanecer neutra ou "aberta", o container 1 permanecerá grande. A altura do formante 1 é mais grave.
- Se a laringe alargar, os containers 1 e 2 ficam menores. A alturas de F1 e F2 ficam mais agudas.
- Se a laringe diminuir, os containers 1 e 2 aumentam. A altura do F1 e F2 ficam mais graves.

Em suma, os ressonadores são recipientes de ar. Eles não iniciam o som. No entanto, se entrarem em contato com uma onda sonora semelhante à que desejam vibrar, eles amplificam essa vibração. Assim, os containers menores ressoam frequências mais agudas. Containers maiores ressoam frequências mais graves. Esse é o mecanismo que nos permite articular diferentes vogais.

3.Caracterização dos sons das vogais e aplicações

Os sons das vogais são caracterizados pelas regiões de frequências de ressonância através de

dados obtidos na análise da média dos formantes. Tomamos como base a pesquisa desenvolvida na INATEL (SIQUEIRA et al., 2021), que criou um banco de dados com a gravação de voz de cinco amostras de cada vogal de 10 vozes masculinas e 10 vozes femininas para obter as regiões dos formantes.

As vogais possuem som contínuo e o trato vocal supraglótico sem bloqueio na passagem de ar. As características do som de cada segmento vocálico dependem da formação das cavidades supraglóticas que geram as frequências no trato vocal que são denominadas formantes. A frequência da primeira formante (F1) e da segunda formante (F2) são essenciais para determinar a característica de uma vogal. Na produção das vogais há movimentos nos articuladores e os estudos de Lindblom e Sudbergn mostram que a formante F1 está interligada com a mandíbula e a formante 2 está relacionada com a língua. Entretanto, a faringe influencia em todas a formantes. (SIQUEIRA *et al.*, 2021, p.2)

Essa pesquisa nos trouxe elementos relevantes, demonstrando a relação das vogais com a articulação interna que controla os formantes especificamente estudados em falantes do português falado no Brasil. Entendemos assim como podem ser obtidos resultados diferentes de acordo com os diferentes idiomas e suas variações culturais. Mesmo considerando o português falado no Brasil, podem-se obter variações de resultados pelas pronúncias regionais, pela anatomia das vozes masculinas, femininas e infantis, como podemos observar, por exemplo na pesquisa “Caracterização acústica de vogais orais na fala infantil: o falar florianopolitano” (BROD e SEARA, 2014). Assim, vamos supor que a amostragem utilizada contempla a diversidade vocal brasileira.

Empenhados em obter dados das frequências dos harmônicos correspondentes aos primeiros formantes relacionados às vogais, encontramos a pesquisa “Função de transferência das vogais orais do Português brasileiro” (GONÇALVES et al., 2009), juntamente com a informação relevante das suas intensidades e respectivos desvios padrão de acordo com os biótipos masculino e feminino, considerando as vogais do português falado no Brasil.

VOGAIS	MULHERES			HOMENS		
	F1	F2	F3	F1	F2	F3
/a/	1002,90	1549,95	2959,70	753,87	1278,70	2483,44
/e/	672,45	2242,93	3018,60	588,44	1745,11	2566,00
/e/	437,03	2429,76	3087,09	406,53	1955,60	2540,33
/i/	361,90	2583,89	3378,14	297,80	2150,85	2925,14
/i/	715,34	1073,27	2981,69	580,15	947,25	2525,52
/o/	444,89	914,26	2899,80	411,62	832,84	2376,13
/u/	461,82	763,41	2902,55	345,27	799,51	2351,50

Tabela 1: Médias dos valores das frequências dos harmônicos correspondentes aos três primeiros formantes (F1, F2 e F3) em Hz, para cada vogal. Fonte: (GONÇALVES *et al.*, 2009, p. 682).

Em nossa implementação, iremos elaborar uma sequência de dados unindo as informações da tabela 1 com valores de largura de banda (Q) e amplitudes relativas para obtermos a simulação das

vogais. Os símbolos fonéticos da tabela 1 correspondem às vogais especificadas no International Phonetic Alphabet (IPA, 2021), relacionadas, respectivamente, às vogais “a, é, e, i, ó, o, u” do português brasileiro. Assim, doravante usaremos as letras do alfabeto para melhor compreensão do leitor não especializado em fonética.

4. Implementando a síntese de formantes em ambiente PureData

PureData é uma linguagem gráfica de programação para multimídia. Foi desenvolvida por Miller PUCKETTE (2007) com a colaboração de vários pesquisadores responsáveis pela criação de bibliotecas externas que ampliam as funcionalidades do ambiente de programação (www.puredata.info). Utilizamos a versão 0.51-4.

Em nosso levantamento de pesquisas correlatas, encontramos o trabalho desenvolvido por Jim QODE (2021) que realizou uma implementação com base nas vogais da língua turca. Seu sintetizador de formantes vocais apresenta uma estruturação de dados que serviram de modelo para a versão em português brasileiro. Avançando além do modelo, foram acrescentadas as vogais na versão feminina. Utilizamos a biblioteca de *externals ELSE*, de Alexandre PORRES (2021), utilizando abstrações que abriram outras funcionalidades, descritas mais adiante.

Os dados ficam armazenados em arquivo texto juntamente com o patch no mesmo diretório. Os arquivos texto são estruturados na forma:

<Frequência central (Hz)> <largura da banda (Q)> <amplitude relativa (db)>

Criamos um subdiretório *data/Formant\$1*, onde \$1 é a variável que representa números de 1 a 14, na sequência em que apresentamos na Tabela 2. Assim, os parâmetros podem ser alterados e atualizados facilmente.

Complementando a tabela anterior, obtemos a Tabela 2:

<i>homens</i> VOGAIS	F1			F2			F3		
	Fc(Hz)	Q(Hz)	A(db)	Fc(Hz)	Q(Hz)	A(db)	Fc(Hz)	Q(Hz)	A(db)
<i>a</i>	753,87	42	6	1278,79	72	6	2483,44	140	-4
<i>é</i>	588,44	33	6	1754,11	98	5	2566,00	144	0
<i>e</i>	406,63	22	5	1955,6	109	2	2540,33	142	0
<i>i</i>	297,80	13	9	2150,85	120	2	2925,14	164	0
<i>ó</i>	580,15	32	7	947,25	53	3	2525,52	141	-4
<i>o</i>	411,62	23	8	832,84	47	3	2376,13	133	-4
<i>u</i>	345,27	30	4	799,51	80	4	2351,50	131	-2

<i>mulheres</i> VOGAIS	F1			F2			F3		
	Fc(Hz)	Q(Hz)	A(db)	Fc(Hz)	bandw(Hz)	A(db)	Fc(Hz)	Q(Hz)	A(db)
<i>a</i>	1002,90	57	6	1549,95	87	6	2959,70	166	-4
<i>é</i>	672,45	37	6	2242,93	125	5	3018,60	169	0
<i>e</i>	437,03	25	5	2429,76	136	2	3087,09	173	0
<i>i</i>	361,90	20	9	2583,89	145	2	3378,14	189	0
<i>ó</i>	715,34	40	7	1073,27	60	3	2981,69	167	-4
<i>o</i>	444,89	25	8	914,26	51	3	2899,80	163	-4
<i>u</i>	461,82	26	4	763,41	43	4	2902,55	162	-2

Tabela 2: Frequência central, largura de banda (Q) e amplitude relativos aos três formantes principais relacionados com as vogais. Fonte: do autor.

Experimentalmente, estabelecemos uma largura de banda (Q) aproximadamente um semitom cromático acima e um abaixo das frequências centrais. As amplitudes são arbitrárias. O patch principal recebe os seguintes *inputs*:

- frequência fundamental (*fundamental*)
- largura de pulso (*largura_de_pulso*)
- vogal (entrada numérica de acordo com tabela anexa)

fundamental e *largura_de_pulso* alimentam o gerador de pulso [pulse~] que então é conectado com um filtro passa baixa [lowpass~]. Seus argumentos são; 1º *frequência de corte* em Hz; e 2º *ressonância* (de 0 a 1).

A função [forfil3] recebe o sinal filtrado na primeira entrada e os dados do formante da vogal escolhida. O sinal processado é enviado a um filtro passa alta, com frequência de corte em 100 Hz. O resultado final é enviado ao conversor DA do hardware utilizado por meio da função [output~].

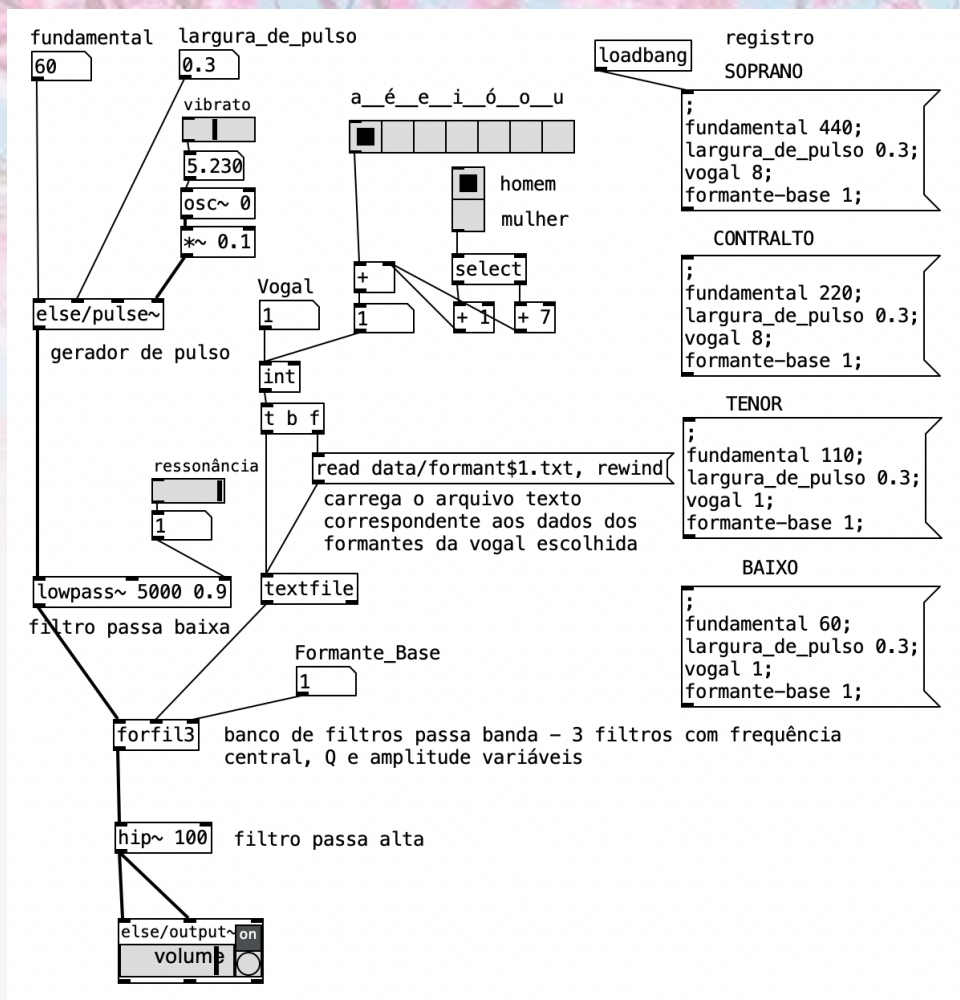


Figura 5: patch principal – síntese de formantes. Fonte: do autor

5. Discussão, resultados e conclusões

Na saída da função [pulse~] obtemos a seguinte forma de onda, comum a todas as vogais, representando o som que é produzido pelas pregas vocais, ainda na laringe:

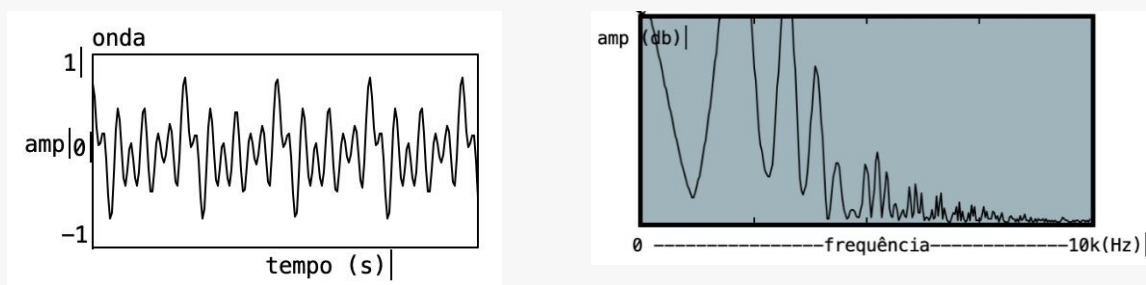


Figura 6: forma de onda do gerador de pulso e seu espectro. Fonte: do autor

Em seqüência, apresentamos o espectro de cada vogal na figura abaixo:

vogais

homens

mulheres

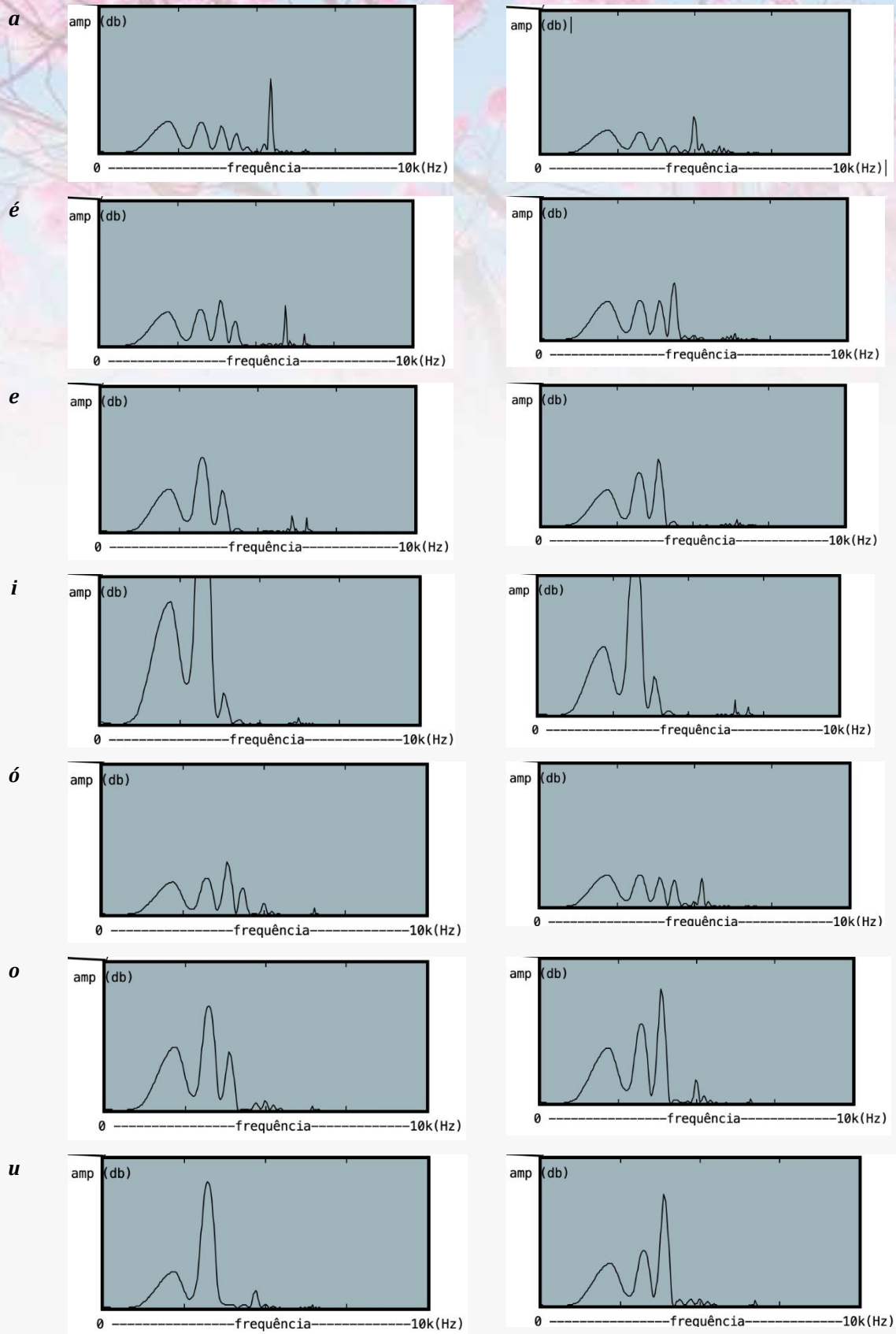


Figura 7: Espectros correspondentes às vogais sintetizadas

Podemos verificar por meio do exame da Figura 7, que os espectros são derivados do espectro da Figura 6, filtrados conforme os formantes apresentados na Tabela 2. Assim, demonstra-se que, mesmo com diferentes frequências centrais, homens e mulheres produzem espectros com a mesma morfologia característica de cada vogal, sendo os formantes da mulher localizados em região mais aguda que os

homens.

Alguns elementos de interface foram criados para facilitar a entrada de dados e auxiliar na visualização das ações. Foram criadas caixas de mensagem com itens de inicialização reguladas para os registros das vozes de soprano, contralto, tenor e baixo. Assim, os dados adequados são enviados às entradas *fundamental*, *largura de pulso* e *vogal* (para sempre iniciar com a vogal “a”). Outras caixas de mensagem de inicialização podem ser criadas pelo usuário. Os dados dos formantes armazenados em arquivos texto que devem ser dispostos numa subpasta chamada *data*. Assim, os arquivos *formant1.txt* a *formant7.txt* correspondem ao formantes da vogais *a, é, e, i, ó, o, u* em homens, assim como *formant8.txt* a *formant14.txt* corresponde as mesmas às mulheres. O conteúdo do arquivo texto então é lido [read] e armazenado [textfile]. A função [forfil3] é um banco de três filtros passa-banda que utiliza os dados armazenados e [textfile]. Para a seleção das vogais e do gênero usamos seletores, um horizontal para selecionar as vogais e um vertical para selecionar o gênero.

Fazendo a experimentação, pudemos certificar auditivamente o resultado. Mesmo com a simplicidade desse patch os timbres masculinos (tenor e baixo) e os femininos (soprano e contralto) apresentam um certo realismo. Ao experimentarmos combinações não convencionais, por exemplo, homem em registro de soprano, o som resultante se assemelha ao que chamamos de *falsete*. Por sua vez, se pegarmos os formantes femininos e aplicar nos registros graves, soa como uma mulher imitando as vozes graves.

Outro elemento introduzido foi o *vibrato*, aproveitando o *inlet* da função [pulse] relativa ao *input* de modulação. Outros elementos podem ser acrescentados, por exemplo, a entrada de um controlador MIDI externo, permitindo a performance de sequências melódicas, assim como a utilização de geradores de envoltória. Porém, ficam estes como sugestão para próximas versões do *patch*.

Esta implementação mostra-se valiosa para os estudos de sonologia, pela possibilidade de geração, audição e visualização dos espectros produzidos, pela abertura para experimentação e facilmente expansível para novas funcionalidades e aplicações. Além disso, é uma ferramenta útil para sala de aula, como complemento de aulas de acústica, tecnologia musical, canto e composição. Vislumbramos possibilidades de uso em pesquisa musicológica, seja na musicologia sistemática ou na etnomusicologia, uma vez que podemos emular as vogais produzidas por diferentes línguas, variações regionais, variações temporais e comparação de gênero e idade.

A demonstração do funcionamento do patch em audiovisual e a disponibilização do patch são encontrados no endereço <https://youtu.be/90h4DotINjo>.

Referências

BROD, Lilian e Izabel SEARA. Caracterização acústica de vogais orais na fala infantil: o falar florianopolitano. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.49, n.1, p. 95-105, 2014.

GONÇALVES, M. Inês, et all. Função de transferência das vogais orais do Português brasileiro: análise acústica comparativa. *BJORL – Brazilian Journal of Otorhinolaryngology*. São Paulo: v. 75, ed. 5, p. 680-684, 2009.

IPA. **The International Phonetic Alphabet**. International Phonetic Association. Disponível em: <https://www.internationalphoneticassociation.org/content/full-ipa-chart>. Acesso em 17 set 2021.

PORRES, Alexandre. **Live Electronics Tutorials**. Disponível em <https://github.com/porres>. Acesso em 4 jul 2021.

PUCKETTE, Miller. **The Theory and Technique of Electronic Music**. Hackensack, N.J.: World Scientific Publishing Co., 2007.

QODE, Jim. **Speech Formant Synthesizer**. Forum Pd Patch Repository. Disponível em <http://www.pdpatchrepo.info/hurlleur/formant.zip>. Acesso em 4 jul 2021.

ROADS, C. (editor). **The Computer Music Tutorial**. Mass.: MIT Press, 1996.

ROSSING, Thomas *et al.* **The Science of Sound**. Edição 3ª. São Francisco: Addison Wesley, 2002, 783 pgs.

SILVA, Adelino *et al.* Identificação de padrões de vogais em registros acústicos: análise por componentes cepstrais e redes neurais. **Pós em Revista do Centro universitário Newton Paiva**. Belo Horizonte: v. 2016/2, n.13, p. 27-35, 2016.

SIQUEIRA *et al.* Características dos sons das vogais do português falado no Brasil. Editora: **Instituto Nacional de Telecomunicações – INATEL**. Disponível em: <https://www.inatel.br>. Acesso em 4 jul 2021.

Música Indígena a partir da apreciação do vídeo “Cantos da Floresta” do Grupo Mawaca: Características, cruzamentos culturais, significações e ressignificações

Indigenous Music from the video appreciation “Songs of the Forest” of the Mawaca Group: Characteristics, cultural crossings, meanings and re-significations

Isabela Cristina Oliveira Paulo Araujo
isabelaoparaujo@gmail

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Este artigo aborda a música de povos da Amazônia dentre eles os Ikolen-Gavião, Paiter Suruí, Karitiana, Kaxinawá, Kambeba e Bayaroá, contidos no material audiovisual do grupo Mawaca intitulado *Cantos da Floresta*, analisados a partir da fenomenologia proposta por Lawrence Ferrara (1984). Procuramos entender os contextos de cada povo, sua cosmogonia e mitos de origem e como e porque fazem música, também através de pesquisa bibliográfica e documental. Buscamos não só entender particularidades das músicas indígenas a nós oferecidas neste material audiovisual, em blogs e literatura sobre o tema, mas, igualmente, apreender processos de cruzamento cultural, resistências e apagamentos, por parte das comunidades, por um lado e, por outro lado, por parte do grupo Mawaca, tomando por base estudos decoloniais.

Palavras-chave: Música indígena, grupo Mawaca, cruzamentos culturais, resistências, apagamentos.

Abstract: *This article addresses the music of Amazonian peoples among them the Ikolen-Gavião, Paiter Suruí, Karitiana, Kaxinawá, Kambeba and Bayaroá, contained in the audiovisual material of the Mawaca group entitled Cantos da Floresta, analysed from the phenomenology proposed by Lawrence Ferrara (1984). We seek to understand the contexts of each people, their cosmogony, and myths of origin and how and why they make music, also through bibliographic and documental research. We seek not only to understand particularities of indigenous music offered to us in this audiovisual material, in blogs and literature on the subject, but, equally, to apprehend processes of cultural crossing, resistances and deletions, on the part of the communities, on the one hand, and, on the other hand, on the part of the Mawaca group, taking decolonial studies as a basis.*

Keywords: *Indigenous music, Mawaca group, cultural crossing, resistances, deletions*

Introdução

O Eurocentrismo, em termos políticos, econômicos, sociais, culturais e religioso, se constituiu em mecanismo de dominação desde o século XVI, primeiro através do modelo colonial *stricto sensu*, depois atualizado como componente estrutural do capitalismo, estendido e amplificado sobre espaços e formas sociais em regiões e países como o Brasil, tidos como periféricos (FERREIRA, 2014).

Desde os primeiros contatos com os povos originários, em *terras brasilis*, os portugueses aproveitaram a oportunidade para se utilizar da mão-de-obra nativa e impor sua cultura. Parte desta situação histórica de imposição e invisibilidade é problematizado por John Manuel Monteiro: “Quando os indígenas forem considerados sujeitos históricos e os múltiplos processos de interação entre suas sociedades e as populações que surgiram com a colonização europeia forem recuperados, páginas inteiras

da história do país serão reescritas” (1995, p.228). Trata-se, por esse viés, da desconstrução de estereótipos construídos ao longo de 517 anos de massacre e invisibilização, gerando equívocos históricos e culturais que se perpetuam no sistema educacional, na vida cotidiana e nas esferas políticas e sociais brasileiras.

Na esteira da invisibilização das culturas indígenas situa-se o desconhecimento de seus processos musicais, bem como as constantes comparações e tentativas de enquadramento dessa música em práticas e teorias de matriz europeia. Nesse sentido, é ainda apropriado o clássico de Helza Camêu, *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*: a música indígena só pode ser entendida a partir da compreensão que esses povos têm das suas práticas musicais, vez que, de maneira geral, é o investigador que se coloca em primeiro plano, que se torna sensível, que reage (CAMÊU, 1977, p.14). Salienta-se que as linguagens musicais dos povos originários é dotada de particularidades decorrentes de seus próprios processos socioculturais e históricos, de resistências, e de processos de hibridização e negociações decorrentes de inevitáveis cruzamentos culturais, Trata-se de diferentes poderes, que se entrecruzam e se tensionam, em circunstâncias de “obliquidade”.

Para Silva e Bicalho (2018), a historiografia brasileira é responsável pela construção de imagens estereotipadas a respeito dos povos originários, perpetuados no nosso imaginário através de livros didáticos, de práticas de ensino da música, das artes, das mídias etc., uma naturalização de preconceitos construídos por desconhecimento, falta de interesse e, principalmente como instrumento de dominação. Nos tempos coloniais, o europeu definia esses grupos como bárbaros, selvagens, hostis e cruéis, visão que legitimou extermínios e escravização de populações inteiras, considerados como empecilho para o desenvolvimento da região. A essa fase, o romantismo oitocentista, na esteira das ideias do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, erige a representação do “bom selvagem”, objetivando inserir os “sobreviventes do processo” na sociedade brasileira. Na opinião dessas autoras, compartilhadas aqui,

(...) em ambas as situações, o que se percebe é uma inferiorização e invisibilização das etnias indígenas, que sempre foram subordinadas a um inimigo ‘superior’, tendo sua imagem desenhada e redesenhada ao bel prazer do colonizador, que manipulou o estereótipo que mais lhe convinha para cada momento histórico, ao relegar as mais diversas etnias indígenas ao papel de coadjuvantes em sua própria terra, burlando-as enquanto sujeito de suas próprias histórias (SILVA; BOTELHO, 2018, p. 245/ 246)

Desde finais do século XX, as comunidades indígenas passaram a se mobilizar para defesa de seu território, sua cultura, seu modo de vida e seu lugar no âmbito da nação brasileira. Mas, conforme Bicalho (2010, p.36), “entende-se que o ranço das velhas e persistentes ideias de assimilação e integração do índio à comunidade nacional ainda não desapareceu completamente”. As autoras (2018, p. 51) apontam, entretanto, para o novo estigma que atinge indivíduos indígenas que buscam uma formação universitária e que, de uma maneira ou outra, se inserem na sociedade urbana: essas pessoas não são vistas como indígenas “genuínos” e não são reconhecidas como cidadãos com as mesmas condições de igualdade que demais brasileiros. Estereótipo romântico que se apega à ideia de que esses povos não têm história e devem se manter “primitivos”, no sentido de “simples”, “precário”, “grosseiro”, especialmente em matéria

tecnológica” (SOUZA LIMA, 2010, p. 23 apud SILVA e BICALHO, 2018, p. 252). Davi Kopenawa e Albert (2015, p.76 apud SILVA e BICALHO, 2018, p. 252) defendem que o “uso da língua dos brancos foi importante para que sua história fosse conhecida.

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir.

Com base no exposto nos aproximamos dos cantos indígenas da Amazônia constantes no material audiovisual e publicação escrita denominada também “Cantos da Floresta” (<https://www.youtube.com/watch?v=4fpZ5PZC6Nc>). Como metodologia de análise, o material audiovisual “Cantos da Floresta” foi abordado pelo viés fenomenológico, de maneira a retomar a sensibilidade empírica, daquilo que aparece à consciência, do que é dado, buscando explorá-lo. Envolve a “coisa” que se percebe, em que se pensa, de que se fala, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o “Eu” para quem é fenômeno (PALMER, 1999, p.229). Em “Fenomenologia como uma ferramenta para a análise musical”, Lawrence Ferrara (1984) propõe um método de análise e interpretação da música partindo da escuta e observação. Uma análise sem pretensões de neutralidade, sem a separação entre sujeito e objeto, Ferrara oferece uma compreensão mais abrangente da obra.

O Grupo Mawaca

Mawaca (que na língua Hausa, de origem africana, é falada pelos hauçás, e, remete à cantores) é um grupo musical idealizado por Magda Dourado Pucci - arranjadora, compositora, intérprete e pesquisadora da música de vários povos -, que recria músicas de diferentes culturas do mundo. O repertório do grupo é formado por cantos oriundos de tradições como a japonesa, irlandesa, finlandesa, da África Central e Indonésia, e, indígena brasileira (foco deste artigo). Temas ancestrais que possibilitam a pesquisa e o conhecimento de sonoridades múltiplas que revelam as características étnicas locais buscando sempre estabelecer inter-relações com a música brasileira. Assim, como grupo vocal, o Mawaca interpreta canções em mais de 20 línguas, acompanhadas por instrumental acústico: acordeom (Gabriel Levy), violoncelo e flauta (Ana Eliza Colomar), sax soprano (Ramiro Marques), contrabaixo (Rogério Botter-Maio), além dos instrumentos de percussão que remetem às diferentes etnias em questão (instrumentos típicos de determinada região), berimbau, vibrafone, pandeiros diversos (Armando Tibério e Valéria Zeidan). As cantoras do grupo são Angélica Leutwiller, Cris Miguel, Magda Pucci, Rita Braga, Sandra Oakh e Zuzu Leiva. O “Cantos da Floresta” é um projeto deste grupo, que conta com transmídia, livro, CD, vídeos documentais, apresentados em plataforma digital: (<https://www.cantosdafloresta.com.br/propostas-didaticas/>)

No blog *Cantos da Floresta - Iniciação ao Universo Musical Indígena* (<https://www.cantosdafloresta.com.br/propostas-didaticas/>), as autoras, Berenice de Almeida e Magda Pucci, oferecem propostas didáticas para serem realizadas nas escolas, como jogos, brincadeiras, escutas

sensibilizadoras, dinâmicas que provocam um olhar interdisciplinar para as mais diversas expressões indígenas, buscando criar um espaço de abertura para os diversos contextos do universo indígena brasileiro. O projeto atua como ponto de partida para um mergulho nas artes indígenas, ampliadas pelas diversas indicações de vídeos, livros, artigos, CDs. Para o projeto foram escolhidos nove povos que representam um recorte da grande diversidade cultural indígena brasileira. São eles: *Ikolen-Gavião*, *Paiteer Surui*, *Karitiana*, *Kaxinawá*, Comunidade *Bayaroá* ou Povos do Rio Negro e *Kambeba*.

Importante ressaltar que o grupo Mawaca, dentro das possibilidades de um tour de curta duração, procurou vivenciar alguns aspectos do contexto e do cotidiano dos grupos buscando a perspectiva dos povos originários escolhidos e trazer a valorização do olhar que o próprio indígena têm de sua cultura. Além disso, há entrevistas, depoimentos de membros e trocas culturais entre o grupo e os indígenas. Trata-se de conceder voz às narrativas oriundas de experiências históricas vivenciadas localmente pelos povos subalternizados na situação colonial. É preciso igualmente problematizar as epistemologias que mantêm povos, países, grupos sociais condições colonizadas, ao “articular interdisciplinarmente cultura, política e economia de maneira a construir um campo inovador de pensamento que privilegie os elementos epistêmicos locais em detrimento dos legados impostos pela situação colonial.” (FERRAZ e NOVAIS, 2018, p.3).

Aspectos socioculturais de processos musicais dos povos indígenas

Vários são os discursos presentes nas práticas e no fazer musical dos povos originários: visuais, poéticos, míticos, ritualísticos etc., e “a música atua como o fio condutor para que estes discursos dialoguem e assumam um papel comunicativo eficiente. Ao realizar este diálogo a música ou o fazer musical, consolida-se em ação social, com sentidos atribuídos de caráter transformador.” (LINS, 2017, p.97). A música se constitui em veículo através do qual as sociedades indígenas se revelam em toda sua dinâmica e complexidade. É uma das atividades mais importante na socialização das tribos, estando presente em todas festividades e rituais. É usada para invocar espíritos da natureza, curar doentes, celebrar colheitas, contar histórias, velar mortos ou mesmo para situações cotidianas como fazer casas, caçar, pescar. Além disso, várias relações sociais são assinaladas musicalmente, delimitando, por exemplo, faixas etárias, status social, estados afetivos, gêneros sexuais, individualidades e grupos. Por fim, o canto e a dança “cumpram também um papel fisiológico na própria constituição dos estados psíquicos, atualizando a experiência dos eventos”. Diz respeito a cosmogonia e cosmologia de cada povo (LINS, 2017, p. 97).

Segundo o antropólogo Lévi-Strauss, em *O cru e o Cozido*, (2004), a música tem o poder de agir sobre as dimensões do humano, move ideias e emoções e é um meio de conexão com o extra-humano. Não apenas isto, a mitologia e a música constituem formas de ver a vida, tem sentidos que transcendem a lógica e englobam a expressão de um imaginário complexo, particular. Inseparáveis, a música e a narrativa se unem na criação da arte oral, com referências ancestrais: “(...) como elemento significante presente desde o tempo mítico, e como instrumento de comunicação com o mundo sobrenatural, (...) como meio de

recriação do tempo mítico, e por fim, em diversas funções cotidianas e comunicativas” (PIEIDADE, 2006, p.67). Assim, as músicas indígenas variam de acordo com cada comunidade, mas apresentam semelhanças, como observado por Helza Camêu (1977): há pontos básicos e pontos condutores como repousos mais breves que dão sentido à melodia. Analisando estes pontos de apoio encontram-se três tipos: o contínuo, o meio-conclusivo e o conclusivo. As formas contínuas são encadeamentos e pela sua formação tendem a se repetir indefinidamente. O meio-conclusivo é o que mantém a suspensão podendo ser concluído. Já a última forma é o caminho final para o qual a melodia é levada, “o remate final”. Para manter o sentido melódico percebe-se o uso de um único som que serve de apoio, o que leva a certo sentido cadencial de destaque dentro da melodia executada.

Em algumas sociedades, como os Kayowá e Urubus, nota-se a repetição constante do som fundamental, que dá um sentido de força condutora envolvendo o todo. Para se desenvolver a amplitude musical usa-se a imitação, que busca sua origem na repetição de um som único (...). Dentro destas repetições encontram-se variações melódicas que dão as principais características da música cantada (LENTZ, 2008, p.4)

Ritmicamente, há repetição e regularidade devido à predominância de ritmos silábicos e cantados. A música ritual é a expressão mais importante dentro das tribos indígenas, e por isso, muitas vezes o ritmo está relacionado à ideia do frenesi/hipnose. As letras revelam os temas da cosmologia e do cotidiano de cada povo. Explicitam o mito de origem e o território sagrado, a fauna e a flora, constituindo-se em temática tradicional.

Quando se fala em voz, há uma série de timbres, tons, línguas, entonações, respirações, versos, narrativas, dialetos, poemas, prosódias, ritos, expressões, corpo, movimentos, gestos e performances. A voz não é apenas o som emitido por uma pessoa: ela transborda movimentos sonoros, é parte de uma performance que revela uma dimensão mais ampla da música. Segundo o linguista Zumthor: “A voz possui não apenas qualidades materiais: timbre, altura, tessitura, e tom, mas também qualidades simbólicas. As mitologias exploraram ao extremo as virtualidades da voz” (ZUMTHOR apud PUCCI, 2006, p. 127). Desse modo, a voz indígena apresenta um amplo espectro sonoro incluindo chamados, gritos, interjeições, sons aerados, imitações de instrumentos musicais, falsetes, voz de peito, voz mista, timbre nasais e guturais. Em cada situação, há diversas maneiras de entoar a voz, seja no canto solista ou em grupo.

Os instrumentos musicais, de seu lado, atuam como um canal transmissor dos vários discursos. Este canal apresenta-se distintivamente para cada sociedade e, para as etnias pode assumir um papel específico, desempenhando funções especializadas de acordo com o meio a que estão inseridos, como citado por Montardo (2009) sobre a função destes dentre os Guarani: “Os instrumentos musicais estão na mitologia de maneira destacada e merecem atenção e comportamento específicos por parte dos Guarani, pois são considerado como seres vivos.” (MONTARDO, 2009, p. 162). Há uma variedade extensa de instrumentos musicais utilizados, um exemplo, no caso dos *Ikolen-Gavião*, um instrumento característico são os *totoráv*. São instrumentos feitos de bambu (taboca), tocados por três pessoas, representando o “cantar” uma música em três, uma respondendo à outra. As músicas cantadas são específicas para cantar

com os *Totoráv*. Diferentemente dos *Ikolen-Gavião*, os *Paiter Suruí* acreditam no poder da palavra dos espíritos da floresta e, para conectar-se com o mundo sobrenatural, esta comunidade desenvolveu a fala cantada, exemplificando que o fazer musical de cada povo depende de suas significações, sua cosmologia e cosmogonia.

Percepções de sonoridades a partir do vídeo Cantos da Floresta produzido pelo Grupo Mawaca (Direção: Edu Pimenta, Coordenação Geral: Magda Pucci)

Para os *Ikolen*, existe uma relação intrínseca entre a música e os espíritos da natureza. Há cantigas de mitos que fazem parte das narrativas antigas. Essas canções podem ser as falas dos animais e dos espíritos da floresta. A partir disso, sua música não possui métrica constante e mensurável, variando várias vezes. Melodicamente, há presença de notas semitonadas em graus conjuntos e saltos que não seguem nenhum tipo de grau hierárquico. Ritmicamente, nota-se ritmos rápidos, por vezes quebrados e com certo acento métrico. Além disso, percebe-se também motivos rítmicos/melódicos e o uso de instrumentos melódicos criando diferentes atmosferas. Ouve-se os *Totoráv*, ou seja, um trio cuja sonoridade se aproxima do clarinete, divididos em agudo, médio e grave. Cada instrumento tem um único som e os três juntos performam uma única melodia preestabelecida.

Já os *Paiter Suruí* são um povo cantor, instrumentos são muito poucos ou quase nunca utilizados. A fala e o canto se mesclam como se um sáisse do outro. Há uma simbiose entre o canto e a música: a palavra *merewa* que significa cantar é a mesma utilizada para música. Percebe-se que a palavra é mais falada do que cantada, possuindo diferentes entonações, assemelhando-se a um diálogo. Além disso, ritmicamente, possui figuras mais longas; melodicamente há o uso contínuo de intervalos vizinhos semitonados. As músicas dos *Kaxinawás*, por sua vez, são ricas ritmicamente. Nota-se também o uso de motivos melódicos e rítmicos. O uso de notas em intervalos semitonados, a acentuação associada à entonação da palavra e a repetição desse motivo dão caráter ritualístico e mítico à música.

Para os povos do Rio Negro ou Comunidade *Bayaroá*, cada instrumento e ritual está relacionado às narrativas míticas de ancestrais indígenas que viviam nas águas e foram transportados pela “cobra-canoa”. Há a presença muito variada de instrumentos de sopro que geralmente fazem pequenas variações através de um motivo melódico. Ritmicamente, é apoiada por instrumentos de percussão ou pelo próprio bater das mãos e pés. Melodicamente, sons que lembram movimento das águas ou som de água, criando certa sensação hipnótica e ritualística. Pouco uso do acento métrico, criando fluidez, e o uso de certos fonemas para criar efeitos desejados.

Com temas que remetem à natureza, aos pássaros, animais e seres mitológicos, a música dos *Kambeba* possui melodias com tons vizinhos e não possui tantas notas semitonadas. Ritmicamente, é possível traçar certa métrica e não possui ritmos quebrados. É uma música de caráter dançante/divertido. Tais características trazem grande semelhança com a música dos não-índios e seu sistema de escrita musical, o que reflete um contato profundo entre esse povo e os colonizadores/missionários.

O hibridismo cultural, conforme Néstor Canclini, é um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos dos quais resultam em contatos permanentes entre grupos distintos. É imanente na constituição das culturas. Sua manifestação é percebida com mais ênfase na arte em geral e na literatura em particular. Para Cardoso, “Seja como transculturação, aculturação ou neoculturação, o hibridismo é o testemunho mais nítido de que, mesmo esforçando-se por preservar formas culturais autóctones, o homem está aberto a novas maneiras de interagir culturalmente, como mais um recurso de sobrevivência num mundo que tem a mudança como traço essencial” (CARDOSO, 2008, p.89).

Partindo deste ponto de vista, o fenômeno do hibridismo cultural foi observado no vídeo *Cantos da Floresta* nas vestimentas, nos acessórios, na oralidade e em objetos presentes nas comunidades em geral. Percebe-se fluência na língua portuguesa em todas as tribos e, em alguns casos, verifica-se a perda da língua nativa, como é o caso dos *Karitiana* (que hoje são assistidos por professor próprio para ensinar a língua nativa aos jovens). Elementos dos povos originários misturam-se com elementos da cultura ocidental: o uso de óculos, calças, camisas, relógios, chinelos, fones de ouvido, os quais se cruzam como elementos tradicionais como o som dos cocares. O mesmo ocorre com as moradias: há postes com iluminação, casa com numeração, a presença de um telhado que remete ao estilo ocidental, que se mescla e contrapõe as diferentes formas de habitação de uma aldeia construída integralmente com materiais vegetais. Entender esses processos significa compreender que esses povos e indivíduos são, como todos sujeitos históricos; abandonar o estigma romântico de que a população indígena, para assim serem considerados, devem se manter presos ao passado. Concordando com Manuela Cunha “Hoje se sabe que as sociedades indígenas são parte de nosso futuro e não só de nosso passado” (1992, p.22).

Na música há uma associação da música ao imaginário religioso dos povos. “A música tradicional, geralmente, são músicas antigas, que trazem narrativas de origem e fundação do cosmos, do mundo e das coisas, das gentes e dos animais” (PEREIRA E PACHECO, 2002, in CD *MagutaAruWiyaeagu*). São herdadas do “povo antigo”, através da oralidade e ligadas aos rituais e ações cotidianas mais importantes, são as músicas cantadas durante rituais, onde é narrado os feitos acontecidos ou que estão acontecendo e narra o clã a que este povo pertence. Assim, existe uma grande complexidade rítmica e sonora percebida na audição isolada de composições características de cada povo. Nota-se a presença de motivos melódicos, notas semitonadas em graus conjuntos, microtons. Nos ritmos, são apresentados ritmos quebrados, contrastantes, com agrupamentos variados e acentos métricos deslocados. Características que pode ser observadas nos exemplos abaixo:

Exemplo 1. Canção *Akoj té* dos Ikolen-Gavião



á koj té pa déh réhj sá_e na a pa ko kíá á koj té pa déh réhj sá_e na a pa ko kíá
i xá á góa ká_e na a pa ko kíá i xá á góa ká_e na a pa ko kíá
Bà xùn ma á và ra và tá pi á Bà xù n ma và ra và tá pi
á i xá á góa ká máhj piá Oh ga ná boá i xá á góa
lé máhj níá Oh ná ná háá i xá á ná lé máhj níá Oh ná ná háá

Fonte: Transcrição musical de Berenice de Almeida e Magda Pucci. QR Code para audição da música. Disponível em www.cantosdafloresta.com.br/partituras/¹

Essa canção faz referência ao mito da criação dos *Ikolen Gavião*: o grande guerreiro Dúnábìh (Derambi) ouviu vozes vindo de uma rocha e descobriu que havia nela também havia humanidade, especificamente, a dos povos que vivem na região do rio Guaporé, hoje estado de Rondônia. Com a ajuda de pássaros de bico duro, o herói levantou a rocha e retirou as pessoas de baixo da pedra. O guerreiro cantou essa música quando, depois de um sonho, entendeu que seus ancestrais ficaram presos embaixo da terra após uma tragédia centenas de anos atrás (‘. A partir da escuta e transcrição nota-se as acentuações da música. Não possui definição de compasso; sua métrica acompanha a acentuação das palavras e, por isso, muda a cada frase. “Há várias formas de grafar essas canções, pois cada interpretação (coletiva ou individual) apresenta pequenas variações, e a forma como cada um ouve varia bastante também.” (ALMEIDA, Berenice; PUCCI, Magda. 2017. Acessível em <https://www.cantosdafloresta.com.br/propostas-didaticas/>). Além disso, melodicamente, há presença de notas semitonadas em graus conjuntos e saltos que não seguem nenhum tipo de grau hierárquico de tonalidade. Nota-se ritmos rápidos, por vezes quebrados.

Tradicional do povo Kambeba (transcrição e QR code abaixo), a canção *Zana Makatipa, Kurupira* se refere ao Curupira, um ser mitológico que vive na floresta, protege a mata e os animais e avisa de perigos e fenômenos da natureza como temporais. Para este povo, “o” ou “a” Curupira apresenta diversas formas: pode ser uma mulher baixinha de cabelos vermelhos e pés virados para trás ou um menino com as mesmas

¹ “As partituras deste livro são transcrições dos áudios contidos no CD de apoio e fornecem uma leitura aproximada da sonoridade de cada tema musical, mas em hipótese alguma, representa exatamente o que está sendo tocado ou cantado. As músicas indígenas apresentam particularidades que escapam várias vezes da partitura ocidental, criada para escrever música de origem europeia. Há diversos sons que usam portamentos, glissandos, inflexões e microtons que não cabem na afinação temperada da música ocidental. (Nota das Autoras, Acessível em <https://www.cantosdafloresta.com.br/partituras/>)

características ou um ser totalmente branco; há também uma versão de que seria um casal, formado por uma figura masculina e uma feminina (Referência). Nota-se nesta canção um contato intenso com colonizadores, visto que sua melodia é semelhante à uma cantiga de origem portuguesa chamada “A Machadinha”. Além disso, é possível traçar um tempo rítmico. Melodicamente, não há tons semitonados, e pelos acidentes escritos na partitura musical, entende-se que há hierarquias tonais acontecendo, mas diferentes da tonalidade ocidental.

Exemplo 2. Canção *Zana Makatipa, Kurupira*



Fonte: Transcrição musical de Berenice de Almeida e Magda Pucci. QR Code para audição da música. Disponível em: www.cantosdafloresta.com.br/audios/

A transcrição abaixo foi realizada na Comunidade *Bayaróá*, em Manaus, durante a turnê do grupo Mawaca. É tocada por flautas dos Povos do Rio Negro, as chamadas *Cariço* (que também é o nome de uma dança). A melodia, com várias alterações não representativas de um sistema hierárquico de tonalidade, está construída sobre um “trítono” (sol # re/ re sol #), um motivo repetido várias vezes, sendo tocada no sistema alternado por duas pessoas. Na transcrição há a indicação do chocalho de pé, chamado *Kit'io*, um instrumento também característico desse povo que remete ao som do movimento das águas. Verifica-se a presença muito variada de instrumentos de sopro, os quais, geralmente, fazem pequenas variações através de um motivo melódico. Ritmicamente, é apoiada por instrumentos de percussão ou pelo próprio bater das mãos e pés. Melodicamente, sons que lembram movimento das águas ou som de água, criando certa sensação hipnótica e ritualística. Pouco uso do acento métrico, criando a fluidez sonora necessária para criar os efeitos desejados.

Exemplo 3. Música para a flautas *Cariço*





Fonte: Transcrição musical de Berenice de Almeida e Magda Pucci. QR Code para audição da transcrição. Disponível em: www.cantosdafloresta.com.br/audios/

Considerações Finais

A situação colonial, conforme Georges Balandier (2014, p. 57), provocou transformações profundas na cultura dos sujeitos envolvidos no processo colonialista decorrido desde o final do século XIX até a primeira metade do século XX. Para os povos indígenas, a colonização representou princípios de exclusão e desintegração socioeconômica e, por consequência, ambiental, associado a destruição das florestas, biodiversidade, mudanças climáticas e destruição de culturas milenares. Neste processo, povos originários sofreram extermínios e escravização de populações inteiras. É somente ao fim do século XX, que as comunidades indígenas começam a se mobilizar em defesa de sua cultura, território, sua integração como parte da população brasileira e importante protagonista da história do Brasil.

Apesar de uma acentuada assimilação da cultura branca por determinados grupos indígenas durante séculos, o processo vem se invertendo nas últimas décadas com a apropriação de aspectos da cultura dominante para recuperar e reafirmar particularidades, narrativas, identidades, e seu direito ao território. A partir disso, verifica-se uma heterogeneidade cultural, levando ao que Canclini (2011) conceitua como “hibridismo cultural”. É importante ressaltar que na construção desse amálgama há uma relação de desigual disputa e apropriação entre as culturas na qual “o choque da conquista desencadeou a justaposição conflitiva de conquistadores e conquistados, cujas diferenciações culturais irão desembocar tanto em ajustes ou negociações quanto na sujeição do outro” (CANCLINI, 2011, p. 72). Assim, as culturas continuam em constante tensão e em reivindicação permanente por aqueles de quem foram expropriados e marginalizados em contextos coloniais.

O vídeo “Cantos da Floresta” apresenta a recolha de vários materiais auditivos de grupos indígenas. Primeiramente, observa-se a seleção de materiais mais familiares para o ouvido ocidental, ou seja, materiais que refletem um contato intenso com o “homem branco”; uma audição confortável para nossos

ouvidos tonais. Cada instrumento utilizado possui um objetivo específico e é singular a cada povo. A música entrelaça tudo isso ao trazer a tradição oral juntamente com a cosmogonia de um povo em cantigas, rituais entre outros. Além disso, foi importante notar como o fazer musical se insere em diferentes contextos em cada comunidade: uns somente em rituais, outros em tarefas cotidianas, e como se diferem por idade e gênero. Ademais, nas músicas originárias das “terras brasilis”, a voz, seja falada ou cantada, é o vetor primordial da oralidade e carrega histórias repletas de ancestralidade, o corpo como instrumento musical, o gesto, o movimento da performance.

Percebeu-se como o contato com o que é ocidental se manifesta nas comunidades, seja na forma como as construções são feitas, nos postes de iluminação presentes, nas numerações de cada moradia, ou em pequenos detalhes como o uso de óculos, calças, chinelos, fones de ouvido, relógios, espelhos, entre outros. Nas músicas escolhidas para o vídeo é ainda mais evidente esse entrelaçamento entre culturas, principalmente pelo fato de serem cantigas de fácil audição para o ouvido ocidental, com motivos melódicos que ficam na cabeça do ouvinte. Parte desse hibridismo cultural, também se dá no contexto das apresentações, ao deslocar a música desses povos para contextos ocidentais, como a apresentação realizada no Teatro Amazonas, readaptando e transcrevendo essas músicas para instrumentos de temperamento ocidental, trazendo as roupas e grafismos indígenas provocando um exercício de aproximação com o outro, deixando o público se embrenhar pelas expressões culturais de diferentes povos indígenas.

Para os indígenas foi importante essa troca cultural, como confirmado por Uraan Suruí: “uma grande interação entre indígenas e não indígenas. Muita troca de experiências e conhecimentos”. Adana Kambeba também informa sobre a troca de conhecimentos: “tanto indígenas quanto não indígenas têm muito a aprender um com o outro. Quantos indígenas têm vontade de divulgar sua música, mas não tem condições de fazer isso?”. Mas, se por um lado, vários grupos aceitaram o contato e a divulgação de suas músicas pelo Mawaca, por outro lado, outros, como os *Karitiana*, foram mais resistentes e somente dois indígenas dessa comunidade se encontraram com a equipe.

Analisando o vídeo pelo viés do decolonialismo, nota-se aspectos do comportamento “colonizador” e da relação de dominação e opressão. Um deles se refere à comercialização das músicas indígenas como parte da propriedade intelectual do grupo Mawaca, ou seja, culturas que foram historicamente desprezadas, começam a ter sua estética valorizada e mercantilizada pelo capital, como ressalta Canclini: “quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos com que nos integramos e nos distinguimos na sociedade, com que combinamos o pragmático e o aprazível” (CANCLINI, 1999, p. 45). Outra observação importante é que, dentre todos os instrumentistas e cantores indígenas, somente alguns nomes tiveram seus créditos devidamente colocados ao final do documentário. “As profundas marcas produzidas pela experiência colonial (...) operam como matriz ideológica de processos (...) que perpassa certamente os elementos mais sutilmente imbricados na cosmovisão dos povos colonizados.” (FERRAZ; NOVAIS, 2018, p. 4).

É, pois, ainda necessário provocar a reflexão sobre a nossa visão do universo indígena, bem como repensar a situação colonial mediante as construções epistemológicas produzidas a partir do processo de independência, reproduzidas através de comportamentos muitas vezes considerados “padrão”, mas que transbordam estereótipos. A despeito dessa reflexão, é importante apontar que o grupo Mawaca é um dos poucos divulgadores da temática indígena, disponibilizando acesso a essa música, frente ao grande hiato na produção acadêmica voltada à temática. Ressalta-se também a importância do processo de divulgação da música desses povos, conectando-a com seu contexto, função e significações, entendendo que a música não existe como uma entidade isolada.

Referências

ALMEIDA, Berenice de; PUCCI, Magda. **Cantos da Floresta: iniciação ao universo musical indígena**. São Paulo: Editora Petrópolis, 2017.

BICALHO, Poliene S.S. **Protagonismo indígena no Brasil: movimento, cidadania e direitos (1970-2009)**. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em:<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6959/1/2010_PolieneSoaresdosSantosBicalho.pdf

BRIGHENTI, Clóvis. **Ensinar e aprender sobre a história indígena**. *Revista SURES*, Ano: 2017, fev, Número: 9, pág. 1-12.

BICALHO, Poliene S.S. **Protagonismo indígena no Brasil: movimento, cidadania e direitos (1970-2009)**. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em:<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6959/1/2010_PolieneSoaresdosSantosBicalho.pdf

BRIGHENTI, Clóvis. *Ensinar e aprender sobre a história indígena*. *Revista SURES*, Ano: 2017, fev, Número: 9, pág. 1-12.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2011.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo Cultural na América Latina. **Araraquara**, n. 27, p.79-90, jul./dez. 2008.

CELESTINO, Maria Regina. **Indigenous Protagonism and Historical Reviews in Brazil**. *Revista Brasileira de História*, vol. 37, no 75, pp. 17-38. São Paulo May/Aug. 2017.

BARBOSA, Priscila Faulhaber. **O Navio Encantado: etnia e alianças em Tefé**. Belém: MPEG, 1987.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Introdução a uma história indígena”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. **In The Musical Quarterly**, Vol. 70, No. 3. Oxford: Oxford University Press Stable, 1984.

FERRAZ, Marcileia Freitas; NOVAIS, Maurício de. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas. **Revista Espaço Acadêmico** n. 202, 2018.

HELENO, Bárbara Lopes; REINHARDT, Rafaella Max. Apropriação Cultural: Novas Configurações das Identidades na Era da Globalização. **Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**, Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 2017.

LACERDA, Rosane Freire. Eurocentrismo, Modernidade e Colonialidade na Construção do Estado e das Relações Etno-Raciais na América Latina. **Revista SURES**, 2017.

LENTZ, Willian Marcel Cordeiro. A música indígena e sua função como base de composição para violão. **Anais do II Simpósio de Violão da Embap**, 2008

MACEDO, Frederico. A fenomenologia como Ferramenta para a Pesquisa em Música. **Revista Hodie**. Vol.III, no.1/2, 2003.

MAWACA. **Cantos da Floresta**. 2011. (26min e 07s). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4fpZ5PZC6Nc&feature=youtu.be>.

SILVA, Keyde Taisa da; BICALHO, Poliene S. dos Santos. Uma abordagem decolonial da história e da cultura indígena: entre silenciamentos e protagonismos. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 13, n. 2, p. 245-254, jul./dez. 2018.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa (POR): Edições 70, 1999.

PUCCI, Magda Dourado. Influência da Voz Indígena na música brasileira. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016.

SAMPAIO, Wany & SILVA, Vera. **Os povos indígenas de Rondônia: contribuições para a compreensão de sua cultura e de sua história**. Porto Velho: UNIR, 1998.

WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelos rios Amazonas e Negro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979. (Reconquistando o Brasil; v. 50).

_____. Aspects of Paiter Suruí oral art. **Vibrant, Virtual Braz. Anthr.** vol.8 no.1. Brasília, Jan./June 2011.

Ópera na primeira capital de Sergipe no século XIX

Opera in the first capital of Sergipe in the 19th century

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel
thaisrabelo@academico.ufs.br

Resumo: A investigação sobre o passado musical da cidade de São Cristóvão (primeira capital da Província de Sergipe, até 1855) nos permitiu identificar práticas ligadas à música operística que ocorriam com relativa frequência e faziam parte do cotidiano de vários sancristovenses, sendo constantemente identificadas nas fontes como Teatros Públicos. A partir de 1846 a cidade passou a contar com uma casa de ópera: o Theatrinho. Essa pesquisa objetiva compreender sobre a Ópera em São Cristóvão, focalizando em aspectos como espaços cênicos, formato e repertório. Nosso estudo partiu da pesquisa documental e arquivística.

Palavras-chave: ópera em Sergipe; Sergipe Oitocentista; Musicologia.

Abstract: *The research on the musical past of the city of São Cristóvão (the first capital of the Sergipe Province until 1855) allowed us to identify practices related to operatic music that occurred with relative frequency and were part of the daily life of many citizens of São Cristóvão, being constantly identified in the sources as Public Theaters. From 1846 on, the city started to have an opera house: the "Theatrinho". This research aims to understand about Opera in São Cristóvão, focusing on aspects such as scenic spaces, format, and repertoire. Our study is based on documental and archival research.*

Keywords: *opera in Sergipe; São Cristóvão (SE) eighteenth century; Musicology.*

Abriram-se as cortinas

Esse estudo é parte de nossa tese de doutorado, que visou estudar o passado musical de São Cristóvão na tentativa de elaborar uma narrativa sobre a atividade musical naquela cidade, bem como de compreender a relação entre a mudança da capital, ocorrida em 1855 e o processo de esquecimento da memória local. Nas tramas dessa história sobressaltaram, entre outros aspectos, as noites de Teatros Públicos (como ficaram registrados nos jornais da época). Esses registros nos permitiram identificar a ocorrência da ópera em Sergipe ao longo do século XIX, principalmente entre as décadas de 1830 e 1860. Apesar de sua relevância na Sergipe oitocentista, as lembranças sobre as atividades teatrais acabaram caindo no obscurantismo do tempo, mas voltando a ser conhecida no presente através de nossa investigação.

Ciente da existência de atividades operísticas em Sergipe, e tendo a ópera como objeto da pesquisa, o presente trabalho parte do questionamento "como se davam os espetáculos em termos de espaços cênicos, formato e repertório?". A pesquisa sobre a ópera na primeira capital sergipana pautou-se sobretudo em levantamento documental (com ênfase nas fontes hemerográficas e *Relatórios/Fallas de Presidentes de Província*). O estudo também tem como intuito contribuir com a pesquisa em música e com a recuperação de fatos ligados à história da música em Sergipe no século XIX.

Ópera na “Itália Sergipense”

A expressão “Itália Sergipense” foi observada nos escritos do memorialista sancristovense Serafim Santiago (1859-1932), ao referir-se à antiga capital, São Cristóvão (2009, p. 297) como terra clássica da música. Apesar disso, não identificamos relação direta entre a ópera e a expressão por ele utilizada. Porém, nessa associação projetada de São Cristóvão como “Itália Sergipense” é possível estabelecer uma relação, uma vez que ainda na segunda metade do século XIX essa região, que hoje se configura como Itália, era referência musical, sobretudo pela ópera e seus compositores neste campo que influenciavam também músicos brasileiros. É possível que a alusão feita pelo autor tivesse relação com esse contexto.

Nosso estudo tem analisado as atividades de teatros públicos como eventos relevantes no cenário cultural sancristovense, sobretudo entre as décadas de 1830 e 1860. Os relatos ou anúncios nos jornais que circulavam em Sergipe no século XIX tratam sobre companhias e artistas convidados, bem como sobre a orquestra atuante. Além das tradicionais noites de teatro, outras ocasiões também compreendiam as representações dramáticas, a exemplo de festas de padroeiro e paradas. Tais eventos, muito esperados pelos sancristovenses, ocorriam quase sempre à noite e contavam com a participação de músicos locais que tocavam aberturas de ópera como prelúdio para a encenação que se seguiria, ou mesmo peças avulsas para os intervalos entre um ato e outro.

A ópera como hoje conhecemos, na qual todo o texto é musicalizado e que conta com uma estrutura cenográfica, figurinos etc. só seria realizado no Brasil no século XIX, após a chegada de Dom João VI ao Rio de Janeiro. De acordo com o musicólogo Rogério Budasz:

Além dos autos religiosos, as representações dramáticas no Brasil do século XVII e primeiras décadas do século XVIII consistiam geralmente de comédias espanholas de autores como Calderón de la Barca e Agustín Moreto, entremeadas de alguns números musicais. Não há ainda como precisar até que ponto tais encenações fariam uso também de diálogos cantados, ou recitativos, prática documentada na Península Ibérica e América Espanhola (BUDASZ, 2008, p. 13).

O termo “ópera” já estava sendo empregado no Brasil no século XVIII para denominar o local onde tais espetáculos aconteciam, a casa de ópera (BUDASZ, 2008, p. 17). Na São Cristóvão (SE) oitocentista identificamos outros termos para se referir aos espetáculos, como teatro, teatro público, drama, comédia, entremez, mas não a palavra “ópera”. Nesta pesquisa o termo ópera está sendo utilizado como sinônimo de Teatros Públicos. O repertório operístico, sobretudo italiano, estava presente nas aberturas, árias e outros momentos musicais da encenação.

Um exemplo disto é o registro da sessão extraordinária da Câmara Municipal em setembro de 1836, quando na ocasião se preparavam os festejos (pela primeira vez celebrados) do 24 de outubro, dia em que, por muitas décadas, se convencionou comemorar a emancipação política de Sergipe. No registro

o evento é tratado como “Teatro Público” e contaria com duas récitas. O fato foi publicado no *Noticiador Sergipano* e transcrito por Thetis Nunes¹.

Veio à tona e foi lido, um requerimento do Cidadão João Firminiano dos Santos Fortes, requerendo a “permissão para que todos os que quiserem andar mascarados em os dias primeiro até vinte e quatro vindouro, que se celebra o Aniversário da Independência de Sergipe, assim como Teatro Público em os dias vinte e três e vinte e quatro do mesmo mês (NUNES, 2000, p. 153).

A pesquisa hemerográfica foi essencial para nosso estudo. A partir da investigação em jornais que circulavam na Província de Sergipe, datas de espetáculos, nomes de músicos e de algumas das obras musicais foram levantados.

Reflexos da cultura operística foram observados no panorama musical da cidade de São Cristóvão já na primeira metade do século XIX, em diferentes espaços. Em 1824 uma notícia publicada em um jornal de Salvador (Bahia), descrevia festividade ocorrida em São Cristóvão, então capital de Sergipe, na qual a celebração litúrgica teve início com uma *ouverture*.

Snr. Redactor do Grito da Razão. Como os applausos e louvores feitos em honra do Nosso Augustissimo Imperador são demonstrações não equivocadas da sinceridade dos Suiditos, e fidelidade com que o amão, achei que era dívida de hum Brasileiro extremosamente amigo da sua Patria rogar a V. m. o favor de inserir na sua Filha os, com que se demonstrou esta Cidade de S. Christovão, Capital da Provincia de Sergipe d’ElRei. [...]. Toda a Cidade, e seus suburbios se esmerou gostosamente em iluminar-se na noite da véspera, e nas duas seguintes, principiando desde o meio dia de Sabbado todos os sinos, tanto das Igrejas seculares como regulares festivamente a repicarem nas estações costumadas, a que acompanharão fogos artificiaes. [...] e no arco da Capella Mór hum vistoso pavilhão de seda verde e amarella com malambares das mesmas côres: sahio ás 9horas do dito dia 6 do Palacio o Presidente, Commandante das Armas, Camara, Clero, Nobreza, Militares, e Povo, que foi numeroso, e se encaminharão dirctamente a ella, em acto processional o mais brilhante, soltando-se muitas girandolas, cujo estrondo com o dos repiques dos signos, cada vez mai expressavão o gosto geral. A esse tempo o Reverendo Vigario Geral e Parochial, tendo tomado hum rico Pluvial, se achava á porta da dita Matriz com o mais Clero, e, feitas as ceremonias do recebimento, forão entrando, a cujo tempo a Musica (que foi toda a Cidade, e alguma de fora a maior que se tem julgado) deo principio a tanto jubilo, tocando uma agradavel, e bem concertada Overtura, que durou até que, feita a Oração, forão tomando assento as Authoridades em seus competentes lugares, que já estavam preparados com decência, sob a direção e cuidado do Padre Ignacio Antonio Dormundo, por cujo zelo, e adhesão á Causa do Brasil, foi dirigida toda a solenidade (GRITO DA RAZÃO, 9 de julho de 1824, p. 2-3).

A passagem é bastante ilustrativa, inclusive da ornamentação da cidade e de seus templos. A assimilação da música operística/sinfônica na música sacra do século XIX foi abordada por pesquisadores como Fernando Duarte (2012) e Paulo Castagna (2000). Essa realidade aproxima os contextos em práticas comuns e nos recordam que, de modo semelhante aos nossos dias, é possível pensar que a chamada música sacra absorvia as mais variadas influências da música extra igreja. De acordo com Fernando Duarte, no século XIX existia na música sacra “uma dicotomia entre a legislação emanada de Roma e a prática musical” (DUARTE, 2012, p. 12).

¹ Chama a atenção na notícia a proposta feita por Firminiano (também músico) de todos andarem mascarados por mais de vinte dias. A ideia foi questionada pela Câmara e até mesmo rebatida pelo vereador Roxa e Roxa, que alegou preocupação com a segurança, em virtude do período prolongado. Ao final, a proposta foi aprovada, desde que as máscaras só fossem utilizadas durante o dia (NUNES, 2000, p. 253).

Outra evidência da influência da ópera (neste caso, italiana) na produção musical sancristovense nas primeiras décadas do século XIX é o próprio Hino de Sergipe. Com letra de Manoel Joaquim de Oliveira Campos (1818-1891) e música composta pelo Frei José de Santa Cecília (1809-1859), o hino foi entoado pela primeira vez em 1836, quando das festividades tardias da Emancipação Política de Sergipe – ocorrida oficialmente mediante Carta Régia de D. João VI em 1820. A composição de Fr. José de Santa Cecília faz referência à ópera *L'italiana in Algeri*, de Gioachino Antonio Rossini (1792-1868). A ópera havia estreado em 1813 em Veneza. O motivo que inspirou o hino de Fr. Santa Cecília (Ex. 1) é apresentado pela primeira vez na música Rossini no 86º compasso, seção F, da abertura da ópera, na parte de oboé. Compreende três compassos (Fig. 1).



Exemplo 1 - Extraído da partitura da abertura da ópera *L'italiana in Algeri*. Parte de oboé.²



Figura 1 - Recorte da partitura do Hino Sergipano para piano e voz. Fonte: Clodomir Silva, 1920.

A pesquisa em acervos musicais sergipanos também evidenciou a influência do repertório operístico em Sergipe ao longo do século XIX. De modo particular destaca-se o acervo do Museu da Polícia

² Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/L'italiana_in_Algeri_\(Rossini%2C_Gioacchino\)](https://imslp.org/wiki/L'italiana_in_Algeri_(Rossini%2C_Gioacchino))>. Acesso em: 10 mar. 2020.

Militar de Sergipe, sediado em São Cristóvão e que contém uma quantidade significativa de arranjos de excertos e fantasias de óperas (manuscritos e impressos) datados do último quartel do século XIX.

Espaços cênicos: Notícias do *Theatrinho*

Em relação aos espaços cênicos, o levantamento identificou menções relativas ao *Theatro de São Christóvão* e ao *Theatro Particular*. Sabemos que em São Christóvão, a partir de 1846, houve um “teatrinho”, como foi tratado em algumas fontes. O Theatrinho era um espaço fixo para a ópera. Porém, antes de sua construção as atividades teatrais/musicais ocorriam em espaços alternativos. As menções à atividade de teatro na cidade na década de 1840 até 1846 fazem referência ao acontecimento e ao espaço de forma genérica e também ao tipo de evento público ou particular. O título *Theatro de São Cristóvão* só foi encontrado nas fontes a partir de 1854. A existência de uma Sociedade Filo-Dramática também foi referida na imprensa a partir de 1850. Nas fontes consultadas, as atividades de Teatros Públicos foram noticiadas desde 1843 como uma prática recorrente. Segundo Thétis Nunes, os Teatros Públicos já eram referidos, pelo menos, desde a década de 1830, década na qual surgiu a primeira tipografia em Sergipe (NUNES, 2000, p. 153).

No ano de 1843 os teatros públicos aconteceram em espaços alternativos. Essa prática não era incomum no Brasil, principalmente no século XVIII. De acordo com Budasz, as encenações podiam ocorrer em espaço público, onde eram erigidos tabladros, ou mesmo dentro de templos religiosos.

Em Salvador, durante boa parte do século XVIII, tabladros eram costumeiramente montados para a encenação de comédias espanholas. Um relato detalhado de uma dessas representações foi impresso em 1727 no livro de viagens do francês Guy le Gentil de la Barbinais. Em fevereiro de 1718, durante a festa anual de São Gonçalo, Barbinais assistiu à representação de *La Monja Alférez*, de Juan Perez de Montalbán em um tablado armado ao lado da capela dedicada àquele santo, que Beatriz Catão Santos identifica como a Capela do Rio Vermelho (BUDASZ, 2008, p. 24).

Em Sergipe, situação semelhante se deu ainda no século XIX. Os ditos Teatros Públicos chegaram a funcionar no Quartel dos Permanentes e, em outro momento, na Santa Casa de Misericórdia. Na edição n. 423 de 18 de fevereiro de 1843 d'*O Correio Sergipense*, uma correspondência apontou para as apresentações na Santa Casa, em tom de reclamação.

Eis o que agora me incita a lançar mão de minha pena, embora não hábil, para tributar os devidos encomios ao Exm. Snr. Presidente Doutor Anselmo Francisco Peretti, publicando não louvores vagos e sem realidade em suas acções, mas em referencia á seus actos que dignamente merecem ser levados as azas da fama para seu eterno renome. Sendo sabedor S. Ex., que no salão por cima do hospital da Santa Casa de Misericordia d'esta Cidade se achava erigido hum teatro dramático, immediatamente deo ordem a que fosse demolido, e transferido para outro ponto, por entender, com o mais acertado pensar, ser bastante improprio e indecente em similhante lugar representações de tal natureza; e com tal expediente custou á que profanos espectaculos continuassem mais incommodar os míseros enfermos, que alli jazem: este acto de piedade, e rasgo de pura moral deixa bem de visar os sentimentos nobres de sua alma, e a sua justiça e rectidão, cuja balisa he a sua illustrada razão. O Snr. Commandante Superior Joaquim Martins Fontes, possuindo dos mesmos philanthropicos sentimentos, que á este respeito hoje dominão a S. Ex., já tinha mandado, em tempo de sua nunca assas louvada administração como Vice-Presidente em 1841, transferir esse mesmo theatre do lugar, em que a pouco estava, e fez organisal-o para junto ao quartel do Corpo de Permanentes em posição própria e consentânea á similhantes divertimentos, onde ficou na mais boa

ordem, policia e regularidade: mas na administração passada, o Snr. Boto mandou desmoroar d'aquelle lugar, e o fez colocar sobre os desvalidos moribundos! Oh! Que de bens prodigalisa hum governante illustrado! Não deixarei de exaltar o nome de S. Ex. até onde couberem as minhas forças e os traços da minha pena... [...] (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de fevereiro de 1843, p. 3-4).

Entendemos que a crítica possui também teor político. O relator utiliza do espaço para reprovar o ex-presidente da província, Sebastião Almeida Boto ao mesmo tempo que elogia o então presidente, Francisco Peretti (1812-1877). A crítica a Sebastião Almeida Boto serviu-se do argumento de ter ele transferido o teatro dramático do Quartel dos Permanentes para a Santa Casa de Misericórdia. O relator louva a atitude do então presidente Francisco Peretti por ter retirado o mesmo teatro do prédio da Misericórdia naquele mesmo ano de 1843. O relato prossegue, agora expondo maior juízo de valor moral e religioso.

Com effeito não pode haver mais displicente contraste, que as dores de hum doente com a alegria de hum espectáculo: a afflicção de hum infermo com o prazer de hum drama; e os gemidos de hum moribundo com as gargalhadas de huma platéa: e parece que com isto só se procura augmentar a dor e o martyrio da humanidade! Nada he tão impio e irreligioso comover-se entrar em um hospital o Sagrado Viático para um moribundo agonizando nos paroxysmos da morte, e ao mesmo tempo atrearem sobre o Deos vivo os reboliços estrondosos de comediantes, os baques, e pontapés no entremez de doidos, ao som de baterias, e das palmas dos espectadores!! Certamente com huma administração illustrada e prudente ganhão os súbditos a tranquillidade, a Religião o devido acatamento, e o Estado finalmente hum paraíso de ventras e de perene felicidade [...]. Seu amigo e assignante, O Relator da verdade (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de fevereiro de 1843, p. 3-4)

Para além das queixas do suposto “relator da verdade”, o relato traz também uma ideia mais viva do que seria a animação nas noites de teatros públicos. A descrição buscou ser detalhista e trouxe à tona a sensação de regozijo causada pelos dramas, as gargalhadas do público, a agitação dos cômicos para evocarem na plateia envolvimento e emoção que culminavam com palmas. Complementam esta paisagem sonora os sons da percussão e o barulho que naturalmente se ouvia por conta dos passos no tablado de madeira. O autor não imaginava ao escrever, mas deixou registrado em poucas linhas um tipo de cenário sonoro detalhado e pouco estudado. Os teatros públicos eram momentos de lazer coletivo.

A história do Teatro de São Cristóvão como espaço permanente, teve início em 1846: o já referido *Theatrinho*. O Presidente da província Antonio Joaquim do Amaral, em sua *Falla* para a Assembleia em 11 de janeiro de 1846, exortou em favor da construção de um teatro, deixando claro que não almejava uma grande construção, mas que tinha interesse que posteriormente o prédio pudesse ser ampliado e melhorado.

Seja-me permittido tão bem propor-vos aqui a construcção de um Theatro, não uma obra de rica architectura, mas uma sala que, se possa decorar com os arranjos necessarios, para se darem alguns espectaculos, e que possa para o futuro ser aproveitado quando se tenha de levantar um Edificio nobre. – Escuso fazer-vos ver a vantagem, que há em se darem entretenimentos honestos ao Publico, e bem sabeis, que não há Paiz algum de certo gráo de cultura, que não possua um Theatro, que em alguns lugares são sustentados a custa dos cofres públicos, como bem perto de nós se observa. – Dai esse alento ao espirito dos vossos compatriotas, que muito precisam de distracções, e aonde elles possão ouvir boas lições de moral, e caminhar assim á passos largos na estrada da civilização (SERGIPE, 1846, p. 45-46).

A argumentação do governante se baseou na associação dos teatros com uma sociedade civilizada. Além disso, o aspecto moralista também foi mencionado. Na argumentação do interessado, o teatro seria também uma maneira de formar, de educar. A ideia de construir um espaço modesto, sem tantos requintes arquitetônicos (naturalmente tomando como base outros teatros nacionais) possibilitaria que a obra saísse do papel e nisto teve êxito. Porém, a expectativa de ampliar o espaço posteriormente não obteve sucesso.

Ao longo de oito anos, em média, as obras do teatro ficaram pendentes. Por muito tempo a Sociedade Filo-Dramática insistiu em angariar recursos para a finalização das obras do teatro. Esse estado permanente de obras inacabadas também foi noticiado em uma matéria n' *O Correio Sergipense* de outubro de 1850. A matéria consiste em uma resposta do então presidente do Convento Franciscano, o frade José de Santa Cecília (1809-1859), religioso e músico reconhecido em seu tempo, à solicitação feita pelo então presidente da província. Naquele ano, o frade recebeu um ofício do governo solicitando alguns dos materiais que se encontravam na torre do convento. A finalidade era usar o material na obra do teatrinho (como coloca o frade). A passagem também expõe a existência de uma sociedade dramática já naquele ano.

Rlm. e Exm. Sr. Presidente – A vista do respeitavel officio de V. Ex., em o qual V. Ex. me faz sentir a necessidade de materiaes, em que se acha a obra do Theatrinho d' esta Cidade, segundo o que levou ao conhecimento de V. Ex. o mesmo vice-director da sociedade dramática, e que por taes rasões V. Ex. desejando, que eu accèda em cedèr os materiaes da nossa torre n' este convento existentes, se digna mandar, que eu informe a V. Ex., se algum inconveniente por ventura existe, ou exista, pelo qual não possamos deferir a essa pretensão [sic] da sobredita sociedade, respondo submisso a V. Ex. o seguinte: na verdade a Constituição Ecclesiastica o nosso Arcebispo he escrupuloza [sic] n' essa parte tendente á elementos materiaes dos Templos, recommendando que jamais se revertão aos edificios, e casas não sagradas; mas porque eu não vejo no presente caso essa prohibição da dita Constituição, já por serem objetos desmoronados de huma torre, quase extra-Templo, que se levantava, e ainda não tinha os seos campanários occupados, e já porque a mór parte d' esses mesmos objetos não servirão ainda na mesma obra, não vejo, repito, inconveniente algum para deixar de obedecer a V. Ex., cedendo esses materiaes o Theatro, o que faço de muito bom grado; acrescento ainda mais o fim, a que se dirige o pedido da sociedade; pois que eu sou convencido, que se hum Theatro não he hum asylo sagrado, onde os Fieis se congregão para invocar a Divindade, devemos comtudo [sic] confessar, que he hum edificio público, útil, e respeitavel pelos effeitos da moral, que derrama entre os povos: pois que no jogo das paixões, das virtudes, e vícios, que ali se ostentão, se tornão mais civilizados [sic], e doceis, os homens, e, não o temo dizer, como que mais religiosos. Perdoe V. Ex. a minha prolixidade, que teve lugar, para mai demonstrar a V. Ex., que além de ser meo mais sagrado dever obedecer a V. Ex. n' esse pedido da sociedade, mais gostozo o cumpro, por estas rasões ponderadas. Entretando, próximo a deixar o meo cargo, ainda supplico a V. Ex. toda a sua sollicitude sobre este pobre convento, intercedendo em tempo a Assembléa Provincial, para que se conceda a obra da nossa torre, que, em sua demora, vai promettendo futuras ruinas do edificio, o que tudo espero do Coração Paternal de V. Ex./ Deos Guarde a V. Ex., Convento do Senhor Bom Jesus da Gloria da Cidade de Sergipe 27 de Outubro de 1850. – Illm. E Exm. Sr. Dr. Amancio João Pereira de Andrade, Presidente deste Provincia – Frei José de Santa Cicília, Guardião (O CORREIO SERGIPENSE, 30 de outubro de 1850, p. 3).

A solicitação do vice-presidente da sociedade dramática expõe a situação de haver em 1850 um teatro em fase de construção na cidade. Frei José de Santa Cecília referiu-se ao prédio como “o Theatrinho d' esta Cidade”. O fato é que o franciscano se referiu sempre ao *Theatrinho* como se fosse o único e também dando a ideia de uma edificação de pequeno porte. Além disso, o religioso expôs vários argumentos em prol da doação dos materiais para as obras do teatro. O frei Santa Cecília desculpou-se por ter sido prolixo

na exposição. No entanto, o detalhamento que ele expôs veio a beneficiar a nossa impressão (ainda que superficialmente) sobre a situação daquela casa de espetáculos, sobre a situação econômica da cidade, bem como sobre o posicionamento do franciscano, que havia estudado na Bahia e que era também um destacado músico e orador naquela sociedade sancristovense.

As dificuldades financeiras para a finalização das obras persistiam, passando por várias administrações provinciais. O prédio estava sendo construído na rua da Igreja do Rosário dos Homens Pretos. No entanto, a obra não foi adiante por não atingir a soma de dinheiro necessária para sua construção. A Sociedade Filo-Dramática almejava uma edificação de grande porte e de boa estrutura. Mesmo tendo-se iniciado uma campanha para arrecadação de fundos, o grupo teve que devolver a quantia dispensada para as obras, uma vez que as atividades foram suspensas por falta de recursos, conforme expõe ata da sessão realizada na Assembleia em 2 de setembro de 1853:

[...]. Leu-se um requerimento da Sociedade Philo-Dramatica Sergipense em que pede se authorise ao Governo da Provincia a restituir-lhe desde já a quantia de 303\$770, que ella despendera na obra do Theatro começado na Rua do Rozario, obra que parou e não há esperanças de concluir-se a vista da somma ainda necessária para sua finalização; às comissões de Justiça Civil e Orçamento (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de setembro de 1853, p. 1).

Tempos depois, com a mudança da capital em 1855, o projeto do teatro ruiu. Os investimentos, antes voltados à São Cristóvão (que já eram escassos), foram direcionados à nova capital Aracaju, cidade planejada e que estava sendo completamente construída. Em 1857 começaram as iniciativas em prol das obras de um teatro na nova capital, com a criação de uma Sociedade Dramática Recreativa (CORREIO SERGIPENSE, 6 de junho de 1857, p. 3-4). Assim, após quase dez anos na tentativa de tornar a Casa de Teatro de São Cristóvão uma edificação semelhante aos moldes dos teatros de outras capitais brasileiras como Salvador (Teatro São João) e Recife (Teatro Santa Isabel), o projeto foi abandonado e o prédio hipotecado, tendo seus bens móveis vendidos (CORREIO SERGIPENSE, 3 de setembro de 1856, p. 2).

As noites de Teatros Públicos

Independente do porte do teatro, a ópera acontecia com regularidade na antiga capital. Várias são as menções nos anúncios publicados nos jornais da época, evidenciando aspectos como músicos e repertórios, dentre os quais destacamos:

THEATRO PUBLICO. Ultima representação. [...]. Depois que os Srns. Professores da orchestra houverem tocado a bem conceituada overtura que tem por título - O CEGO DE TOLLEDO. - Dará começo a representação da comedia em 5 actos denominada. - O CONVIDADO DE PEDRA - Finalizando o ultimo acto na brilhante scena do fogo celeste, contra o dissoluto que por fúrias será arrebatado aos infernos. Os intervallos serão preenchidos com agradaveis simphonias ao gosto do Director da orchestra o snr. Clarimundo Alves dos Santos, que he de esperar preencherá o do publico. Em seguimento cantar-se-há o jocoso dueto denominado - PELA BOCA MORRE O PEIXE -. Rematando todo divertimento com a representação de huma jocosa Farça [sic] que será anunciada por cartases. He este o espectáculo, que a beneficiada oferece ao respeitável publico, á quem roga concorrência nesta noite, visto serem as despesas avultadas, e promete não as poupar, tanto para o bom desempenho, como tão bem para melhor asseio do theatro, sendo esta a ultima representação.

A beneficiada tem de breve seguir para a cidade da Bahia, onde não cessará de se confessar grata a este digno povo Sergipano, que já por tantas vezes lhe tem prodigalizado benefícios. Principliará com a chegada de S. Exc. (O CORREIO SERGIPENSE, 21 de junho de 1848, p. 4).

O evento em questão ocorreu tendo como benefício da atriz Rita Tavares da Gama, no dia da festa de *Corpus Christi*. O teatro contou com a participação de uma companhia de fora que já havia se apresentado outras vezes em Sergipe. Companhias de teatro advindas de várias localidades como Salvador e Recife e também artistas estrangeiros, sobretudo italianos, passavam por Sergipe apresentando seus espetáculos. A passagem dessas companhias foi notada em junho 1849: “Theatro Público./ A companhia Dramatica, recentemente chegada a esta cidade, tem de dar o seu primeiro espectaculo Domingo 25 do corrente, o qual será anunciado por cartazes” (O CORREIO SERGIPENSE, 6 de junho de 1849, p. 8).

Em se tratando da estrutura da função dramática – expressão empregada por Budasz (2008) –, em São Cristóvão, observamos que o evento poderia contemplar os dramas (atração principal), e/ou farsas/comédias ou entremezos. Intercalavam-se com as encenações as sinfonias, duetos e aberturas. Apresentações de ginástica também podiam compor o espetáculo. Budasz aprofundou a discussão em torno da estrutura dos teatros públicos ao abordar as óperas no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX: “a estrutura da função dramática compreendendo uma peça séria – tragédia, drama ou comédia – como principal número, e peças leves e despretensiosas nos intervalos e ao final, adentraria as primeiras décadas do século XIX” (BUDASZ, 2008, p. 18). Essa variedade foi uma prática em outros teatros pelo Brasil. Segundo o mesmo autor, observou-se uma coerência na estrutura da função dramática entre as décadas de 1830 e 1840, onde se pode perceber: “1) um drama ou comédia em dois ou três atos; 2) uma ou mais danças; 3) uma farsa, geralmente ‘ornada de música’; e por último, mas não tão frequentemente 4) outros divertimentos, incluindo equilibrismo, prestidigitação etc.” (BUDASZ, 2008, p. 18).

A estrutura, que geralmente contemplava aberturas de ópera para iniciar o espetáculo, seguido de um drama, intercalado com números musicais e finalizando com uma farsa ou comédia pode ser também notada na citação a seguir, que anuncia um teatro a acontecer no dia 21 de junho de 1846. Na ocasião, a noite começou com uma sinfonia (destacada como “brilhante e nova”), seguida pelo drama “Nódoa de Sangue”. Para além da presença de atores e dos músicos da orquestra o espetáculo contou também com a participação do dueto (também novo para aquele público) formado pelos atores Santa Roma e Rita Tavares, finalizando com a farsa portuguesa “A Parteira Anatômica”.

Domingo 21 do corrente – 2ª recita, - depois que os srs. Professores da orchestra desempenharam a brilhante e nova simphonia intitulada De-Morfuont. Terá lugar a representação do insigne drama em 3 actos, que tem por titulo – a Nodoa de Sangue. – No fim do dito drama, o actor Santa Roza, e a actriz Rita Tavares cantarão um novo e engraçado dueto denominado – As pitanguinhas – Dando fim todo o divertimento com um novo e jocozo entremezo, que tem por titulo – a Parteira Anatomica – Os bilhetes de galeria, como de platea achão-se expostos à venda nos mesmos lugares em casa do sr. Luiz José dos Mares, na do actor Santa Roma, e na porta do theatro na mesma noite, os bilhetes da galeria serão vendidos unicamente às famílias honestas: preço 1\$000./ Principliará as 8 horas, e um quarto com a chegada do Exm. Sr. Presidente (O CORREIO SERGIPENSE, 20 de junho de 1846, p. 4).

Interessante observar que no anúncio do *Correio Sergipense* de 1846 a obra “A Parteira Anatômica” é tratada como um entremez. Porém, ela foi novamente apresentada em 1854 e, na ocasião, o mesmo jornal classificou-a como farsa. Segundo Budasz, o entremez foi um gênero de teatro musical que, nas primeiras décadas do século XIX, “passou a apresentar números musicais como recitativos, ária, coro e com uso de linguagem poética, em formato de estrofes” (BUDASZ, 2008, p. 109). “A Parteira Anatômica” foi o único entremez mencionado nos jornais consultados.

Em relação às peças interpretadas nos eventos cênicos na cidade de São Cristóvão, a partir da pesquisa hemerográfica foi possível mapear e elencar dramas, farsas e comédias portuguesas e francesas. A partir do que foi publicado pela imprensa periódica, elencamos as seguintes obras (décadas de 1840 e 1850):

Tabela 1 - Obras interpretadas nos Teatro Públicos em São Cristóvão no século XIX.

FARSA	AUTOR	ENTREMEZ	AUTOR	MÚSICA	AUTOR
20 junho 1846					
As Nódos De Sangue (drama em 4 atos)	J. d'Abou	A Parteira Anatômica	Antonio Xavier (Portugal)	De-Morfuont (sinfonia) As Pitanguinhas (dueto)	Sem informações
21 junho 1848					
O Convidado da Pedra (comédia)	Sem informações	Sem informações	Sem informações	O Cego de Tolledo (Overture) Pela Boca Morre o Peixe (Duetto)	Sem informações
09 agosto 1848					
Atividade de ginástica	Sem informações	Sem informações	Sem informações	Lungi dal Caro Bene (Cavatina italiana) Firoleza (Ária Alemã)	Extraída da ópera “Giulio Sabino” de Giuseppe Sarti (1729-1802) - Itália.
05 julho 1854					
Agostinho de Ceuta (drama em 4 atos)	Camilo Castelo Branco ³ (1825-1890) Portugal	A Parteira Anatômica	Antonio Xavier (Portugal)	Sem informações	Sem informações
12 agosto 1854					
O Prevoste De Paris	Auguste Louis Desiré Boulé - França	Não identificada	Sem informações	Abertura de ópera não identificada	Sem informações
19 agosto 1854					
O Amor De Um Padre	Luiz Antônio Burgain (1812-1876) - França/ Brasil	O Pintor Ambicioso Ou O Defunto Fingido	Sem informações	Sem informações	Sem informações
08 novembro 1854					

³ A grafia do nome sofre alteração nas fontes. Nos jornais da época escreveu-se: Camilo Castelo Branco. Porém, no Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses o nome do autor aparece como Camillo Castello Branco (VIEIRA, 1900, p.23).

O Válido Sanguinário (drama em cinco atos)	João José Leal	Sem informações	Sem informações	Le Domine Noir (Abertura da ópera)	Daniel François Auber (1782-1871) – França
23 dezembro 1854					
As Consequências Da Ambição (com três atos e um prólogo)	França	Pasvobis	Sem informações	Sem informações	Sem informações
17 fevereiro 1855					
Pedro grande Imperador da Rússia	Sem informações	Sem informações	Sem informações	Sem informações	Sem informações

A partir de outros estudos sobre o teatro e a ópera no Brasil oitocentista, identificamos que as peças em questão circulavam pelas várias regiões do país. O drama “As Nódoas de Sangue” foi interpretado também na cidade de Recife (PE), por ocasião dos festejos do aniversário do Imperador Pedro II, em 02 de dezembro de 1863. A interpretação ficou por conta da “Sociedade Teatral Melpomene Pernambucana” (SILVA, 2006, p. 56). “O Válido Sanguinário” foi também interpretado no Paraná, em 1848, também em um 02 de dezembro (SANTOS, 2017/1851, p. 465). O drama em cinco atos foi aplaudido em São Cristóvão em 1854. No Rio de Janeiro, o drama “O Amor de um Padre” foi encenado em 1844 e em 1845 (RONDINELLI, 2012, p. 42). Em São Cristóvão temos noticiado no jornal (anteriormente apresentado) que o referido drama foi interpretado dez anos depois de fazer sucesso na antiga capital do Brasil, em 1854.

O drama “Agostinho de Ceuta”, escrito por Camilo Castelo Branco, foi apresentado em São Cristóvão em 1854. Camilo Castelo Branco escreveu em sua juventude, em 1846 e esse drama só foi realmente editado anos depois, por ser julgado de pouca qualidade, na época⁴.

Ao fechar das cortinas

O estudo sobre a ópera em Sergipe oitocentista tem possibilitado o descortinar de um panorama esquecido na região, contribuindo com a memória local. Neste cenário é possível perceber quão relevante eram os teatros públicos em São Cristóvão. Articulam-se à questão aspectos econômicos, considerando as dificuldades na ampliação do espaço, a influência de outras casas de ópera no país que podem ter servido de modelo para a idealização de uma ampliação do *Theatrinho*. Além disso, articulam-se aspectos de ordem moral e política, em relação ao que as noites de teatros públicos implicavam e sua relação com parte da sociedade e com gestores da época.

O repertório internacional indicou a influência de obras italianas, francesas e portuguesas e, principalmente, apontaram para a realidade da ópera no Brasil oitocentista, nos permitindo elencar algumas das obras interpretadas em Sergipe, mencionadas nos jornais. Para além de São Cristóvão, os

⁴ Ver: <https://app.box.com/s/yflcks2nujlofgq1u83yfsstw0u0lq9>. Acesso em 14 jan. 2021.

teatros também ocorriam em outras vilas, tais como Laranjeiras e Rosário do Catete. Em comparação com outros estudos a respeito da ópera no Brasil oitocentista é possível identificar semelhanças, ampliando a compreensão sobre a temática.

Referências

- BUDASZ, Rogério. **Teatro e Música na América Portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes, 2008.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Música e Ultramontanismo**: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2012, 200p.
- GRITO DA RAZÃO. Correspondências. **Grito da Razão**, Ed.41, 9 de julho de 1824, p. 2-3.
- NUNES, Maria Thetis. **Sergipe Provincial I (1820/1840)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- O CORREIO SERGIPENSE. Correspondência. **O Correio Sergipense**, São Cristóvão. 18 de fevereiro de 1843. Trimestre I, Ed. 428 p. 3-4.
- O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. **O Correio Sergipense**, São Cristóvão. 21 de junho de 1848, Ano XI, Ed. 46, p. 2.
- O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. **O Correio Sergipense**, 30 de outubro de 1850. Ano XIII, Ed. 83, p.3.
- O CORREIO SERGIPENSE. Parte Oficial. **O Correio Sergipense**, São Cristóvão. 21 de setembro de 1853, Ano XVI, Ed. 64, p. 1.
- O CORREIO SERGIPENSE. Teatro Publico. **O Correio Sergipense**, São Cristóvão. 20 de junho de 1846. Ano IX, Ed. 18, p. 4.
- O CORREIO SERGIPENSE. Teatro Publico. **O Correio Sergipense**, São Cristóvão. 6 de junho de 1849, Ano XII, Ed. 39, p.8.
- ROBATTO, Lucas; RODRIGUES, Clara Costa; SAMPAIO, Marcos da Silva. Os primórdios do Teatro São João desta Cidade da Bahia. **Revista da Bahia**, Salvador, v. 32, n. 37, p. 62-67, 2003.
- RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. **Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara**: uma leitura de O judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço. Campinas, 2012. 310 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- SANTIAGO, Serafim. **Anuario Christovense ou Cidade de São Cristóvão**. São Cristóvão: Editora UFS, 2009. Originalmente publicado em [1920].
- SERGIPE [PROVÍNCIA]. **Falla que recitou o Presidente da Provincia de Sergipe, Antonio Joaquim Alvares do Amaral, na abertura da Assembléa da mesma Provincia, em 11 de janeiro de 1846**. Sergipe, Typ. Provincial, 1846.
- SILVA, Clodomir de Souza e. **Álbum de Sergipe 1820-1920**. 1ª Impressão. Aracaju: Gráfica e Editora Infographic, 2019. Originalmente publicado em [1920].
- SILVA, José Amaro Santos da. **Música e Ópera no Santa Isabel**: subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

Os graciosos na ópera *Demetrio*: adaptação e composição musical para Sinalefa e Palito, cômicos presentes na obra teatral metastasiana traduzida para o português

The graciosos on Demetrio's opera: adaptation and musical composition to Sinalefa and Palito, comic figures present on thetral scene metastasiana translated to Portuguese

Fernando Costa Barreto
fernandocostabarreto@gmail.com

Adriana Giarola Kayama
agkayama@gmail.com

Resumo: Neste artigo trataremos da composição do recitativo e ária para os personagens Sinalefa e Palito, graciosos inseridos na livre tradução anônima de 1797, para o português, da ópera *Demetrio* de Pietro Metastasio. Essa composição foi criada a partir da música anônima destinada ao cômico Sacatrapo, cujos manuscritos (contendo partes para dois violinos e *basso*) estão preservados na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa em Portugal, sobre o registro G *pratica* 85. Essa composição faz parte da pesquisa de doutorado deste pesquisador, que tem como objetivo criar uma edição moderna da ópera *Demetrio* a partir da versão musical do compositor David Perez, traduzida para o português, com inserção de cenas para os graciosos, conforme descrita no texto de 1797, que é base referencial para esse trabalho.

Palavras-chave: *Demetrio*. Pietro Metastasio. David Perez. Graciosos. Edição moderna.

Abstract: *In this article we will discuss the composition of the recitativo and aria for the characters Sinalefa and Palito, graciosos (comic figures) in 1797 anonymous translation to Portuguese of Pietro Metastasio's opera Demetrio. This composition was created based on the anonymous music allotted to the comic characer Sacatrapo, manuscripts (which consist of two violin and basso parts) preserved in the Paço Ducal de Vila Viçosa Librar, in Portugal, registered as G pratica 85. This composition is part of the doctoral research of this author, who's objective is to present a modern edition of the opera Demetrio, based on David Perez's musical version, translated to Portuguese, with inserted scenes for the graciosos, according to the text of 1797, which serves as reference for this research.*

Keywords: *Demetrio*. Pietro Metastasio. David Perez. Graciosos. Modern edition.

O gosto público português pela comédia teatral do século XVIII tem suas raízes alicerçadas no *entremez*, gênero que se apresentou largamente nos teatros público de Lisboa, encenados por personagens humanos e também *bonifrates*¹, como comumente se viu nos teatros da Rua dos Condes e do Bairro Alto², respectivamente. A prática caiu em desuso na segunda metade dos oitocentos, mas não desapareceu de

¹ O teatro de *marionetes*, a que em Hespanha se chamava *Titeres*, recebeu em Portugal uma designação própria, que bem mostra que essa ordem de espetáculos foi talvez a única que gosou o nosso povo. Os *bonifrates* eram essas figuras movidas por cordéis, que representavam nas tavernas e pousadas de Hespanha as cenas de *Gaifeiros* e os *mysterios da Paixão*; em Portugal, a própria designação mostra o seu intuito satyrico. Encontramos a palavra *bonifrate* no teatro de Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo*, escripta em 1547: "A mulher não há de ser bonifrate". No século XVII, estavam elles mais em voga; à medida que o teatro de Inglaterra e Hespanha se levantaram a uma altura surpreendente de criação e fecundidade original, em Portugal o teatro torna-se um motivo de cavidade, uma especulação financeira dos hospitaes, como hoje em dia as loterias. Na 'Carta de Guia de Casados', D. Francisco Manuel de Mello, fala d'esse uso de *bonifrates*: 'Mulheres ha d'estas appetitosas, que por um *bonifrate* venderão um patrão de juro de camara.' Francisco Rodrigo Lobo, que também conheceu o teatro popular, emprega nas suas comparações moraes esta mesma designação: 'o homem no falar não ha deparecer estatua, nem *bonifrate*'. (BRAGA, 1870b, pág. 149-150)

² Ao lado deste, está também o Teatro da Mouraria, reconhecido pelas típicas encenações com bonecos.

vez, ganhando espaço ao lado de heróis e heroínas helênicos, devidamente explorado nas traduções de Antônio José da Silva (1705-1739), o Judeu. Sendo esse um admirador da obra de Pietro Metastasio (1698-1782), Antônio José inferiu sobre várias de suas obras, oferecendo aos seus nobres personagens a companhia de *lacayos* – servos cômicos e devotados, que vivenciavam os mesmos dramas de seus patrões, elaborados através da sátira. Uma prática criticada pela *Accademia dell'Arcadia* e também pelo próprio poeta cesáreo, contudo, foi amplamente celebrada nos teatros públicos pela comunidade portuguesa. Os cômicos se alternavam ao longo das mutações, interpretando brigas, danças e, por vezes, cantavam. A respeito da música para essas cenas, pouco se preservou. O que existe está incompleto ou deteriorado.

No entanto, há circunstâncias nas quais algo ainda pode ser feito, como no caso dos cinco números musicais para os graciosos³ Pistola e Sacatrapo, preservados na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa⁴ junto à música da ópera *Demetrio* de David Perez (1711-1778), traduzida para o português, com texto metastasiano. Esses manuscritos vêm sendo utilizadas para reconstruir as cenas dos graciosos Sinalefa, Palito e Espeto, presentes na livre tradução para o português – (copiada em 1797, por autor anônimo) da mesma ópera⁵. Essa reconstrução é proposta pelo projeto de doutorado desses autores.

Trataremos nesse artigo da composição de uma das árias do personagem *Palito*, recriada a partir da música para o recitativo e ária de Sacatrapo intitulado “Verás, oh não te afastes/ Tua alma te escarra”, que recebeu o texto poético declamado pelo personagem no início da cena III do terceiro ato da versão traduzida da ópera.

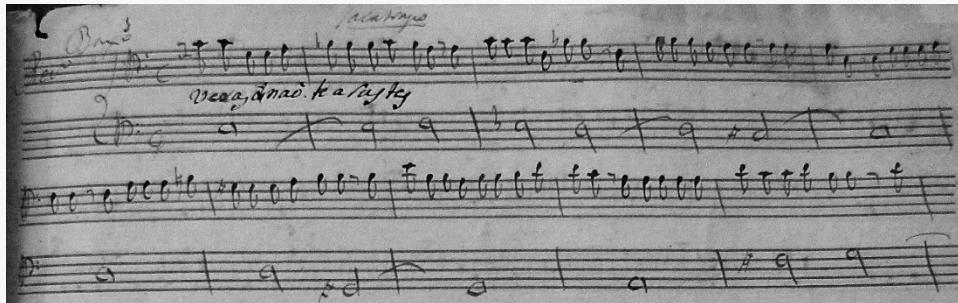


Figura 1: manuscrito do recitativo de Sacatrapo “Verás, ô não te afastes” (manuscrito da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa). Primeiros compassos da linha do *basso*, com o a guia da linha vocal na pauta superior.

Atribuímos o referido texto à música de Sacatrapo, pois ele possui conteúdo suficiente para preencher tanto a música do recitativo quanto a da ária. No entanto, algumas adequações foram necessárias. Esses versos, diferentes de outros destinados à Palito, não foram organizados pelo tradutor com formato a ser musicado; a opção de utilizá-lo para compor essa ária foi de responsabilidade desses autores. Optamos por utilizá-los para divulgarmos a música excepcional que se preservou em Vila Viçosa, dando a ela a oportunidade de retornar ao vocabulário musical como parte da herança do gênero cômico tão pouco conhecido, pela falta de música preservada.

³ Figura cômica do teatro de entretenimento português.

⁴ Na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, há apenas as partes de dois violinos e *basso*.

⁵ BARRETO, Fernando. *Demetrio de Perez e a tradição portuguesa de adicionar personagens cômicos nas adaptações de Metastasio: apontamentos documentais para uma edição moderna*. ANPPOM, 2019.

A cena se inicia com Sinalefa sozinha no palco, seguida da entrada de Palito, que dá início a um diálogo entre os personagens. O diálogo culmina na declamação de um poema com metrificacão esdrúxula⁶. Em nossa versão, o texto inicial narrado por Sinalefa foi preservado como tal. Já o conteúdo do diálogo, a partir da entrada de Palito, foi reorganizado para se adequar à linha musical original do recitativo, que aqui foi dividida entre os dois personagens. Optamos por preservar as partes do diálogo capazes de representar todas as ações da cena, resumidamente, e omitimos o restante do texto. O resultado gerou cinco estrofes métricas – duas para Sinalefa e três para Palito – que foram elaboradas em relação à estrutura métrica da linha do recitativo, sem termos que alterá-la.

Para a ária, optamos por outro procedimento. Trabalhamos lado a lado com o texto e a música preservada, para que a métrica de ambos nos auxiliasse na composição da nova linha vocal. Durante esse processo houve a necessidade de ajustes no texto original para melhor se encaixar nas possibilidades musicais, alterações estas que em nada modificaram o sentido original do texto. O resultado de toda essa elaboração está representado no quadro abaixo: na coluna da esquerda está o texto original (conforme encontrado a tradução de 1797), e na coluna da direita está a adaptação que realizamos para a composição da nova ária de Palito.

Texto traduzido (1797) ⁷	Texto adaptado para a nova música
<p>CENA 3 <i>Sala ordinária. Sai⁸ Sinalefa.</i></p> <p>Sinalefa – Graças a fortuna que voltou a roda em que me tinha levado o meu Palito, porém depois que deu novamente a sua entrada, ainda lhe não falei. Só com sua vista de olhos lhe disse que me desse um arzinho da sua graça. Minha ama com Alceste, e eu com... <i>sai Palito.</i></p> <p>Palito – Oh que ventura é minha Sinalefa. O chegar eu a ver em ti os caracteres do teu amor. Sabe que nunca na guerra de Marte teve tanto amante diante dos olhos como esta de Cupido. Depois que me faltou a luz desses teus olhos e muitas mais coisas te diria se te não viesse a ver a pressa.</p> <p>Sinalefa – Isso é deveras senhor Palito? Palito – Pois o morrer eu parti te parece cousa de outro mundo! Sinalefa – Pois deveras deveras batalhou com a morte a meu respeito ou esta zombando? Palito – Sim meu bem, e perdoa a vida se bastou a ganhar te outra vez. Sinalefa – Isso agora era muita perdição porem não sei se o creio.</p>	<p>CENA 3 <i>Sala ordinária. Sai Sinalefa.</i></p> <p>Sinalefa – Graças à fortuna que voltou à roda em que me tinha levado o meu Palito, porém depois que deu novamente a sua entrada, ainda lhe não falei. Só com sua vista de olhos lhe disse que me desse um arzinho da sua graça. Minha ama com Alceste, e eu com... <i>sai Palito.</i></p> <p>Recitativo à dois</p> <p>Palito – Oh que ventura é a minha Sinalefa! O amor que vejo em ti nem na guerra de Marte Cupido viu assim tanto amor. Meu pobre coração triste se viu quando faltou-lhe a luz desses teus olhos. E sim, muitas mais coisas te diria se não tivesse vindo tão às pressas.</p> <p>Sinalefa – Ah é? Isso é verdade senhor Palito? Palito – Pois morrer eu por ti parece pouco?</p> <p>Sinalefa – Isso agora me parece perdição [porém não sei se o era. Será?] <i>à parte</i> Palito – Então, já que duvida do que eu te digo em prosa, escuta em frase esdrúxula:</p>

⁶ Quando a acentuação da rima ocorre entre palavras proparoxítonas: poético, argólico, gangético.

⁷ O texto transcrito aqui contém correções ortográficas para o português atual.

⁸ A indicação “*sai*” se refere à saída do personagem dos bastidores para entrar em cena.

<p>Palito – Já que duvidas do que te digo em prosa, escuta me em frase esdrúxula:</p> <p>Se injurias eu sofresse com poético e fosse prisioneiro ao reino argólico vice a ser um mísero bucólico e filosofo o mais peripatético Ainda que eu corresse ao mar gangetico que sempre me soprasse vento eólico e me levasse Piloto tão diabólico inda mais do que fosse gótico. E bem que eu vá levado ao porto léstico carregado inda mais que a ordem ática e viva sem ter homem um paralitico. Inda que me acometa uma ciática que morra cálido, e que morra estfítico assim o mar do amor na sua premática.</p>	<p style="text-align: center;">ARIA</p> <p>Se injurias eu sofresse com poético e fosse prisioneiro do reino argólico. Um misero bucólico, e filósofo, o mais peripatético. Ainda que eu corresse ao mar gangético, que sempre me soprasse o vento eólico, ao piloto diabólico e gótico.</p> <p>Se eu for levado ao porto léstico, carregado ainda mais que a ordem ática, e viva como um homem paráltico. Ainda que me ataque a ciática, E morra cálido e estfítico, assim é o mar pragmático do amor.</p>
--	---

Figura 2: relação entre o texto original da cena III do ato 3, entre Sinalefa e Palito (coluna à esquerda), e a adaptação que foi utilizada na música que acompanha a nova cena dos graciosos (coluna à direita).

A instrumentação da música preservada de Sacatrapo possui dois violinos e *basso*, cuja escrita em nada se assemelha com a música de Perez. Ou seja, o fato delas se encontrarem arquivadas no mesmo conjunto não quer dizer que sejam do mesmo compositor. Há indícios que a música do gracioso tenha sido composta no Rio de Janeiro em meados de 1780, quando possivelmente a versão em português de *Demetrio* de Perez foi apresentada no Teatro Manuel Luiz⁹. Não temos condições de sugerir quem teria composto tal música, mas a clara inabilidade no domínio dos elementos estruturais e formais da ária, afasta essa música das mãos de qualquer compositor da corte portuguesa, incluindo Perez. Portanto, para que a nova música de Palito se adeque a versão musical de Perez para *Demetrio*, a mesma utilizada em nosso trabalho acadêmico, optamos por adicionar uma linha de viola, dois oboés e duas trompas, com caráter opcional.

O início do recitativo é acompanhado apenas pelo *basso*, com os violinos começando a tocar a partir do c.14. Em nossa edição os violinos ganharam notas opcionais para o acompanhamento desses primeiros compassos. Todas as sugestões opcionais foram devidamente indicadas na partitura orquestral com notas em tamanho reduzido, e que serão encontradas também nas partes instrumentais.

Recitativo
PALITO

Palito
Sinalefa

Oh que ven-tu-ra é a mi-nha Si-na-le-fa! O-a-mor que ve-jo em ti, nem na gue-ra de Mar-te, Cu-

Recitativo

Violino 1
Violino 2
Viola
Basso

* realizado por essa edição

⁹ BARRETO, 2019.

Figura 3: (c.1-4, rec.¹⁰) nova instrumentação criada para acompanhar o recitativo.

Há diversas incoerências na orquestração original e optamos em realizar algumas correções, todas bem identificadas na partitura orquestral. Já na primeira intervenção dos violinos, no c. 14, e por conta da inserção da viola, foi necessário alterar a finalização do primeiro violino – que imitava o segundo – para compor melhor a pontuação da frase. A instrumentação criada por nós no c.15, para os violinos e viola, também aparece de forma opcional. As dinâmicas, bem como qualquer citação (encontradas entre chaves [...]) são sugestões desses autores.

13
Palito
Sinalefa
PALITO
is-so é ver-da-de sr. Pa - li - to? Pois mor-rer eu por ti pa-re-ce pou co?

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Basso

Figura 4: (c.14-15, rec.) ajustes nas linhas dos violinos, instrumentação opcional e sugestões de dinâmicas.

Entre os c.19 e 21, em umas das sessões do recitativo de Sinalefa, inserimos uma referência de solilóquio, ou seja, uma leitura do que está se passando na cabeça da personagem e que é compartilhado com o público. No início da sessão, ela afirma para *Palito* que o que ele demonstra parece mentira, então, em pensamento, ela mesma duvida do que acabou de dizer. Esse solilóquio foi grafado entre barras e recebeu a indicação “*pensando*”.

18
Palito
Sinalefa
SINALEFA
[pensando]
Is-so a - go-ra me pa-re-ce per-di - ção... [po-rém não sei... se o e-ra. Se-rá?]

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Basso

Figura 5: (c.19-21, rec.) solilóquio criado para a personagem Sinalefa.

As interversões dos violinos nos dois últimos compassos do recitativo também não nos pareceram bem elaboradas. Tendo em mente a música de Perez, seria esperado alguma harmonização na cadência final, mas o que há é um uníssono. Sugerimos linhas opcionais para os violinos que serão encontradas em guias sobre as linhas originais. A viola adicionada também recebeu duas versões, uma que

¹⁰ Equivalente a “compasso 1 a 4, do recitativo”.

preserva a típica imitação do *basso* e outra que complementa a elaboração harmônica opcional dos violinos.

Musical score for Violin 1, Violin 2, Viola, and Bass, measures 25-26. The score shows four staves with optional harmonic elaborations (opc.) indicated above each staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 6: (c.25-26, rec.) elaborações sugestivas de linhas harmonizadas para os violinos e viola.

Há mais uma consideração a fazer sobre esse recitativo: existem duas *appoggiaturas* na linha vocal que possuem função de bordadura: A primeira, em colcheia, é encontrada sobre o primeiro tempo do c.14; e a seguinte, uma semínima, sobre o primeiro tempo do c.24. Em nossa edição eliminamos essas *appoggiaturas* e inserimos uma pequena guia sobre elas na partitura, presando maior clareza no seu entendimento¹¹.

Musical score for vocal and piano, measures 13 and 22. The score shows two systems. The first system is labeled 'SINALEFA' and measure 13, with the vocal line starting with 'Ah é?' and the piano accompaniment. The second system is labeled 'PALITO' and measure 22, with the vocal line starting with 'En-tão já que du - vi-da do que eu te di-go em prosa, es-cu-ta em fra-es - dru-xu-la.' and the piano accompaniment. The score includes vocal lines (PAL. SIN.) and piano accompaniment (piano).

Figura 7: (c.14 e 24, rec.) substituição de *appoggiaturas* por guias ornamentativas.¹²

O recitativo possui 26 compassos e a ária foi numerada independentemente, ou seja, não dá continuidade à numeração dos compassos do recitativo. A música possui uma introdução que

¹¹ No segundo caso, a bordadura está localizada sobre a palavra “prosa”, portanto: a semínima (R₄) será interpretado sobre a sílaba “pro” e a colcheia (Dó#4) sobre a sílaba “sa”.

¹² As imagens ilustrativas para piano e voz, contidas nesse artigo, foram realizadas por esse editor, a partir da redução da partitura orquestral.

consideramos encerrar no c.16. O motivo introdutório é apresentado em uníssono pelos violinos, mas o *basso* não possui essa mesma figuração. A anacruse dos violinos aparece também na linha do *basso* em todas as incidências, exceto nessa introdução, portanto decidimos adicioná-la. No segundo compasso desse motivo, o *basso* não possui a semicolcheias, na parte fraca do segundo tempo, o que gera certa dissonância entre as partes. A decisão foi também alterá-lo. Entendemos a importância de se preservar a integridade do *basso* sobre quaisquer circunstâncias, mas nos parece incoerente a construção dada a ele diante das condições fixadas pelas demais vozes. Nossas alterações presam o equilíbrio orquestral dessa nova versão, sendo imprescindível tais decisões.

The image displays two musical staves for measures 1-4 of an aria. The left staff shows the original orchestration with Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Bass (Basso). The right staff shows the revised orchestration, adding a Viola (Vla.) part. All parts are marked with a dynamic of *[mf]*. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The original score shows the Bass part starting with a quarter rest in the first measure, while the revised score adds an anacrusis (a quarter note) to the Bass part in the first measure to align with the violins.

Figura 8: (c.1-4, ária) ajustes na figuração introdutória do *basso*. A imagem à esquerda Representa a orquestração original, em contraste com a nova orquestração (à direita).

Outra alteração na construção orquestral ocorreu entre os c.49 e 56. Além da adaptação da linha do *basso* mediante a decisão tomada acima, observamos que no c.52 há uma quebra da oitava na sequência escalar na linha do segundo violino, que ao atingir a nota Mi₄, a oitava é transferida para baixo. Isso também ocorre no c.54. Entendemos que além de ser antinatural, a “quebra” da escala ascendente nos tira a sensação de continuidade da melodia. Portanto, alteramos a sequência, eliminando essa quebra e preservando a conclusão da escala no sentido ascendente. Notem, na figura abaixo, que no c.54 a linha inicialmente criada para a viola foi transferida para a oitava de baixo, o que amenizou a sensação de agudeza criada pela ascendência das demais vozes. As figuras que seguem representam a orquestração original e a nova orquestração, respectivamente.

The image shows the original orchestration for measures 49-56. It includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Bass (Basso). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one flat and the time signature is 2/4.

Figura 9: (c.49-56, ária) orquestração original.

The image shows the revised orchestration for measures 49-56. It includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Bass (Basso). The revision involves reassigning the line originally for the Viola to the Bass part, as mentioned in the text. The key signature is one flat and the time signature is 2/4.

Figura 10: (c.49-56, ária) nova orquestração.

Conforme se pode notar na figura acima, no c. 52 os violinos possuíam figurações diferentes entre si no primeiro tempo do compasso, que foram alteradas, preservando o ritmo marcial do primeiro violino. Na segunda parte do segundo tempo do c.54, a nota Dó4 do segundo violino foi alterada para Mi4, preservando a figuração em uníssonos da sessão. Essas decisões foram estendidas para as situações similares ocorrentes ao longo desse número musical.

Ao tratar da composição da linha vocal, buscamos criá-la, prioritariamente, a partir de melodias já existentes na orquestração. Após a sessão introdutória há a repetição do motivo inicial que buscamos imitar também na linha vocal. No primeiro tempo do c.17 alteramos o ritmo melódico para melhor acomodar as sílabas do texto, decisão que foi tomada em outros trechos dessa ária.

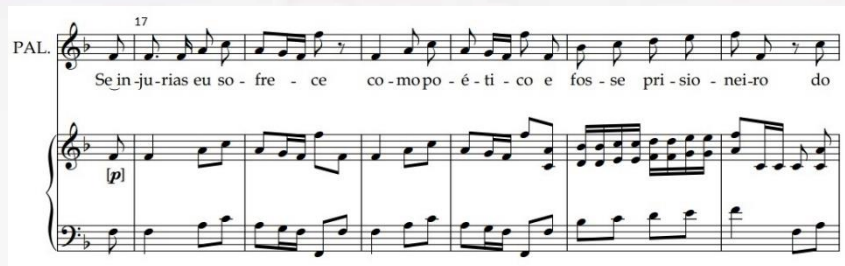


Figura 11: (c.17-22, ária) construção vocal sobre melodias pré-existentes na orquestração original.

No c.25 a melodia da linha vocal foi composta por fragmentos extraídos das três linhas instrumentais, sendo que a nota Sol4 não existe em nenhuma delas, mas pertence à harmonia da sessão. A figuração rítmica que finaliza a frase no compasso seguinte foi criada para comportar melhor as sílabas do texto, procedimento esse que foi muito utilizado nessa ária e que valoriza a acentuação proparoxítona das palavras que pontuam as frases esdrúxulas.



Figura 12: (c.22-26, ária) construção vocal com recortes de linhas orquestrais diversas.

A linha vocal entre os c.27 e 31 foi construída por fragmentos extraídos dos violinos, manipulados de forma a compor uma melodia vocal linear, nos afastando da prática comum onde a voz imita a melodia condutora do primeiro violino. A sessão, em tonalidade menor, destaca o segundo grau menor da tonalidade – napolitano –, em ambos os tetracordes da escala, os quais formam reforçados na composição dessa nova linha sem gerar grandes dificuldades de execução.

Figura 13: (c.27-31, ária) construção vocal com fragmentos dos violinos.

No c.44 preservamos uma nota longa na linha vocal para valorizar a figuração orquestral imitativa em oitavas que a acompanha, e que finaliza sobre a mesma cadência do primeiro violino. Ambos recursos são tipicamente observados na música de David Perez, que vemos em sua versão de *Demetrio*.

Figura 14: (c.44-46, ária) elaboração da linha vocal com princípios da música de David Perez.

À medida que fomos avançando na composição e nos familiarizando com a música e suas estruturas, observamos que certas lacunas poderiam ser preenchidas com algum adereço instrumental, um recurso também utilizado na música de Perez. Ele cria pequenas elaborações destinadas aos sopros – oboés e trompas – construídas sobre a série harmônica ou em duetos sobre terças e sextas, e que preenchem lacunas entre uma e outra frase cantada. De maneira geral, são destinadas a embelezar a sessão e até mesmo reforçar as dinâmicas, um recurso que nos pareceu útil em algumas circunstâncias de nosso trabalho. Entre os c.56 e 60, inserimos duas intervenções opcionais para os oboés, localizadas após a pontuação de cada uma das duas frases vocais, preservando o acompanhamento de arpejos nas cordas.

Figura 15: (c.58 e 60, ária) adição de linhas opcionais para os oboés.

Esse é um adereço que utilizamos em pontos muito específicos de nossa composição, com o intuito de destacar palavras, reforçar ações do texto, tomando o cuidado, no entanto, para não eliminar lacunas que possuem, por si, objetivos musicais. Entre os c.71 e 73 criamos uma fanfarra com as trompas para pontuar a finalização da linha vocal, que conduz a sessão para uma espécie de refrão.

Figura 16: (c.68-71, ária) fanfarra que reforça a solenidade narrativa do personagem.

Em dois trechos da música – c.74 e 85 – temos estruturas com curtas intervenções orquestrais homorítmicas, entremeadas por pausas que foram preenchidas com sessões vocais, evidenciando a estrutura típica do recitativo acompanhado (pergunta e resposta).

Figura 17: (c.100-102, ária) pergunta e resposta entre a orquestração e a linha vocal.

No c.119, que antecede a recapitulação do motivo inicial (e que anuncia o final da ária), há uma fermata que pontua a sessão. O que temos antes e depois dela são imitações orquestrais em uníssono, e que foi estendida também para a linha vocal, reforçando a recorrência do uníssono ao longo da obra.

Figura 18: (c.117-121, ária) linha vocal acompanhando o uníssono orquestral.

Após a sessão que consideramos o final da ária, existe um pequeno episódio de quatro compassos que nos sugere um recitativo acompanhado. Criamos aqui uma linha melódica para acomodar o texto da penúltima estrofe da ária, criada em conformidade com os apoios harmônicos existente. Aproveitamos a fermata existente do c.131 para reforçar a palavra “morra”, como elemento dramático dessa sessão. A indicação do “recitativo” é de nossa responsabilidade, por isso está grafada entre colchetes.

Figura 19: (c.131-134, ária) recitativo acompanhado

Após o recitativo existe ainda um *coda*, que recebeu a última estrofe do texto de *Palito*, encerrando a ária. A linha vocal, assim como na maioria dos *code* que nos deparamos na música de Perez, imita quase que literalmente a linha do primeiro violino. Apenas o primeiro compasso precisou de algum ajuste rítmico para acomodar melhor o texto, já o restante, é imitativo. A indicação do andamento também foi sugerida por nós.

Figura 20: (c.135, ária) *coda* que encerra as ações da ária.

Abordaremos, a seguir, aspectos referentes à composição da música opcional para a viola, oboés e trompas. À viola, demos um tratamento mais tradicional: além do habitual dobramento com o *basso*, oferecemos a ela partes independentes em sessões específicas, nas quais sentimos a necessidade de ampliação da harmonia. Buscamos com ela diminuir a distância entre a linha do *basso* e dos violinos, tornando a textura da ária mais rica harmonicamente. As linhas dos sopros ficaram restritas à ária. Concebemos as trompas conforme a escrita da época (para instrumentos naturais) com escrita harmônica restrita à tonalidade central da obra – nesse caso, em Fá. Na introdução e demais sessões dedicadas unicamente à orquestra, os sopros estão sempre presentes, reforçando as melodias, dinâmicas e figurações rítmicas, inclusive as típicas sessões em uníssono.

Andante moderato

Andante moderato

Figura 21: início da ária com elaboração das partes dos sopros.

Em nossa edição, os sopros opcionais foram compostos para enriquecer a ária, exibindo melodias e texturas harmônicas que nos foram intuitivamente estimuladas ao longo da composição da linha vocal. Fomos inspirados inclusive pelo *invencio* de David Perez utilizado na composição da música para *Demetrio*. Essa aproximação nos permitiu tornar a nova música de Palito mais familiar à composição da ópera, na qual ela estará inserida. Fato que nos pareceu razoável até aqui, já que tivemos a oportunidade de compor com alguma liberdade.

Na sessão musical que se inicia no c.77, o primeiro oboé imita a linha vocal enquanto o segundo a acompanha em terças paralelas e, em determinados pontos, imita a linha do primeiro violino. Já as trompas foram compostas para reforçar as pontuações cadenciais da voz e dos oboés, e também para preencher as lacunas onde esses estiverem em pausa. Essa estrutura é recorrente em outros pontos dessa composição e que também poderá ser observada nos outros números musicais dos graciosos, que farão parte da futura edição moderna da ópera *Demetrio*.

77

Ob.1
Ob. 2
Corni
Palito
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Basso

e gó - ti - co. Um mí - se - ro bu - có - li - co, pri - sio - nei - ro e fi - ló - so - fo, pi -

Figura 22: elaboração das linhas dos sopros inspiradas na composição de David Perez.

Ao lado da composição da linha vocal dessa ária, que ocorreu em acordo com o texto traduzido no manuscrito de 1797, outras três árias tiveram o mesmo tratamento: a primeira ária de Palito “Digo-te que componho” (ato I), reconstruída a partir a música de Sacatrapo “Eu sei muito bem cantar”; o duo entre Sinalefa e Palito “Ai de mim que dele me alento” (ato II), composto a partir do Minueto de Pistola; e a ária de Sinalefa “Deixai-me rabugento” (ato III), criada a parti da ária de Pistola “Adeus sala, adeus cozinha”. O recitativo e ária que descrevemos neste artigo antecede a ária de Sinalefa, no ato III, que vem para enriquecer a trama final dos bobos dentro da ópera. Sabemos que as ações dos graciosos quase nunca possuíam música cantada, e quando ocorria, estava restrita a, no máximo, três números curtos, assim como descrito na tradução de 1797. Os documentos de Vila Viçosa que preservaram cinco números musicais é algo muito incomum, e por este motivo optamos em criar essa quarta música, a fim de valorizar tais referências.

A composição da linha vocal para esse novo número musical de Palito não foi um trabalho simples de se realizar. A preservação da linha vocal na sessão do recitativo nos proporcionou uma experiência única de entender a invenção do seu compositor, oportunidade que infelizmente não tivemos na ária. Nela, toda a música foi composta a partir de fragmentos e recorte das frases orquestrais, costurados mediante a estrutura textual que também precisou passar por certas adaptações. Como citamos, a composição da ária não foi ortodoxa aos padrões da época, fator que dificultou o ajuste métrico do texto, que também precisou seguir padrão nada habituais. Por outro lado, não podemos deixar de ressaltar a interessante inserção do recitativo inicial e de outro, em menor escala, no final da ária, antes da aparição do *coda*. Essa é uma das especialidades dessa música que, em certo nível, tende a amenizar a rudez de outros pontos. De fato, essa reconstrução requereu boa dose de criatividade desses editores, e o resultado, guardadas as devidas proporções sobre a música original perdida, traz à luz um reflexo do que

se esperava ouvir nos teatros públicos português, seja na Europa ou na colônia das américas, junto à trama dos graciosos.

A versão final de nossa edição moderna da ópera *Demetrio*, com música de David Perez e de seus contemporâneos – nomeados e anônimos – contará com a partitura orquestral, partitura vocal e partes instrumentais, que acompanharão a tese de doutorado desses pesquisadores.

Referências

BARRETO, Fernando Costa. Os graciosos na ópera de David Perez: construção da música de Palito, cômico inserido na tradução portuguesa de 1797 da ópera *Demetrio* de Pietro Metastasio. In. **SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA**, 10., 2020, Goiânia-GO. Anais ISSN 2236-3378. Pg.144-158.

BARRETO, Fernando Costa. *Demetrio* de David Perez e a tradição portuguesa de adicionar personagens cômicos nas adaptações de Pietro Metastasio: apontamentos documentais para uma edição moderna. **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, 29., 2019. Pelotas-RS. ANPPOM.

BARRETO, Fernando Costa. **Entremez da Peregrina, edição crítica e reconstrução dos manuscritos de compositor anônimo do século XVIII**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2017. Biblioteca do Instituto de Artes.

CRANMER, David. **Peças de um mosaico**: Temas da história da música referentes a Portugal e Brasil. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017.

BRAGA, Teófilo. **Histórias do Teatro Português**, 1870b. pg.149-150.

BUDAZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008. 2ª tiragem.

ANÔNIMO: Novo Drama intitulado **Demetrio na Siria**, copiado em 1797. Biblioteca Nacional de Lisboa. Adaptação *P-Ln* Cód. 1395//3. 140 páginas.

IMSLP.COM. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Demetrio_\(Perez%2C_Davide\)](https://imslp.org/wiki/Demetrio_(Perez%2C_Davide)) Demetrio: dramma in 3 atti di Metastasio Rappresentato tra prima volta a Torino l'anno 1752. David Perez, 1766, Salvarterra.

PEREZ, David. **Demetrio**. Sem data. Palácio Ducal de Vila Viçosa, Portugal. Adaptação *P-VV* G pratica 85. 81 páginas.

Procedimentos rítmico-melódicos nas composições de Rafael Marupiara

Rhythmic-melodic procedures in Rafael Marupiara's compositions

Djane da Silva Sena¹
lisblanc_am@hotmail.com

Hermes Coelho Gomes²
hermescoelho@gmail.com

Resumo: O Festival de Parintins é um festejo popular oriundo da região norte onde os Bois Garantido e Caprichoso duelam em um grande espetáculo a céu aberto, numa arena denominada bumbódromo, no meio da floresta amazônica. A toada é o fio condutor da maior manifestação popular do norte do Brasil, que acontece no último final de semana do mês de junho. Tendo como ponto de partida as vivências da autora e quatro composições do músico Rafael Marupiara, o presente trabalho traz uma análise do ritmo “toada”, música utilizada no Festival de Parintins. Tendo como objetivo geral provocar a reflexão sobre a contribuição das composições de Rafael Marupiara e tendo como objetivos específicos: contextualizar a toada na festa do boi-bumbá de Parintins; contextualizar e analisar as construções rítmico-melódicas das composições Matawi Kukenan (2011), Apocalypso Yanomami (2012), Tambor (2013), Juma (2013) e Couro dos Espíritos (2014). A partir desta pesquisa, essas composições possuem grande relevância e contribuem para as pesquisas na área da música, reunindo informações do espetáculo para os estudos na área da cultura e processos culturais da região amazônica. De suporte metodológico, utilizamos a pesquisa qualitativa participante realizando a revisão bibliográfica sistemática e críticas das literaturas especializadas publicadas sobre o tema, abordando como as composições de Rafael Marupiara contribuíram para a toada. Como resultado deste esforço, construímos um blog que continuará a ser alimentado após este estudo, com o fim de desenhar um caminho, um mapa exploratório que possa ser percorrido posteriormente por outros pesquisadores com propósitos semelhantes.

Palavras chaves: Festival de Parintins, Bois Garantido e Caprichoso, Rafael Marupiara.

Abstract: *The Parintins Festival is a popular festival from the northern region where Bois Garantido and Caprichoso duel in a great open-air show, in an arena called bumbódromo, in the middle of the Amazon rainforest. The tune is the main thread of the largest popular event in northern Brazil, which takes place on the last weekend of June. Taking as a starting point the author's experiences and four compositions by the musician Rafael Marupiara, this work presents an analysis of the “toada” rhythm, music used in the Parintins Festival. Having as general objective to provoke reflection on the contribution of Rafael Marupiara's compositions and having as specific objectives: to contextualize the tune in Parintins' boi-bumbá festival; contextualize and analyze the rhythmic-melodic constructions of the compositions Matawi Kukenan (2011), Apocalypso Yanomami (2012), Tambor (2013), Juma (2013) and Couro dos Espíritos (2014). Based on this research, these compositions have great relevance and contribute to research in the area of music, gathering information from the show for studies in the area of culture and cultural processes in the Amazon region. For methodological support, we used participatory qualitative research, performing a systematic literature review and critiques of specialized literature published on the subject, addressing how Rafael Marupiara's compositions contributed to the tune. As a result of this effort, we built a blog that will continue to be fed after this study, in order to draw a path, an exploratory map that can be followed later by other researchers with similar purposes.*

¹ Graduada em Artes Visuais. Discente do curso de Música. Universidade Federal do Amazonas; Mestranda em culturas populares. Universidade Federal de Sergipe. Manaus; Amazonas; Brasil;

² Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Unicamp (2012). Universidade Federal do Amazonas. Manaus. Amazonas; Brasil.

Keywords: *The Parintins Festival, Bois Garantido and Caprichoso, Rafael Marupiara.*

Introdução

Esta pesquisa é um convite para conhecer uma parte da Amazônia. Essa morada de contos, reino de encantarias e panteão de deuses. O imaginário amazônico transcendeu as fronteiras da floresta, onde se vê nascer uma variedade de encantarias que guardam, abençoam, reverenciam e convivem harmonicamente com os caboclos e os ciclos da natureza. Essa é a história da minha gente. Uma história moldada no mito que recriou e transfigurou a vida amazônica em realidade. Muito mais do que uma festa, são histórias de vida com vários legados. Um encontro de povos, de fé. Recriação, vida, crença, de aldeia e de terreiro. O palco é a Amazônia, o pano de fundo dessa majestosa imensidão verde, a Ilha Tupinambarana, a bela cidade de Parintins, localizada no estado do Amazonas.

Em Parintins, além de se desenvolver processos altamente criativos, se construiu um sistema cultural singular que se destaca atualmente como um polo promissor da cultura popular, oriundo do saber e fazer artístico em função do seu famigerado boi-bumbá. Os diversos referenciais utilizados no festival, sejam indígenas ou caboclos, ligam-se à cultura e tradição popular passada de geração em geração. Com o tempo e suas transformações, a cidade contribuiu para a construção de uma cultura contemporânea que precisa ser entendida e devidamente estudada. E é aqui, no meio da floresta amazônica, que o Boi Garantido, o boi do coração na testa, representado pela cor vermelha, e o Boi Caprichoso, o touro negro com a estrela na testa, representado pela cor azul, se enfrentam sustentados por um ritmo: a toada.

Esta pesquisa tem como tema a cultura e os processos culturais na Amazônia. Busca trazer reflexão sobre a contribuição desse ritmo para a formação da cultura do boi-bumbá parintinense ao tentar compreender os elementos presentes no imaginário amazônico, assim como as mudanças significativas do ritmo ao longo dos últimos 30 anos. Pretendemos fazer um estudo sobre as construções rítmico-melódicas das composições de Rafael Marupiara no ritmo toada e no contexto da festa do boi-bumbá de Parintins, para responder ao seguinte problema: De que forma essas construções rítmico-melódicas contribuíram para a toada do Festival de Parintins?

Inicialmente em projeto de iniciação científica, mapeamos as toadas dos últimos 30 anos (de 1990 a 2020) desses principais momentos, mas devido à vastidão temporal e ao grande número de informações, recortamos para as toadas de apoteose, momento final de cada bumbá, nos anos de: 1995, 2000, 2005, 2010, 2015 e 2019³. Foi durante esses estudos que o interesse pela forma de construção melódica de Rafael Marupiara nos chamou a atenção. Ressalto, entretanto, que as referidas composições foram feitas em conjunto com Ronaldo Barbosa Jr. Contudo, o título deste artigo é uma homenagem ao compositor Rafael Marupiara, falecido em 07 de janeiro de 2021, em decorrência da covid-19.

Levando em consideração o encontro dialógico proposto por Bakhtin (1982 *apud* MACHADO, 2003), percebemos a dinâmica cultural do Festival de Parintins no que tange às relações entre duas ou

³ Em função da pandemia de covid-19, o ano de 2020 foi substituído pelo último ano de festival.

mais culturas. Para tanto, é de suma importância o estudo de nossos referenciais culturais, costumes e tradições para que se possa refletir e comparar informações de pesquisas anteriores com a atualidade. Assim, o entendimento dos referenciais indígenas presentes em nossas festas populares e a compreensão deste processo no Festival de Parintins, contribuirá para os estudos na área de cultura e processos culturais na região amazônica.

2. Metodologia

Esta pesquisa será de caráter qualitativo, tratando-se de um estudo de caso sobre o Festival Folclórico de Parintins, preocupando-se em documentar e descrever os levantamentos realizados para contextualizar as composições de Rafael Marupiara. Analisar as composições: Matawi Kukenan (2011), Apocalypso Yanomami (2012), Tambor (2013), Juma (2013) e Couro dos Espíritos (2014), para compreender a evolução desse ritmo e estabelecer suas contribuições para a toada do Festival de Parintins.

Para Minayo (2002), a pesquisa qualitativa se refere a questões de âmbito particular e se preocupa com um tipo de realidade que não pode ser quantificada. Para tal, serão seguidos os seguintes procedimentos técnicos: pesquisa bibliográfica, documental e descritiva. A pesquisa bibliográfica, ligada ao tema de estudo, cuja “finalidade é colocar o pesquisador em contato com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre um determinado assunto” (MARCONI; LAKATOS, 2011, p. 57), será utilizada também para fundamentação dos conceitos essenciais na compreensão deste trabalho, como semiótica, cultura, cultura amazônica, mito, lenda e imaginário, a partir de utilização de livros, teses, jornais, audiovisuais etc.

A pesquisa documental, cuja característica é “que a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias” (MARCONI e LAKATOS, 2011, p. 48), incluirá a coleta de documentos com informações das revistas exclusivas do corpo de jurados do Festival de Parintins, conseguidas por via particular, que serão utilizadas para mapear alguns comentários sobre as toadas utilizadas e o julgamento do bloco musical.

Já a pesquisa descritiva, que “observa, registra, analisa, relaciona fatos ou fenômenos” (CERVO *et al.*, 2007), será utilizada no trabalho de relação e descrição dos itens do Festival e suas relações com a toada; analisando as relações entre os mitos indígenas referenciais e sua releitura artístico-visual no festival.

Do ponto de vista dos objetivos, esta pesquisa será descritivo-analítica, uma vez que buscará descrever e estabelecer a relação entre os elementos culturais expressos na toada dentro do Festival de Parintins.

Esta pesquisa será constituída das seguintes etapas: realização de pesquisa bibliográfica para fundamentação teórico-conceitual; levantamento de documentos escritos e audiovisuais sobre os itens do Festival de Parintins, CD's ou serviços de streaming do período de 2012 a 2014; e, finalmente, descrição e análise dos itens citados e sua relação com a toada.

3. Resultados/ discussão

Para fundamentar teoricamente esta pesquisa, foi baseada em conceitos ligados à cultura, cultura amazônica, semiótica, mito e lenda. Para isto, importantes são as referências de Loureiro (1995), Lotman (1978), Machado (2003), Braga (2002), entre outros. Para um entendimento geral de cultura, tomamos como base deste estudo o encontro dialógico proposto por Bakhtin (1982 *apud* MACHADO, 2003), segundo o qual, duas culturas não se fundem nem se mesclam, cada qual conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém, ambas se enriquecem mutuamente.

No presente caso, a miscigenação cabocla, alicerçada à cultura europeia e a cultura indígena, constitui a base da cultura popular amazônica, mas, ao se tratar especificamente do boi bumbá, não podemos esquecer da cultura negra, principalmente por causa das relações originárias do festival com o bumba meu boi nordestino. Além das contribuições da cultura afro, bem como, das culturas provenientes dos países latino-americanos (principalmente os que dividem com o Brasil os territórios amazônicos – Colômbia, Equador, Venezuela, Bolívia, Peru, Guianas Francesa e Inglesa e Suriname) e, ainda, tenha aglutinado também costumes e traços culturais trazidos por migrantes de outros estados que lá se instalaram. Sobre nossa cultura miscigenada encontrada na dança e na música, linguagens estas presentes nos festivais folclóricos, Sanches afirma:

desde os rituais mágicos de nossos índios até nossas primeiras manifestações musicais, somaram-se tambores da selva, flautas de osso e taquara aos atabaques, ganzás, afoxés, acordeons, pianos e clássicos de Bach, Beethoven e Chopin que viraram lundu, samba e carnaval. A música é uma das manifestações mais antigas do espírito humano como forma de expressão de seus sentimentos. É um fenômeno natural, provavelmente contemporâneo da dança, que é outra manifestação do estado do espírito do homem. (SANCHES, 2009, p. 122)

Sanches (2009), ao escrever sobre cultura brasileira, faz-nos perceber como se deu a contribuição indígena para a formação da nossa cultura. Podemos inferir, pela diversidade étnica da região norte, como os referenciais presentes no Festival de Parintins contribuíram para a formação da cultura popular amazônica, assim como seu espaço natural conforme identifica Loureiro (1995), em seus estudos sobre a poética cultural amazônica.

3.1. Breve histórico do festival de parintins

A festa do boi bumbá na região amazônica se tornou famosa devido ao Festival Folclórico de Parintins. O boi-bumbá de Parintins nasce a partir do auto do boi, que nos conta a história de Mãe Catirina, grávida e esposa de Pai Francisco, trabalhador da fazenda, pede ao marido que mate o boi de estimação do patrão para satisfazer seu desejo de comer a língua do boi querido. O patrão, o amo do boi, descobre o ocorrido e começa-se uma saga para ressuscitar o boi preferido, brinquedo de estimação de sua filha, a sinhazinha da fazenda. Chamam o Padre, Dr. da Vida⁴ e um pajé. O pajé então faz uma pajelança e o boi

⁴ Uma espécie de boticário.

levanta, todos comemoram. Porém, conforme Carvalho (2014, p. 205) alguns participantes começaram a achar que o Auto do Boi tomava muito tempo da apresentação e quebrava a harmonia. Em entrevista (*ibidem*, p. 206) Fred Góes, membro da comissão de arte do Boi Garantido disse:

o boi ressuscita, ali mesmo. (...) no compacto, a gente não faz a morte do boi, porque é o seguinte: a festa, ela é muito para cima, e a morte ela é muito densa, como toda a morte, (risos) é um momento denso, então a gente já tentou colocar, mas aí (...) há uma reação muito grande... “mêrmão tu ‘vai’ matar o público tu ‘leva’ pra uma coisa muito densa.

Surgia assim, a celebração folclórica, ato que reúne todos os personagens do auto-do-boi (Pai Francisco, Catirina, Gazumbá, Padre, Pajé, Amo do Boi, o próprio boi, etc.). Assim, essas figuras passaram a ser meras reminiscências, aludindo ao que um dia figurou no âmago do folguedo. Porém, em 2015, Menciús Melo, então membro da comissão de artes do Boi Garantido, deu um toque de protagonismo a esses personagens dando inclusive “voz” ao Pai Francisco, interpretado por João Paulo Faria, cantando o Auto do Boi dentro da celebração folclórica. Assim, o espetáculo do Festival de Parintins ficou dividido em 06 atos: celebração folclórica; figura típica regional; Momento Tribal; Lenda Amazônica; Ritual Indígena e Apoteose, compondo um total de 21 itens para julgamento, tendo como pano de fundo uma temática definida de antemão pelo conselho⁵ e comissão⁶ de arte dos bumbás. Assim, trabalha-se na construção do discurso dos bumbás, os mitos selecionados são apropriados pela temática dos bumbás. Para Carvalho, na narrativa central, esses mitos são recontextualizados, na medida em que o discurso do evento consigna à festa popular o papel de uma manifestação herdeira direta e veiculadora de uma suposta essência ancestral, mítica.

Para Carvalho (*ibidem*, p. 273), é possível afirmar que a construção das bases que sustentam o espetáculo coincide com um discurso esteticamente formulado de maneira a evocar uma consciência temporal baseada em fragmentos de momentos indeterminados de um imaginado passado ancestral, propondo-se a reconstruir significados de lendas e mitos seletivamente recuperados. A estrutura envolve, principalmente, aspectos épicos. Por exemplo, a vitória do herói, o pajé da tribo, o qual, na cena do ritual, derrota uma força identificada com o “mal”, salvando o seu povo. Essa força maligna é sempre personificada por uma figura lendária, selecionada da mitologia amazônica. Outras vezes, engloba narrativas que pretendem retratar um cotidiano - do qual apenas restam elementos residuais na memória coletiva, cotidiano esse a ser ressignificado e reconstruído, em outras, retratar lutas contra o branco invasor, destruidor.

Por muito tempo, os estudos sobre manifestações musicais na Amazônia foi objeto de uma visão atrasada, que classificava muitas destas manifestações populares enquanto práticas artístico-musicais de

⁵ A rivalidade no festival é tão grande que os bois adotaram nomes diferentes para suas equipes de trabalho.

⁶ Idem

caráter inferior por serem realizadas no meio da floresta, e ainda, por índios. Partindo deste argumento, reportamo-nos ao clássico *'How musical is man?'* de John Blacking (1973):

O meu argumento geral é que, se o valor da música em sociedade e cultura devem ser avaliadas, devem ser descritas em termos das atitudes e processos cognitivos envolvidos nos processos de criação e das funções e efeitos do produto musical na sociedade. Deve haver relações estruturais estreitas entre a função, o conteúdo e a forma da música. Robert Kauffman chamou minha atenção para uma passagem no *Blues People* de Le Roi Jones (Nova York: William Morrow, 1963), a hipótese básica de seu livro depende de entender que "a música pode ser vista como o resultado de certas atitudes, certas maneiras específicas de pensar sobre o mundo e, no final das contas, apenas sobre os 'modos' em que a música pode ser feita" (p. 153), basta que isso seja dito e aceito. Mas acho útil se o argumento puder ser reforçado com demonstrações de como funciona na prática.

Há, assim, a reinterpretação de conceitos ligados tanto à cultura indígena quanto ao saber popular que se apresentam numa releitura artística. Podemos considerar que "o mito, como parte de nossa cultura, é vivo" (SILVA, s/d) e que, simultaneamente, é produto e instrumento de conhecimento e reflexão sobre o mundo, a sociedade e a história. Os referenciais indígenas utilizados no boi bumbá de Parintins, fazem parte da tradição de um povo que contribuíram para a construção de uma cultura contemporânea. Bakhtin (1982 *apud* MACHADO, 2003) informa que a noção de uma identidade cultural nasce justamente a partir do olhar para outra, e que só a partir de novas perguntas temos outros aspectos e possibilidades, ou seja, novos códigos culturais.

Conforme mencionado anteriormente, a festa alcançou considerável complexidade, fruto de intensa produção textual, resultando em letras de toadas que levam o espectador a uma mistura de poema com batuque, resultantes de um paciente trabalho de pesquisa, com referência no imaginário indígena e encenado por magníficas alegorias que buscam recriar o imaginário amazônico. Segundo Braga (2002, p. 22), "a consulta a fontes escritas e visuais tem adquirido importância crescente entre artistas, compositores, músicos e membros das comissões de artes dos bumbás".

É na formação deste território plural que se condensam sujeitos e histórias que de certa forma mantêm um elo com todo o seu povo e a sua história, sustentado por duas cores, vermelho e azul, embalados por um único ritmo: a toada. Por isso a importância desta pesquisa, que busca trazer uma quantidade surpreendente de informações sobre a contribuição da toada para a construção identitária da cultura amazônica.

3.2. Contextualizando a ópera cabocla

No contexto do boi bumbá amazônico, tal como em um teatro, assistimos a uma ópera cabocla, onde personagens e elementos imaginários agem como fontes de ligação e origem através do mito que nada mais é do que a encenação poética da linguagem. Nosso trabalho é analisar as contribuições rítmico-melódicas de Rafael Marupiara e Ronaldo Barbosa Jr, de como isso foi se intensificando com a instrumentação e de que forma isso interfere ou interferiu na toada.

3.3. Os itens e conjuntos musicais e seus instrumentos

3.3.1. Toada letra e música

Um canto de amor ao folclore brasileiro, às nossas raízes mestiças, que brota de cada verso e cada nota musical para defender o tema do espetáculo apresentado. Nosso ritmo amazonense ganha vida, força, leveza, sentido e identidade na interpretação do item: levantador de toada. Nas vivências, nas influências culturais, nas pesquisas e nas próprias apresentações do boi para compor sua trilha sonora. É desse jeito que nossa gente canta, se expressa e transmite sentimentos ao mundo através da toada. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins, este item se configura como:

DEFINIÇÃO: Suporte lítero musical do festival, elo entre a individualidade e o grupo.

MÉRITOS: Agrega elementos históricos, geográficos, culturais e sociais, desde os momentos primitivos até os nossos dias.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Melodia, métrica, conteúdo, interpretação, composição e harmonia. (Regulamento do Festival de Parintins, 2017)

3.3.2. Marujada ou batucada

O conjunto rítmico que dá sustentação musical ao espetáculo é o item de nº 03 – Batucada ou Marujada. É uma reunião harmônica de batuques e chocalhos, ecos que em simbiose com a sensibilidade musical de cerca de 450 integrantes, dão vida ao conjunto musical que no Boi Caprichoso leva o nome de marujada, e no Boi Garantido atende pelo nome de batucada. Este é o item de nº 03, uma percussão gigante que dá sustentáculo a toada. No regulamento do Festival Folclórico de Parintins, batucada ou marujada é um item coletivo e se apresenta como:

DEFINIÇÃO: Sustentação rítmica, base para o espetáculo, agrupamento de percussão que fornece um referencial rítmico indispensável às toadas.

MÉRITOS: Harmonia, cadência, ritmo, constância.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Harmonia, disposição de arena, ritmo, indumentária, cadência. (Regulamento do Festival de Parintins, 2017)

Os instrumentos do boi-bumbá de Parintins foram se modificando ao longo dos anos. Nesta etapa da pesquisa, iremos citar os instrumentos que são tocados especificamente no Festival Folclórico de Parintins.

3.3.3. Os instrumentos

Figura 1 - Instrumentação

OS INSTRUMENTOS	
Principais instrumentos originais de percussão.	
Caixinha (Tarol)	Rocar
Surdo de Marcação	Surdo Maracanã
Surdo de Corte	Surdo de Apoio
Palminha (maraca)	Atabaque
Repique	Xeque-Xeque
Instrumentos Harmônicos e Melódicos	
Charango	Violão
Cuatro Venezuelano	Baixo
Teclado	Guitarra
Trio de Metais	Trio de Cordas
Instrumentos inseridos no final da década de 90	
Trio de Metais	Teclados
Trio de cordas	Bateria
Guitarra	

Tabela 1 - Criação da autora Djane Sena, 2021.

3.4. Principais instrumentos originais de percussão

3.4.1. Caixinha

A caixinha, conhecida antigamente como "tarol", é presa à cintura do músico por uma alça ou correia, também conhecida por eles como talabarte. Possui aro 14" de circunferência e uma esteira de 40 fios por dentro e uma outra esteira de 40 fios por fora, totalizando 80 fios. Dessa forma, com uma única caixinha podemos produzir um efeito sonoro de várias caixas tocando ao mesmo tempo e o resultado passa a ser um som mais encorpado. Essa caixa é conhecida como "caixa de guerra" pelos instrumentistas do Boi, por ser uma caixa com potência singular. Ela não possui afinação independente, ou seja, ao apertar a pele bateadeira (pele onde se percute com uma baqueta), a pele (pele da parte de baixo do tambor onde se acoplam como esteiras) é afinada simultaneamente.

3.4.2. Surdo maracanã

Com seu aro de 22" de circunferência, o surdo maracanã é o maior dos tambores. Por ser um tambor muito grande, escolhem-se sempre os músicos mais fortes para tocar o surdo maracanã. O músico escolhido geralmente é o mais experiente e o mais antigo, já que possui grande responsabilidade tendo em vista que ele é quem dá uma chamada a todos os tambores do Boi. Possui um som bastante grave e volume suficiente para que todos ouçam seu toque. Toque forte e imponente que marca o início das afinadas rítmicas na percussão do boi-bumbá.

3.4.3. Surdo de marcação

O surdo de marcação é uma "locomotiva" da batucada, por isso, este tambor precisa ser grande. Possui um aro de 20" de circunferência. Sua pele bateadeira possui duplo revestimento, pois através dela, é possível extrair um timbre bastante grave. Tocado com baquetas grossas de ponta macia, sempre procurando extrair o som mais grave possível.

3.4.4. Surdo de apoio

Possui as características do surdo de marcação, exceto pelo seu aro que mede 18" de circunferência. Sua função é exercer apoio ao surdo de marcação.

3.4.5. Surdo de corte

O surdo de corte possui aro 18" de circunferência, com pele bateadeira revestida por outra pele abafadora, de cor preta. Essa pele de cor preta também ajuda na durabilidade da pele principal (logo abaixo dela), além de possibilitar um som mais seco, sem emissão de harmônicos indesejados.

3.4.6. Repique

O repique, também conhecido como "repique de mão", possui aro 10" de circunferência e seu casco é de alumínio, de forma cilíndrica. Possui também parafusos afinadores paralelos, ou seja, quando se afina a pele de cima, a pele de baixo afina simultaneamente. Da mesma forma das caixinhas, ele também é preso à cintura com uma correia ou alça. Seu timbre é agudo e o que o diferencia da caixa, é que ele não conta com esteiras.

3.4.7. Palminha

A palminha é constituída de dois blocos de madeira percutindo-se entre si. Foi inserida para substituir as palmas humanas, daí originou-se seu nome, pelo fato de executar o que seria feito com as palmas das mãos dos brincantes. O resultado sonoro com as madeiras é bem mais eficiente do que as

palmas humanas, mais volume e um timbre mais agudo, criando assim um efeito diferente no meio dos tambores graves. Desta forma, a palminha caiu no gosto de todos.

3.4.8. Xeque-xeque (ganzá)

O ganzá é também conhecido popularmente como "Xeque-Xeque". Esse instrumento pertence à família dos chocalhos em recipientes, pois, além de se entrecrocarem, as peças golpeiam as paredes internas de seu invólucro. Para isso são geralmente providas de cabo. Os chocalhos em recipientes são feitos de: cabaça, alumínio, cerâmica, cestarias, carapaça de tartaruga, crânio de macaco etc. Os elementos sonoros internos usados neste instrumento são: unhas de animais, dentes e principalmente sementes amazônicas.

3.4.9. Rocar

O Rocar utilizado no Boi de Parintins é constituído por uma base de ferro ou alumínio com três ou mais barras paralelas e com pegadores para as duas mãos. Todo preenchido com platinelas (pequenas placas circulares) de metal que quando percutidas entre si, produzem um som estridente e agudo, produzindo um efeito de brilho ao ritmo.

3.5 Toadas de Rafael Marupiara

No ano de 2011, o boi Garantido trouxe para a arena do bumbódromo o tema 'Miscigenação'. Rafael Marupiara recém-chegado ao time de compositores encarnados, juntamente Ronaldo Barbosa Jr emplacou a toada de ritual indígena "Matawi Kukenan", que trouxe um arranjo moderno e ousado para os moldes do festival, numa apresentação histórica no bumbódromo.

Figura 2 - Toada Matawi Kukenan



Fonte: Criação da autora Djane Sena, 2021

Já no ano de 2012, o boi Garantido trouxe para a arena do bumbódromo o tema 'Tradição', com o Ritual Indígena "Apocalypso Yanomami", seguindo os moldes de arranjos ousados no Festival de Parintins.

Figura 3 - Toada Apocalyppto Yanomami



Fonte: Criação da autora Djane Sena, 2021

Para o ano do centenário dos bumbás, em 2013, a dupla Rafael Marupiara e Ronaldo Barbosa Jr, emplacou duas composições: Juma e Tambor. Esta última, causou ainda mais controvérsia por sua construção melódica ser totalmente diferente das toadas tradicionais.

Figura 4 - Toada Juma



Fonte: Criação da autora Djane Sena, 2021

Figura 5 - Toada Tambor



Fonte: Criação da autora Djane Sena, 2021

No ano de 2014, o boi Garantido trouxe para a arena do bumbódromo o tema 'Fé'. E os compositores emplacaram mais 02 grandes sucessos: O vaqueiro e Couro dos espíritos. Contudo, como a toada O vaqueiro segue a linha tradicional, nossa análise será da toada Couro dos espíritos.

Figura 6 - Toada Couro dos espíritos



Conclusão

Para Braga (2007, p. 56), a noção de cultura popular ou “culturas do povo”, surge como elemento diacrítico voltado para marcar diferenças, pressupondo sempre um contexto que constitui objeto de descrição e inventário por parte do antropólogo, cuja ênfase teórica recai sobre identidades contrastivas, entre letrados e iletrados ou quem sabe, quando se trata de inquirir sobre a imaginação popular materializada em práticas ditas populares. Para o referido antropólogo, é necessário ressaltar a importância de uma cultura popular amazônica, ou melhor, a pertinência de se explorar referenciais teóricos e empíricos que nos permitam tratar do assunto com o intuito de fixar traços culturalmente relevantes.

Concluimos assim que o Festival ressalta a diversidade da região amazônica, seu valor como manifestação cultural e inclusive tendo sido reconhecido no ano passado, como patrimônio cultural do Brasil. Também é testemunha do modo de vida, dos afazeres, dos costumes dos caboclos e dos povos indígenas, tornando esta pesquisa, um documento de valor histórico e artístico. O festival de Parintins hoje é muito mais do que um mero espetáculo, mas como também um modo de fazer, uma técnica, um bem cultural de natureza imaterial não apenas para a população brasileira, mas quiçá para o mundo, pois tem demonstrado sua importância ao ressaltar as culturas indígena, afro e cabocla, a miscigenação, a religiosidade, valorizando narrativas simbólicas dos povos que constituem a identidade do povo amazônico. Uma cultura que cria e recria, inventa e se reinventa, mantendo essa tradição do boi-bumbá de Parintins que vai passando de geração a geração e que já perdura há mais de 50 anos. Tudo isso, sustentado pelos Bois Garantido e Caprichoso, representados pelas cores vermelho e azul, respectivamente, embalados pelo ritmo da toada.

Podemos inferir que o festival de Parintins enquanto manifestação cultural, pode ser considerada muito mais que um espetáculo, ou um produto turístico, mas como também um modo de fazer, uma técnica, um bem cultural de natureza imaterial para a população brasileira, demonstrando por conseguinte, sua importância. Assim, a cultura do boi bumbá é patrimônio imaterial, pois os bois fazem parte de uma memória coletiva ao ressaltar as culturas indígena e cabocla, a miscigenação, a religiosidade, valorizando narrativas simbólicas dos povos que constituem a Amazônia.

Referências

COELHO, Hermes. SENA, Djane. 2021. <http://toadasdeparintins.com.br>

ASSAYAG, Simão. Caprichoso, o boi de Parintins. **Revista Boi Caprichoso**, Manaus, 1997.

ANDRADE, Odinéia. **Arte e cultura regional**. IN: Somanlu, v. 2, número especial, 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/somanlu/article/view/270>>. Acesso em 10/03/2021.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.

CARVALHO, Rui Manuel Sênico. **PARINTINS: BOI-BUMBÁ E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA Discurso, Representações, Sonoridades e Identidade no Amazonas Contemporâneo**. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285206>. Acesso em 11.03.2021

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário**. 5ª edição. Manaus. Editora valer. 2015.

LOTMAN, Iúri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Robert Gerle e a prática da memorização aplicada ao estudo diário do violinista

Robert Gerle and the practice of memorization applied to the daily study of the violinist

Cleone Goulart dos Santos Júnior
cleonegoulart@ufg.br

Luciano Ferreira Pontes
lucianopontes@ufg.br

Resumo: Esta pesquisa objetiva realizar um estudo sobre a noção de retenção de conteúdo do violinista durante a prática diária. Para tal, nos apoiamos na noção de retenção de conteúdo de Robert Gerle (2015). O autor acredita que a preparação de uma obra em nível de excelência é um processo que abrange etapas que constroem gradativamente a performance do violinista. Dentre estas etapas que podem orientar o violinista no estudo diário, destacamos desde o contato com a obra sem o instrumento, a leitura à primeira vista, o uso de mnemônicas dentre outros. A pesquisa apontou para a confirmação da necessidade de planejamento do violinista durante seu estudo, a fim de que a aprendizagem de uma obra ou repertório ocorra de forma que as informações sejam retidas, armazenadas, consolidadas e recordadas.

Palavras-chave: Preparação, Planejamento, Retenção de Informação, Armazenamento e Recordação.

Abstract: *This research objective to carry out a study on the notion of violinist content retention during performance preparation. For this, we support on Robert Gerle notion of content retention. The author believes that the preparation of a work at a level of excellence is a process that encompasses steps that gradually build the violinists performance. Among these steps that can guide the violinist in the daily routine of studies, we highlight the contact whit the work without the instrument, reading at first sight, use of mnemonics and others. The research pointed to the confirmation of the violinist need for planning during his study, so that the learning of a work or repertoire occurs in such a way that information is retained, stored consolidated and recalled.*

Keywords: *Preparation, Planning, Information Retention, Storage and Recall.*

Introdução

É comum entre violinistas a recorrência de problemas relacionados à retenção de conteúdos durante a prática diária. Muitos estudantes praticam de forma quantitativa, mas não percebem uma melhora qualitativa em comparado à quantidade de tempo que geralmente dedicam ao estudo diário. Muitos violinistas apresentam dificuldades em relembrar conteúdos importantes estudados, outros dedicam tempo estudando determinada obra ou trecho e, após algum tempo, quando retomam o estudo sobre aquela obra ou certo trecho, tem uma sensação muito próxima de quando leram à primeira vista, ou seja, acabam sofrendo com a falta de retenção, armazenamento, consolidação e recordação do conhecimento adquirido. Esta questão está diretamente relacionada com a qualidade do estudo. A

respeito, autores como Auer (2018) e Galamian (2004) observam que é muito importante o desenvolvimento de um estudo voltado para a autorreflexão.

Cardassi (2000) cita que o resultado final de um recital “depende de como ele foi concebido e de toda a preparação que o músico se submeteu”. Nota-se que a autora não considera o resultado final de uma performance como um ato isolado, mas fruto de uma preparação que, provavelmente, envolveu inúmeros fatores ligados a planejamento, concentração e consistência. Conforme relata a autora, são muitos os processos que envolvem a preparação, desta forma, um estudo auto reflexivo que identifica e trata as falhas com clareza, torna-se primordial para se chegar a um determinado objetivo.

Diante destes desafios tão comuns enfrentados, alguns questionamentos motivaram a realização desta pesquisa: Um planejamento de estudos a partir de um passo a passo pode orientar os violinistas a estabelecerem uma prática consistente? Este tipo de prática pode contribuir para que os violinistas se apresentem em público mais seguros tecnicamente?

Estas questões levam-nos à problemática principal desta pesquisa: Um estudo sobre a prática diária do violinista à luz da noção de Robert Gerle proporcionaria um entendimento mais profundo sobre os processos de retenção de conteúdo durante a prática diária do violinista? Esta questão justifica a necessidade da realização de mais estudos que auxiliem violinistas a otimizarem os resultados da sua prática.

Desta forma, esta pesquisa objetiva realizar um estudo sobre a retenção de conteúdo do violinista durante o estudo diária e propõe a elaboração de um cronograma de conteúdo que oriente o violinista a se organizar durante a prática. Tomaremos o tempo de quatro meses como guia para a realização do cronograma proposto, baseando-se no tempo líquido de um semestre acadêmico. Para tal, nos apoiamos na noção de retenção de conteúdo de Robert Gerle (2015). Embora seja possível realizar dezenas de planejamentos diferentes para a preparação de um determinado repertório ou obra, nossa intenção é orientar os violinistas em como elaborar um cronograma baseado nos conceitos de Gerle (2015) e quais são os principais aspectos que devem ser considerados.

A pesquisa apontou para a necessidade de organização do estudo através de um planejamento. Também foi possível demonstrar que são muitos os benefícios quando o violinista procura reter informações através de um passo a passo. A proposta de Gerle (2015) apresenta-se muito eficiente não apenas para o violinista que deseja se apresentar em público tocando obras de memória, mas, sobretudo, pode ajuda-lo a construir uma performance sólida e segura desde os primeiros passos da preparação.

1 O estudo diário do violino

Dentre os desafios que violinistas lidam durante suas práticas diárias, destacamos a necessidade do estudo de muitos conceitos técnicos que envolvem tanto a mão direita quanto a esquerda. Podemos

considerar como imprescindíveis no estudo diário de um violinista conceitos como produção de som, golpes de arco, mudanças de posição, escalas e arpejos, destreza da mão esquerda, dentre outros. Juntamente com estes conceitos aqui discutidos, Auer (2018, p. 131) considera também os aspectos fisiológicos e psicológicos como partes constituintes de “um aparato perfeitamente adaptado para aprender a tocar violino corretamente e bem”. Desta forma, Pontes (2017) observa ser necessário que o performer aprenda a lidar com os fatores musicais e extramusicais não apenas durante a performance, mas também na rotina diária através de um estudo consciente.

É importante destacar que, para Galamian (2004), o enfoque no estudo eficiente será sempre para o que ainda não está funcionando tecnicamente ou musicalmente. Repetir por horas um determinado trecho que já está em bom nível, seria para o autor uma perda de tempo. Para Auer (2018) o estudo eficiente do violinista é aquele voltado para a observação e críticas do que está sendo praticado, assim, é importante sempre o violinista questionar como sua prática está sendo realizada. Para isto, sugerimos algumas perguntas que podem nortear o violinista a analisar a maneira como seu estudo está acontecendo: O que praticar? Como praticar? Para que praticar? Onde praticar? Quando praticar? O quanto praticar? A primeira questão está ligada a quais repertórios ou técnicas devem ser praticados, a segunda a maneira como praticar, a terceira ligada a finalidade daquela prática, a quarta conecta-se ao ambiente onde a prática ocorre, a quinta ao momento em que o estudo acontece e a última ao tempo necessário para a dedicação da técnica e repertório. Todas estas questões estão diretamente relacionadas a maneira como o violinista produzirá conhecimento a partir do estudo diário. A seguir, discutiremos à luz de Robert Gerle sobre alguns aspectos que podem otimizar a prática diária de um violinista.

2 A prática de memorização segundo Gerle

Robert Gerle nasceu em 1º de abril de 1924 na cidade de Abbazia, atualmente conhecida como Opatija na Croácia. Foi um renomado autor, concertista e professor de violino, formando-se com o título de mestre na Franz List Academy of Music em Budapeste na Hungria. Gerle lecionou violino até a sua última semana de vida, sendo que a doença de Parkinson que o acompanhou até sua morte aos 81 anos de vida, não foi um empecilho para que o autor deixasse o ensino. Robert Gerle faleceu em 2005 na cidade norte-americana de Hyattsville no estado de Maryland. Antes de propormos um planejamento baseado no conceito de retenção de informação de Gerle, é necessário realizarmos uma revisão bibliográfica a respeito de alguns aspectos basilares propostos pelo autor e voltados para a otimização da prática do violinista.

Dentro da literatura escrita pelo autor para violino, destacamos a obra denominada *The Art of Practicing the Violin* (1983) por ser a referência bibliográfica basilar desta pesquisa. Dentre os aspectos que este livro trata, destacamos as regras básicas que norteiam o violinista a ter um estudo produtivo,

reter adequadamente os conteúdos e alcançar suas metas com excelência, aspectos idiomáticos do violino voltados para técnicas de mão direita e esquerda, abrangendo: práticas de dedilhados, afinação, cordas duplas, golpes de arco, posições agudas, leitura à primeira vista, prática da memorização no estudo, dentre outros.

Um importante fator para a retenção de informações é o planejamento do estudo e a memorização do aluno em relação aos conteúdos que envolvem a sua prática. Gerle (2015) associa a memorização à performance de cor, ou seja, sem o uso da partitura. Embora Gerle (2015) proponha um passo a passo para que uma performance seja executada de cor e sem falhas de memórias, a sequência proposta pelo autor para se chegar a este objetivo, pode levar tanto o violinista que toca de cor quanto ao que usa partituras em público à um nível técnico musical de excelência. Desta forma, nosso objetivo nesta pesquisa é usar o passo a passo do autor como base para propormos um modelo de planejamento de estudo. Ao invés de usarmos o termo memorização, tomaremos outra terminologia usada pelo autor denominada de 'retenção de informação/conteúdo'.

Para se chegar à retenção de conteúdos de forma eficiente, a prática do estudo é dividida por Gerle (2015) em três estágios: a primeira ligada a percepção inicial da peça, a segunda à retenção, armazenamento e consolidação da memória e, por último, a performance onde toda a memorização é reconhecida e recordada conforme segue:

- 1) Aprenda a maximizar o que você vê e escuta pela primeira vez quando lê pela primeira vez uma nova peça, seguindo as regras básicas de leitura à primeira vista.
- 2) Aprenda a colocar toda a frase desse registro inicial em prática, guardando cada estágio na memória.
- 3) Diferencie reconhecimento e lembrança: a) Reconhecimento é quando você pode ler uma peça fluentemente com a música¹. b) Lembrança é quando você pode tocar uma peça fluentemente sem a música. (GERLE, 2015, p. 99).

Observando estes três pontos, podemos afirmar que, quando Gerle discute sobre retenção de conteúdo, ele considera importante já o primeiro contato do violinista com a obra, procurando ler a música sem instrumento, imaginando como ela soa, procurando já desde o início realizar anotações quanto a arcadas e dedilhados, dentre outras informações. Para o autor, o processo de aprendizagem de uma peça não se inicia apenas quando os primeiros sons são produzidos, mas desde o momento que o violinista tem suas primeiras impressões da obra, conforme discutiremos a seguir.

O autor considera este primeiro contato com fundamental para que os alicerces da construção da performance sejam bem estruturados. Sobre isto, afirma que nesta primeira parte, o violinista deve fazer a planta/projeto, ou seja, desde o início a arquitetura da performance já deve estar clara na mente do violinista (GERLE, 2015).

Primeiramente, é necessária ser realizada uma leitura da obra sem o instrumento em mãos, mesmo que o violinista nunca tenha escutado gravação alguma da peça. É como se fosse uma leitura à primeira

¹ Quando Gerle (2015) utiliza o termo 'música' ele se refere a musicalidade do violinista no momento da execução.

vista silenciosa. Para Gerle (2015) é importante iniciar o estudo primeiramente na esfera mental e, posteriormente, na física. Quando o projeto da construção de uma obra está claro na mente do violinista, certamente o corpo terá mais facilidades de receber e seguir os comandos mentais para executar os movimentos que envolverão a performance de uma obra. O violinista precisa estar “consciente dos conceitos musicais e interpretativos desde o início”, e não apenas no momento em que ele lidar com as dificuldades e desafios da obra (GERLE, 2015, p. 101).

Quando o violinista reserva um tempo para pensar sobre o que/como/para que/onde/quando e o quanto ele deve praticar, o estudo tende a se tornar mais eficiente e “sua performance tenderá a se elevar ao altíssimo padrão mental” (GERLE, 2015, p. 101). Este padrão mental está também ligado ao controle psicológico que o violinista desenvolve sobre a obra, desde o domínio dos movimentos motores com eficiência ao gerenciamento das emoções. Quando isto não acontece, a execução tende a cair no que Gerle considera como performance

“imatura e imperfeita execução do início ao fim com o instrumento” (Ibidem).

O autor considera também importante nesta fase, que o violinista elabore um mapa com todos os problemas técnicos decorrentes durante a peça e quais seriam as razões para que estes problemas existissem. Nesta fase de estudos, o autor recomenda também:

Decida todas as digitações e arcadas que puder e coloque-as no papel, ainda sem o instrumento e antes de realmente tocar. Com a experiência, você finalmente poderá escolher a maioria deles dessa forma, sem ter que mudar muita coisa depois.” (GERLE, 1983, p. 101).

Com estas anotações de digitações e arcadas, certamente o violinista precisará fazer apenas pequenos ajustes no decorrer da preparação. Quando estas anotações não ocorrem, o violinista tende a se perder no estudo, sem saber as direções de arcadas e quais dedos estarão em uso em determinados trechos. Estudar sem arcadas e dedilhados anotados pode provocar no violinista confusão mental, interferindo, inclusive, no momento da performance com o surgimento repentino de novas arcadas e dedilhados justamente porque não foram sistematizados na partitura e na mente do violinista.

Anotações orientam o violinista a antecipar, relembrar e armazenar com mais facilidade as informações inerentes ao aprendizado da obra. Anotar as intenções musicais, dinâmicas, arcadas, dedilhados, respirações e sinais específicos, pode orientar o violinista a sistematizar a arquitetura da obra na sua mente. Isto contribuiria para uma execução consciente de todas as escolhas realizadas.

Todo este início de preparação, deve ser realizado de forma lenta, para que a mente consiga fortalecer seu conhecimento sobre a obra. Gerle (2015) observa que este é um momento de mentalização. O estudo lento poderá contribuir para que a mente registre “todas as impressões, informações, conexões” (p. 111). O autor sugere em forma de palavras chaves algumas ações que ajudariam o violinista a mentalizar as primeiras impressões da peça, sendo elas: “ler, realizar, observar, registrar, recordar, relacionar, reter” (Ibidem).

Gerle afirma também que precisamos não só estudar lento, mas saber estudar devagar. Estudar devagar para o autor é sinônimo de apurar a escuta do que se está praticando. Quando o violinista estuda devagar, consegue escutar de forma mais intensa e aproximar a afinação a um nível de excelência, podendo, inclusive, confundir o violinista quanto a qualidade da afinação, ou seja, “em um primeiro momento parecerá que sua afinação está piorando, quando na realidade é à sua maneira de ouvir que está melhorando e ficando mais acurada, sensível as mínimas derivações do ‘verdadeiro’ som da nota” (GERLE, 2015, p. 63). É importante destacar que somente estudar devagar não significa progresso, pois se o objetivo da repetição em andamento lento não estiver bem definido, o violinista pode ter uma prática improdutiva e sem resultados.

Feita toda esta arquitetura e sua conseqüente organização na mente, o violinista está preparado para a segunda etapa onde ele reterá, armazenará e consolidará o conhecimento relacionado ao repertório que está sendo estudado.

Gerle (2015) sugere que, quando a peça estiver em um nível razoável de precisão, o violinista deve começar a tocá-la do início ao fim sem parar e com precisão razoável, mesmo que haja imperfeições. Nota-se que o autor sugere que este trabalho de resistência psíquica, física e emocional visando oferecer ao violinista uma condição de tocar a peça do início ao fim, sem maiores imprevistos, deve ser iniciada logo que a peça estiver com algum nível de precisão.

Embora o violinista durante o estudo deva dedicar tempo com boa intensidade voltado para as partes mais complexas tecnicamente, as mais fáceis não devem ser negligenciadas. Muitos violinistas acreditam que não há necessidade de se praticar minuciosamente passagens mais lentas, quando isto acontece, estas passagens tendem a tornar-se “pontos brancos”, apresentando-se ao performer como “totalmente desconhecidas, como se [ele] nunca as tivesse tocado” (GERLE, 2015, p. 32). Negligenciar passagens lentas pode conduzir o violinista a uma performance irregular quanto ao nível técnico musical, gerando dúvidas no momento da execução como: “Isto está certo? Com qual mesmo dedo que eu devo tocar esta nota? Devo mudar de posição aqui ou mais tarde?” (p. 32). Isto pode levar uma performance musical a níveis abaixo do esperado, mesmo as obras estando em boa parte bem estudadas, portanto, “não negligencie as partes ‘fáceis’: elas tendem a se vingar de você” (p. 31).

Nesta etapa da preparação, o mapa que o violinista estruturou na seção inicial contendo todos os problemas técnicos e as justificativas deve ser considerado. Para praticar com eficiência, Gerle (2015) sugere que o violinista:

Defina o problema, descreva em voz alta as razões para a dificuldade e elabore um remédio para a correção do problema [...]. Três minutos pensando sobre seu estudo antes de começar valem três horas gastas numa prática de repetição impensada [...]. (GERLE, 2015, p. 17).

Fica claro que, para o autor, o estudo eficiente é aquele onde há algum nível de autorreflexão. Neste processo, pela visão de Gerle, o aluno é também um protagonista no processo de aprendizagem e não

apenas o professor, sendo dele também a responsabilidade de identificar e solucionar problemas durante o estudo.

O autor sugere que o conteúdo a ser apreendido seja organizado em unidades ou trechos musicais com certa coerência. Estas unidades/passagens devem ser acrescentadas às outras cada vez que uma delas for apreendida, até que a peça toda esteja organizada tecnicamente. Pier (2008) informa que o cérebro “é um instrumento fantástico, capaz de armazenar uma quantidade imensa de informações, capaz de adquirir as habilidades que você desejar, capaz de se tornar cada vez mais inteligente, mas... um pouco de cada vez!” (PIER, 2008, p. 48).

Embora Gerle (2015) faça a sugestão de se praticar unidades ou trechos do repertório, em algum momento o violinista precisa praticar estas pequenas unidades no contexto da frase, seção ou movimento, para que o cérebro se acostume que aquela unidade não está isolada dentro da peça, mas faz parte de um contexto. Se um violinista pratica corriqueiramente uma unidade isolada e sempre interrompe a execução após a unidade isolada, a tendência é que no palco, o cérebro entenderá que aquele fragmento é isolado do restante da obra e isto contribuirá para que o violinista repita o que já estava fazendo corriqueiramente no seu estudo: parar naquele determinado local. Desta forma, o violinista deve sempre reintegrar os fragmentos separados em determinado trecho, conectando-os ao contexto técnico e interpretativo (GERLE, 2015).

Gerle (2015) sugere também nesta etapa que associações devem ser utilizadas com a obra estudada, desde a imaginação de um cenário à uma história. Estas associações devem ser usadas de acordo com o caráter da melodia, ritmo, expressividade, harmonia, dentre outros parâmetros que também podem contribuir para o surgimento de imagens associativas.

O uso de mnemônicas é defendido por Gerle (2015) como uma técnica a ser usada para auxiliar no armazenamento e consolidação de informações. Basicamente, o uso de mnemônica no estudo do violinista seria o uso de suportes como anotações, gestos, sons, imagens, símbolos que servirão como âncoras no sentido de auxiliar o violinista a assimilar um determinado conteúdo. O autor menciona alguns tipos de mnemônicas aplicáveis em vários conceitos durante o estudo.

- a) Digitações. Em passagens similares, mas com continuações diferentes use deliberadamente dedilhados diferentes para levar a diferentes continuações (isso é particularmente útil para a memorização de músicas do séc. XVIII).
- b) Repetições. Conte o número de vezes em que a passagem é repetida e repita a contagem mentalmente durante a prática.
- c) Âncoras. Lembre vividamente uma nota diferente ou em particular como uma âncora de apoio para manter unido o restante da passagem.
- d) Marcações. Escolha uma nota ou dedo ou arcada e fixe-a precisamente em sua memória em um determinado tempo do compasso.
- e) Apontamento. Perceba o trecho de outro instrumento no concerto ou no conjunto e marque o número de tempos ou compassos até a sua próxima entrada. (GERLE, 2015, p. 102).

Todas as mnemônicas sugeridas pelo autor podem ser aplicáveis em inúmeros trechos do repertório violinístico. Vários trechos das Partitas e Sonatas para violino solo de Bach seriam bons exemplo de passagens que contêm trechos repetidos, mas com diferentes continuações, onde o uso de dedilhados diferentes, marcações, ancoras e sinais na partitura poderiam ser usados nestas passagens, pois muitas das vezes a estrutura da melodia é a mesma, mas quando repetem, a tonalidade e o desenvolvimento são diferentes. O uso de dedilhados distintos pode também ajudar a indicar ao violinista mudanças quanto ao fluxo melódico, harmônico e rítmico da obra.

Um aspecto importante que trazemos para esta discussão é o conceito de antecipação de Gerle (2015) que pode contribuir de sobremaneira para a retenção, armazenamento e consolidação. De acordo com Gerle ainda no estudo lento “a antecipação é importante para desenvolver a técnica do instrumento, mas é crucial para memorização” (GERLE 2015, p. 106).

Segundo o autor, “antecipação é a habilidade de antever ações (na ‘imaginação’), movimentos, eventos, sentimentos e impressões, baseados em experiências prévias, projetando-os para o futuro” (p. 105). A antecipação é importante para se construir uma boa memória por contribuir para que os movimentos motores do violinista sejam estudados eficientemente, a fim de torna-los fluidos e sem interrupções.

A antecipação é uma habilidade que pode ser planejada ou não (GERLE, 2015), porém, quando o estudante planeja a antecipação dos seus movimentos, seja físico ou mental, os movimentos musculares, ósseos e tendões responsáveis pelos movimentos que produzem determinado som ou articulação tendem a ser executados com maior confiança e segurança, justamente pelo fato da antecipação contribuir para que um determinado movimento motor se torne automático no momento da performance (Ibidem). O estudo de antecipações de forma lenta pode contribuir decisivamente para a construção de uma execução segura e clara quanto aos aspectos técnicos e musicais.

Vejamos abaixo algumas sugestões de Gerle de como praticar utilizando o conceito de antecipação:

1) Escutar a altura de cada nota antecipadamente, tanto isolada como em grupos. 2) Sentir antecipadamente o dedo particular na corda correta, na posição desejada. 3) Sentir qualquer mudança de arco antecipadamente. 4) Calcular o apoio, a velocidade e a quantidade de arco necessários previamente. 5) Calcular a distância entre dois pontos de uma mudança de posição que virá a seguir. 7) Finalmente, escutar as passagens completas a seguir, bem como a sequência da digitação e arcos necessários. (GERLE, 2015, p. 106).

Nota-se que este conceito do autor pode ser aplicado a várias técnicas, seja da mão direita ou esquerda, abrangendo afinação, mudanças de posições, apoio, velocidade e quantidade de arco, buscando sempre controlar com antecedência os movimentos antes de serem realizados.

Seguida esta sequência de ações propostas por Gerle (2015), a retenção, armazenamento e consolidação das informações adquiridas na preparação estarão solidificadas. Como apoio para que o violinista lembre o que precisa ser praticado, nesta seção o autor sugere as seguintes palavras chaves em forma de ações: “reenforçar, repetir, refazer, reconstruir, reassimilar, reconectar, ensaiar e

reorganizar” (p. 111). Desta forma, o violinista estará pronto para praticar a performance com o acompanhamento de algum instrumento correpetidor, onde ele realizará o reconhecimento e a recordação do que apreendido.

Nesta etapa, o violinista já necessita estar praticando e interpretando a música escrita na partitura. Nesta seção, com as anotações e o trabalho realizado na segunda etapa, o violinista tende a reconhecer os movimentos físicos praticados, bem como as sensações musculares desenvolvidas ao longo da preparação. A prática com um bom acompanhador deve começar, afinal “a música do piano é também parte integral da peça” que o violinista está estudando (GERLE, 2015, p. 103). O autor sugere ainda que, nesta etapa, a peça seja tocada de memória e contendo todos os elementos de expressão e caráter concernentes ao intérprete e, preferencialmente, com roupa de concerto em alguns momentos.

Nesta fase o violinista precisa lembrar “vividamente de tudo que realmente pertence a performance” (GERLE, 2015, p. 111), não apenas dos aspectos técnicos, mas também daqueles de cunho interpretativo como nuances, rubatos, ralentandos, timbres, cores, dinâmicas, dentre outros. Para a recordação do violinista sobre as ações a serem realizadas nesta etapa, o autor sugere as palavras chaves: “relembrar, recordar, reproduzir e recriar” (Ibidem).

Em síntese, nesta etapa o autor propõe uma junção da primeira com a segunda parte, ou seja, o estudo mental da primeira parte com o estudo prático da segunda. Fica claro na abordagem de Gerle (2015) o trabalho em conjunto na prática do violinista quanto a mente e corpo, onde a mente se organiza primeiramente para que, posteriormente, o corpo saiba exatamente o que executar.

A seguir, propomos uma organização destas três fases propostas por Gerle na forma de um cronograma de estudos.

3 Planejando o estudo

Neste capítulo propomos uma adaptação das três fases de Robert Gerle discutidas anteriormente, na forma de um planejamento. É importante salientar que, a adaptação aqui proposta é baseada, principalmente, na experiência dos autores desta pesquisa no ensino do violino e na realização de outras pesquisas a respeito do assunto. Conforme especificado na introdução, utilizaremos o tempo de quatro meses como base para a elaboração de um calendário de preparação adaptado para a aplicação das ideias e regras propostas por Gerle. A tabela que sugerimos está estruturada a partir de um passo a passo sistemático, afim de que o violinista tenha uma ideia clara de como distribuir a sequência proposta pelo autor em um planejamento.

Primeiramente, realizaremos uma abordagem das fases propostas por Gerle incluindo alguns aspectos e desdobramentos que, embora não sejam discutidos pelo autor, entendemos que estão presentes na preparação e atuam sobre ela de forma decisiva:

3.1. Primeiro contato com a obra: Primeiramente, o violinista necessita realizar um levantamento de gravações e também de edições da obra, criando uma referência auditiva inicial e um ponto de partida a partir da edição escolhida. Sendo uma obra desconhecida pelo violinista, entendemos que as referências auditivas auxiliarão na criação de uma noção de como a peça soa, isto facilitará significativamente o entendimento da obra no momento da leitura à primeira vista. Feito isto, o violinista começa a ter uma noção de como a peça soar, ou seja, qual estilo interpretativo será condizente com o resultado final.

A próxima etapa é a leitura prévia da obra para conhecimento dos seus procedimentos rítmicos, melódicos e harmônicos e seus desafios. Esta leitura à primeira vista é importante não apenas para o conhecimento da obra, mas para as primeiras anotações relacionadas a arcadas e dedilhados. Realizada a leitura, provavelmente o violinista já terá conhecimento da completude da obra e assim poderá realizar a divisão da mesma em seções para facilitar o controle do estudo, ou seja, o que foi estudado e o que ainda está por ser estudado. Um fator importante a ser lembrado é que, desde a primeira fase, o violinista precisa ter paciência e adotar o estudo lento na sua prática.

3.2. Aprimoramento técnico da obra: Realizada a primeira etapa, o violinista já começa a criar aqui uma noção de como a peça soar no final da preparação. O estudo lento deve acompanhar a prática nesta fase para que o violinista tenha um desenvolvimento consciente e gradual da obra estudada. Neste momento, Gerle (2015) sugere que o violinista deve utilizar as mnemônicas e antecipações no estudo das seções da peça, pois trata-se de uma etapa voltada para solução de problemas e solidificação das informações. Depois de resolvidos os problemas presentes nas seções divididas em pequenos blocos, elas devem ser reconectadas no contexto da música para que façam sentido técnico e musical.

O andamento deve ser trabalhado gradativamente para se chegar ao tempo final da obra, a fim de que a prática com o acompanhamento de piano seja possível. Sugerimos que, embora o violinista estude em andamentos lentos durante parte do seu estudo, é necessário acelerar o tempo do andamento para que a mente e o corpo se acostumem com os andamentos mais rápidos e o performer não seja surpreendido ao não conseguir tocar determinado trecho em tempo de performance final.

3.3 O acabamento da obra: Nesta etapa, segundo nosso entendimento, o performer está pronto tecnicamente para aprofundar sua preparação voltada para a interpretação musical, onde deve considerar as dinâmicas, agógicas, inflexões melódicas e rítmicas, fraseados, ralentandos, rubatos, dentre outros. Praticar a peça no andamento final ajudará o violinista a construir uma resistência física, motora e mental para conseguir tocar a peça do início ao fim sem maiores intercorrências, sejam falhas de memória ou técnicas.

A realização de simulações da performance final, seja de cor ou com partitura, pode ser realizada através da gravação de vídeos sem cortes, saraus, apresentações para a família, colegas, dentre outras formas. Certamente, esta prática ajudará o violinista a se acostumar com a sensação de tocar em público, bem como desenvolverá estratégias para lidar com a ocorrência de aspectos extramusicais como ansiedade, medo de palco e nervosismo.

3.4. Performance em Público: Recomendamos que, nesta fase, o violinista tem como desafio reconhecer, recordar e colocar em prática todo o conteúdo retido nas etapas anteriores. Se as seções 1, 2 e 3 forem seguidas com rigor qualitativo, certamente o violinista se apresentará em público com mais segurança técnica e musical e os imprevistos ligados aos aspectos musicais e extramusicais tendem a se manifestar menos frequentemente, bem como interferirão menos na performance em público.

A seguir, organizaremos estas etapas em forma de tabela objetivando oferecer ao violinista uma noção básica de como organizar estas fases em um calendário de estudo:

FASES	PASSO A PASSO	PERÍODO
1) PRIMEIRO CONTATO COM A OBRA	1.1 Levantamento da Edição	3 dias
	1.2 Levantamento de Gravações (referências)	
	1.3 Escolha do Estilo Interpretativo	
	1.4. Leitura Prévia Para Conhecimento da Obra 1.5 Leitura a Primeira Vista e decisão de Arcadas e Dedilhados 1.6 Divisão da Peça em Seções	18 dias
2) APRIMORAMENTO TÉCNICO DA OBRA	2.1 Criar na mente a ideia de como a peça deve soar	21 dias
	2.2 Estudo lento para o desenvolvimento da peça	
	2.3 Estudo das Seções com Foco nas Dificuldades (use mnemônicas e antecipações)	
	2.4 Reconexão das Seções Dentro do Contexto	
	2.5 Ajustar o andamento para o tempo final	19 dias
	2.6 Início da Prática com Acompanhamento	9 dias
3) O ACABAMENTO DA OBRA	3.1 Praticar Interpretando a Música (considerar dinâmicas, agógicas, inflexões, fraseados, ralentandos, rubatos, etc.)	22 dias
	3.2 Praticar a peça no andamento final (trabalhar a resistência física, motora e mental para tocar a peça toda)	
	3.3 Realizar Simulações da performance final, seja de cor ou não (através da gravação de vídeos, sarais, apresentação para a família, colegas, dentre outras.)	13 dias

4) APRESENTAÇÃO PÚBLICA	4.1 Reconhecer, recordar e colocar em prática todo conteúdo absorvido nas etapas anteriores.	17 dias
--------------------------------	--	---------

É importante esclarecer que, tão importante quanto o violinista despertar para a necessidade de um calendário ou plano de estudos é a indispensabilidade de seguir rigorosamente o planejamento. Todos estes estágios somente contribuirão para a construção de uma performance sólida se forem seguidos na íntegra e na ordem proposta, onde o violinista precisa certificar que praticou a primeira fase antes de ir para a segunda e a terceira fase da performance não seja realizada antes da segunda.

Considerações finais

A presente pesquisa conseguiu responder à problemática principal contida na introdução, demonstrando que a noção de Robert Gerle sobre o planejamento do estudo e a retenção de conhecimentos pode ser bastante útil na preparação do violinista.

O passo a passo proposto por Gerle para a preparação do violinista, promove benefícios que vão muito além de simplesmente tocar uma peça de forma memorizada. O passo a passo proposto orienta o violinista a organizar a preparação, dando suporte sobre como resolver alguns problemas técnicos através do uso de técnicas como mnemônicas e antecipações. As ideias de Gerle orientam o violinista a reter o conteúdo de forma mais eficaz, justamente por ajudá-lo a manter-se mais focado e saber exatamente o que deve fazer em cada parte do estudo.

A pesquisa confirma a importância de um estudo planejado para que o violinista tenha consciência de todas as etapas que envolvem a preparação. É importante destacar que existem inúmeras formas de se planejar uma performance. O fator mais importante a ser observado é que o violinista tenha alguma maneira estruturada com coerência e baseada na sua forma particular de reter informações.

Esperamos que esta pesquisa contribua para que violinistas percebam o estudo diário voltado para a aprendizagem de uma obra ou repertório como um processo composto por vários passos onde um objetivo somente é alcançado a partir do momento que o violinista conscientiza de que precisa ter paciência e ancorar sua prática a um planejamento detalhado das etapas da preparação, sendo necessário segui-las com disciplina.

Referências

AUER, Leopoldo. **O Violino segundo meus princípios**. Tradução de Luiz Amato e Robert Suetholz. Curitiba: Editora Prismas, 2018.

ANDRADE NETO, Silas de. **O estudo diário do violino: uma investigação da rotina de preparação técnico-interpretativa dos alunos do Curso de Bacharelado em Música da FAMES**. 53 f. Dissertação

(Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CARDASSI, Luciane. **Pisando no Palco**: prática de performances e produção de recitais. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., 2000, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 251-257.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing: artistic realization and instruction**. New York: Carl Fischer, 1930.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. 2° ed. New Jersey: Practice Hall, 1985.

GALAMIAN, Ivan. **Interpretacion Y Ensenanza Del Violin**. Colômbia: Piramide Ediciones SA, 2004.

GERLE, Robert. **A arte de praticar violino**. Tradução de João Eduardo Titton. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

GERLE, Robert. **The Art of Bowing Practice**. Missouri: E. C. Schirmer Music Company 1991.

GERLE, Robert. **The Art of Practicing the Violin**. Londres: Stainer & Bell Ltd, 1983.

GERLE, Robert. **Playing It By Heart**. Indiana: Xlibris Corporation, 1878.

LA FOSSE, Leopold. **Prática Criativa e Efetiva**. (Artigo não publicado – 4 p.)

PONTES, Luciano. **Aspectos extramusicais na performance**: sugestões para a preparação do performer. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 7., 2017, Goiânia. Anais... Goiânia: UFG, 2017. p. 19-23.

Um lundu em dois silêncios: *Graças aos Céus* de Gabriel Fernandes da Trindade

A lundu within two silences: Graças aos Céus by Gabriel Fernandes da Trindade

Felipe Novaes
fnovaesr@ufmg.br

Resumo: O lundu *Graças aos Céus*, composto por Gabriel Fernandes da Trindade no Rio de Janeiro oitocentista, representa uma narrativa de eliminação social. Classificando um grupo como vivente da vadiagem, ao longo de seu lundu Trindade exorta a ação policial contra pessoas tidas como à margem das experiências urbanas de vivência. A despeito de esforços passados tomados em direção à localização de autorias e realização de catálogos de obras de Trindade, acredita-se que o termo *vadio* como apresentado no lundu não foi plenamente compreendido pela musicologia luso-brasileira como um grupo socialmente desclassificado. Portanto, a presente comunicação tem por objetivo localizar, analisar e compreender o emprego do termo *vadio* na tessitura discursiva em *Graças aos Céus*. Adotando uma agenda metodológica da *história dos conceitos*, defende-se que o grupo coercitivamente comentado pode ser definido por sua ancestralidade africana.

Palavras-chave: Lundu; Representações do negro no Brasil; Brasil século XIX; Gabriel Fernandes da Trindade; Vadio social.

Abstract: The lundu *Graças aos Céus* written by Gabriel Fernandes da Trindade in 19th century Rio de Janeiro represents a narrative of social eliminations. By classifying a group as living within vagrancy, along his lundu Trindade exhorts the law enforcement against people perceived as being placed out of urban experiences. Despite past efforts regarding authorship indications and work-compendiums endeavors, the *vadio* as presented at the lundu wasn't fully understood by the Luso-Brazilian musicology as a social disqualified group. Therefore, the present paper has the objective of locating, analyzing and understanding the usage of *vadio's* concept within the discursiveness of *Graças aos Céus*. Adopting a methodological agenda of the history of concepts, here we argue that this coercively commented group can be defined by their African ancestrally.

Keywords: Lundu; Representations of Afro-Brazilians; 19th century Brasil; Gabriel Fernandes da Trindade; Social vagrancy.

Silêncios, ou, por que *Graças aos Céus*?

A presente comunicação versa sobre um lundu composto, provavelmente nos anos intermédios do século XIX, e que em sua estrutura narrativa exalta a eliminação de um grupo classificado socialmente como *vadio* no conjunto de vivência do Rio de Janeiro monárquico. Especificamente, *Graças aos Céus* de Gabriel Fernandes da Trindade. O contexto de inquietude que movimenta tanto a escolha do sobredito lundu, quanto a agenda interpretativa posta aqui em tela se origina num largo cenário de releituras necessárias. Se em sua lição inaugural no Collège de France no ano de 1950 Fernand Braudel anunciava o fazer historiográfico como decorrente de seu tempo (BRADUEL, 1952) - afirmativa que sublinhava o reconhecimento da relação direta entre diacronia e temporalidade do observador a partir de problemas postos pelo presente – passadas sete décadas e em um campo diferente do saber, Philip Bohlman e Frederico Celestini em editorial da *Acta Musicologica* (2020) e Rogério Budasz em sua conferência de abertura do XXX Congresso da ANPPOM (2020) atualizavam, às inquietudes de nossos tempos, a urgência da musicologia localizar-se correlacionada ao presente em que se desenrola. Neste aspecto, o XI Simpósio

Internacional de Musicologia e III Congresso da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), sob a temática de Musicologia e Diversidade no ano de 2021, tornam-se terreno fértil por alimentar a consolidação de espaços para a reflexão crítica sobre uma prática de cariz múltiplo.

Os eventos que se desenharam recentemente num plano largo de vivências, alguns citados nas preocupações do referido editorial e conferência de abertura, convocam a uma (re)interpretação tanto do fazer musicológico, seus objetos postos em inquirição crítica, quanto dos desdobramentos políticos da ação de pesquisa em música e seus espaços de prática. Preocupações não exclusivas desta temporalidade (KERMAN, 1985; COOK, EVERIST, 1999) que, no entanto, tomam outros contornos na luminosidade da observação do presente. Por exemplo, os movimentos por garantia e ampliação dos direitos civis das comunidades LGBTQIA+, dos coletivos negros, dos movimentos globais desencadeados pelo *Black Lives Matter* norte-americano, dos direcionamentos ao combate à desinformação por *Fake News*, do acirramento pela luta democrática, dentre tantas outras agendas críticas da contemporaneidade.

Neste contexto, entende-se que a *praxis* musicológica não poderia encontrar-se apartada, ou descompromissada, do conjunto de inquietudes postas às realidades do presente: como apresentado, em março de 2021, à comunidade musicológica brasileira – em sentido lato – um manifesto de autoria do *Coletivo Mwanamuziki*¹ acerca da necessidade de ações, nos planos sistêmicos e institucionais, anti-racistas nos cursos de Música. Por esta mirada, as sugestões interpretativas aqui postas fundamentam-se na prática e exigências acadêmicas de reflexão estruturada. Ou seja, não se desenham num espaço de críticas pessoalizadas ou direcionadas ao acirramento de divergências. Por um lado, por acreditar-se na solidez e postura crítica daqueles que aqui são indicados como autores em diálogo e, por outro, tendo em vista uma crítica geral tecida ao coletivo musicológico e não a indivíduos específicos.

Do mesmo modo os mecanismos de interpretação acionados não percorrem o corriqueiro percurso da indicação biográfica², procedendo à análise das estruturas composicionais empregadas – a partir dum conjunto historiográfico-musicológico tido como referencial – e sua entendida contextualização histórico-social. Em contrário, adota-se outra agenda. Em primeiro momento definem-se possíveis chaves interpretativas aplicadas à compreensão do lundu, tendo em vista a demarcação de espaços narrativos oposto em *eu* e *outro*. Em seguida, adotando postulados da história dos conceitos de Reinhart Koselleck (2012), realiza-se a exegese comentada do conceito de *vadio* desde a tratadística jurídico-normativa lusa dos séculos XVI em conjunto com a análise das cargas semânticas e lexicais em dicionários em língua portuguesa produzidos na América e em Portugal nos séculos XVIII e XIX. Por fim, sublinha-se o espaço de identificação do *vadio* comentado. Tendo em vista, sobretudo, os desdobramentos

¹ O manifesto pode ser acessado livre e publicamente no sítio eletrônico da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia.

² Vale, no entanto, indicar que pelo censo de 1804 realizado Vila Rica e transcrito por Herculano G. Mathias (1969) localiza-se o provável núcleo familiar de Gabriel Fernandes da Trindade. Residentes no distrito do Alto da Cruz, na sobredita vila, e composto por: Joze Fernandez da Trindade, de 27 anos, “que vive de sua arte de cirurgia”, Quitéria Coelho de Almeida, 24 anos, esposa do dito; Gabriel, cinco anos, Francisco, quatro anos e Senhorinha de 1 ano de idade, todos indicados como filhos do casal. (MATHIAS, 1969, p.131)

das sociabilidades, assentadas no escravismo transatlântico, que se teceram na América em sua trajetória como território ultramarino e posterior território politicamente independente.

Defende-se aqui a existência de um silêncio em duas partes a volta de *Graças aos Céus*. Num primeiro plano, mais evidente, uma certa mudez decorrente da ausência de produções acadêmicas direcionadas à compreensão sócio-política e cultural específica à composição em questão; a despeito de trabalhos sistemáticos de compilação das obras de Fernandes da Trindade à luz do século XX e de sua indicação em publicações acadêmicas desde a década de 1980 (DODERER, 1984; NERY, 1985; CASTAGNA, 1997, 2011; HAZAN, 2010). Num segundo, mais sutil em sua existência musicológica, a manutenção de um silenciamento de caráter interpretativo. Em contraste às agendas de execução contemporânea de totens alçados à condição de patrimônio³, um segundo plano de silêncios se faz concreto pelo esvaziamento crítico-analítico necessário à contextualização e leitura dos prováveis significados de *Graças aos Céus* de Gabriel Fernandes da Trindade.

A leitura interpretativa defendida possui, em paralelo, objetivo de ressaltar a necessidade de reavaliação atenta de uma prática musicológica no Brasil, em seu ofício cotidiano com objetos de memória, de patrimonialização de ausências, silêncio, privações ou esquecimentos. Práxis assentada, por vezes, num largo complexo de midas – tal qual a figura mitológica que pela taumaturgia do toque transmuda em ouro o ordinário – gerido em desejos articuladores da ideia de mineração cartorial-musicográfica. Nesta conjugação, um movimento que toma início na localização de objetos postos como esquecidos alcançando a ação alquímica do musicólogo que os analisa e compartilha exaltando, por vezes, o silêncio ou violências antecedentes⁴. Por esta postura, localiza-se *Graças aos Céus* ao centro de uma agenda musicológica atenta não somente ao objeto, mas a prática de análise em si.

Espaços

Graças aos céus de vadios as ruas limpas estão. Deles a casa está cheia, a casa da Correição. Já foi-se o tempo de mendigar; fora vadios, vão trabalhar. Senhor chefe da polícia eis a nossa gratidão. Por mandares os vadios à casa da correição. Sede exato, pois, senhor, em tal deliberação. Que muita gente merece a casa da correição (TRINDADE, 2011)

A partir da análise da estrutura narrativa do lundu *Graças aos Céus*, acredita-se que duas largas chaves interpretativas podem ser tecidas. Independente de suas diferenças e especificidades, a seguir mencionadas, considera-se a existência de um *eu* marcado pela construção de uma personagem que comenta eventos e tece suas considerações. Numa possível chave de entendimento, pode-se considerar este *comentador* participante do universo dos vadios e mendigos. Noutra, definir-se-ia um espaço de alteridade sendo a narrativa assentada numa diferenciação entre aquele que narra e o narrado. Vale

³ Em especial, destaca-se a gravação e comercialização contemporânea do lundu *Graças aos Céus* em álbuns datados 1992, 1993, 2008. Respectivamente, Luiz Alves da Silve e Dolores Costoyas (1992), M. Morais (1993) e M. Fagerlande (2008). Para indicação completa, vide referências.

⁴ Para uma análise em maior detalhe do assunto, consultar: NOVAES, Felipe. *Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812)*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Belo Horizonte, 2019.258fp.

ressaltar, no entanto, que tais colocações interpretativas aqui sugeridas não se relacionam, diretamente, com a leitura das estruturas de “representação do eu” como criticamente refletidas por Alberto Pacheco (2021) para o teatro luso-brasileiro em colocações do simbolismo monárquico. Propõe-se aqui uma mirada aos espaços de existência social desenhados em *Graças aos Céus*.

Portanto, no primeiro complexo interpretativo, os vadios celebrariam talvez em ironia seu pertencimento à casa da correição, sua desocupação laboral e a intervenção *divina* expressa pelos agradecimentos à força policial. Ou seja, uma exortação da vadiagem em apologia satirizada da ação coercitiva das forças de segurança pública ativas à época na cidade do Rio de Janeiro. Por esta mirada, o espaço de produção de sentido do lundu articularia uma possível semântica da ironia, mofa, escárnio ou deboche. Ao menos inusitada, essa chave interpretativa poderia sugerir um tipo de comentário de natureza crítica a um potencial contexto de repressão policial carioca no oitocentos.

No entanto, por outro prisma interpretativo, entende-se a utilização de marcadores narrativos na constituição de um *eu* que comenta em regozijo os fatos conduzidos por certa higienização do espaço urbano em oposição ao *outro* vadio merecedor da exclusão social. Por esta mirada, desenham-se espaços de cariz sócio-ordenador em cujas extremidades habitariam, num ponto, o grupo classificado socialmente como *não pertencente* e passível de eliminação e, noutro, aquele comentador dos fatos. Acredita-se em certa aderência contextual da sobredita chave interpretativa.

Dentre tais leituras, vale destacar que a segunda chave de entendimento se apresenta recorrente nas análises já tecidas. Paulo Castagna, Marcelo Campos Hazan e Ruy Vieira Nery concordam ao sublinhar a coerção policial. Para os primeiros, um teor narrativo de “curioso elogio à repressão policial da mendicância” (CASTAGNA, 2011, p.46) e para o segundo, *Graças aos Céus* “celebrates the new police laws against street beggars in Rio de Janeiro” (NERY, 1985, p.290). Em paralelo, digno da menção é a indicação de autoria do lundu a Raphael Coelho Machado por Ruy Vieira Nery (1985, p.290) na sobredita publicação. Constitui-se de uma resenha crítica de *Modinhas Luso-Brasileiras* de Gerhard Doderer (1984). Ou seja, ventila-se a possibilidade de embaraços na indicação de autoria por G. Doderer ou R.V. Nery, sobretudo, tendo em vista o levantamento criterioso de fontes diversas para a editoração e publicação do sexto volume da série PAMM - Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro (2011).

Concordando com a literatura especializada brasileira, portanto, a indicação de autoria por Fernandes da Trindade sublinha, em adição, sentidos especiais. A peça em questão representaria a única de seu gênero dentre as 31 canções identificadas e das quais 21 sobreviveram ao passar dos anos. Para além deste aspecto, a temática amorosa não se faz presente no correr narrativo de *Graças aos Céus*, como de resto na produção de Fernandes da Trindade⁵. Do mesmo modo a costumas erotização dos corpos negros na prática interpretativa do lundu (NERY, 1985; LIMA, 2010) também se distancia na mencionada narrativa, tendo como foco de intencionalidade descritiva a ação policial e eliminação do conjunto social

⁵ Considera-se PAMM22, *Do regaço da amizade*, canção cuja temática dos afetos se faz presente. Mesmo não compondo um discurso sobre a temática dos amores desejados, a amizade é exortada com sentimentos afetuosos e, por este aspecto, considerada integrante de um conjunto narrativo distante do elogio à violência.

daqueles indivíduos classificados como vadios e mendicantes. Por estes aspectos acredita-se na aderência da segunda chave interpretativa, pela qual a construção temática e discursiva do lundu demonstra-se assentada em processos de diferenciação social pela aplicação de conceitos de qualidade *vadio* e *não vadio*.

Vale ressaltar, no entanto, que de certo modo a utilização interpretativa e contextual de uma determinada narrativa pode gerar sentidos discursivos diversos. Acredita-se, no entanto, que se faz patente no lundu *Graças aos Céus* o reconhecimento de espaços sócio-ordenadores por uma narrativa que sublinha sentidos de pertencimento. Se, por um ponto de análise, pode-se concluir por uma concebível performance do deboche pela definição de certa participação no conjunto dos vadios, por outro ponto, também pode-se ventilar o reforço de hierarquias sociais: *eu vadio* e outro *policialesco*, ou, *eu coercivo* e outro *desqualificado*. Adota-se, aqui, o entendimento da constituição de espaços hierarquizados e empreendem-se estratégias à compreensão de qual possível classe conceitual *vadio* Fernandes da Trindade emprega em seus comentários.

Vadios

Tomando como agenda metodológica procedimentos sugeridos pela história dos conceitos de Reinhart Koselleck (2012) pretende-se, aqui, a análise do desenvolvimento e “estratificação dos significados de um mesmo conceito em épocas diferentes” (KOSELLECK, 2012, p.115); especificamente, a concepção de *vadio*. O objetivo final, portanto, é reconhecer os múltiplos significados do termo no espaço luso-brasileiro dos séculos XVI ao XIX. Identificando suas aplicabilidades contextuais e sublinhando possíveis movimentações em seu conteúdo linguístico-simbólico. Paralelamente, os postulados da história dos conceitos permitem ao analista explorar diacronicamente, pelo escrutínio do emprego de tais conceitos, disputas e conflitos de ordem sociocultural. O marco inicial no século XVI justifica-se em normativas das Ordenações Manuelinas (1514) que caracterizam criminalmente a ação do vadio. Já o marco final no século XIX em atenção à temporalidade narrativa de *Graças aos Céus*. Por fim, concordando com o movimento analítico de exegese à tradução contemporânea do termo como proposto por Koselleck (2012), aproxima-se o emprego do conceito vadio ao presente de nossas reflexões.

Embora reconhecido juridicamente desde as ordenações de D. Afonso, pelo livro V, título 62, das Ordenações D’El Rey Dom Manuel (1514) atribuía-se a qualificação social de vadio àqueles que não tomassem trabalho ou senhor com quem vivessem num período de vinte dias desde sua entrada numa determinada localidade. Classificando homens e mulheres cuja vivência não se dava essencialmente articulada por um ofício; seja este de negócios, mecânico ou de subordinação ao mando doutro qualquer. Do mesmo modo, a circulação livre destes indivíduos pelas terras e caminhos igualmente denotava a possibilidade de vadiagem. Sendo o não acento fixo, domiciliar, um dos critérios de classificação do vadio. A resposta criminal determinada por Dom Manuel indicava o açoitamento público, prisão e se o vadio fosse “pessoa em que não caiba açoites, seja degredado para as partes d’além por um ano” (FREITAS; FRANÇA, 1819, v.5, p.224). Por esta mirada, compreende-se que o recorte sócio-ordenador em questão,

essencialmente fundamentado na lógica operacional dos estatutos do Antigo Regime, prescrevia a possibilidade de vadiagem a homens e mulheres cuja sobrevivência econômica e moral atrelava-se ao exercício laboral.

O conteúdo da tipificação permanece semelhante nas Ordenações Filipinas (1603) que, em seu livro V, título 68, igualmente reconhecia o vadio como aquele que perambula sem tomar lugar de morada ou ofício que sobreviva. Acrescentava, no entanto, que caso o vadio aceitasse tomar residência com senhor, mas, “depois o deixar, e não continuar, [fosse] preso, e açoitado publicamente” sendo “degredado para África por um ano” (ALMEIDA, 1870, v.4, p.1216). Para além dos códigos normativos, localiza-se um conjunto de alvarás, cartas e decretos régios, com força de lei, publicados no Reino e com abrangência ao ultramar ao longo dos séculos XVII e XVIII cujo objetivo assentava-se em expandir e especificar a maneira pela qual o vadio social enquadrar-se-ia, pelas forças coercitivas, em benefício do Estado monárquico luso. Por exemplo, em decreto de 1639, indicava-se a utilização nas galés portuguesas para que “se ponham a ponto de navegar” (FREITAS; FRANÇA, 1819, p.79). Em outros decretos, determinavam-se exílios específicos para Índia ou Angola⁶, ou caracterizavam-se os procedimentos a serem adotados pelos Corregedores de Comarca e Juizes do Crime na inquirição da população local a fim de se determinar a qualidade do indivíduo (PORTUGAL [Reino], 1755).

Por estes aspectos, verifica-se a constituição de um terreno de designações sociais no qual o vadio resumia-se a um indivíduo cujo ofício era indeterminado ou inconstante, assim como sua residência ou morada. Toma-se como referência de entendimento, portanto, a ideia de trabalho associada à de pertencimento nas dinâmicas produtivas locais de uma cidade ou vila. Assentado nesse conteúdo semântico identifica-se a ocorrência lexical do termo vadio em dicionários do XVIII e XIX, tanto produzidos em Portugal quanto na América. Dom Raphael Bluteau classificava-os como aqueles que “chega[m] a um lugar” (BLUTEAU, 1728, p.345) e não tomam morada ou ofício. Antônio Moraes Silva igualmente designava como “o que não é arreigado na terra” (SILVA, 1789, p.826) e Luis Maria da Silva Pinto, já no século XIX, adjetivava o vadio como aquele “que não tem ofício, vagabundo”, sendo o vagabundo, ou vagamundo, aquele “que não tem domicílio certo” (PINTO, 1832, p. 1078). Sobressaindo, portanto o caráter movediço, móvel e instável de sua pertença.

Portanto, num eixo semiótico do conceito encontra-se a ideia de ocupação laboral – independente se por negócio, ofício mecânico sob a coordenação de um mestre ou serventia a um amo – como parâmetro interpretativo nas designações do vadio. Portando-se contrário à classificação da desocupação, o *trabalho* articulava, em sua concepção setecentista, axiomas morais em sentido de negação ao ócio pela virtude humana da ação digna. R. Bluteau (1728), adotando metáfora explicativa, apresenta o conceito como:

Nasceu o homem para trabalhar, como a ave para voar. Até no Paraíso Terreal, e no estado da inocência, estava Adão obrigado a trabalhar. A virtude consiste na ação, e na virtude consiste a nossa

⁶ Para a Índia: Decreto de 16 de Março de 1641, Decreto de 2 de Março de 1685, Decreto de 4 de Março 1688 e Decreto de 7 de Março de 1691, Decreto de 23 de Setembro de 1701 e Decreto de 10 de Fevereiro de 1750. Para Angola: Decreto de 21 de Junho de 1675 e Decreto de 7 de Março de 1691. Sobre o assunto, consultar: <http://www.governodosoutros.ics.ul.pt>

felicidade; a agitação, e o movimento vinculado à ação, são mais aptos para nos beatificar, que o descanso e ócio. (BLUTEAU, 1728, p.229)

Noutro eixo, encontra-se a ideia de residência e domicílio. Contrária à ideia de mobilidade, tomar assento em uma localidade implicava, de acordo com as significações lusas dos séculos XVI ao XIX, possuir bens e intento de perseverar em habitação perene (BLUTEAU, 1728; SILVA, 1790; PINTO, 1832). A conjugação destes dois aspectos, morada e ofício, determinava, ao que tudo indica, a possibilidade de pertencimento e aceitação social. O seu não cumprimento, ou seja, estar à margem, reunia condições juridicamente embasadas de eliminação e punições severas como o açoite público; aplicadas a indivíduos cujo patrimônio resumia-se às vestes ou à indeterminação de suas vivências.

Digno de menção é o códice manuscrito *Coleção Sumária das próprias leis, carta régias, avisos e ordens que se acham nos Livros da Secretaria do Governo da Capitania de Minas Gerais* (PORTUGAL [América], 1784; PORTUGAL [América], 1792). A despeito de versar sobre outro território da América para além da cidade do Rio de Janeiro, e em temporalidade diversa ao XIX, o códice datado de 1792 é ilustrativo em seu Título 15 por reunir, sob a mesma rubrica jurisdicional, determinações concernentes a vadios, índios, escravos, mulatos e negros. Como exemplo, em seu número 7, transcrevia-se a ordem de 24 de novembro de 1734 pela qual se aprovava o envio à enxovia de “negros, e mulatos forros, ociosos, e vadios” que cometessem delitos ou escândalos – essencialmente desvios ao tido como costumeiramente aceitável naquela sociedade – no território das Minas Gerais obrigando-os, igualmente, a servirem “na cultura das Terras, em minerais, e nos ofícios mecânicos, e que sejam expulsos de Minas, os que não tomarem este modo de vida” (PORTUGAL [América], 1792, f. 122r). Refletindo sobre o vadio no sobredito espaço mineiro setecentista, Laura de Mello e Souza (1982) concluía pela aplicação da designação como desclassificação social a um grupo multifacetado que, no entanto, se encontrava em comum pela resistência periférica e marginal às determinações do mando régio.

Trabalhadores esporádicos, homem desprovido de dinheiro, criminoso, ladrão, sublevado, revoltoso e até mesmo potentado dissidente, eis algumas das conotações assumidas pela personagem do vadio colonial. [...] O que se torna flagrante a partir dessa leitura é, entretanto, o destaque especial dado ao termo como designativo da infração e da desclassificação (SOUZA, 1982, p.79)

Realidade também verificada por Marcia Amantino (2001) não somente para o contexto mineiro, mas, igualmente, capilarizado em outras paragens da América portuguesa e Brasil imperial. Sublinhava Amantino (2001) a marginalidade do sujeito socialmente classificado como vadio, sendo a itinerância e pobreza totens de desclassificação. Pelo primeiro, o vagar imprimia às ações de administração e controle contornos de ineficácia e fragmentação de autoridade pela inerência de mobilidade territorial. Já pelo segundo, dois fatores estruturavam a desqualificação do vadio no contexto colonial. Num primeiro aspecto, articulada em uma sociedade essencialmente escravista, a ideia da atividade laboral física relacionava-se à imagem do trabalho compulsório de origem africana e, afastar-se de tais prerrogativas,

tornava-se uma opção para homens e mulheres tidos à margem, contudo, livres. Em segundo aspecto, o estatuto jurídico da liberdade aliado à condição econômica de miséria articulava celeumas coercitivos ao crivo administrativo local. Sobretudo, durante o século XIX por dispor em paralelo a necessidade de controle e o regime da liberdade e direitos do cidadão numa arquitetura de saberes jurisdicionais de cunho monárquico-liberal. No entanto, pelo contexto americano de laboratório de sociabilidades conflituosas próprias ao regime colonialista e seus desdobramentos:

Percebemos que o vadio era basicamente o mestiço e o negro forro, ainda que alguns brancos também o fossem. Entretanto, era a minoria. A cor da vadiagem era resultante dos contatos interétnicos, o resultado de algo perigoso [...] a mestiçagem. Ou era ainda, a cor de um outro perigo social: a negra. (AMANTINO, 2001, p.123)

Se, em Portugal, a concepção sócio-jurisdicional do vadio delimitava um terreno de existência periférica pela imoralidade do ócio e inconstância do pertencimento, no contexto da conquista americana os sentidos de marginalidade social desenvolvem tons especiais. Aspecto incontornável na análise dos territórios ultramarino lusos, o escravismo atlântico adiciona ao conjunto de concepções e desclassificações do indivíduo o fator da cor. Por este marco de entendimento, há uma outra esfera semiótica em *Graças aos Céus* que traz à percepção crítico-reflexiva camadas de significados associados e que lançam luz a identificação do provável vadio comentado. Essencialmente, a indicação da expressão-prática lundu. Por outras palavras, além da ideia narrada verbalmente de distanciamento e exclusão há um plano adicional de informação ressaltado no conjunto de elementos linguístico-simbólicos associados ao tipo de prática mirada por Fernandes da Trindade.

Um segundo silêncio: quais vadios?

Há consenso na produção musicológica que o lundu deriva-se de processos afrodiáspóricos numa economia simbólico-cultural entre as diversas comunidades e sociedades africanas forçosamente inseridas no complexo de vivências da América portuguesa e Portugal⁷. Cenário estruturado pelo escravismo transatlântico que interconectava continentes numa lógica de produção econômico-social própria à expansão lusa em suas práticas colonialistas. Por esta leitura, conjugando a indicação de *Graças aos Céus* sob o signo do lundu – mesmo empregando estruturas rítmicas divergentes ao que a historiografia especializada resume como convencional traço das sincopas (NERY, 1985) – aos sentidos de enaltecimento da ação policial e eliminação do contexto urbano encontra-se o provável *outro* narrado:

⁷ Entende-se a presente comunicação inserida num contexto mais largo de questionamentos que incidem sobre temáticas decoloniais ou de crítica atenta às bases da modernidade/colonialidade. A despeito de não pretender um local de protagonismo enunciativo sobre o tema, ou demorar-se em análises específicas próprias aos estudos afrodiáspóricos, o aqui se versa parte essencialmente de conceitos e perspectivas que prezam por uma postura analítica e crítica àquilo que Maldonado-Torres (2018) resumiu por uma “lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (MALDONADO-TORRES, 2018, p.41).

aqueles e aquelas que possuíam, por sua simples existência, as marcas da necessidade de eliminação pela ancestralidade africana.

A sobredita temática, no entanto, não se demonstra pontual ou essencialmente particular. Como exemplo, encontra-se salvaguardado na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota M.M. 627, a anônima *Modinha cômica a uma preta*, que em sua fase corrente pertencera a D. Rodrigo de Sousa Coutinho. Estruturada em recitativos e árias, com provável composição entre 1800 e 1830, a sobredita modinha organiza-se em torno de comentários sócio excludentes de uma personagem nomeada de *cachorra e pretinha*. Especificamente, “ofensa pública, arrependimento privado, negação e abandono” (NOVAES; BESSA 2018, p.162). De especial atenção, aqui em paralelo com *Graças aos Céus*, é a primeira seção (c.1 a c.30), a *Ária Quem não vê esta cachorra* (ANONIMO, ca.1800-1830, f.1v-2r).

Quem não vê esta cachorra / Entre tanta gente se cia / Mui denguiçe, muito néscia / Sem ser livre, sem ser forra / Tanta liberdade tem / Vá-se logo a cachorrinha / Para o rancho de Yalaya / Que lá pode ser rainha / Vá tomar fumos à praia / Já que tantos fumos tem (ANONIMO, ca. 1800-1830, f.1v)

Para além da comparação da personagem a um animal, já patente de desumanização, a articulação semântica de “vá tomar fumos à praia” demonstra-se correlata à ideia de higienização do espaço urbano proposta por Fernandes da Trindade. Em seus sentidos lexicais sete-oitocentistas, *tomar fumos*, ou “ir-se, resolver-se em fumo, desvanecer, e desaparecer de todo” (BLUTEAU, 1728, v.4, p.228), aglutinava desejos de exclusão e eliminação das vivências reinóis. Reforçando a ideia, o recitativo em sequência (c.31 a c.42) identificava o local de origem da mulher negra desqualificada na modinha: *Lá desse ardente clima Americano*⁸. Por outras palavras, tanto geográfica como socialmente uma personagem – em sentido literal e em sua representação – entendida como não pertencente.

Mesmo enquadrando-se nas práticas sócio-culturais a volta da modinha, entende-se o documento musicográfico M.M. 627 da Biblioteca Nacional de Portugal como inserido em dinâmicas representacionais e performática, privadas e/ou públicas, comuns ao lundu. Como demonstrando por David Cranmer (2013), a despeito de convencionalmente associada ao espaço dos salões particulares, a execução de modinhas,

⁸ Elaborado à época a quatro mãos – com todas as vantagens e limitação próprias à prática de escrita coletiva – o artigo em questão apresenta considerações que, atualmente, este autor reinterpreta em distanciamento; movimento mais que necessário ao ofício de produção de conhecimento assentado na ação interpretativa. Por uma agenda articulada na análise retórico-discursiva em música, concluía-se, naquele momento, que a modinha em questão ressaltava aspectos da ilustração estadista lusa preocupada com a integração dos territórios ultramarinos lusos na eminência do liberalismo oitocentista. Isto é, a sobrevivência econômica de Portugal por seus domínios coloniais numa lógica de produção para além do mercantilismo exclusivista em crise na transição do século XVIII ao XIX. Ao final daquelas considerações, indicava-se igualmente uma preocupação com um fazer musicológico atento a suas temporalidades considerando, sobretudo, na temática da modinha “os locais marginalizados do negro em sociedade de histórico colonial; ou seja, paralelamente à alteridade pertinente ao rigor científico [atenção às forças do anacronismo], uma inquietude acerca dos protagonismos em musicologia e suas necessidades de reavaliação historiográfica” (NOVAES; BESSA, 2018, p.165). No entanto, acredita-se atualmente que os três eixos *ofensa pública, arrependimento privado e negação e abandono* articulam sentidos essencialmente excludentes, racistas e ofensivos que, de certo modo, merecem destaque aos apontamentos de reconsideração ilustrada do corpo negro nas dinâmicas de vivência e convivalidade no espaço atlântico. Por estes aspectos, tomando terreno nesta publicação para dinamizar e atualizar as interpretações passadas à luz de posicionamentos novos.

lundus e seguidilhas igualmente tomava cena em teatros luso-brasileiros sob a modalidade de *entremezes* e *farsas* que articulavam os espetáculos em seus intervalos ou finalização.

Por estes aspectos, compreende-se que tanto *Graças aos Céus* quanto *Modinha cómica a uma preta* tomam o local público como espaço da ação do *eu coercitivo*. Pelo primeiro, a satisfação de “ruas limpas” e, já na segunda, o insulto articulado pela existência “entre tanta gente” com “tanta liberdade”. Recorrendo à iconografia oitocentista percebe-se que as representações de práticas afrodiáspóricas, reconhecidas e descritas por seus comentadores contemporâneos, como o batuque, lundu ou a capoeira, tomavam espaço em situações participativas e ambientes abertos. Para além das reconhecidas aquarelas e gravuras de Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas ou dos registros Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Martius, publicados em sua *Viagem pelo Brasil* de 1817, identifica-se o mesmo espaço representacional em gravuras e desenhos de autores variados ao longo do século XIX⁹. De especial atenção, em diálogo direto com o lundu de Gabriel Fernandes da Trindade em época essencialmente próxima, é a representação da própria ação coercitiva no Rio de Janeiro (Figura 1); *Going to the House of Correction* (ca. 1846 e 1849) de Eduard Hilderbrandt.



Figura 1. Aquarela *Going to the House of Correction* (ca. 1846-1849) de Eduard Hilderbrandt

Se, por um lado, as primeiras gravações comerciais de *Graças aos Céus* já contam com três décadas assim como a publicação na série PAMM com uma de existência, por outro, não se exime o conjunto de pesquisadores em música de tal silêncio crítico tomado desde então. As vicissitudes do canto de Fernandes da Trindade se localizam num universo articulado, por base, na persistência e desdobramentos do

⁹ Como exemplo, a série de aquarelas *Brazilian Slaves* (ca. 1819-1822) de autoria atribuída a Henry Chamberlain ou *La negresse accusée de vol* (ca.1840) de Paul Harro-Harring.

escravismo transatlântico. De certo modo, em seu tempo Fernandes da Trindade, direta ou indiretamente, participava deste cenário; o que, por certo, ilumina toda uma agenda sócio-política e econômica que, pela diacronia da mirada contemporânea, se reveste de significados contextuais. No entanto, passados séculos de sua existência oitocentista tais agendas demandam posicionamento crítico reflexivo. Por estes aspectos, aproximando as leituras de W. Benjamin do que aqui foi exposto, acredita-se que a musicologia possa realizar-se num espaço de reconhecimento das preocupações do presente ao passo que se desenvolve criticamente. Por outras palavras, o entendimento da musicologia como “sujeito de uma estrutura cujos locais não são homogêneos, tempos vazios, mas tempos completados pelo presente do agora” (BENJAMIM, 2007, p.261).

Referências

- ALMEIDA, Candido Mende. **Ordenações e leis do Reino de Portugal**. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, 1870.
- AMANTINO, Marcia. **O mundo das feras: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais – século XVIII**, 2001, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001, 307p.
- ANONIMO. **Modinha cômica a uma preta**. Partitura. Lisboa: manuscrito M.M.627, 1800-1830.
- BENJAMIN, Walter. **Illuminations: essays and reflections**. New York: Schocken Books, 2007.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez e Latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.
- BOHLMAN, Philip; CELESTINI, Frederico. Editorial: reckoning with musicology’s past and present. **Acta Musicologica**, Basel, n.92, v.2. p.117-119, 2020.
- BRAUDEL, Fernand. **As responsabilidades da história**. Revista de História, São Paulo v., n.10, p.257-273, 1952.
- BUDASZ, Rogério. Conferência de abertura. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, 30, 2020, Manaus. Anais...Manaus: ANPPOM, 2020, p.1-12.
- CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertante. In: **ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA**, 2, 1996. Anais...Centro Cultural Pró-Música, 1997, p.64-111.
- CASTAGNA, Paulo (Coord.). **Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)**. Obra completa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011.
- COLETIVO MWANAMUSIKI. **Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música**. Disponível em < <https://www.abet.mus.br/2021/03/04/manifesto-das-pessoas-negras-contr-o-racismo-nos-cursos-de-musica/>>. Acesso em 20 de setembro de 2021.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). **Rethinking music**. Oxford/New York: Oxford University Press, 1999.

CRANMER, David. Modinha, lundum e seguidilhas na música teatral luso-brasileira. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, 23, 2013, Natal. Anais...Natal: ANPPOM, 2013, p.1-8.

DODERER, Gehard. **Modinhas luso-brasileiras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

FAGERLANDE, Marcelo *et al.* **Modinhas cariocas na corte de D. João VI. CD**. Biscoito fino, 2008.

FREITAS, Joaquim Ignacio de; FRANÇA, Feliciano da Cunha. **Colleção Chronologica de Leis Extravagantes, posteriores a nova compilação das Ordenações do Reino**. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1819.

HAZAN, Marcelo Campos. TRINDADE, Gabriel Fernandes da. (Ouro Preto, 1799 ou 1800-Rio de Janeiro, 23/08/1854). In: PACHECO, Alberto (Org.). **Dicionário biográfico Caravelas**. Lisboa: Caravelas, 2010.

HILDERBRANDT, Eduard. **Going to the House of Correction**. Rio de Janeiro: Ludwig & Briggs Lithographers, 1846-1849, 23,6x19;

KERMAN, Joseph. **Musicology**. London: Fontana Press/Collins, 1985.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-RIO, 2012.

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos**, 2010, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, 248p.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MATHIAS, Herculano Gomes. **Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais: Vila Rica, 1804**. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça/Arquivo Nacional, 1969.

MELLO E SOUZA, Laura. **Desclassificados do ouro**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

MORAIS, Manoel *et al.* **Modinhas e lundos dos séculos XVIII e XIX**. CD 3-11042. Movieplay, 1993.

NERY, Rui Vieira. Modinhas luso-brasileiras by Gerhard Doderer. **Latin American Music Review**, Austin, v.6, n.2, p.282-292, 1985

NOVAES, Felipe. **Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812)**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Belo Horizonte, 2019.258fp

NOVAES, Felipe; BESSA, Robson. Uma modinha no gabinete do diplomata: a monarquia lusitana na transição dos séculos XVIII ao XIX. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL MUSICOLOGIA TRANSATLÂNTICA – UM MOMENTO PARA REFLEXÃO**, 1, 2018, Lisboa. Anais...Lisboa: CESEM/FCSH-UNL, 2018, p.152-166.

ORDENAÇÃO MANUELINAS. **Coimbra**: Real Imprensa da Universidade de Coimbra, 1797.

PACHECO, Alberto. As licenças dramáticas luso-brasileiras e a representação do eu. **Opus**, v.27, n.2, p.1-20, 2021.

PINTO, Luis Maria da Silva. **Diccionario da Língua Brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

PORTUGAL [América]. **Coleção Sumária das próprias leis, carta régias, avisos e ordens que se acham nos Livros da Secretaria do Governo da Capitania de Minas Gerais.** AHU_ACL_LIVROS DE MINAS GERAIS, Cod.1232/BNP: COD.1612. Vila Rica: manuscrito, 1784/1792.

PORTUGAL [Reino]. **Leys a que se refere a da Polícia.** Lisboa: Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1755.

SILVA, Antônio Morais. **Diccionario da língua portugueza.** Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1789.

SILVA, Luiz Alves da; COSTOYAS, Dolores. **Canções, modinhas e lundus: brazilian songs.** CD 510061. Musikverlag Pan AG, 1992.

TRINDADE, Gabriel Fernandes da. **Graças aos Céus.** Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro, v.6. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011.

Uma revisão dos aspectos dos processos de ensino aprendizagem dos cantos de música popular brasileira

A review of aspects in processes of teaching and learning brazilian popular music

Simone Franco Valle
simonemestradoedmus@gmail.com

João Miguel Bellard Freire
joao.freire@musica.ufrj.br

Resumo: o presente artigo apresenta uma reflexão acerca do ensino de canto popular do Brasil a partir de uma base teórica que envolve as áreas de voz, educação musical e etnomusicologia. Este recorte da pesquisa de mestrado em andamento na área da Educação Musical levanta discussões a respeito da formação docente e atuação profissional do professor de canto popular, além de questionamentos sobre naturalizações da área que se configuram como obstáculos para a implementação de práticas pedagógicas diversificadas e pautadas no reconhecimento de nossas histórias e referências. Estamos utilizando conceitos como etnopedagogia (DUNBAR-HALL, 2009), diferentes relações com o repertório em aulas de música (GREEN, 1997, 2012), mundos musicais (ARROYO, 2002) e pensamento decolonial (MIGNOLO, 2017) para defender uma educação vocal como fenômeno culturalmente situado (QUEIROZ, 2010). Como resultados parciais, trazemos questionamentos construídos a partir da base teórica apresentada e de nossa prática docente, no intuito de refletir sobre um ensino de canto que se abra a diferentes repertórios, que seja efetivo na dimensão do trabalho técnico específico do cantor, mas que seja também comprometido com a diversidade estética e que promova uma aprendizagem culturalmente relevante.

Palavras-chave: Educação musical. Pedagogia vocal. Canto popular. Música como cultura. Música popular brasileira.

Abstract: *This article presents a reflection about teaching popular singing in Brazil from a theoretical framework that includes the fields of singing, musical education, and ethnomusicology. This is an excerpt from our ongoing Master's Thesis' research in Musical Education and raises discussions about teaching this modality of singing and questions about normalizations of the field - which might become possible obstacles for implementing more diversified vocal pedagogical practices, rooted in freedom and recognition of our own history and references. We are using concepts like ethnomusicology (Dunbar-Hall, 2009), different relationships with the music class repertoire (Green, 1997, 2021), musical worlds (Arroyo, 2002), and decolonizing thoughts (Queiroz, 2010). As partial results, we bring forth questions built upon the theoretical foundation reviewed and our teaching practice, aiming on reflecting about a way of teaching singing that is open to different repertoires, effective with respect to technical work specific to the singer, but also committed to diverse aesthetics and culturally relevant learning.*

Keywords: *Music Education. Vocal pedagogy. Popular singing. Music as culture. Brazilian Popular Music (MPB).*

I) Introdução

O presente artigo aborda uma base teórica para reflexão acerca do ensino de canto popular do e no Brasil. Ele é um recorte de uma pesquisa em nível de mestrado, na área de Educação Musical, em andamento, realizada no Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ¹. Seu objetivo é avaliar como vêm se dando os processos de ensino de canto popular, comparando-os com a formação superior em música. A distância existente entre aquilo que é ofertado como formação acadêmica e as exigências da profissão docente, buscamos também identificar possíveis dogmas técnicos e estéticos sedimentados, que se configuram como obstáculos para práticas

¹ Bolsista Demanda Social CAPES.

pedagógico-vocais amplas, pautadas na liberdade e reconhecimento de nossas próprias histórias e referências. (PICCOLO, 2003; MARIZ, 2013)

Academicamente, o canto lírico é a única forma de canto na maioria das universidades brasileiras. (SANDRONI, 2017; PICCOLO, 2003; MARIZ, 2013; MACHADO, 2007). Entendemos que a técnica que visa formar cantores eruditos não atende à demanda da maioria dos alunos que se tornarão professores e que terão demandas muito distantes daquela ensinada e aprendida na graduação.

Partindo do exposto acima, vamos apresentar discussões teóricas acerca do canto de música popular brasileira, sobre ensino de canto e sobre Educação Musical, de forma mais geral, para subsidiar uma reflexão sobre os caminhos de formação docente em música e sua relação com a atuação profissional do professor de canto. Vamos recorrer, também, a debates de outra subárea da Música, a Etnomusicologia, bem como aos estudos decoloniais. Nosso objetivo é relativizar conceitos e práticas hegemônicas no campo. Esperamos, assim, contribuir para uma reavaliação da formação do professor de canto popular, tema ainda pouco explorado na pesquisa em Música, o que justifica sua relevância acadêmica.

Apresentaremos, inicialmente, uma revisão de autores que nos servirão de base para as reflexões que serão apresentadas posteriormente no artigo.

II) Cantos populares - processos de ensino-aprendizagem

A revisão da bibliografia sobre os cantos populares do Brasil nos mostra alguns consensos com relação a suas características peculiares, entre elas: a ampla diversidade de formas de cantar aceitas e reconhecidas na estética da voz popular brasileira; a valorização da mensagem em relação ao virtuosismo vocal; a importância da identidade vocal do intérprete e da conexão deste com uma genealogia vocal; a forte ligação do canto com o padrão da fala cotidiana. (SANDRONI, 2017; PICCOLO, 2003; REZENDE, 2010; MARIZ, 2013; MACHADO, 2007, 2012). Sobre alguns destes aspectos Machado (2012) afirma,

Com base nessa percepção – de que as tendências da voz na canção popular urbana brasileira, partindo de um comportamento matricial, oferecem fontes tanto para a conservação quanto para mudança de padrão estético –, é também possível afirmar que a consolidação de uma tradição no modo de cantar foi sendo transmitida de geração a geração pela prática da escuta e, até certo ponto, da imitação [...] e sempre movidos pelo desejo de consolidar sua própria marca interpretativa, além de se espelhar em seus ídolos, cada cantor buscou transformar esse canto imprimindo algum detalhe de sua marca pessoal. (MACHADO, 2012, p. 21)

Com relação as formas de aprender e ensinar este canto, ressaltam-se as seguintes características: a forte presença da transmissão oral em detrimento da leitura musical; o aprendizado por imitação de ídolos; a importância da construção da identidade do intérprete como parte do processo pedagógico (escolha de gestos vocais, repertório, timbre, postura cênica, entre outros); na construção das vozes e estratégias pedagógicas ou seja, a valorização de uma linha histórica da canção popular; a ausência de método específico e a influência de pedagogias estrangeiras numa tentativa de adaptações de sonoridades.

Mariz (2013) destaca três pontos sobre o ensino do canto popular recentemente contestados na academia: 1) Já que o aparelho fonador é o mesmo, o trabalho técnico é uniforme em todos os estilos; 2) que as

diferenças de sonoridade de cada nicho vocal se deveriam unicamente a fatores de expressão, que cabem a cada cantor desenvolver sozinho a partir de sua sensibilidade; 3) que o canto erudito seria “a base” técnica necessária para todo e qualquer tipo de canto. Com a revisão destes pontos foi possível defender um ensino vocal conectado à sua dimensão cultural, o que implica na revisão de valores como técnica única, padronização da estética vocal e legitimidade musical.

Em trabalho posterior, Mariz (2021) apresenta três tendências de atuação de professores de canto na atualidade: a) técnico-científico, que pauta suas práticas principalmente nas descobertas da ciência vocal moderna; b) empírico-musical, que adequa a educação vocal ao estilo que se pretende cantar, considerando as especificidades do gênero e uma imersão/ vivência em determinada cultura; c) holístico/ corporal, que investiga principalmente a relação entre voz e subjetividade numa perspectiva terapêutica do canto. Mariz afirma ser desejável uma abordagem integrativa das três tendências destacadas.

A professora aponta que, além das influências do canto lírico no processo de ensino aprendizagem do canto popular, ocorre nos últimos vinte anos de forma intensa, uma entrada de métodos norte-americanos, que estão implicados num processo de produção musical em massa e reprodutibilidade de padrões vocais comerciais. Fato que impacta diretamente o mercado e o dia a dia do profissional de canto. Seu trabalho traz também a observação da existência de uma hegemonia de escuta, muito pautada nos modelos vocais norte-americanos difundidos pelas diferentes mídias. Mariz (2013) afirma que a chegada das franquias musicais no início dos anos 2000, o aumento da população ligada às igrejas evangélicas e neopentecostais, assim como o ressurgimento de programas de TV (como *The Voice*) contribuíram para a instauração do quadro. Sobre isso Regina Machado afirma,

A questão é que durante muitos anos a gente só teve formação, informação e metodologias de ensino vindas de pensamentos europeus, e depois de pensamentos norte-americanos. A técnica vocal americana, especialmente a do *belting*, e até a da *soul music*, é específica de um universo cultural deles. Vai cantar música brasileira com aquele sotaque, acho isso gravíssimo. Porque é um processo de aculturação dentro de um país que tem a canção popular mais consolidada do mundo. Isso já é uma questão política, é uma questão de guerrilha. (MACHADO *apud* MARIZ, 2013, p. 139)

Piccolo (2003) promove uma discussão a respeito de uma escola de canto popular brasileiro- seu trabalho traz entrevistas com diversos professores e cantores e afirma que não existe um método específico para esta modalidade de canto. O professor Felipe Abreu defende que se não existe um método unificado, existem práticas regionais que são como métodos.

Felipe Abreu – [...] o fato de não haver métodos não significa que não existam práticas que são como métodos [Latorre (2002)]. Isso é um ponto de conclusão no seu trabalho. Eu acho que existe certa presunção de que no exterior existam métodos consagrados, o que não é verdade. [...] Será que a resposta não estará em que esses métodos sejam regionais ou locais? E não uma coisa de um método que vai ser escrito, vai ser adotado nacionalmente? (LATORRE, 2002 *apud* SANDRONI, 2017, p. 186).

III) Educação Musical e cultura- um diálogo com a Etnomusicologia

Nas últimas décadas, temos visto o forte diálogo da Educação Musical com outras áreas. Autores como Arroyo (2000), Queiroz (2004, 2010), Green (1997, 2000), Dunbar-Hall (2009), por exemplo, desenvolveram pesquisas nesses moldes. Desta fusão surgiram reflexões possibilitadoras de um olhar flexibilizado para o ensino da música popular. Vemos, como um ponto em comum entre esses autores, uma compreensão da música como cultura, sem separar o som musical das ideias e comportamentos a ele associado. A partir desse entendimento, a separação entre repertório e seus modos de ensino-aprendizagem revela-se arbitrária, pois desconecta os sons musicais de seus significados sociais.

Green (1997) discorre sobre uma organização social da prática musical e destaca que essa organização ocorre em três grandes movimentos: produção, distribuição e consumo. Essas categorias dizem respeito respectivamente a como a música é criada, como é transmitida (como encontra seu público) e como esta música se torna um bem de consumo e é utilizada (por quem? Em que circunstâncias?). Segundo a autora, através destas categorias é possível examinar os significados atribuídos aos bens culturais em um grupo social, como são construídos, mantidos e questionados. É possível investigar também a construção social do significado de uma prática musical, ou seja, de que forma as organizações sonoras passam a ser percebidas por uma pessoa como coerentes.

A partir da observação da relação do ouvinte com diferentes produções musicais, Green (1997) propõe os conceitos de significado inerente (percepção sobre o material sonoro da obra em questão), e significado delineado (sobre os fatores simbólicos atribuídos). Estes significados podem ser positivos ou negativos de acordo com a relação que o sujeito estabelece com determinada música.

Retomando essa conceituação em trabalho posterior, Green (2012) ressalta ainda três possibilidades de experiência com a música no processo de ensino-aprendizagem: 1) Alienação - ocorre quando respondemos negativamente a ambos os significados, inerentes e delineados; 2) Ambiguidade - quando sobre os significados inerentes e delineados, uma pessoa responde negativamente em relação a um e, ao mesmo tempo, de forma positiva em relação a outro e; 3) Celebração - caracteriza-se por experiências positivas de um aluno em relação a ambos os significados. A autora compreende o professor como um proponente de diferentes experiências musicais, eximindo-o do papel de convencer ou atestar a qualidade de uma determinada música e afirma que é das diferentes combinações positivas e negativas dos significados inerentes e delineados e da interação entre eles que surge um grande desafio para a educação musical.

Essas reações não estão apenas relacionadas com as habilidades musicais inatas dos alunos, elas são também resultantes dos precedentes sociais e afiliações a uma variedade de diferentes grupos sociais. Familiaridade com os significados inerentes e inclinações para significados delineados originam-se parcialmente da música que se escuta habitualmente, dos valores e normas culturais de suas classes, etnia, gênero, idade, religião, subcultura etc. (GREEN, 1997, p. 33)

Dunbar-Hall (2009) propõe uma abordagem da educação musical culturalmente contextualizada, a qual chama de Etnopedagogia. Segundo o autor, essa é uma ferramenta capaz de reformular as estratégias de ensino e aprendizagem em música, diminuindo a distância entre o conteúdo das aulas e a demanda do mundo

real. Neste sentido, propõe um alinhamento por parte da pedagogia, entre a música abordada e sua transmissão contextualizada.

[A etnopedagogia propõe] utilizar e interpretar uma gama de estratégias pedagógicas para refletir os tipos de música que estão sendo ensinados e as culturas das quais essas músicas derivam. Requer repensar a adequação entre pedagogia e música, exigindo uma compreensão mais ampla das potenciais dimensões etnomusicológicas da educação musical. (DUNBAR-HALL, 2009, p. 76. Tradução nossa)

Autores como Queiroz (2004, 2010, 2017) e Arroyo (2000, 2002) promovem um cruzamento entre as áreas da educação musical e etnomusicologia considerando que existem múltiplas formas de ensinar, aprender, valorar e que a melhor abordagem pedagógica é aquela que está conectada com a comunidade à qual o processo de educação está servindo. A educação musical neste prisma é vista como fenômeno. Arroyo (2000) afirma que “onde há práticas culturais, há práticas de ensino e aprendizagem musical” (ARROYO, 2000, p. 18) e que devemos considerar os diferentes mundos musicais abordados no processo de educação. Queiroz (2010) reitera que os processos de ensino aprendizagem abarcam aspectos extramusicalis que precisam ser levados em conta na prática pedagógica.

A transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico. (QUEIROZ, 2010, p. 115)²

No âmbito da educação musical contemporânea e das perspectivas das pesquisas etnomusicológicas, temos a convicção de que pouco importa se, segundo determinada concepção, uma música é considerada “boa” ou “ruim”. Importa, de fato, que significado ela tem para as pessoas que a vivenciam, a praticam e, por consequência, lhe atribuem valor. (QUEIROZ, 2010, p. 118)

Outro aspecto relevante encontrado na revisão de autores é o fato de o repertório de música popular ter sido inserido nos currículos a partir de premissas de outro repertório- no caso, a música de concerto ocidental. Green (2012), sobre a inserção da música popular nas escolas regulares inglesas, relata que no pós-guerra (1960), os alunos tinham uma experiência alienada com o repertório que integrava as aulas de música, por isso admitiu-se a inserção da música popular nos currículos. Houve, porém, dificuldades neste processo de inclusão, entre elas a autora destaca a forma como a música popular é inserida nas salas de aula já que "o contexto social já forma uma parte das delineações da música. Portanto, assim que qualquer música é trazida para um novo contexto de recepção, suas delineações ficam propensas a mudar". (GREEN, 2012, p. 66). A música popular foi introduzida como repertório nas aulas de música na escola, sendo que a forma de ensino-aprendizagem continuou sendo centrada na leitura, com arranjos prontos, como na música de concerto. Isso desconsidera a dimensão cultural dos processos de ensino-aprendizagem em música.

² That is, to utilise and interpret a range of pedagogic strategies to reflect the types of music being taught and the cultures from which those musics derive. It requires rethinking of the fit between pedagogy and music, calling for wider understanding of potential ethnomusicological dimensions of music education. (DUNBAR-HALL, 2009, p. 76)

Apesar do crescente entusiasmo com o qual a música popular tem sido saudada, uma vez dentro da sala de aula, ela tende a ser tratada pelos professores, pelas bancas examinadoras e pelas demandas do Currículo Nacional, de modo geral, como se seus significados inerentes assegurassem o mesmo tipo de atenção que a música clássica (GREEN 2002a, 2002b). Analisar música popular e tratá-la como conhecimento curricular vai contra os gostos dos alunos (VULLIAMY, 1977^a; 1977^b apud GREEN, 2012, p. 67)

Autores como Queiroz (2010, 2020) e Arroyo (2002) também acreditam que a simples abordagem da música popular em sala de aula, assim como uma substituição superficial de disciplinas no currículo de formação do professor de música não seriam ações fortes o suficiente para uma abordagem eficaz da música popular na educação musical. Uma abordagem mais efetiva implicaria na revisão dos valores que sustentam o currículo, a ação educativa e a crença sobre o que é música. Sobre isso, Queiroz (2020) afirma,

Não adianta colocar essas pessoas [advindas de diferentes contextos culturais] neste universo [da educação formal] se for pra manter essa forma baseada numa música branca, exclusivamente cristã, produzida e consolidada por homens numa lógica patriarcal. Uma mudança tem que estar vinculada à outra. (QUEIROZ, 2020, s.p.)

A fala do professor denuncia práticas de educação que promovem um reconhecimento superficial da diversidade cultural, sem que haja real interação entre elas, sem assegurar um lugar de fala, expressão e diálogo. Atitudes que de fato, contribuiriam para a criação de uma sociedade democrática e coletiva.

Aproximando esta discussão do campo da educação vocal, ressaltamos a fala de Clara Sandroni sobre uma abordagem pedagógico vocal conectada ao contexto cultural da canção.

A questão é o repertório, é o que você quer abordar. Aí você vai procurar os instrumentos para chegar àquele seu objetivo, que é cantar bem uma canção de Tom Jobim. Você tem que respeitar aquele estilo. Então você vai usar as armas que você tem. É basicamente o que a gente fez no canto popular. O estilo do cara é rock'n'roll, bossa nova, é samba, e aí o que a gente sabe? Ah, que a respiração tem que ser assim, que a "pegada" tem que ser assim, eu gostaria de ouvir um som dessa maneira [...] (PICCOLO, 2003, p. 76)

Os professores Felipe Abreu e Regina Machado comentam a respeito da importância de uma abordagem pedagógica ampla e culturalmente situada.

Me interessa a voz do cantor autoral, isto é, aquele que vai se expor e expor sua visão de mundo. Prefiro a abordagem pelo viés da cultura geral, da história da música, da história da arte, da literatura, da poesia, da política. Acho que um cantor popular não deve ser uma pessoa desinformada, ignorante. (MARIZ, 2013, p. 139)

Regina Machado também defende uma abordagem ampla na educação de vozes e afirma,

Só a abordagem técnica – e o fazer musical é cheio de abordagens técnicas – me parece que leva a um campo restrito de reflexão. A reflexão crítica, a ampliação do conhecimento artístico eu acho que é fundamental para o seu amadurecimento como pessoa. E acredito que isso interfere diretamente no seu cantar, porque interfere na sua capacidade de compreensão, interfere no seu amadurecimento para filtrar aquela canção e para se pôr a serviço dela. (MARIZ, 2013, p. 139)

IV) Pensamento decolonial

Queiroz (2020) apresenta reflexões sobre uma educação musical ligada aos fundamentos da decolonialidade. O termo configura-se como uma resposta ao conceito de colonialidade descrito por Mignolo (2017) como, “matriz ou padrão colonial de poder, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 13). O conceito de descolonialidade³ segundo Mignolo, configura-se como uma “resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade”. (MIGNOLO, 2017, p. 13) A retórica da modernidade contribui para a manutenção de uma ordem mundial que coloca a Europa no centro do mundo, classificando como inferiores outras culturas, narrativas, histórias, pessoas. O colonialismo, como ordem político-econômica explícita acabou, mas deixou como seqüela uma ideologia castradora, que assegura por meio de relações intersubjetivas e mecanismos de controle a soberania europeia-estadunidense.

Trazendo a discussão para o âmbito da educação musical, Queiroz (2020) destaca como sintomas da colonialidade a hegemonia cultural presente nas instituições de ensino; a dominação estética de repertórios e formas de ensinar; o fato de a história da música universal ser contada sob uma perspectiva europeia invisibilizando outras culturas; o engessamento de currículos, que contribui para a manutenção da ordem vigente e reafirma a visão eurocêntrica da música; o fato de a música popular brasileira ter pouco ou nenhum espaço nos currículos e, como resultado deste quadro, uma educação musical excludente para a maior parte da população.

O autor aponta diretrizes para uma educação musical decolonial, entre elas estão: a incorporação do patrimônio musical e material brasileiro e de outras partes do mundo (América Latina, África, Oceania); a abordagem de temas emergentes (raça, gênero, etnia, sexualidade); o diálogo com temas das comunidades locais, valorizando assim sua história, discurso e expressão artística; a implementação de estratégias curriculares a partir da diversidade musical e o incentivo à pesquisa como estratégia formativa em música. Queiroz (2020) defende ainda que o curso de música seja pensado como fenômeno complexo e que trabalhe ética e justiça social aplicados à realidade brasileira; defende a incorporação de saberes fundamentais da nossa identidade, história e trajetória e afirma que uma educação comprometida com a ética e as questões humanas não é opositora à formação musical estética.

Moura (2019) propõe um debate a respeito das contradições e hegemonia eurocêntrica/ estadunidense na arte-educação em contextos latino-americanos, propondo a desobediência docente como alternativa para a decolonialidade neste campo de conhecimento.

Tal proposição implica pensar a formação docente pela opção decolonial como forma de problematizar as hierarquizações que legitimam uma episteme eurocêntrica e deslegitimam a formação com base nos saberes desde as artes e as culturas latino-americanas. Compreendo o (re)pensamento crítico sobre a América Latina, sobre sua história colonial e sobre as heranças legadas pelos ‘ismos’ (colonialismo, patriarcalismo, capitalismo), desvelados pela arte, pelas histórias e pelas culturas latino-americanas, como um caminho que possibilita decolonizar as formas de pensar/ ser/ fazer/ sentir nesse território. [...] A desobediência docente precisa partir da decolonialidade intelectual de formadores e formadoras de professores e professoras de arte e ser impressa nos currículos dos cursos de formação. A decorrência é a possibilidade de pensar uma Arte/Educação decolonial, que passa a refletir as potencialidades do pensamento artístico e

³ Apesar de o conceito ser nomeado comumente como decolonialidade, o autor utiliza o termo descolonialidade.

É importante destacar que não estamos desenvolvendo uma proposta de canto decolonial, mas que estamos utilizando o conceito de decolonialidade como ferramenta para o repensar de nossas práticas e para analisar as formações do professor de canto, sejam elas em âmbito formal ou não.

Outro aspecto relevante encontrado na literatura decolonial é o conceito de pensamento fronteiroço, descrito como uma postura adotada por pessoas cujos corpos lidam com ideologias hegemônicas através de processos de recusa e aceitação, no exercício de legitimar as próprias vivências e contar a história de uma perspectiva não universal (MIGNOLO, 2017).

O pensamento fronteiroço é a singularidade epistêmica de qualquer projeto decolonial. Por quê? Porque a epistemologia fronteiroça é a epistemologia do *anthropos* que não quer se submeter à *humanitas*, ainda que ao mesmo tempo não possa evitá-la. A descolonialidade e o pensamento/sensibilidade/fazer fronteiroços estão, por conseguinte, estritamente interconectados, ainda que a descolonialidade não possa ser nem cartesiana nem marxista; a descolonialidade emerge da experiência da colonialidade, alheia a Descartes e invisível para Marx. (MIGNOLO, 2017, p. 16)

A discussão sobre decolonialidade neste trabalho é aplicada à área da educação musical com foco no ensino do canto de música popular brasileira, como uma proposta para repensar as estruturas de violência simbólica e cultural visando a uma abordagem ampla do processo de aprendizagem. Buscamos utilizar suas ferramentas para questionar dogmas vocais técnicos e estéticos e encaminhar nossa prática em direção à liberdade, criatividade e (re)conhecimento das nossas próprias histórias e referências.

V) Questões levantadas a partir da base teórica exposta

Em um exercício de estranhar o instituído e naturalizado, nossa pesquisa observa como acontecem os processos de ensino de canto de música popular brasileira e investiga em que aspectos as práticas pedagógicas tendem a sedimentar uma ideologia hegemônica que não auxilia na implementação de práxis que tenham como compromisso o exercício crítico, a libertação de padrões que hierarquizam repertórios, entre outros fatores que se colocam como obstáculos na construção de práticas pedagógico-vocais comprometidas com a liberdade, criatividade e reconhecimento de nossas histórias, referências e narrativas.

São muitos os pontos de ligação possíveis entre a revisão dos autores aqui apresentados e a construção de uma abordagem de ensino-aprendizagem da voz na canção popular brasileira. Com relação à discussão a respeito das estratégias técnicas para o treinamento vocal, encontramos quatro aspectos relevantes na bibliografia: a ausência de metodologia específica para o canto popular do Brasil, o questionamento da adoção da técnica do canto lírico como se fosse uma “base” universal para todo cantor, a reflexão a respeito da adaptação de métodos estrangeiros vinculados à estética vocal moderna norte-americana para o canto de música popular brasileira e, como nos lembrou o professor Felipe Abreu, a existência de práticas regionais (ou locais) que são como métodos. A colocação do professor pode ser abordada através do conceito de Etnopedagogia trazido por Dunbar-hall (2009), dessa forma a abordagem técnico-vocal a partir da observação de padrões de práticas

culturais ganha uma estrutura teórico-pedagógica consistente, capaz de subsidiar futuras pesquisas que se interessem por aprofundar investigações a respeito de uma pedagogia de canto conectada às dimensões culturais.

O questionamento da utilização de métodos estrangeiros presente nos trabalhos da maioria dos autores da área de voz na música popular brasileira (PICCOLO, 2003; MARIZ, 2013, 2014, 2016; MACHADO, 2012; SANDRONI, 2017) passa pela consciência de que estes modelos estéticos e pedagógicos (tanto o erudito, quanto o comercial norte-americano) trazem consigo para além de um conjunto de ajustes vocais, uma estética sonora ligada à gêneros musicais e vivências culturais específicos, além de uma filosofia de educação e visão de mundo. Por isso, sua aplicação direta e sem uma reflexão crítica a outro contexto cultural e social pode trazer prejuízos em diferentes escalas ao processo de educação e fazer artístico (MARIZ, 2014; MACHADO, 2012; SANDRONI, 2017; ARROYO 2000, 2002; LATORRE, 2002; QUEIROZ 2004, 2010, 2020). A partir da revisão deste tópico, questionamos: como poderíamos promover abordagens dialógicas com métodos e ferramentas de outros contextos culturais sem que com isso, ocorra uma hierarquização estética, de repertório e de práticas pedagógicas?

A voz é um objeto de estudo capaz de dialogar com diversas áreas do conhecimento, desde abordagens artístico-musicais até as terapêuticas, culturais, linguísticas, pedagógicas entre outras. É perceptível nas discussões atuais sobre pedagogia vocal, seja nos congressos de voz cantada, ou nos novíssimos cursos dedicados à formação de professores de canto (cursos livres ou a nível de pós-graduação), uma grande ênfase no campo da ciência vocal, promovendo um diálogo entre pedagogia vocal e fonoaudiologia. Consideramos positiva esta aproximação de áreas, mas acreditamos que a formação do professor de canto deve contemplar também conhecimentos que permitam uma abordagem que auxilie na construção não só de uma voz tecnicamente potente, mas de um sujeito capaz de um pensamento crítico sobre sua prática em diferentes esferas. Assim, um segundo questionamento seria, como uma aula de canto pode contribuir para o exercício de formação crítica de um indivíduo?

Ainda hoje é comum observar uma visão da arte desconectada do contexto social e político do lugar de onde é produzida. (MARIZ, 2013; GREEN, 1997, 2012; ARROYO, 2000, 2002; QUEIROZ, 2010; MACHADO, 2012) As reflexões aqui propostas visam a religação destes elementos como fonte de potência do canto. A discussão sobre decolonialidade é aplicada à área do canto de música popular brasileira neste trabalho como uma proposta para repensar princípios e ideologias hegemônicas visando uma abordagem ampla do processo de aprendizagem. Neste sentido, nos questionamos: de que maneira a diversidade cultural traduzida em múltiplas formas de cantar e diferentes gêneros, pode ser tratada na aula de canto? Como o processo pedagógico-vocal pode efetivamente reconhecer e considerar os temas caros ao contexto cultural em que se insere? Quais seriam as diretrizes para uma implementação de estratégias curriculares que dialoguem com a diversidade musical na área do canto? Que tipo de verdades consolidadas no campo da voz e da pedagogia vocal ainda nos impedem de promover estas transformações?

A partir do referencial teórico aqui exposto, estamos propondo reflexões a respeito de um exercício formativo do professor de canto que irá atuar no segmento das músicas populares do Brasil.

VI) Considerações finais

A partir do referencial teórico exposto e das questões gerais levantadas sobre pedagogia vocal, a pesquisa de mestrado em andamento entrevistará professores de canto atuantes no segmento da música popular brasileira, a fim de avaliar como vêm se dando os processos de ensino de canto popular, identificando crenças e valores envolvidos na prática, tal como suas principais demandas e dificuldades.

Como produto deste exercício reflexivo a respeito das práticas pedagógicas para o canto de música popular do Brasil, a pesquisa buscará elaborar diretrizes para um ensino de canto abrangente, comprometido com a diversidade, que promova uma aprendizagem culturalmente relevante, questionadora de lógicas hegemônicas e conectada às diversas lutas de estética, lugar, representação social da música popular e ruptura de conceitos e valores da colonialidade.

Buscaremos elaborar perspectivas de práticas pedagógicas que deem conta da ampla diversidade de repertórios e seus contextos, sem desprezar a dimensão do trabalho técnico específico do cantor.

Referências

ARROYO, Margarete. **Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**. Revista da ABEM. n. 5, p. 13-20, 2000.

ARROYO, Margarete. **Mundos musicais locais e educação musical**. Em Pauta, v. 13 - n. 20 – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 95-121, 2002.

DUNBAR-HALL, Peter. **Ethnopedagogy: Culturally contextualised learning and teaching as an agent of change**. Action, Criticism, and Theory for Music Education 8/2, p. 60–78, 2009. Disponível em: http://act.maydaygroup.org/articles/DunbarHall8_2.pdf

GREEN, Lucy. **Pesquisa em sociologia da Educação Musical**. Revista da ABEM, v. 04, p. 25-35, Porto Alegre, p. 25-35, 1997. Oscar Dourado (trad.)

GREEN, Lucy. Ensino na música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da ABEM**, v.20, n.28. Londrina, p. 61-80, 2012.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística. Universidade de São Paulo, 2012. São Paulo, 2012. 192p.

MARIZ, Joana Souza de. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo**. Tese de doutorado. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. 180p.

MARIZ, Joana Souza de. Estratégias metodológicas para o ensino do canto popular. In: Curso **Desperte Sua Voz**. UFPB, 2021. Paraíba. Anais eletrônicos... Paraíba: UFPB, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vrxqishykr>> Acesso em 29. Abr. 2021

MIGNOLO, Walter. **Desafios decoloniais hoje**. Epistemologias do sul, Foz do Iguaçu/Paraná, 2017, p. 12-32, 2017. Originalmente publicado em BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (Orgs.). **Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo**. 1a ed. Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014. Tradução de Marcus de Jesus Oliveira.

MOURA, Eduardo Junio Santos. **Des/obediência docente na de/colonialidade da arte/educação na América Latina.** Revista GEARTE, v. 6, n. 2. Porto Alegre, p. 313- 325, 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

PICOLLO, Adriana Noronha. **Canto popular brasileiro: a caminho da escola.** Monografia Instituto Villa-Lobos. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003. Rio de Janeiro, 2003. 96p.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos.** Opus, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A educação superior em música que precisamos no Brasil: dos cânones da colonialidade às opções decoloniais. In: II Seminário do Grupo Pet (Programa de Educação Tutorial) Artes Música da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). 2020. Minas Gerais. **Anais eletrônicos...** Minas Gerais: Unimontes, 2020. Disponível em: acesso em 16 jan. 2021.

SANDRONI, Clara. **O ensino de canto popular no Brasil: um subcampo emergente.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. Rio de Janeiro, 2017. 238p.