ANAIS

ISSN 2236-3378

ANAIS

XII Simpósio Internacional de Musicologia Anais (recursoeletrônico)

****

Local / *Venue:*
Goiânia - Goiás – Brasil

Data / *Date:*
01 a 07 de julho de 2023 / *July 01mo to july 07th, 2023*

****

Realização / Organization / Acomplishment

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

****

Expediente

COORDENAÇÃO GERAL/*GENERALCOORDINATION*

Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) - **Presidente**
Dr. David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)
Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

COMISSÃO ORGANIZADORA / *ORGANIZING COMMITTEE*

Ms. Andréa Luísa Teixeira (UFG) – **Coordenadora / *Coordinator***
Ângela Samara (Oficinas de Música / UFG)
Dr. Carlos Henrique Coutinho (UFG)
Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG)
Ms. Denise de Almeida Felipe (UFG)
Dr. Diones Correntino (UFG)
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)
Ms. Fabricia Vilarinho (UFG)
Dr. Fernando Llanos (UFG)
Dra. Flavia Maria Cruvinel (UFG)
Ms. Leonardo Victor de Carvalho
Dra. Marília Álvares (UFG)
Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
Ms. Marcus Vinicius Pantaleão Gomes (UFG)
Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Ms. Rodrigo Assis (UFG)
Ms. Sergio de Alencastro Veiga Filho (UFG)
Ms. Wdemberg Silva (CETT/UFG)

COMISSÃO CIENTÍFICA / *SCIENTIFIC COMMISSION*

Dra. Gyovana Castro Carneiro (UFG) e Magda de Miranda Clímaco **- Coordenadoras / *Coordinator***
Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Dra. Denise Zorzetti (UFG)
Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)
Adalberto Paranhos
Adriano Claro Monteiro
Alberto José Vieira Pacheco
Ana Guiomar Rego Souza
Angelo Dias
Anselmo Guerra de Almeida
Carlos Henrique Coutinho Costa
Carlos Elias Kater
David Cranmer
Éliton Perpétuo Rosa Pereira
Gyovana de Castro Carneiro
Fernanda Albernaz do Nascimento
Fernando Lacerda Simões Duarte
Flavia Maria Cruvinel
Heloísa Capel
Kátia Paranhos
Loque Arcanjo Jr
Luciane Viana Barros Páscoa
Magda de Miranda Climaco
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Marcos Holler
Marcos Moreira
Marília Álvares
Nilceia Protásio Campos
Robervaldo Linhares Rosa
Sílvia Maria Pires C. Berg
Thiago Cazarim da Silva

APOIO / SUPPORT
Allana Letícia Maia Lemes
Ana Claudia Nunes
Arthur Ribeiro de Araujo
Isabela Cristina Oliveira Paulo Araujo
Isabel Blum Scneider
Juliana Sturba
Laise Lucena
Natália Plaza Pinto Silva
Vitor Rocha Silva

Apresentação

O XII SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, realizado pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com o Núcleo CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira CESEM/FHSC/UNL, 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 de nossos parceiros do Núcleo CARAVELAS/ CESEM/ Universidade Nova de Lisboa.

Entendemos que eventos como o XII Simpósio Internacional 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 de forma híbrida, com atividades remotas e presenciais. 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, do Centro Cultural UFG, do Campus Goiás UAECH UFG e Venerável Irmandade de Nosso Senhor dos Passos 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 A TODOS E TODAS!!!

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Magda de Miranda Clímaco (UFG)
David Cranmer
(CESEM/FCSH/UNL)

Sumário

Apresentação **6**

Programação Geral **9**
1 de julho (sábado) / *July 1st (Saturday)* **9**
2 de julho (domingo) / *July 2nd (Sunday)* **10**
3 de julho (segunda-feira) / *July 3rd (Monday)* **10**
4 de julho (terça-feira) / *July 4th (Tuesday)* **10**
5 de julho de 2023 (quarta-feira) / *July 5th (Wednesday)* **11**
6 de julho (quinta-feira) / *July 6th (Thursday)* **12**
7 de julho (sexta-feira) / *July 6th (Friday)* **13**

Programação Artística **14**
1 de julho (sábado) / *July 1st (Saturday)* **14**
3 de julho (segunda-feira) / *July 3rd (Monday)* **14**
4 de julho (terça-feira) / *July 4th (Tuesday)* **15**
6 de julho (quinta-feira) / *July 6th (Thursday)* **15**
7 de julho (sexta-feira) / *July 6th (Friday)* **15**

Programas **17**
1 de julho (sábado) / *July 1st (Saturday)* **17**
3 de julho (segunda-feira) / *July 3rd (Monday)* **18**
4 de julho (terça-feira) / *July 4th (Tuesday)* **19**
6 de julho (quinta-feira) / *July 6th (Thursday)* **22**
7 de julho (sexta-feira) / *July 6th (Friday)* **24**

Conferencistas, Debatedores e Intérpretes **25**

Resumo das Conferências **81**

Minicursos **85**

Resumo dos GT'S 89

Resumo dos Textos das Mesas Redondas 93

Resumo das Comunicações 115

Documentário 109

Entrevista 109

Lançamentos de Livros 111

Artigos Completos 131

Programação Geral

PROGRAMAÇÃO GERAL / *SCHEDULE*

1 de julho a 07 de julho de 2023 / *July 1st to July 7th, 2023*

Evento Híbrido / Hybrid Event

OBSERVAÇÃO: todos os Recitais serão presenciais, gravados e lançados no You tube UFG Oficial um dia depois de sua realização / *NOTE:* *all Recitals will be live, recorded and released on the Official You tube UFG one day after its realization*

1 de julho (sábado) / *July 1st (Saturday)*

Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) */School of Music and Scenic Arts (UFG)*
Colégio Santana - UACH UFG – Cidade de Goiás */ Santana School – UACH UFG -Goiás City*
Igreja de São Francisco de Paula
UFG Oficial – Youtube / *Official UFG – Youtube*

10h00	**CERIMÔNIA DE ABERTURA / *OPENING CEREMONY* – Híbrido** **Local** / *Venue:* Auditório do Colégio Santana / UAECH UFG - Cidade de Goiás
11h00	**RECITAL PALESTRA:** O Violão de Villa-Lobos e Ronaldo Miranda: aspectos idiomáticos / *The Guitar of Villa-Lobos and Ronaldo Miranda: language aspects* - **presencia**l Dr. Eduardo Meirinhos (UFG) **Local /** *Venue:* Capela do Colégio Santana
14h	**LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE**: Lançamento do livro Musicologias em Interpelações Contemporâneas -**presencial e online)** Organizadores: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza, Dr. Robervaldo Linhares Rosa, Dr. David Cranmer, Dra. Magda de Miranda Clímaco. Convidado: Dr. Carlos Elias Kater **Local /** *Venue***:** Auditório do Colégio Santana
15h	**ENCONTRO DE AUTORES / MEETING OF AUTHORS:** Livro Musicologias em Interpelações Contemporâneas **(online)** Apresentação: 15h Carlos Kater – 15h:15min David Cranmer – 15h:30min Alda Oliveira – 15h:45min Martha Tupinambá de Ulhoa – 16h Diosnio Machado Neto – 16h:15min Marcos Krieger – 16h:30min Magali Kleber – 16h:45min Magda Pucci – 17h Carlos Henrique Costa e Lorena Alves Magalhães e Silva – 17h:15min João Miguel Bellard Freire – 17:30 Robervaldo Linhares Rosa - 17h:45min Magda de Miranda Clímaco– 18h Ana Guiomar Rêgo Souza – 18h15,im
20h	**RECITAL / *RECITAL***: Música Sacra Vilaboense / *Vilaboense Sacred Music* - Coral Solo - **presencial** Coral Solo – Cidade de Goiás / *Solo Choir - City of Goiás*

	Regente / *Conductor:* Sebastião Curado Piano: Consuelo Quireze Rosa **Local /** *Venue:* Igreja de São Francisco de Paula
23h	**SERENATA VILABOENSE / *SERENADE VILABOENSE* – presencial** Direção: Marlene Vellasco **Local /** *Venue*: Centro Histórico da Cidade de Goiás / *Historic Centre of Goiás City*

	2 de julho (domingo) / *July 2nd (Sunday)* Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) */School of Music and Scenic Arts (UFG)* Colégio Santana - UACH UFG – Cidade de Goiás */ Santana School – UACH UFG -Goiás City* Igreja de São Francisco de Paula UFG Oficial – Youtube / *Official UFG – Youtube*
10h	**MESA REDONDA 1 /*ROUNDTABLE 1:*** Memória e Patrimônio / *Memory and Heritage* – NIPAM UFG - **online** Dr. Manuel Ferreira Lima Filho (UFG) Dra. Izabela Tamaso (UFG) Dra. Ema Claudia Ribeiro Pires (Universidade de Évora / UFG) Mediador / *Moderator:* Dr. Thiago Cazarim (CEFET- MG) **Local /** *Venue***:** Auditório do Colégio Santana
	TARDE E NOITE LIVRES / AFTERNOON AND EVENING FREE

	3 de julho (segunda-feira) / *July 3rd (Monday)* Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) */School of Music and Scenic Arts (UFG)* Centro Cultural UFG / *Cultural Centre UFG* UFG Oficial – Youtube / *Official UFG – Youtube*
10h	**CONFERÊNCIA 1 / *KEYNOTE LECTURE 1*:** A iconografia musical na numismática: avaliando representações oficiais da cultura musical no Brasil / *Musical iconography in numismatics: official representations of musical culture in Brazil* - **online** Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA) Debatedora / *Moderator*: Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)
14h30	**MESA REDONDA 2 / *ROUNDTABLE 2:*** Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologias / Decolonial perspectives in the dialogues and interactions between music education and Musicologies - **online** Dr. Carlos Poblete Lagos (Departamento de Música, UMCE, Chile)) Dr. Eduardo Lopes (CESEM Polo Évora - Coordenador / Universidade de Évora) Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz (Presidente da ANPPOM / (UFPB) Dra. Thais Lobosque Aquino (UFG) Mediadora / *Moderator*: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza e Dra. Flavia Maria Cruvinel (UFG)
17h	**SESSÕES TEMÁTICAS - COMUNICAÇÕES / *PRESENTATIONS* - online** **Musicologia histórica /** *Historical musicology* e **Musicologia e criação musical (composição e performance)** */ Musicology and music creation (composition and performance)* Coordenadora / *Coordinator:* Ms. Andréa Luísa Teixeira (UFG). **Musicologia e interfaces com a Educação /** *Musicology and interfaces with Education* e **Musicologia em diálogo com outras artes /** *Musicology in dialogue with other arts* Coordenador / *Coordinator:* Ms. Everton Matos (UFG) **Musicologia, identidades culturais e instrumentos múltiplos na América Latina e Península Ibérica**/ *Musicology, cultural identities and multiple instruments in Latin America and the Iberian Peninsula* Coordenador / *Coordinator:* Dr. Fernando Elias Llanos (UFG)
20h	**RECITAL / *RECITAL* –** Visões Espanholas / *Spanish Visions* - **presencial** Tenor: Hélenes Lopes (Coro Sinfônico da OSGO / Ópera Atelier Studio) Piano: Sérgio de Paiva (UFG) **Local:** Centro Cultural UFG

4 de julho (terça-feira) / *July 4th (Tuesday)* Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) */School of Music and Scenic Arts (UFG)* Centro Cultural UFG / *Cultural Centre UFG* UFG Oficial – Youtube / *Official UFG – Youtube*

10h00	**MESA REDONDA 3 / *ROUNDTABLE 3:*** Música Souvenir / *Music Souvenir* - **online** Dr. David Cranmer (CESEM /FCSH/ Universidade Nova de Lisboa) Dr. Edward Ayres d`Abreu (Diretor do Museu Nacional da Música / CESEM) Dra. Isabel Novais Gonçalves (Responsável da área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal / CESEM) Mediador / *Moderator:* Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
14h00	**CONFERÊNCIA 2 / *KEYNOTE LECTURE 2*:** Antes do encontro com o príncipe encantado: em busca da vida musical de Elise Hensler (1836-1929) */ Before the encounter with prince charming: in search of the musical life of Elise Hensler (1836-1929)* - **online** Dra. Luísa Cymbron (CESEM - Presidente / FCSH / Universidade Nova de Lisboa) Debatedoras / *Debators:* Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) e Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)
17h	**SESSÕES TEMÁTICAS - COMUNICAÇÕES / *PRESENTATIONS* - online** **Musicologia histórica /** *Historical musicology* e **Musicologia: novos objetos e trajetórias /** *Musicology: new objects and trajectories* Coordenadora / *Coordinator:* Ms. Othaniel Alcântara Junior (UFG) **Musicologia, identidades culturais e instrumentos múltiplos na América Latina e Península Ibérica**/ *Musicology, cultural identities and multiple instruments in Latin America and the Iberian Peninsula* Coordenador / *Coordinator:* Dr. Fernando Elias Llanos (UFG)
18h30	**LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE**: Lançamento / *Book Release:* Tramas e teares sonoros (**online)** Autor / *Book's author*: Dr. Marcos Moreira (UFAL) Mediadora / Moderator: Ms. Denise de Almeida Felipe
20h30	**RECITAL / *RECITAL*:** Música brasileira e argentina para piano a quatro mãos / *Brazilian and Argentinian music for piano four hands* - **presencial** Carlos Henrique Costa (UFG) Robervaldo Linhares Rosa (UFG) **Local /** *Venue***:** Centro Cultural UFG

5 de julho de 2023 (quarta-feira) / *July 5th (Wednesday)*

Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) */School of Music and Scenic Arts (UFG)*
Centro Cultural UFG / *Cultural Centre UFG*
UFG Oficial – Youtube / *Official UFG – Youtube*

10h	**MESA REDONDA 4 / *ROUNDTABLE 4:*** Música e cultura indígena: da invisibilidade aos palcos mídias e academia / *Indigenous music and culture: from invisibility to stages, media and academia* **(online)** Dr. Alexandre Herbetta (UFG) Dra. Magda Pucci (ESTÚDIO MAWAC) Ms. Idjahure Achkar de Mendonça Pinto Kadiwel (USP) Mediadora / Moderator: Doutoranda Verônica Aldé (UFG)
14h	**CONFERÊNCIA 3 / *KEYNOTE LECTURE 3:*** *Nuevos enfoques en el estudio de la cancíon popular de fines del siglo XX em América Latina / New perspectives on the study of popular song of the late 20th century in Latin America* **(online)** Dr. Juan Pablo Gonzalez (Universidad Alberto Hurtado de Chile. Coordinador general de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología ARLAC/ SIM) Debatedor (a) / *Debators:* Dr. Diosnio Machado Neto (USP) e Dra. Magda de Miranda Clímaco
16h - 19h	**MINICURSOS E GT / *SHORT COURSES AND WORKING GROUP*** **Acervos de Documentos Musicais /** *Music Collection Documents* Ms. Mary Angela Biason (Museu Carlos Gomes / Carlos Gomes Museum) – **Online** **GT Agustín Barrios "Mangoré": identidades culturais e violões múltiplos na América Latina /** *Agustín Barrios Mangoré: cultural identities and multiple guitars in Latin America* - **Online** Dr. Alejalndro Bruzual / (CELARG / Grupo CNPQ Violão e Identidades Culturais) Dr. Fernando Elías Llanos (UFG / (Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais) Ms. Mauricio Valdebenito (UdeChile/ Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais) Ms. Bolívar Vanegas (UAW / Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais) **Música-teatro no Brasil: fundamentos históricos e analíticos** / *Music-theatre in Brazil: historical and analytical foundations* - **Online** Dr. Fernando Magre (FAMES) **Vivências em ritmos Afro-brasileiros** / *Experiences in Afro-Brazilian rhythms* Ms. Diego Amaral (UFG) – **online**

	Violão de 7 cordas no Choro e na Música Brasileira / *Seven strings guitar in Choro and Brazilian Music* – **Online** Dr. Julio Lemos (UFG)
19h	**LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE**: Lançamento / *Book Release:* Ansiedade na Preparação da Performance no Ensino de Instrumento de Banda - **online** Autor / *Book's author*: Dr. Aurélio Nogueira de Souza Mediadora: Ms. Maria Lucia Mascarenhas Roriz (UFG)

6 de julho (quinta-feira) / *July 6th (Thursday)*
Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) */School of Music and Scenic Arts (UFG)*
Centro Cultural UFG / *Cultural Centre UFG*
UFG Oficial – Youtube / *Official UFG – Youtube*

10h	**MESA REDONDA 5 / *ROUNDTABLE 5:*** Afinidades modernistas, mistura de tradições e novas poéticas da música brasileira / *Modernist affinities, mixture of traditions and new poetics of Brazilian music* - **online** Dr. Diones Correntino (UFG) Dra. Sheyla Diniz (FFLCH-USP) Ms. Vinícius Mendes (UFMG) Mediador / Moderator: Ms. Andréa Luísa Teixeira (UFG)
14h	**MESA REDONDA 6 / *ROUNDTABLE 6:*** Música africana e afro-brasileira / *African and Afro-Brazilian music* - **online** Ms. Antonilde Rosa Pires (UNIRIO) Dr. Hudson Cláudio Neres Lima (UFF) Ms. Joaquim Borges Armando Gove (UEM -Universidade Eduardo Mondlane / Moçambique) Mediador / Moderator: Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho (UFMA)
16h **19h**	**MINICURSOS E GT / *SHORT COURSES AND WORKGROUP* (híbrido)** **Acervos de Documentos Musicais /** *Music Collection Documents* Ms. Mary Angela Biason (Museu Carlos Gomes / Carlos Gomes Museum) – **Online** **GT Agustín Barrios "Mangoré": identidades culturais e violões múltiplos na América Latina /** *Agustín Barrios Mangoré: cultural identities and multiple guitars in Latin America* - **Online** Dr. Alejalndro Bruzual / (CELARG / Grupo CNPQ Violão e Identidades Culturais) Dr. Fernando Elías Llanos (UFG / (Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais) Ms. Mauricio Valdebenito (UdeChile/ Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais) Ms. Bolívar Vanegas (UAW / Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais) **Música-teatro no Brasil: fundamentos históricos e analíticos** / *Music-theatre in Brazil: historical and analytical foundations* - **Online** Dr. Fernando Magre (FAMES) **Vivências em ritmos Afro-brasileiros** / *Experiences in Afro-Brazilian rhythms* Ms. Diego Amaral (UFG) – **Híbrido** **Violão de 7 cordas no Choro e na Música Brasileira** / *Seven strings guitar in Choro and Brazilian Music* - **Online** Dr. Julio Lemos (UFG)
20h00	**CONCERTO PALESTRA:** Pixinguinha – arranjador e seus mestres / *Pixinguinha - arranger and his masters* - **presencial** **Quinteto Metais do Cerrado** Dr. António Marcos Cardoso (UFG) Ms. Alessandro da Costa (IFG) Ms. Igor Yuri Vasconcelos (UFG) Dr. Marcos Botelho (UFG) Mauricio Silva Gomes (UFG) Tiago Aguiar (OSGO) **Local /** *Venue*: Centro Cultural UFG

7 de julho (sexta-feira) / *July 6th (Friday)*
Escola de Música e Artes Cênicas (UFG) */School of Music and Scenic Arts (UFG)*
Centro Cultural UFG / *Cultural Centre UFG*

	UFG Oficial – Youtube / *Official UFG – Youtube*
	MANHÃ LIVRE / *FREE MORNING*
15h	**LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:** *Hermeto Pascoal e Julio Lemos – Bate Papo e Música* Direção: Dr. Julio Lemos (UFG) - **online**
16h	**LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:** Lançamento do Documentário *Devaneio Bruxólico* Direção: Ms. Luiz Gonçalves (UFG) **– online** Mediadora: Ms. Denise de Almeida Felipe
17h	**LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:** Colecção Histórias Musicais do Brasil **-** série de cinco livros electrónicos (e-books), cada um dedicado à história da música de cada uma das cinco regiões brasileiras (ANPPOM) / *Collection Musical Histories of Brazil - series of five electronic books (e-books), each one dedicated to the history of music from one of the five Brazilian regions (ANPPOM)* - **online** Organização geral / General organization: Dr. Marcos Tadeu Holler (UDESC) e Dra. Mónica Vermes (UFES) Mediadoras / *Moderators:* Ana Guiomar Rêgo Souza e Flávia Maria Cruvinel
18h	**LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:** Livro: *Música e poder: o habitus cortesão bragantino nos trópicos* - **online** Autora: Dra. Flavia Maria Cruvinel (UFG) Mediadora / *Moderator:* Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
19h	**ENCERRAMENTO – presencial** **Local:** Elegia Café. Rua R-17, n.188, Setor Oeste. Goiânia
19h:30	**SHOW / *SHOW***: Macunaísmo Tardio / *Late Macunaismo* - **presencial** Ms. Vinícius Mendes: saxofone, flauta, composições e arranjos Dr. Diones Correntino: piano (UFG) Ms. Bruno Rejan: contrabaixo (UFG) Ms. João Casimiro: bateria (UFG) **Local /** *Venue***:** Elegia Café. Rua R-17, n.188, Setor Oeste. Goiânia

Programação Artística

1 de julho (sábado) / July 1st (Saturday)

11h

RECITAL PALESTRA: O Violão de Villa-Lobos e Ronaldo Miranda: aspectos idiomáticos / *The Guitar of Villa-Lobos and Ronaldo Miranda: language aspects* - **presencial**
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

Local / *Venue:* Capela do Colégio Santana

20h

RECITAL / *RECITAL*: Música Sacra Vilaboense / *Vilaboense Sacred Music* - Coral Solo - **presencial**
Coral Solo – Cidade de Goiás / *Solo Choir - City of Goiás*
Regente / *Conductor:* Sebastião Curado
Piano: Consuelo Quireze Rosa

Local / *Venue:* Igreja de São Francisco de Paula

23h

SERENATA VILABOENSE / *SERENADE VILABOENSE* – presencial

Direção: Marlene Vellasco

Local / *Venue*: Centro Histórico da Cidade de Goiás / *Historic Centre of Goiás City*

3 de julho (segunda-feira) / July 3rd (Monday)

20h

RECITAL / *RECITAL* – Visões Espanholas / *Spanish Visions* - **presencial**

Tenor: Hélenes Lopes (Coro Sinfônico da OSGO / Ópera Atelier Studio)
Piano: Sérgio de Paiva (UFG)

Local: Centro Cultural UFG

4 de julho (terça-feira) / July 4th (Tuesday)

20h30

RECITAL / *RECITAL*: Música brasileira e argentina para piano a quatro mãos / *Brazilian and Argentinian music for piano four hands* - presencial

Carlos Henrique Costa (UFG)
Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Local / *Venue*: Centro Cultural UFG

6 de julho (quinta-feira) / July 6th (Thursday)

20h

CONCERTO PALESTRA: Pixinguinha – arranjador e seus mestres / *Pixinguinha - arranger and his masters* - **presencial**

Quinteto Metais do Cerrado
Dr. António Marcos Cardoso (UFG)
Ms. Alessandro da Costa (IFG)
Ms. Igor Yuri Vasconcelos (UFG)
Dr. Marcos Botelho (UFG)
Mauricio Silva Gomes (UFG)
Tiago Aguiar (OSGO)

Local / *Venue*: Centro Cultural UFG

7 de julho (sexta-feira) / July 6th (Friday)

19h30

SHOW / *SHOW*: Macunaísmo Tardio / *Late Macunaismo* - **presencial**

Ms. Vinícius Mendes: saxofone, flauta, composições e arranjos
Dr. Diones Correntino: piano (UFG)
Ms. Bruno Rejan: contrabaixo (UFG)
Ms. João Casimiro: bateria (UFG)

Local / *Venue***:** Elegia Café. Rua R-17, n.188, Setor Oeste. Goiânia

Programas

1 de julho (sábado) / July 1st (Saturday)

11h

RECITAL PALESTRA: O Violão de Villa-Lobos e Ronaldo Miranda: aspectos idiomáticos / *The Guitar of Villa-Lobos and Ronaldo Miranda: language aspects* - **presencia**l
Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)

Local / *Venue:* Capela do Colégio Santana

PROGRAMA DO RECITAL

Villa-Lobos, Heitor (1887-1959)	Estudo no. 4 Estudo no. 8 Estudo no. 11 Estudo no. 12
Miranda, Ronaldo (1948 -)	Appassionata
Dyens, Roland (1955- 2016)	Valse en Skaï Tango en Skaï Libra Sonatina: Fuocco

RECITAL LECTURE PROGRAM

Villa-Lobos, Heitor(1887-1959)	Study no. 4 Study n. 8 Study n. 11 Study n. 12
Miranda, Ronaldo (1948 -)	Appassionata
Dyens, Roland (1955- 2016)	Valse en Skaï Tango en Skaï Libra Sonatina: Fuocco

20h

RECITAL / ***RECITAL***: Música Sacra Vilaboense / *Vilaboense Sacred Music* - Coral Solo - **presencial**
Coral Solo – Cidade de Goiás / *Solo Choir - City of Goiás*

Regente / *Conductor:* Sebastião Curado
Piano: Consuelo Quireze Rosa

Local / *Venue:* Igreja de São Francisco de Paula

23h

SERENATA VILABOENSE / *SERENADE VILABOENSE* – presencial

Direção: Marlene Vellasco

Local / *Venue*: Centro Histórico da Cidade de Goiás / *Historic Centre of Goiás City*

3 de julho (segunda-feira) / July 3rd (Monday)

20h

RECITAL / *RECITAL* – Visões Espanholas / *Spanish Visions* - **presencial**

Tenor: Hélenes Lopes (Coro Sinfônico da OSGO / Ópera Atelier Studio)
Piano: Sérgio de Paiva (UFG)

Local: Centro Cultural UFG

PROGRAMA DO RECITAL

Recital de Canto e Piano

Hélenes Lopes – Tenor
Sérgio de Paiva – Piano

PRIMEIRA PARTE

Manuel de Falla (1876-1946)
01.Siete Canciones Populares Españolas

- El cano menino
- Seguidilla murciana
- Asturiana
- Jota
- Nana
- Cancion
- Polo

Fernando Obradors (1897-1945)
Canciones Clásicas Españolas

SEGUNDA PARTE

Giuseppe Verdi (1813-1901)
La Força del Destino

04. La Vita é inferno al'infelice
O tu que in seno agli angeli

Georges Bizet (1838-1875)
Carmen

05. La fleur que m'avais jetée

Jules Massenet (1842-1912)
Le Cid

02. Del cabelo mas sutil (Volume I)

03. El Vito (Volume III)

06.O Souverain, ô Luse, ô Père

Pablo Sorozabal (1897-1988)

La Tabernera del Puerto

07. No puede ser

PROGRAM OF THE RECITAL

Singing and Piano Recital

Hélenes Lopes - Tenor
Sérgio de Paiva – Piano

FIRST PART

Manuel de Falla (1876-1946)

01.Siete Canciones Populares Españolas

- El cano menino
- Seguidilla murciana
- Asturiana
- Jota
- Nana
- Cancion
- Polo

Fernando Obradors (1897-1945)
Canciones Clásicas Españolas

02. Del cabelo mas sutil (Volume I)

03. El Vito (Volume III)

SECOND PART

Giuseppe Verdi (1813-1901)
La Força del Destino

04. La Vita é inferno al'infelice
O tu que in seno agli angeli

Georges Bizet (1838-1875)
Carmen

05. La fleur que m'avais jetée

Jules Massenet (1842-1912)
Le Cid

06.O Souverain, ô Luse, ô Père

Pablo Sorozabal (1897-1988)
La Tabernera del Puerto

07. No puede ser

4 de julho (terça-feira) / July 4th (Tuesday)

20h30 **RECITAL / *RECITAL***: Música brasileira e argentina para piano a quatro mãos / *Brazilian and Argentinian music for piano four hands* - **presencial**

Carlos Henrique Costa (UFG)
Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Local / *Venue***:** Centro Cultural UFG

PROGRAMA DO RECITAL

MÚSICA BRASILEIRA E ARGENTINA PARA PIANO A QUATRO MÃOS

Piano: **DuoAMIS**
Robervaldo Linhares Rosa e Carlos Henrique Costa

EDINO KRIEGER (1928-2022) - SONATA para piano a quatro mãos

ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992) – LIBERTANGO

CARLOS GUASTAVINO (1912-2000) – Romance del Plata
Allegro Cantabile
Andante Cantabile Sereno
Rondó

RONALDO MIRANDA (1948-) – TANGO para piano a quatro mãos

NOTAS DE PROGRAMA

EDINO KRIEGER (1928-2022) - SONATA para piano a quatro mãos
A Sonata para piano a quatro mãos, dedicada aos pianistas Jeanette Herzog e Heitor Alimonda, apresenta caráter nacionalista com ambiências modais e tonais. Escrita em um movimento no ano de 1953, a obra foi pensada originariamente como um rondó-fantasia e depois ampliada para sonata bipartite monotemática, cujo espírito do rondó não despareceu. A sonata explora ambiências líricas e rítmicas, com apresentação simultânea de ideias opostas, cujo momento de destaque acontece na seção sugestiva do choro.

ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992) - LIBERTANGO
Gravada pela primeira vez em 1974, contém influências abundantes do erudito e do jazz. Mais que inovar o tango, Piazzola deu vida ao gênero argentino permitindo assim que o estilo perpassasse fronteiras internacionais. Utilizando-se do bandoneón, Piazzolla tornou-se o mais conhecido artista argentino em todo o mundo. Constata-se a fama da obra Libertango pelo grande número de arranjos e transcrições existentes, sendo uma delas para piano a quatro mãos, onde o SECONDO mantém um *ostinato* rítmico vibrante, enquanto o PRIMO delineia a melodia várias vezes e, em cada vez, de uma forma mais elaborada e virtuosa.

CARLOS GUASTAVINO (1912-2000) – Romance del Plata
Romance del Plata, sonatina para piano a quatro mãos, escrita em 1987 e dedicada a Miguel Zanetti, está organizada em três movimentos: *Allegro Cantabile*, *Andante Cantabile Sereno* e *Rondó*. A obra guarda estreita relação com a estética de Guastavino, um dos grandes compositores da música argentina, cujo melodismo o fez ser conhecido como o “Schubert dos Pampas”. Além do

idioma tonal, da escrita fluente e concertante, a obra apresenta clara influência da música folclórica argentina.

RONALDO MIRANDA (1948-) – TANGO para piano a quatro mãos
O explosivo Tango, uma das obras mais executadas da literatura de piano a quatro mãos brasileira, foi escrito em março e abril de 1993. Dedicada ao duo Zaida Valentim e Marcelo de Alvarenga, que estreou em 24 de junho de 1993 na Sala Cecília Meireles. Miranda usa um ritmo incisivo e vigoroso, contrastado por uma seção apaixonante. As escalas cromáticas descendentes juntamente com esse ritmo marcante em díades dissonantes são apresentadas em sequências intermináveis que encavalam um clima de tensão e êxtase.

RECITAL PROGRAM

EDINO KRIEGER (1928-2022) - SONATA for piano four hands

ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992) – LIBERTANGO

CARLOS GUASTAVINO (1912-2000) – Romance del Plata
Allegro Cantabile
Andante Cantabile Sereno
Rondó

RONALDO MIRANDA (1948-) – TANGO for piano four hands

PROGRAM NOTES

EDINO KRIEGER (1928-2022) - SONATA for piano four hands
The Sonata for piano four hands, dedicated to pianists Jeanette Herzog and Heitor Alimonda, presents a nationalist character with modal and tonal ambiences. Written in one movement in 1953, the work was originally conceived as a rondo-fantasy and later expanded into a monothematic bipartite sonata, whose rondo spirit has not disappeared. The sonata explores lyrical and rhythmic ambiences, with the simultaneous presentation of opposing ideas, whose highlight happens in the suggestive section of the choro.

ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992) - LIBERTANGO
First recorded in 1974, it contains abundant classical and jazz influences. More than innovating tango, Piazzola brought the Argentine genre to life, thus allowing the style to cross international borders. Using the bandoneón, Piazzolla became the best known Argentine artist in the world. The fame of the work Libertango is evidenced by the large number of existing arrangements and transcriptions, one of them for piano four hands, where the SECONDO part maintains a vibrant rhythmic *ostinato*, while the PRIMO part delineates the melody several times, each time in a more elaborate and virtuous way.

CARLOS GUASTAVINO (1912-2000) – Romance del Plata
Romance del Plata, sonatina for piano in four hands, written in 1987 and dedicated to Miguel Zanetti, is organized in three movements: *Allegro Cantabile*, *Andante Cantabile Sereno* and *Rondo*. The work is closely related to the aesthetics of Guastavino, one of the great composers of Argentine music, whose melodism made him known as the “Schubert of the Pampas”. In addition to the tonal language, fluent writing, the work is clearly influenced by Argentine folk music.

RONALDO MIRANDA (1948-) – TANGO for piano four hands
The explosive Tango, one of the most performed works of Brazilian four-hands piano literature, was written in March and April 1993. Dedicated to the duo Zaida Valentim and Marcelo de Alvarenga, it was premiered on June 24, 1993 at Sala Cecília Meireles. Miranda uses a punchy rhythm, contrasted by a passionate section. Descending chromatic scales along with this striking rhythm in dissonant dyads are presented in endless sequences that convey an atmosphere of tension and ecstasy.

6 de julho (quinta-feira) / July 6th (Thursday)

20h **CONCERTO PALESTRA:** Pixinguinha – arranjador e seus mestres / *Pixinguinha - arranger and his masters* - **presencial**

Quinteto Metais do Cerrado
Dr. António Marcos Cardoso (UFG)
Ms. Alessandro da Costa (IFG)
Ms. Igor Yuri Vasconcelos (UFG)
Dr. Marcos Botelho (UFG)
Mauricio Silva Gomes (UFG)
Tiago Aguiar (OSGO)
Local / *Venue*: Centro Cultural UFG

PROGRAMA DO CONCERTO PALESTRA

Arranjos: Pixinguinha
Adaptação para Metais do Cerrado: Marcos Botelho

1. Gavião Calçudo – Pixinguinha
2. Molengo – Pedro Antônio da Silva
3. Buliçoso – Juvenal Peixoto
4. Maxixe de Ferro - José Nunes
5. Cabeça de Porco – Anacleto de Medeiros
6. Flausina- Pedro Galdino
7. Cigana de Catumbi – J. Resende
8. Morcego – Irineu de Almeida
9. Pelo telefone – Donga
10. Cristo nasceu da Bahia – Sebastião Cirino
11. Flor do Abacate – Álvaro Sandim
12. Lamentos – Pixinguinha

CONCERT PROGRAM LECTURE

Arrangements: Pixinguinha
Adaptation for Cerrado Brass: Marcos Botelho

1. Gavião Calçudo - Pixinguinha
2. Molengo - Pedro Antônio da Silva
3. Buliçoso - Juvenal Peixoto
4. Maxixe de Ferro - José Nunes
5. Pork Head - Anacleto de Medeiros
6. Flausina - Pedro Galdino
7. Gypsy from Catumbi - J. Resende
8. Morcego - Irineu de Almeida
9. Over the phone - Donga
10. Christ was born of Bahia - Sebastião Cirino
11. Flor do Abacate - Álvaro Sandim
12. Lamentos – Pixinguinha

Sobre o Quinteto Metais do Cerrado

Fundado em 2013, o Quinteto Metais do Cerrado tem como um dos seus objetivos principais a divulgação de obras do repertório brasileiro para quinteto de metais. A atuação performática do grupo tem ocorrido em espaços diversos como parques, escolas, igrejas, auditórios e teatros. Destaque para as apresentações realizadas na cidade de Goiânia, várias cidades do interior de Goiás, Fernando de Noronha e Portugal. Em 2022, o grupo realizou uma turnê nacional, por meio do projeto Conexões Brasil Central – Turnê Nacional, ministrando aulas e realizando apresentações. Grande parte dos projetos desenvolvidos pelo grupo possuem forte ênfase em um trabalho didático e pedagógico, direcionado, principalmente, à músicos/estudantes advindos de bandas. Ao todo, mais de 800 alunos foram atendidos nas oficinas, em aulas individuais, nos trabalhos coletivos e master classes disponibilizadas pelo Quinteto. Recentemente, o grupo publicou uma coleção de músicas brasileiras para quintetos iniciantes, em três volumes, intitulada "Nosso Primeiro Quinteto", com o intuito de estimular a prática de quinteto e possibilitar a experiência de um repertório musical da cultura brasileira.

About Cerrado Metals Quintet

Founded in 2013, Metais do Cerrado Brass Quintet has as one of its main objectives the dissemination of works from the Brazilian repertoire for brass quintets. The group's performance has taken place in different spaces such as parks, schools, churches, auditoriums and theaters. Highlight for the presentations held in the city of Goiânia, several cities in the Goiás State, Fernando de Noronha Island and Portugal. In 2022, the group went on a national tour, through the Conexões Brasil Central – National project, teaching classes and performing. Most of the projects developed by the group have a strong emphasis on didactic and pedagogical work, aimed mainly at musicians/students from bands. In all, more than 800 students attended the workshops, individual classes, collective work and masterclasses made available by the quintet. Recently, the group published a collection of Brazilian music for beginner quintets, in three volumes, entitled "Nosso Primeiro Quinteto", with the aim of stimulating quintet practice and enabling the experience of a musical repertoire of Brazilian culture.

7 de julho (sexta-feira) / July 6th (Friday)

19h30 **SHOW / *SHOW***: Macunaísmo Tardio / *Late Macunaismo* - **presencial**

Ms. Vinícius Mendes: saxofone, flauta, composições e arranjos
Dr. Diones Correntino: piano (UFG)
Ms. Bruno Rejan: contrabaixo (UFG)
Ms. João Casimiro: bateria (UFG)

Local / *Venue***:** Elegia Café. Rua R-17, n.188, Setor Oeste. Goiânia

PROGRAMA DO SHOW MACUNAÍSMO TARDIO

1- Baião do Agremiar (Vinícius Mendes)
2- Meu Canário Vizinho Azul (Toninho Horta)
3- Memorial dos Sentimentos Escusos (Vinícius Mendes)
4- Gente, Como a gente (Vinícius Mendes)
5- Cafuringa (Vinícius Mendes)
6- Aldeia de Ogum (Joyce)

PROGRAM OF THE LATE MACUNAÍSMO SHOW

1- Agremiar's Baião (Vinícius Mendes)
2- My Canary Neighbor Blue (Toninho Horta)
3- Memorial of Dark Feelings (Vinícius Mendes)
4- People Like Us (Vinícius Mendes)
5- Cafuringa (Vinícius de Moraes)
6- Ogum's Village (Joyce)

Conferencistas, Debatedores e Intérpretes

ALBERTO PEDROSA DANTAS FILHO

Mediador da Mesa Redonda 6 – Música africana e afro-brasileira (dia 06/07)

Alberto Dantas Filho, natural do Rio de Janeiro, é licenciado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco, Doutor em Ciências Musicais (Musicologia) pela Universidade Nova de Lisboa (UNL), Portugal, onde estudou com Rui Vieira Nery, Manuel Carlos de Brito, Mário Vieira de carvalho e Salwa El-Shawan Castelo-Branco e tem Pós-Doutorado em História pela Universidade Federal do Piauí. Fundador do Curso de Licenciatura em Música da UFMA e do Programa de Mestrado Profissional em Artes PROF-ARTES-UFMA. Dirigiu o Departamento de Assuntos Culturais – DAC, exercendo a Pro-Reiotoria de Extensão por várias vezes. Atualmente é Vice-Presidente da Associação Brasileira de Musicologia - ABMUS, onde exerce também a função de Editor-Chefe da Revista Brasileira de Musicologia – RBMUS; é filiado à IMS (International Musicological Society). É líder do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFMA e coordena a implementação do Observatório de Pesquisa s em Artes – OPA do PROF-ARTES; é membro do Núcleo de Musicologia – NEMUS, da UFPI e do Núcleo de Musicologia – NEMUS da Universidade Federal da Bahia. É regente e flautista, dedicando-se à música do período barroco. Publicou o vol.5 da coleção *Música do Brasil* da FUNARTE e da coletânea, em quatro volumes, *A Grande Música do Maranhão Imperial*. Atualmente é Professor Associado do Departamento de Música do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão – FAPEMA.

Alberto Dantas Filho Alberto Dantas Filho, *born in Rio de Janeiro, has a degree in Music from Universidade Federal de Pernambuco, a PhD in Music Sciences (Musicology) from Universidade Nova de Lisboa (UNL), Portugal, where he studied with Rui Vieira Nery, Manuel Carlos de Brito, Mário Vieira de carvalho and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, and a post-doctorate in History from Universidade Federal do Piauí. Founder of the Undergraduate Course in Music at UFMA and the Professional Master of Arts Program PROF-ARTES-UFMA. He has directed the Department of Cultural Affairs - DAC, serving as Pro-Reiotor of Extension for several times. He is currently Vice-President of the Brazilian Association of Musicology - ABMUS, where he is also Editor-in-Chief of the Brazilian Journal of Musicology - RBMUS; he is affiliated to the IMS (International Musicological Society). He is the leader of the Research Group in Musicology at UFMA and coordinates the implementation of the Research Observatory in Arts - OPA of PROF-ARTES; he is a member of the Musicology Nucleus - NEMUS, at UFPI and the Musicology Nucleus - NEMUS at Universidade Federal da Bahia. He is a conductor and flutist, devoted to music of the Baroque period. He has published vol. 5 of FUNARTE's Music of Brazil collection and the four-volume collection A Grande Música do Maranhão Imperial. He is currently an Associate Professor at the Music Department of the Centro de Ciências Humanas of the Universidade Federal do Maranhão. He has a scholarship from Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão - FAPEMA.*

ANA GUIOMAR REGO SOUZA

Presidente do XII Simpósio internacional de Musicologia

Membro integrante da Comissão Científica

Integrante do Lançamento do livro Musicologias em Interpelações Contemporâneas (dia 01/07)

Mediadora da Mesa 2: Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologia. (dia 03/07)

Debatedora na Conferência Antes do encontro com o príncipe encantado: em busca da vida musical de Elise Hensler (1836-1929) proferida pela Dra. Luísa Cymbron. (dia 04/07)

Mediadora no Lançamento do Livro Música e poder: o *habitus* cortesão bragantino nos trópicos (dia 07/07)

Mediadora no Lançamento do Livro Coleção Histórias Musicais do Brasil (dia 07/07)

Ana Guiomar Rego Souza é Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música, especialista e bacharel em Música – Piano, pela Universidade Federal de Goiás (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 Braz Wilson Pompeu de Pina Filho" da EMAC-UFG. Preside o Simpósio Internacional de Musicologia em parceria com o Núcleo Caravelas da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Comissão para Cooperação Arquivística Institucional da UFG. Integra o Grupo de Pesquisa "Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes, Memórias, Habitar e Expressões Culturais da UFG" (NIPAM). É membro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música (ANPPOM), da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) e da *Internacional Musicological Society* (IMS). Publicou como organizadora os livros "Musicologia e Diversidade", a série "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos" e "Musicologia em Interpelações Contemporâneas". Publica em revistas científicas qualificadas e capítulos de livros. Recebeu vários prêmios do governo do estado de Goiás, do Conselho Estadual de Cultura, da Academia Goiana de Artes e Letras do Estado de Goiás, da Câmara Municipal de Goiânia e em 2022 a Comenda Colemar Natal e Silva.

Ana Guiomar Rego Souza is a *PhD in Cultural History from the University of Brasilia (UnB). Master in Music, Specialist and Bachelor in Music - Piano, by the Federal University of Goiás (UFG). Associate Professor at UFG, stationed at the School of Music and Performing Arts (EMAC), of which she was director from 2010 to 2018. She coordinates the "Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory" at EMAC-UFG. She chairs the International Symposium of Musicology in partnership with the Caravelas Nucleus of the New University of Lisbon. He is a member of the Commission for Institutional Archival Cooperation of UFG. She is a member of the Research Group "Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes, Memórias, Habitar e Expressões Culturais da UFG" (NIPAM). She is a member of the National Association of Graduate Studies and Research in Music (ANPPOM), the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) and the International Musicological Society (IMS). As an organizer she has published the books "Musicology and Diversity", the series "The Great Governor of the Island of Lizards" and "Musicology in Contemporary Interpellations". She publishes in qualified scientific journals and book chapters. He has received several awards from the state government of Goiás, the State Council of Culture,*

the Goiás Academy of Arts and Letters of the State of Goiás, the City Council of Goiânia and in 2022 the Colemar Natal e Silva Comenda.

ANDRÉA LUISA TEIXEIRA

Mediadora da Mesa Redonda 5 - Afinidades modernistas, mistura de tradições e novas poéticas da música brasileira (dia 06/07)

Coordenadora das Sessões Temáticas – Musicologia Histórica e Musicologia e Criação Musical (03/07)

Coordenadora da Comissão Organizadora

Andréa Luísa Teixeira é Doutoranda em Ciências Musicais pela UniNova-Lisboa, Mestre em Musicologia pelo CBM-RJ. Ganhadora de 18 prêmios em concursos nacionais e internacionais de piano. Participa de congressos de musicologia e etnomusicologia no Brasil e exterior. Recebeu o Prêmio Internacional Gala da Lusofonia como personalidade da Música em Lisboa. Divulga a música brasileira há 25 anos em países da Europa, Américas e Ásia. Idealizadora do Projeto Sons do Cerrado, com 13 volumes de CD´s publicados. Foi eleita pelo estado de Goiás para o Plano Nacional de Política Cultural, do Ministério da Cultura (2015-2017). É pianista e pesquisadora da EMAC-UFG desde 1993. Coordenou o Centro de Folclore e História Cultural da PUC-Go durante dez anos. Autora do Livro A Densidade do Próprio da Folia de Reis (Ed. Kelps, 2009) e Co-autora com Rodrigo Toffolo do livro Missa Conga: O Congado Verde e Branco e a Orquestra Ouro Preto (Ed. Castro Lobo, 2022), além de artigos publicados na Alemanha e Itália sobre Música para flautas dos índios Xinguanos. Com44o flautista, gravou em mais de 50 títulos de CD´s com cantores goianos. Dentre os teatros que tocou, destacam-se o Carnegie Hall em NY, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa; Wienn Sall em Salzburb; Venetian Theater em Macau-China. Coordenadora do Projeto O Piano e suas Perspectivas, programa de entrevista semanal ao vivo com músicos renomados internacionalmente. Integra o Conselho Editorial da Revista Sócio-Ambiental-Cultural Xapuri. Foi professora convidada do Mestrado em Cultura Latino-Americana no Chile.

Andréa Luísa Teixeira is a *PhD candidate in Musicology at UniNova-Lisbon, Master in Musicology at Conservatório Brasileiro de Música-RJ. Winner of 18 prizes in national and international piano competitions. She participates in musicology and ethnomusicology congresses in Brazil, México, Portugal, Spain, Chile, Alemanha. Received the International Gala da Lusofonia Award as a Music Personality in Lisbon. She has been promoting Brazilian music for 25 years in countries in Europe, the Americas and Asia. Creator of the Sons do Cerrado Project, with 13 volumes of CDs published. She was elected by the state of Goiás for the National Plan of Cultural Policy, of the Ministry of Culture (2015-2017). She has been a pianist and researcher at EMAC-UFG since 1993. Coordinated the Folklore and Cultural History Center at PUC-Go for ten years. Author of the book The Density of the Folia de Reis (Ed. Kelps, 2009) and co-author with Rodrigo Toffolo of the book Missa Conga: O Congado Verde e Branco e a Orquestra Ouro Preto (Ed. Castro Lobo, 2022), in addition to of articles published in Germany and Italy on Music for Flutes by the Xingu Indians. As a flutist, she recorded more than 50 CDs with singers from Goiás. Among the theaters that she played, Carnegie Hall in NY, Teatro Nacional de São Carlos, Lisbon; Wienn Sall in Salzburb; Venetian Theater in Macau-China. Coordinator of the O Piano e suas Perspectivas Project, a weekly live interview program with internationally renowned musicians. She is part of the Editorial Board of the Socio-Environmental-Cultural Magazine Xapuri. She was a visiting professor at the Masters in Latin American Culture in Chile.*

ALEJANDRO BRUZUAL

Integrante do GT – Agustín Barrios "Mangoré": identidades culturais e violões múltiplos na América Latina (dias 05/07 e 06/07)

Alejandro Bruzual - Doctor en Literaturas Latinoamericanas de la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania, y Profesor Ejecutante de Guitarra Clásica. Ha desarrollado obra como poeta y crítico literario, musical y cultural, sobre temas latinoamericanos. Cuenta con más de veinte publicaciones, algunas traducidas a otros idiomas, así como más de veinte bajo su cuidado editorial. Ha recibido el Premio Municipal de Caracas, en siete oportunidades, en las menciones de musicología, poesía y ensayo literario, además de otros concursos nacionales, entre ellos, el de ensayo cinematográfico de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Ha escrito diversas biografías de músicos nacionales (Alirio Díaz, Antonio Lauro, Raúl Borges, Rodrigo Riera, Inocente Carreño, ente otros), un trabajo sobre los concertistas visitantes de la guitarra en Venezuela, así como un compendio histórico del instrumento de concierto en el país (publicado también en Canadá), y tiene en proceso de edición un estudio sobre la guitarra popular venezolana. Algunos de sus libros están siendo editados como Colección Guitarras de Venezuela, por la editorial La Castalia y distribuidos por Amazon.com. Es investigador de planta del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), ha sido profesor de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y presidente de la Sociedad Venezolana de Musicología.

Alejandro Bruzual *is a Doctor of Latin American Literatures from the University of Pittsburgh, Pennsylvania, and Professor of Classical Guitar. He has developed works as a poet, literary and musical reasercher, and cultural critic on Latin American topics. He has more than 20 publications, some translated into other languages, as well as more than 20 under his editorial supervision. He has received Caracas Municipal Award seven times in the areas of musicology, poetry, and literary essay, as well as other national competitions, including the national film essay contest of the National Cinematheque of Venezuela. He has written various biographies of national musicians (Alirio Díaz, Antonio Lauro, Raúl Borges, Rodrigo Riera, Inocente Carreño, among others), a work on the visiting guitar concertists in Venezuela, since 19th Century, as well as a historical compendium of the concert instrument in the country (also published in Canada). Also a study on the Venezuelan popular guitar (forecoming). Some of his books are being edited as collection: Guitars of Venezuela, by La Castalia editors and distributed by Amazon.com. He is a research staff member of the Rómulo Gallegos Latin American Studies Center (CELARG), has been a professor at the Departament of Literature of the Unversidad Central de Venezuela, and president of the Venezuelan Society of Musicology.*

ALEXANDRE FERRAZ HERBETTA

Palestrante da Mesa 4 – Música e cultura indígena: da invisibilidade aos palcos mídias e Academia. (dia 05/07)

Alexandre Ferraz Herbetta é Professor Associado II da Universidade Federal de Goiás. Atua no Programa de Antropologia Social e no Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena. É pesquisador do Centro de Práticas e Saberes Decoloniais/NTFSI e do IMPEJ – Núcleo de Etnologia Indígena/PPGAS/UFG. É Doutor em Antropologia Social pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e mestrado em Antropologia Social pela mesma instituição (2006). Tem experiência na área de Antropologia, Interculturalidade, Política e Educação, com ênfase em Decolonialidade, Metodologias participativas, Interculturalidade Crítica e Etnologia Indígena. É vice-coordenador do Núcleo Takinahaky, coordenador do Programa de Estágio Docência Supervisionado do Curso de Educação Intercultural Indígena (NTFSI/UFG) e membro da *Sociedad Latinoamericana de Estudios Interculturales*.

Alexandre Ferraz Herbetta *is a Associate Professor II at the Federal University of Goiás. He works at the Social Anthropology Program and at the Takinahaky Center for Indigenous Higher Education. He is a researcher at the Center for Decolonial Practices and Knowledge / NTFSI and IMPEJ – Nucleus of Indigenous Ethnology / PPGAS / UFG. He holds a PhD in Social Anthropology from the Postgraduate Studies Program in Social Sciences at PUC-SP. He holds a degree in History from the Federal University of Santa Catarina (2003) and a Master's in Social Anthropology from the same institution (2006). He has experience in the field of Anthropology, Interculturality, Politics and Education, with an emphasis on Decoloniality, Participatory Methodologies, Critical Interculturality and Indigenous Ethnology. He is vice-coordinator of Núcleo Takinahaky, coordinator of the Supervised Teaching Internship Program of the Indigenous Intercultural Education Course (NTFSI / UFG) and member of the Sociedad Latinoamericana de Estudios Interculturales.*

ÂNGELA SAMARA

Formatação do Caderno de Resumo e dos Anais

Ângela Samara é bacharel em Canto na Classe da Profa. Dra. Marília Álvares - EMAC/UFG e licenciada em Educação Artística com habilitação em Música – UFPI. Canta no Coro Sinfônico de Goiânia desde 2009, onde atuou como chefe de naipe, pelo qual já se apresentou sob a regência dos maestros: Joaquim Jayme, Vinicius Guimarães, Mara Campos, Norton Morozowicz, Ângelo Dias, Marshal Gaioso e Neil Thompson. É professora de Canto do Projeto de Extensão: Oficinas de Música da EMAC/UFG desde 2016. Foi professora de música (substituta) na Universidade Federal do Piauí e educadora musical da Rede Estadual de Ensino de Goiás.

Ângela Samara *holds a bachelor's degree in Singing in Profa's Class. Dr. Marília Álvares - EMAC/UFG and graduated in Artistic Education with qualification in Music – UFPI. He sings in the Coro Sinfônico de Goiânia since 2009, where he served as head of the section, for which he has performed under the conductors: Joaquim Jayme, Vinicius Guimarães, Mara Campos, Norton Morozowicz, Ângelo Dias, Marshal Gaioso and Neil Thompson. She has been a singing teacher at the Extension Project: Music Workshops at EMAC/UFG since 2016. She was a music teacher (substitute) at the Federal University of Piauí and a music educator at the Goiás State Education Network.*

ANTONILDE ROSA PIRES

Integrante da Mesa Redonda 6 – Música africana e afro-brasileira (dia 06/07)

Antonilde Rosa Pires - Doutoranda em Música PPGM/UNIRIO pelo projeto de pesquisa GeCULTE - Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação. Mestra em Música PPGM/UFRJ. Graduada em Canto Bacharelado -EMAC/UFG. Foi bolsista FAPERJ do Programa Treinamento e Capacitação Técnica (TCT 5- Capacitação de Mestre). Cursando Licenciatura em Música pela Uniasselvi Pólo Copacabana/RJ. Foi bolsista do Programa de Iniciação Científica –PIBIC, CNPQ. É Vice- líder do Projeto de Pesquisa em Música Africanias - da Escola de Música da UFRJ. É membro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (Neabi) da UFRJ. Foi pesquisadora do Laboratório de Estudos de Gênero, Étnico-raciais e Espacialidades- LaGENTE - IESA/UFG sob orientação do professor Dr. Alecsandro (Alex) J. P. Ratts. Integra a Coordenação Pedagógica da Ocupação Cultural Jeholu. Compôs a equipe de Curadoria Exposição "Mulheres que Mudaram 200 Anos", da Caixa Cultural do Brasil nas unidades de Brasília, Curitiba, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo que esteve em cartaz para visitação no período de 13 de janeiro até 16 de abril de 2023.

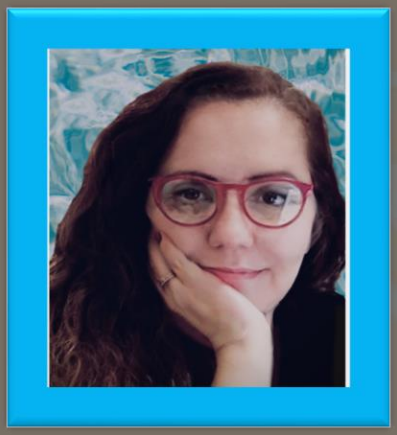
Antonilde Rosa Pires is a *PhD student in Music PPGM/UNIRIO for the research project GeCULTE - Group of Studies in Culture, Work and Education. Master in Music PPGM/UFRJ. Bachelor's Degree in Singing - EMAC/UFG. He received a FAPERJ scholarship from the Training and Technical Training Program (TCT 5- Master's Training). Studying Degree in Music at Uniasselvi Pólo Copacabana/RJ. He was a scholarship holder of the Scientific Initiation Program –PIBIC, CNPQ. He is Vice-leader of the Africanias Music Research Project - at the UFRJ School of Music. He is a member of the Center for Afro-Brazilian and Indigenous Studies (Neabi) at UFRJ. She was a researcher at the Laboratory of Gender, Ethnic-Racial and Spatial Studies - LaGENTE - IESA/UFG under the guidance of Professor Dr. Alecsandro (Alex) J.P. Ratts. Integrates the Pedagogical Coordination of the Jeholu Cultural Occupation. He was part of the curatorial team for the exhibition "Women Who Changed 200 Years", by Caixa Cultural do Brasil in the units of Brasília, Curitiba, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro, Salvador and São Paulo, which was on display for visitation from January 13 until April 16, 2023.*

AURÉLIO NOGUEIRA DE SOUZA

Coordenador do Lançamento do livro Ansiedade na Preparação da Performance no Ensino de Instrumento de Banda (dia 05/07)

Aurélio Nogueira de Sousa concluiu sua graduação e mestrado em 2009 e 2015, respectivamente, pela Universidade Federal de Goiás. Seu doutorado é em educação musical, obtido na Universidade Federal da Bahia em 2020, com dissertação dentro da linha de pesquisa ensino coletivo de instrumentos de banda, tendo como orientador o Dr. Joel Barbosa. Foi coordenador do "Ponto de Cultura Tocando Arte" e do programa "Cultura Viva" do Ministério da Cultura (2012-2017). Atualmente é professor e regente de uma banda escolar em Goiânia, capital de Goiás, no Brasil. É professor efetivo da Secretaria de Estado de Educação de Goiás, onde também rege a Banda CEPI Sebastião Alves de Souza. É regente e professor de Trompa e Mellofone no CPMG Waldemar Mundim. Além disso, apresentou trabalhos em congressos nacionais e internacionais e publicou através da ABEM (Associação Nacional de Educação Musical), ANPPOM (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), revista Musifal: Universidade Federal de Alagoas, ENECIM e SEMPEM: Universidade Federal de Goiás.

Aurélio Nogueira de Sousa *received his graduation´s and master's degrees in 2009 and 2015, respectively, from the Universidade Federal de Goiás. His doctorate degree is in music education, obtained at the Universidade Federal da Bahia in 2020, with the dissertation within the research line of collective teaching of band instruments, with Dr. Joel Barbosa as advisor. He was coordinator of "Ponto de Cultura Tocando Arte" and of the "Cultura Viva" program from Brazilian Ministry of Culture (2012-2017). Nowadays, he is a teacher and conductor of a school band in Goiânia, capital of Goiás, in Brazil. He is an effective teacher at Goiás State Department of Education, where he is also conductor of the band CEPI band Sebastião Alves de Souza. He is a conductor e teacher of French Horn and Mellophone at CPMG Waldemar Mundim. Besides, he has presented papers in national and international conferences and published through the ABEM (Brazilian National Associations for Music Education), ANPPOM (Brazilian Association for Research and Graduate Studies on Music), Musifal review: Universidade Federal de Alagoas, ENECIM and SEMPEM: Universidade Federal de Goiás.*



BEATRIZ MAGALHÃES CASTRO

Debatedora na Conferência 2: Antes do encontro com o príncipe encantado: em busca da vida musical de Elise Hensler (1836-1929), ministrada pela Dra. Luisa Cymbron (dia 04/07)

Beatriz Magalhães Castro Obteve o Premier Prix na Classe de Flauta do Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, e graduação nas Classes de História da Música e Análise naquele conservatório (1985), Mestrado em Música (Master of Musical Arts, MMA - 1987) e

doutorado em Música (Doctor of Musical Arts, DMA - 1992). Na The Juilliard School of Music. Realizou estudos de pósdoutoramento na Universidade Nova de Lisboa / Biblioteca Nacional de Portugal (2002-2008). Atualmente é professor associado IV da Universidade de Brasília atuando na graduação e como orientadora na pós-graduação. Foi Editora da Revista "Música em Contexto" (2007-2017) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB (2004-2007; 2014- 2017), o qual fundou e atuou como primeira Coordenadora. Tem experiência na área de Artes/Música, com ênfase em Musicologia e Performing Practices, atuando principalmente nos seguintes temas: música instrumental, difusão do classicismo musical, bibliotecas digitais, repertórios e fontes internacionais para a música Ibero-Americana, tradição e inovação na Música Brasileira. Entre 2010-2016 promoveu a criação e atuou como tutora do Grupo-PET "Música em Etnografia" no Programa de Educação Tutorial (PET-MEC), no mapeamento das práticas musicais do DF e RIDE. É Coordenadora do Comitê RILM-Brasil, Membro dos Comitês RISM-Brasil e RIdIM-DF, Presidente da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) entre 2012- 2022, Presidente da Seção Brasil da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML) a qual fundou e coordenou desde 2009, formalizando-a com a aprovação na Assembléia Geral da IMAL, Antuérpia, Julho de 2014. É membro da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML). Desde 2018 é membro da Comission Mixte do RISM Internacional representando a IAML. Recipiente do Prêmio Profession Culture da Biblioteca Nacional da França (2007). Desenvolve monografia resultante da pesquisa como recipiente do Prêmio Bolsa de Pesquisa do Ministério da Cultura / Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, focado sobre a Coleção Teresa Christina Maria e a prática da música instrumental durante os I e II Reinados. Coordena o Projeto Historiografia da Música Brasileira com trabalho recente para a Coleção Histórias das Músicas No Brasil (REGIÃO CENTRO-OESTE), Capítulo Distrito Federal, sob a coordenação de Ana Guiomar Rêgo Souza e Flavia Maria Cruvinel.

Beatriz Magalhães Castro *obtained the coveted Premier Prix in the Flute Class of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, also graduating in the classes of Music History and Analysis at that conservatory (1985), followed by a Master of Music (MM - 1987) and Doctor of Musical Arts (DMA – 1992) at The Juilliard School of Music. She carried out post-doctoral studies at the Universidade Nova de Lisboa and the National Library of Portugal (2002-2008). She is currently Associate Professor IV of the University of Brasilia at the undergraduate graduate levels. She was Editor-in-chief of the "Music in Context" (2007-2017) journal and Head of the Graduate Program in Music at UnB (2004-2007; 2014-2017), which she founded and served as the first director. He has experience in the area of Arts/Music, with emphasis on Musicology and Performing Practices, working mainly on the following topics: instrumental music, diffusion of musical classicism, digital libraries, repertoires and international sources for Iberic-American music, and tradition and innovation in Brazilian Music. Between 2010-2016 she was responsible for the creation of the PET Group "Music in Ethnography" in the Tutorial Education Program (PET-MEC), acting as its first tutor in the mapping of musical practices in Brasilia and its administrative region, known as RIDE. She is the Coordinator and/or member of "R" National Committees, RILM-Brazil, RISM-Brasil and RIdIM-DF Committees; Past-President of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS, 2012-2022); President of the Brazilian Section of the International Association of Libraries, Archives and Music Documentation Centers (IAML-BR) which she founded and coordinates since 2009, up to its formal approval at the General Assembly, at Antwerp in July 2014. She is a member of the International Musicological Society*
(IMS) and the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers (IAML). Since 2018 he has been a member of the Mixed Commission of RISM International representing IAML. As recipient of the Profession Culture Award of the National Library of France (2007), she develops studies mapping the diffusion of classicism in Luso Brazilian musical practices. She also develops a monograph resulting from the research ensued as recipient of the Research Grant Award of the Ministry of Culture / National Library Foundation of Rio de Janeiro, focused on the Teresa Christina Maria Collection and the practice of instrumental music during the I and II Reinados. She acts as Coordinator of the Historiography of Brazilian Music Project develops mapping of musicological tools for music research through information

and communication technologies. Recently, she developed a chapter on the Brasilia and its Federal District for the Histórias das Músicas no Brasil (CENTRO-OESTE REGION) Collection, developed by the National Research and Graduate Studies in Music Association (ANPPOM) under the coordination of Ana Guiomar Rêgo Souza and Flavia Maria Cruvinel.

BOLIVAR ÁVILA VANEGAS

Integrante do GT – Agustín Barrios "Mangoré": identidades culturais e violões múltiplos na América Latina (dias 05/07 e 06/07)

Bolivar Ávila Vanegas - Violonista Clássico, Pesquisador, Professor Universitário e Gestor Cultural, Diretor do Festival Violão do Equador, Diretor e Gestor do SONO Estudio Guitarristico, atuante em projetos de pesquisa, gestão e produção musical tendo o violino como eixo central, e como principal figura equatoriana música e latino-americana. O seu perfil é o de um gestor violonista e investigador musical, combinando estas três vertentes para alcançar vários cruzamentos como Musicologia Viva, Interpretação Contextualizada, divulgação de obras inéditas, Interpretação Histórica, Património Vivo, turismo comunitário, etc. Graduado pelo Conservatório Superior Rimsky Korsakov de Guayaquil, Pós-graduado pelo Conservatório Superior de Música do Liceo de Barcelona Espanha, Bacharel em Artes Musicais e Sonoras pela Universidade das Artes, Mestre em Performance de Violão Clássico pela Universidade de Alicante Espanha e Doutorado estudante de Musicologia pela Universidade Federal da Bahia Brasil. Prêmio Fundo Fonográfico do Ministério da Cultura do Equador 2012 e Cubadisco 2013 por sua obra "Compositores Ecuatorianos Contemporáneos". Sua última obra musical é o álbum "*Álbun de piezas, balses y polxas (1855)*", do qual saiu seu primeiro livro e vários artigos publicados em importantes revistas indexadas. Como professor, trabalhou no Conservatório Nacional José M. Rodríguez em Cuenca, no Conservatório Rimsky Korsakov em Guayaquil, nas escolas associadas do Conservatório Liceu de Barcelona Espanha, na Universidade de Cuenca, na Universidade das Artes e atualmente na Universidade dos povos e nacionalidades AMAWTAY WASI, em Quito.

Bolivar Ávila Vanegas - *Classical Guitarist, Researcher, University Professor and Cultural Manager, Director of the Guitar Festival of Ecuador, director and manager of the SONO Estudio Guitarristico, and of the Guitar Route, he works on research, management and musical production projects with the guitar as a central axis, and as a general framework for Ecuadorian and Latin American music. His profile is that of a guitarist manager and musical researcher, combining these three facets to achieve various crossovers: Living Musicology, Contextualized Interpretation, dissemination of unpublished works, Historical Interpretation, Living Heritage, community tourism, etc. Graduated from the Rimsky Korsakov Superior Conservatory of Guayaquil, Postgraduate from the Superior Conservatory of Music of the Liceo de Barcelona Spain, Bachelor of Musical and Sound Arts from the University of the Arts, Master in Classical Guitar Performance from the University of Alicante Spain and PhD student in Musicology from the Federal University of Bahia Brazil. Phonographic Fund Award from the Ministry of Culture of Ecuador 2012, and Cubadisco 2013 for his work "Compositores Ecuatorianos Contemporáneos" His latest musical work is the album "Albun de piesas, balses y polxas, (1855)" from which his first book and several articles published in important indexed journals. As a teacher, he has worked at the José M. Rodríguez National Conservatory in Cuenca, at the Rimsky Korsakov Conservatory in Guayaquil, in the associated schools of the Liceu Conservatory in Barcelona Spain, the University of Cuenca, the University of the Arts and currently at the University of the AMAWTAY WASI, in Quito.*

BRUNO REJAN

Integrante do Show de Encerramento Macunaísmo Tardio (dia 07/07)

Bruno Rejan é contrabaixista, educador, arranjador e compositor. É professor de contrabaixo popular (elétrico/acústico) na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG desde 2020, onde também leciona estágio supervisionado e práticas de conjunto popular. Possui Graduação em Educação Musical e Mestrado em Performance Musical (contrabaixo acústico), ambos na Universidade Federal de Goiás (UFG). Desenvolve amplo trabalho na área da performance musical ao contrabaixo elétrico e acústico, através de apresentações artísticas em shows, concertos, recitais e gravações em studio e ao vivo. O foco de sua prática e pesquisa é a música popular, a performance musical, a improvisação, o jazz e as ramificações destes grandes temas.

Bruno Rejan *is a double bass player, educator, arranger and composer. He is a professor of popular double bass (electric/acoustic) at Escola de Música e Artes Cênicas da UFG since 2020, where he also teaches supervised practice and popular ensemble practice. He has a Bachelor's degree in Music Education and a Master's degree in Music Performance (acoustic bass), both from the Federal University of Goiás (UFG). He develops a wide work in the area of musical performance with electric and acoustic bass, through artistic presentations in concerts, concerts, recitals and studio and live recordings. The focus of his practice and research is popular music, musical performance, improvisation, jazz and ramifications of these great themes.*

CARLOS ELIAS KATER

Convidado Lançamento do Livro Musicologias em Interpelações Contemporâneas (01/07)

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 séc. XX. É consultor e parecerista de diversas associações cientificas 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.*

CARLOS HENRIQUE COSTA

Integrante do Recital – Música brasileira e argentina para piano a quatro mãos (dia 04/07)

Carlos Henrique Costa, pianista e maestro nascido em São José dos Campos, SP. Atualmente é professor de regência, piano, e piano em grupo da UFG, coordenador do Curso de Bacharelado em Música da EMAC/UFG, desenvolve pesquisa nas áreas de regência orquestral, piano em grupo, performance do piano e música de câmara. Bacharel em Física pela Unicamp, bacharel em piano pela Universidade do Alabama em Huntsville, mestre em piano pela Universidade Estadual de Ohio, mestre em regência orquestral e doutor em piano pela Universidade da Georgia em Athens. Regeu a Orquestra Sinfônica da Universidade da Georgia, a Orquestra Sinfônica da Universidade de Wyoming, a Orquestra Sinfônica de Goiânia e a Orquestra Acadêmica Jean Douliez da UFG. Tambéhghm atua como regente de coro, tendo regido o Madrigal Bel Canto de Anápolis, o coro da EMAC/UFG, o coro da Igreja Presbiteriana Jaó, entre outros. Como pianista solista e camerista apresentou-se nos Estados Unidos, Itália, Portugal e vários estados do Brasil. Em 2012 lançou o "Piano em Grupo: Livro Didático para Ensino Superior" e coordenou o II Encontro Internacional de Piano em Grupo. Carlos Costa, dentre suas últimas performances, como solista, tocou o concerto N. 23 de Mozart ao piano com a Orquestra da Associação Mozart Itália/Goiás em Pirenópolis. Regeu a Symphony Orchestra da Universidade de Wyoming em Laramie apresentando obras de Carlos Gomes, Radamés Gnattali, Antonín Dvorak and Francisco Mignone. Também apresentou um recital solo de músicas brasileiras na mesma universidade nos EUA. Em 2021 regeu e tocou (pianista) a obra Carnaval dos Animais de Camile Saint Saens junto a Orquestra Jovem de Goiás. Em 2022 regeu o Octeto de Trombones da EMAC organizado pelo Dr. Marcos Botelho, obras de José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes e Gustav Holst no Centro Cultural de UFG.

Apresentou junto ao grupo de câmara da Orquestra Filarmônica de Goiás o Quinteto para piano e cordas de Dvorak no Festival Internacional da EMAC/UFG.

***Carlos Henrique Costa**, pianist and conductor, born in São José dos Campos, SP. He is currently a professor of conducting, piano and group piano at UFG, coordinator of the Bachelor of Music course at EMAC/UFG, and conducts research in the areas of orchestral conducting, group piano, piano performance and chamber music. He holds a B.A. in Physics from Unicamp, a B.A. in piano performance from the University of Alabama in Huntsville, an M.M. in piano performance from Ohio State University, an M.M. in orchestral conducting, and a Ph.D. in piano performance from the University of Georgia at Athens. He has conducted the University of Georgia Symphony Orchestra, the University of Wyoming Symphony Orchestra, the Goiânia Symphony Orchestra, and the Jean Douliez Academic Orchestra at UFG. He also works as a choir conductor, having conducted the Madrigal Bel Canto de Anápolis, the EMAC/UFG choir, the Jaó Presbyterian Church choir, among others. As a solo pianist and chamber pianist, he has performed in the United States, Italy, Portugal, and several states in Brazil. In 2012 he launched "Piano em Grupo: Livro Didático para Ensino Superior" and coordinated the II Encontro Internacional de Piano em Grupo. Carlos Costa, among his last performances, as a soloist, played Mozart's concerto N. 23 on the piano with the Orchestra of the Association Mozart Itália/Goiás in Pirenópolis. He conducted the Symphony Orchestra of the University of Wyoming in Laramie, performing works by Carlos Gomes, Radamés Gnattali, Antonín Dvorak and Francisco Mignone. He also presented a solo recital of Brazilian music at the same university in the USA. In 2021 he conducted and played (pianist) Camile Saint Saens' Carnaval dos Animais with the Youth Orchestra of Goiás. In 2022 he conducted the Octet of Trombones of EMAC organized by Dr. Marcos Botelho, works by José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes and Gustav Holst in the Cultural Center of UFG. Together with the chamber group of the Goiás Philharmonic Orchestra, he performed Dvorak's Quintet for piano and strings at the EMAC/UFG International Festival.*

CARLOS POBLETE LAGOS

Integrante da Mesa Redonda 2 - Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologia. (dia 03/07)

Carlos Poblete Lagos es profesor de música (B. Mus. Ed., 2001) por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile; intérprete musical (B. Mus. Música Antigua, 2004), y Doctor en Educación (Ed. D., 2016) por la Pontificia Universidad Católica de Chile, con estudios postdoctorales en el Institut für MusikPädagogik, Ludwig-Maximilians Universität - München (2020 - 2022). Como profesor de música, ha ejercido la docencia en los niveles primario, secundario y universitario. Formó parte del Ministerio de Educación, participando en diversos programas de construcción de políticas y evaluación, incluyendo desarrollo curricular y políticas evaluativas en la formación de profesores de música en Chile. Como experto disciplinar, participó en los procesos de evaluación docente (MIDE-UC, 2006 - 2010), la creación de Estándares de Educación Musical Inicial (CPEIP, MIDE-UC, CEPPE, 2013), el desarrollo de un Test de conocimientos disciplinares de música para estudiantes de programas de formación de profesores de música de Chile (CPEIP - CIAE, 2015), entre otros. Sus intereses de investigación radican en la intersección de la educación musical, las políticas educativas, la sociología de la educación y la cultura. Ha publicado trabajos en Chile, América Latina y Europa, incluyendo artículos en revistas académicas, capítulos y ediciones de libros. Ha realizado investigaciones en las áreas de políticas educativas, sociología de la educación musical y

cultura, con financiamiento público y privado tanto nacional como extranjero. En 2016 fue Investigador Visitante en la Universidad Simon Fraser, realizó otras estancias cortas de investigación en la Universidad de Manchester (2016), y en la Universidad de Loughborough (2018, 2021, 2022). Miembro de la Sociedad Chilena de Musicología (SChM), European Sociological Association (ESA) e International Society of Music Education (ISME), de cuyo directorio forma parte. Actualmente se desempeña como Profesor Asociado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Chile).

Carlos Poblete Lagos *is music teacher (B. Mus. Ed., 2001) by Metropolitan university of Educational Sciences, Chile; music performer (B. Mus. Early Music, 2004), and Educational Doctor (Ed. D., 2016) by Pontifical Catholic University of Chile, with postdoctoral studies at Institut für MusikPädagogik, Ludwig-Maximilians Universität - München (2020 - 2022). As music teacher, he had teaches in primary and secondary school, and university level. He was part of the Ministry of Education, participating in several policy building and assessment programs, including curricular development and evaluative policies in music teacher education in Chile. As disciplinary expert, he participated in the teacher evaluation processes (MIDE-UC, 2006 - 2010), the creation of Initial Music Education Standards (CPEIP, MIDE-UC, CEPPE, 2013), the development of a disciplinary music knowledge Test for students of music teacher education programs of Chile (CPEIP - CIAE, 2015), between others. His research interests lie on the intersection of music education, educational policies, sociology of education and culture. He has published works in Chile, Latin America and Europe, including articles in academic journals, chapters and book editions. He has conducted research in the areas of educational policy, sociology of music education and culture, with public and private funding both nationally and abroad. In 2016 he was Visiting Researcher at Simon Fraser University, carried out another short research stays at the University of Manchester (2016), and Loughborough University (2018, 2021, 2022). Member of the Chilean Society of Musicology (SChM), European Sociological Association (ESA) and International Society of Music Education (ISME), which is part of the Board of Directors. Currently he works as Associate Professor at Metropolitan University of Educational Sciences (Chile).*

CONSUELO QUIREZE ROSA

Coordenadora e Integrante do Recital Música Sacra Vilaboense (dia 01/07)

Membro integrante da Comissão Organizadora

Consuelo Quireze Rosa - pianista, cujo talento é reconhecido pelo público e pela crítica especializada, desenvolve intenso trabalho como solista e camerista. Mestra em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Consuelo mostra, com sua presença marcante em concertos, congressos e festivais nacionais e internacionais, como as mulheres influenciam a arte goiana. É Coordenadora de Programação de Música e Artes Cênicas, e Coordenadora do Núcleo de Piano da EMAC/UFG.

Consuelo Quireze Rosa*, pianist, whose talent is recognized by the public and specialized critics, engages in intense work as a soloist and chamber musician. Holding a Master's degree in Music from Universidade*

Federal de Goiás (UFG), Consuelo demonstrates through her remarkable presence in national and international concerts, conferences, and festivals how women influence the art scene in Goiás. She serves as the Coordinator of Music and Performing Arts Programming and also as the Coordinator of the Piano Department at EMAC/UFG.

DAVID CRANMER

Integrante da Mesa Redonda 3 – Música *Souvenir* (dia 04/07)

Integrante do Lançamento do livro Musicologias em Interpelações Contemporâneas (dia 01/07)

Coordenador Geral do evento

David Cranmer, musicólogo anglo-português, é membro do CESEM (Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical), na Universidade NOVA de Lisboa, e do laboratório de pesquisa interuniversitária IN2PAST. Coordena o 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, a catalogação de arquivos e bibliotecas musicais, o compositor luso-brasileiro Marcos Portugal, e Camille Saint-Saëns. É autor de, entre outros 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 coordenador das monografias *Marcos Portugal: uma reavaliação* (2012) e (com Paulo de Tarso Salles) *Heitor Villa-Lobos (1887-1959) and Europe* (em preparação). É igualmente pianista e organista.

***David Cranmer**, an Anglo-Portuguese musicologist, is a member of CESEM (Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical), at the Universidade NOVA de Lisboa, and of the Portuguese inter-university research laboratory IN2PAST. He coordinates Caravelas – Study Group for the History of Luso-Brazilian Music. His diverse research interests include music in Portugal and Brazil from the 18th century to the opening decades of the 20th, the cataloguing of musical archives and libraries, the Luso-Brazilian composer Marcos Portugal, and Camille Saint-Saëns. He is author, among other books, of 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 coordinator of the monographs Marcos Portugal: uma reavaliação (2012) and (with Paulo de Tarso Salles) Heitor Villa-Lobos (1887-1959) and Europe (in preparation). He is also a pianist and organist.*

DENISE DE ALMEIDA FELIPE

Mediadora do Lançamento do Livro Tramas e teares sonoros (dia 04/07)

Mediadora do Lançamento do Documentário Devaneio Bruxólico (dia 07/07)

Denise de Almeida Felipe é professora na Escola de Música e Artes Cênica da UFG. Doutoranda na área de Musicologia na Uévora (Portugal), mestre em Música, especialista em Técnicas de Pesquisa em Música, bacharel em Canto, bacharel em Piano, licenciada em Música. Tem como foco de sua atuação, como docente e pesquisadora: a voz cantada, especificidades da técnica vocal cantada para a criança, voz e expressão e a fisiologia da voz.

Denise de Almeida Felipe *is a Professor at the School of Music and Scenic Arts at UFG. PhD student in Musicology at Uévora (Portugal), Master in Music, Specialist in Music Research Techniques, Bachelor in Singing, Bachelor in Piano, with Licentiate in Music. As a teacher and researcher she focuses on: the singing voice, specificities of vocal technique for children, voice and expression, and the physiology of the voice.*

DENISE ZORZETTI

Integrante da Comissão Científica

Denise Zorzetti - Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2010), Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (1998), Especialista em Métodos e Técnicas de Pesquisa em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (1993) e Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Goiás (1984). É professora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, onde leciona Piano, Didática do Piano e Fundamentos de Pesquisa em Música. Coordena as disciplinas de Performance Pública, Trabalho de Conclusão de Curso, orienta e supervisiona os alunos de Estágio do Curso de Licenciatura em Música / Habilitação em Ensino do Instrumento Musical - Piano. Atua como pianista acompanhadora e em duo de piano a quatro mãos, com ênfase no repertório de música brasileira. Foi Coordenadora do Curso de Bacharelado em Música da EMAC/UFG e membro do Conselho Estadual de Cultura de Goiás, de 2011 a 2014.

Denise Zorzetti - PhD in Music from Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2010), Master in Music from Universidade Federal de Goiás (1998), Specialist in Methods and Techniques of Music Research from Universidade Federal de Uberlândia (1993) and Bachelor in Piano from Universidade

Federal de Goiás (1984). She is a professor at the School of Music and Scenic Arts at UFG, where she teaches Piano, Piano Didactics and Fundamentals of Music Research. She coordinates the disciplines of Public Performance, End of Course Work, and supervises the students of the Internship Course of the Licenciatura em Música / Habilitação em Ensino do Instrumento Musical - Piano. She also works as a pianist and in piano duo for four hands, with emphasis on the Brazilian music repertoire. She was Coordinator of the Bachelor of Music Course EMAC / UFG and member of the State Council of Culture of Goiás, from 2011 to 2014.

DIEGO AMARAL DAMASCENA

Ministrante do Minicurso Vivências em ritmos Afro-brasileiros (dias 05 e 06/07)

Diego Amaral Damascena - Licenciado em Educação Musical pela UFG em 2007. Em 2005, participou como músico convidado no 30° Festival Nacional de Música do Estado de Goiás, interpretando a Suíte Retratos de Radamés Gnattali ao lado de Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga e Luciano Baradel. No ano seguinte, foi convidado para tocar o concerto para acordeon e orquestra de Radamés Gnatali com Marcos Nimrichter no 31° Festival Nacional de Música do Estado de Goiás. Além disso, ministrou aulas de percussão popular no Conservatório de Artes Basileu França de 2003 a 2007. Desde 2004, faz parte da *Big Band* de música brasileira Banda Pequi. Em 2007, realizou uma turnê pelo Nordeste com o grupo Sons do Cerrado, acompanhando Yamandú Costa, patrocinado pela Funarte através do Projeto Pixinguinha. Em 2009, ingressou no Conservatório Musical de Tatuí-SP para pesquisar ritmos brasileiros sob orientação de Cléber Almeida. No final do mesmo ano, tornou-se músico na Faculdade de Dança da UFG, integrando o grupo de pesquisa em cultura popular "Coletivo 22" dirigido por Renata Lima. Ao longo de sua carreira, atuou também como compositor em diversas produções, incluindo trilhas sonoras para a Cia de Dança Basileu França no espetáculo "Desencontros" de Éderson Xavier. Em 2014, lançou o álbum "Brasil in Trio Interpreta Alessandro Branco", explorando gêneros musicais brasileiros. Participou de workshops e shows em Buenos Aires, e fez parte da gravação do DVD "Banda Pequi, Nelson Faria e João Bosco" como músico. Com o alcance internacional, realizou turnês na Europa, China e Estados Unidos com o grupo "Brasil in Trio". Participou de espetáculos como artista/músico, incluindo "Por Cima do Mar Eu Vim" e "Moringa" pelo Coletivo 22. Em 2018, gravou um DVD ao vivo com a Banda Pequi em Goiânia. Em 2019, retorna à China para mais shows em Pequim, em colaboração com a embaixada do Brasil.

Diego Amaral Damascena *= Graduated in Music Education from UFG in 2007. In 2005, he participated as a guest musician at the 30th National Music Festival of the State of Goiás, interpreting the Portraits Suite by Radamés Gnattali alongside Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga and Luciano Baradel. The following year, he was invited to play the concert for accordion and orchestra by Radamés Gnatali with Marcos Nimrichter at the 31st Festival Nacional de Música do Estado de Goiás. In addition, he taught popular percussion classes at the Conservatório de Artes Basileu França from 2003 to 2007. Since 2004, he has been part of the Brazilian music Big Band Banda Pequi. In 2007, he toured the Northeast with the group Sons do Cerrado, accompanying Yamandú Costa, sponsored by Funarte through the Pixinguinha Project. In 2009, he joined the Musical Conservatory of Tatuí-SP to research Brazilian rhythms under the guidance of Cléber Almeida. At the end of the same year, he became a musician at the Faculty of Dance at UFG, joining the popular culture research group "Coletivo 22" directed by Renata Lima. Throughout his*

career, he also worked as a composer in several productions, including soundtracks for Cia de Dança Basileu França in the show "Desencontros" by Éderson Xavier. In 2014, he released the album "Brasil in Trio Interpreta Alessandro Branco", exploring Brazilian musical genres. He participated in workshops and shows in Buenos Aires, and was part of the recording of the DVD "Banda Pequi, Nelson Faria and João Bosco" as a musician. With an international reach, he toured Europe, China and the United States with the group "Brasil in Trio". He participated in shows as an artist/musician, including "Por Cima do Mar Eu Vim" and "Moringa" by Coletivo 22. In 2018, he recorded a live DVD with Banda Pequi in Goiânia. In 2019, he returns to China for more shows in Beijing, in collaboration with the Brazilian embassy.

DIONES CORRENTINO

Integrante da Mesa Redonda 5 – Afinidades modernistas, mistura de tradições e novas poéticas da música brasileira (dia 06/07)

Integrante do Show de encerramento – Macunaísmo Tardio (dia 07/07)

Diones Correntino é pianista, compositor, arranjador e pesquisador. É Doutor em música pelo Instituto de Artes da UNICAMP com estágio doutoral (Bolsa Capes PrInt) no departamento de música e musicologia da Universidade de Paris – Sorbonne – Paris IV. Atualmente é professor efetivo da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Seus interesses na pesquisa acadêmica estão voltados aos temas e debates desenvolvidos na musicologia de perfil transcultural, com foco especial na musicologia audiotátil inaugurada na década de 70 pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti. Em sua abordagem como instrumentista alia formação como pianista explorando composição e improvisação com influências de repertórios da música instrumental brasileira, da música moderna e do jazz. Já se apresentou como pianista solo e em grupo em várias cidades do Brasil e em países como França e Estados Unidos, com destaque para o Festival de Música Brasileira da North Texas University – EUA e, no Brasil, com destaque para a Série Instrumental Guiomar Novaes promovida pela Sala Cecília Meireles. Apresentou trabalhos acadêmicos em congressos e seminários de pós-graduação nacionais e internacionais com destaque para o Séminaire Composition, Cognition et Apprentissage da Université Paris Sorbonne, Simpósio Villa-Lobos da Escola de Comunicação e Artes da USP, Simpósio Internacional de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Seminários Experimentais da Unicamp e Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Música. Em 2015 lançou o disco Diones Correntino Quarteto- Som Mestiço. O álbum, que também contou com a participação do saxofonista Mauro Senise na faixa "Pianeiros", recebeu destaque entre as 30 indicações de CDs independentes do ano de 2015, no gênero música instrumental.

***Diones Correntino** is a brazilian musician with different backgrounds since classical music and popular music. He holds a doctor degree from UNICAMP's Institute of Arts, Master's degree from School of Music and Drama of Federal University of Goiás (Brazil) and a Bachelor's degree in classical piano from School of Music and Drama of Federal University of Goiás (Brazil). During his doctorate Correntino had a support of the Brazilian Government (CAPES-PrInt scholarship) in order to study in the Institute of Research in Musicology at Sorbonne Université-Lettres Sorbonne- Paris IV. His interests in the academic research are directed to some debates and themes developed by the transcultural musicology, with special attention to the audiotactile musicology developed in the 70's by the italian musicologist Vincenzo Caporaletti. As a musician he seeks to direct his performance to different artistic fields by exploring interpretation, composition and improvisation based on his originals and recreations with the repertoire of the Brazilian*

Instrumental Music and other genres. Alongside his artistic activities, currently he works as an assistant teacher at the School of Music and Drama of the Federal University of Goiás-Brazil. He is used to performing regularly as a pianist, composer and music arranger and he performed in some festivals and theaters as the series "Instrumental Guiomar Novaes" promoted by Cecília Meireles Hall; Goyaz Festival; and the Festival of Brazilian Music of the North Texas University. In 2015 he released the album Diones Correntino Quartet- Som Mestiço. The album, which also featured the saxophonist Mauro Senise on the track "Pianeiros", was praised and recommended as one of the greatest Cds of the year of 2015, in the Brazilian instrumental music genre.

DIÓSNIO MACHADO NETO

Debatedor na Conferência 3: Nuevos enfoques em el estudio de la cancíon popular de fines del siglo XX em América Latina**,** ministrada pelo Dr. Juan Pablo Gonzales. (dia 05/07)

Diósnio Machado Neto - 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 Associación Regional para América Latina y el Caribe de la International Musicological Society (ARLAC-IMS).

Diósnio Machado Neto *- 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

Integrante da Mesa Redonda 2 – Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologia. (dia 03/07)

Eduardo Lopes efetuou 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 artísta 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 Catedrático no Departamento de Música da Universidade de Évora; 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 award 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 renown 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 2016-1017 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 Full Professor in the Department of Music at the University of Évora; co-editor of the Brazilian musicology journal HODIE; e editor of the Portuguese Music Education Journal.*

EDUARDO MEIRINHOS

Recital/Palestra O Violão de Villa-Lobos e Ronaldo Miranda: aspectos idiomáticos. (dia 01/07)

Eduardo Meirinhos é violonista clássico com performances que se estendem por diversos países da América do Sul, da Europa e Estados Unidos. Recebeu inúmeras premiações em concursos, incluindo o VI Prêmio Eldorado de Música (São Paulo,1991), I Concurso de Violão de Araçatuba (Araçatuba,1990), IV Concurso de Música Erudita Brasileira (São Paulo, 1978), Concurso de composição Troféu Bach (1981, 82, 83). Foi aluno de violão de Isaías Sávio, Ana Lia de Oliveira, Henrique Pinto (Brasil), Hans Michael Koch (Alemanha) e Bruce Holzman (EUA). Formou-se na Alemanha na Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover em 1989. Concluiu seu mestrado em musicologia pelo Departamento de Musica da USP (1997) e em 2002 obteve o título de doutor em Música-Performance (DM - Doctor of Music) na Florida, EUA, na School of Music da Florida State University. Eduardo é professor efetivo de violão na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, UFG, onde leciona Violão, Música de Câmara e Literatura Violonística, além de fazer parte do programa de pós-graduação da escola, onde atua como orientador e professor. Eduardo foi diretor da Escola no período de 2007 a 2010 e no período de 2019 a 2022; está novamente na direção em sua terceira gestão desde 2023. Atuou em 2013 como Diretor Técnico da Orquestra e Coro Sinfônicos, Banda de Música e Banda Marcial do município de Goiânia. Mais recentemente foi Coordenador Geral de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG. Dentre suas iniciativas inclui-se a 1ª performance mundial da peça Lisistrati do compositor grego Nikos Platirrachos, 1ª performance mundial de Laudate Dominae, Toada Triste, Um tranquilo Entardecer e Cantiga de Ninar do compositor brasileiro Siegfried Schmidt e 1ª performance nacional de Variations sur un Theme de Django Reinhardt do compositor cubano Leo Brouwer. Em 1997 gravou o CD Radamés Gnattali, Sonatas e Sonatinas. Em 2007 lançou o CD solo Eduardo Meirinhos em Recital. Em 2015 lançou o CD solo Sonatas por Eduardo Meirinhos.

Eduardo Meirinhos *is a classical guitarist with performances that span several countries in South America, Europe and the United States. He received numerous awards in competitions, including the VI Eldorado de Música Award (São Paulo, 1991), the I Araçatuba Guitar Contest (Araçatuba, 1990), the IV Brazilian Classical Music Contest (São Paulo, 1978), the Bach Trophy Composition Competition (1981, 82, 83), etc. He studied guitar with Isaías Sávio, Ana Lia de Oliveira, Henrique Pinto (Brazil), Hans Michael Koch (Germany) and Bruce Holzman (USA). He graduated in Germany at the Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover in 1989. He completed his master's degree in musicology at the Department of Music at USP (1997) and in 2002 obtained the title of Doctor in Music-Performance (DM - Doctor of Music) at Florida, USA, at the School of Music at Florida State University. Eduardo is an effective guitar teacher at the School of Music and Performing Arts at the Federal University of Goiás, UFG, where he teaches Guitar, Chamber Music and Guitar Literature, in addition to being part of the school's postgraduate program, where he acts as advisor and teacher. Eduardo was director of the School from 2007 to 2010 and from 2019 to 2022; he is again in charge of his third management since 2023. In 2013 he served as Technical Director of the Symphonic Orchestra and Choir, Music Band and Marching Band of the municipality of Goiânia. More recently, he was General Coordinator of Culture at the Dean of Extension and Culture at UFG. Its initiatives include the 1st world performance of the play Lisistrati by the Greek composer Nikos Platirrachos, the 1st world performance of Laudate Dominae, Toada Triste, Um Tranquil Entardecer and Cantiga de Ninar by the Brazilian composer Siegfried Schmidt and the 1st national performance of*

Variations sur un Theme by Django Reinhardt by Cuban composer Leo Brouwer. In 1997 he recorded the CD Radamés Gnattali, Sonatas e Sonatinas. In 2007 he released the solo CD Eduardo Meirinhos em Recital. In 2015 he released the solo CD Sonatas by Eduardo Meirinhos.

EDWARD AYRES D'ABREU

Integrante da Mesa Redonda 3 – Música *Souvenir* (dia 04/07)

Edward Ayres de Abreu — Museu Nacional da Música, Lisboa, Portugal. Musicólogo, compositor e gestor, Edward Ayres de Abreu é diplomado pela Escola Superior de Música de Lisboa (Composição, licenciatura), Universidade NOVA (Ciências Musicais, mestrado e doutoramento) e AESE Business School (Executive MBA). Ao longo do seu percurso académico foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, da Imprensa Nacional — Casa da Moeda e da AESE Business School. Como musicólogo foi distinguido com o 2.º Prémio do Concurso Otto Mayer-Serra (2017) da Universidade da Califórnia, Riverside, e com o Prémio Joaquim de Vasconcelos (2019) da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, e tem colaborado com a Gulbenkian Música, a Casa da Música e o Teatro Nacional de São Carlos. Fundou e dirigiu (2009-2022) o MPMP Património Musical Vivo, plataforma distinguida com o Prémio de Música Sequeira Costa (2018). No âmbito do MPMP concebeu e coordenou diversos projectos editoriais e de programação musical. É, desde 2021, 2.º Vogal da Direcção da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música. Inicia em Setembro de 2022 as funções de Director do Museu Nacional da Música.

Edward Ayres de Abreu *- Portuguese National Museum of Music - is a musicologist, composer, and manager. He holds degrees from Escola Superior de Música de Lisboa (Composition), Universidade NOVA (Musical Sciences, Masters and PhD) and AESE Business School (Executive MBA). His academic career has been supported by scholarships from Foundation for Science and Technology, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, and AESE Business School. As a musicologist, he has won the 2nd Prize of the Otto Mayer-Serra Competition and the Joaquim de Vasconcelos Prize, and has collaborated with prestigious organizations such as Gulbenkian Music, Casa da Música, and the National Theater of São Carlos. He founded and directed the MPMP, a distinguished platform that won the Sequeira Costa Music Award. He is now a member of the Board of the Portuguese Society for Research in Music, and since September 2022 he is the Director of the Portuguese National Museum of Music.*

EMA CLÁUDIA RIBEIRO PIRES

Integrante da Mesa Redonda 1 – Memória e Patrimônio (dia 02/07)

Ema Cláudia Ribeiro Pires - Antropóloga. Professora Visitante na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Antropologia Social e Performances Culturais. É Doutorada em Antropologia (ISCTE–IUL, 2012), com a tese "Paraísos Desfocados: Nostalgia Empacotada e Conexões Coloniais em Malaca". É mestre em Sociologia (Universidade de Évora, 2002) e licenciada em Antropologia (Universidade Técnica de Lisboa, 1998). Professora Auxiliar no Departamento de Sociologia/Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora. Investigadora associada ao Instituto de História Contemporânea, Universidade de Évora / IN2PAST — Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território. Entre os seus interesses de pesquisa, salientam-se os processos de descolonização de patrimónios culturais, apropriação social de espaços, antropologia do colonialismo, processos de patrimonialização e turistificação, subalternidades e ruralidades. Tem realizado pesquisa em contextos europeus, asiáticos e, recentemente, também no Brasil.

-

Ema Cláudia Ribeiro Pires *- Anthropologist. Visiting Professor at the Faculty of Social Sciences, Federal University of Goiás, linked to the Postgraduate Programs in Art and Visual Culture, Social Anthropology and Cultural Performances. She holds a PhD in Anthropology (ISCTE–IUL, 2012), with the thesis "Blurred Paradises: Packaged Nostalgia and Colonial Connections in Malacca". She has a master's degree in Sociology (University of Évora, 2002) and a degree in Anthropology (Technical University of Lisbon, 1998). Ema has been an Assistant Professor (with tenure) at the Department of Sociology/School of Social Sciences at the University of Évora (Portugal) and a researcher associated with the Institute of Contemporary History, University of Évora / IN2PAST — Associated Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory. She is interested in studying processes of decolonization of cultural heritage, social appropriation of spaces, critical anthropology of colonialism, heritagization, touristification, subalternities and ruralities. Before coming to Brazil, she has conducted research in European and Asian contexts.*

EVERTON LUIZ LOREDO DE MATOS

Coordenador das sessões temáticas: Musicologia - Interfaces com a Educação e Musicologia em diálogo com outras artes (dia 03/07)

Everton Luiz Loredo de Matos - Natural de Macaúbas – BA, começou seus estudos aos 11 anos na Filarmônica Nossa Senhora da Imaculada Conceição da cidade de Macaúbas-BA. Possui graduação e mestrado em música pela UFG (GO). Foi regente titular Banda Sinfônica do Estado de Goiás entre 2014 e 2019. Estudou regência e instrumento com Emílio de Cesar, Gottfried Engels (GER), Roberto Farias, Sérgio Barrenechea, dentre outros. Tocou com nomes como: Nelson Faria, Arismar do Espírito Santo, Leila Pinheiro, Elza Soares, João Bosco, Gilson Peranzzetta, dentre outros. Foi professor em diversos festivais de música no Brasil, ministrou oficina de sopros e improvisação e tocou na Argentina, EUA, China, Portugal e Espanha, atividades estas realizadas com o grupo Brasil in Trio, no qual faz parte desde 2007, ao lado dos músicos Diego Amaral e Julio Lemos. Hoje, multi-instrumentista, atua como flautista, saxofonista, clarinetista, acordeonista e arranjador no cenário do samba, choro, mpb, orquestras, música de câmara e gravações, além de participar de diversos congressos de pesquisa em música seja publicando artigos ou como ouvinte, é também integrante da Banda Pequi, atuando como 1º sax tenor, flautista e arranjador. Atuou como maestro convidado da Banda Sinfônica Nilo Peçanha (IFG), Banda Juvenil de Goiânia (OSGO), Banda Pequi dentre outras. É professor efetivo de música da EMAC-UFG, realiza pesquisa sobre estudos técnicos de sopros com células rítmicas afro-brasileiras, é também um dos artistas da marca *Guo Flute.* Desde 2017 desenvolve trabalhos voltados para trilha sonora de jogos eletrônicos, filmes e teatro, é certificado pela conceituada Game Audio Academy.

Everton Luiz Loredo de Matos *- Born in Macaúbas – Bahia, Brazil, began his studies at age 11 at Orchestra Filarmônica Nossa Senhora da Imaculada Conceição in the city of Macaúbas, Bahia, Brazil. He studied a bachelor's degree and master's degree in music in the Federal University of Goiás. He was titular conductor of the Goiás Symphonic Band between 2014 and 2019. He has studied with renowned musicians such as Joel Nascimento, Wendell Dobbs (USA), etc. He studied conducting with Monica Giardini, Emílio de Cesar, Gottfried Engels (GER) and Roberto Farias. He played with names such as: Nelson Faria, Arismar do Espírito Santo, Leila Pinheiro, Toninho Horta, Elza Soares, João Bosco, Gilson Peranzzetta, among others. He was a teacher in several music festivals in Brazil, ministered wind workshop and played in Argentina, USA, China, Portugal and Spain, activities that were carried out with the group Brasil in Trio, in which he has been part since 2007, alongside musicians Diego Amaral and Julio Lemos. oday, he works as a multi-instrumentalist, acts as a piper, saxophonist, clarinetist, accordionist and arranger in the setting of samba, choro, mpb, orchestras, chamber music and recordings, besides participating in several congresses of research in music either by publishing articles or as a listener, is also a member of the Pequi Big-Band, acting as conductor, 1st tenor sax and flute. He served as guest conductor of the IFG Symphony Band and Banda Juvenil de Goiânia (OSGO). He is an effective professor of music at Music and Theater Scholl of Federal University of Goiás, and is also one of the artists of the Guo Flute brand. Also develops a work focused on the soundtrack of video games, is certified by Game Audio Academy. Currently, he is sound designer of the games: Cyberwar, Kubberz, Frontline (BRA) and Path (CANADÁ).*

FERNANDA ALBERNAZ DO NASCIMENTO GUIMARÃES

Integrante da Comissão Científica

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 ELIAS LlANOS

Coordenador do GT – Agustín Barrios "Mangoré": identidades culturais e violões múltiplos na América Latina. (dias 05/07 e 06/07)

Coordenador da Sessão de Comunicação: Musicologia, identidades culturais e instrumentos múltiplos na América Latina e Península Ibérica (dia 03/07)

Fernando Llanos es profesor de la Escola de Música e Artes Cénicas - Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG). Doctor en Música por la ECA - USP y Magíster en

Música por el Instituto de Artes de la UNESP, ambos con beca CAPES. Realizó su post-doctorado en el Instituto de Arte de la UFGRS. Fue profesor de Guitarra en la Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS/SP), profesor del curso de Licenciatura en Música de la Facultad Campo Limpo Paulista (FACCAMP/SP) y del Bachillerato en Cine y Audiovisual del Campus São Judas - Unimonte. En guitarra, fue alumno de Celso Delneri y Paulo Porto Alegre (Escola Municipal de Música/SP). En 2017 grabó el disco "Por guitarra negra" (Tratore), con obras de su autoría inspiradas en ritmos afroperuanos y arreglos para guitarra solista de temas de Hermeto Pascoal. Es autor del libro "Félix Casaverde, guitarra negra" (Edit. UPC, 2019). Contemplado como Becario en la convocatoria Otras Latinoamericas de UNICAMP/Banco Santander para investigadores y artistas residentes.

Fernando Llanos *is a professor at the Escola de Música e Artes Cénicas - Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG). He holds a PhD in Music from ECA - USP and a Master's degree in Music from the Arts Institute of UNESP, both with CAPES scholarship. He did his post-doctorate at the Art Institute of UFGRS. He was a guitar professor at Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS/SP), professor of the Bachelor's Degree in Music at Faculdade Campo Limpo Paulista (FACCAMP/SP) and of the Bachelor's Degree in Cinema and Audiovisual at Campus São Judas - Unimonte. In guitar, he was a student of Celso Delneri and Paulo Porto Alegre (Escola Municipal de Música/SP). In 2017 he recorded the album "Por guitarra negra" (Tratore), with works of his authorship inspired by Afro-Peruvian rhythms and arrangements for solo guitar of themes by Hermeto Pascoal. He is the author of the book "Félix Casaverde, guitarra negra" (Edit. UPC, 2019). Contemplated as a Fellow in the scholarship Otras Latinoamericas of UNICAMP/Banco Santander for researchers and artists in residence.*

FERNANDO MAGRE

Ministrante do Minicurso Música-teatro no Brasil: fundamentos históricos e analíticos. (dia 05/07 e 06/07)

Fernando Magre é musicólogo, professor titular na área de Musicologia Histórica na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) desde 2022. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), ambos com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Especialista em Regência Coral e Graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisador colaborador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa) e no Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), no qual atua como membro do comitê editorial da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. Vencedor do II prêmio Otto Mayer-Serra Award for Music Research da Universidade da Califórnia-Riverside, edição de 2023. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, com pesquisa sobre a obra composicional de Damiano Cozzella.

Fernando Magre *is a musicologist, professor of Historical Musicology at Espirito Santo College of Music (FAMES) since 2022. PhD in Music from the State University of Campinas (UNICAMP) and Master in Musicology from the University of São Paulo (USP), both with a grant from The Sao Paulo Research Foundation (FAPESP). Specialist in Choral Conducting and Bachelor's Degree in Music from the State University of Londrina (UEL). Collaborating researcher at the Center for Studies in Sociology and Musical Aesthetics (CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa) and at the Center for Studies in Music and Media*

(MusiMid), where he serves as a member of the editorial committee of the Brazilian Journal of Studies in Music and Media. Winner of the 2nd Otto Mayer-Serra Award for Music Research at the University of California-Riverside, 2023 edition. He is currently doing a postdoctoral internship at the Federal University of Espírito Santo, with research on the compositional work by Damiano Cozzella.

FLÁVIA MARIA CRUVINEL

Coordenadora do Lançamento do Livro Música e poder: o *habitus* cortesão bragantino nos trópicos. (dia 07/07)

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.*

GYOVANA CASTRO CARNEIRO

Presidente da Comissão Científica

Gyovana Carneiro - Doutora em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa - Portugal, como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É Mestre (2004) em Música na Contemporaneidade pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG), especialista (2001) no repertório brasileiro para piano a quatro mãos pela EMAC-UFG, Bacharel (1989) e licenciada (1987) em Música - Piano - pela mesma instituição. É professora efetiva da EMAC-UFG desde 1996. Atual presidente da Sociedade Goiana de Música. Já foi membro do Conselho Estadual de Cultura de Goiás e do Conselho Municipal de Cultura da Cidade de Goiânia. Coordenou, em parceria com o Serviço Social do Comercio (SESC), a série "Concertos na Cidade", e em parceria com a UFG, a série "Concertos UFG". Foi Membro da comissão Organizadora do Simpósio Internacional de Musicologia promovido pela EMAC-UFG. Presidente da Comissão Organizadora do Festival Internacional Belkiss S Carneiro de Mendonça de Música da EMAC-UFG. Coordenou o Projeto Concertos Didáticos para Juventude, levando jovens do estado de Goiás às salas de concertos. Coordenou os Concursos Jovens Talentos da EMAC/UFG. Em Portugal realizou turnê pelas escolas do país divulgando a música brasileira através de concertos didáticos para crianças e adolescentes. Apresentou trabalho e

publicou nos anais do Simposio sobre os Paradigmas do Ensino do Instrumento Musical no Século XXI do Departamento de Música Universidade de Évora. Apresentou trabalho e publicou nos anais da Semana Brasileira da Universidade de Coimbra. Publicou trabalhos em revistas especializadas da Escola de Música da Universidade de Campinas (UNICAMP); Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (USP); Universidade de Évora e Universidade Nova de Lisboa em Portugal. Desenvolve trabalho de Formação de Plateia em Música com o Blog Papo Musical premiado pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de Goiás em 2020. Suas crônicas sobre música são publicadas nas plataformas digitais do Jornal Opção e do Jornal UFG.

Gyovana Carneiro - *PhD in Music Sciences from Universidade Nova de Lisboa - Portugal, as a scholarship recipient from the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). She holds a Master's degree (2004) in Music in Contemporaneity from the Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG), specializing in Brazilian repertoire for piano four hands from EMAC-UFG (2001). She earned a Bachelor's degree (1989) and a teaching degree (1987) in Music - Piano - from the same institution. She has been a permanent professor at EMAC-UFG since 1996. Currently, she serves as the president of the Goiana Society of Music. She has previously been a member of the State Council of Culture of Goiás and the Municipal Council of Culture of the City of Goiânia. She coordinated, in partnership with the Social Service of Commerce (SESC), the series "Concertos na Cidade" and, in partnership with UFG, the series "Concertos UFG". She was a member of the Organizing Committee of the International Symposium on Musicology promoted by EMAC-UFG and served as the President of the Organizing Committee of the International Festival Belkiss S Carneiro de Mendonça de Música da EMAC-UFG since 1996. Currently, she serves as the president of the Goiana Society of Music. She has previously been a member of the State Council of Culture of Goiás and the Municipal Council of Culture of the City of Goiânia. She coordinated, in partnership with the Social Service of Commerce (SESC), the series "Concertos na Cidade" and, in partnership with UFG, the series "Concertos UFG". She was a member of the Organizing Committee of the International Symposium on Musicology promoted by EMAC-UFG and served as the President of the Organizing Committee of the International Festival Belkiss S Carneiro de Mendonça de Música da EMAC-UFG. She coordinated the Educational Concerts for Youth project, which brought young people from the state of Goiás to concert halls. She also coordinated the Young Talents Competitions of EMAC/UFG. In Portugal, she toured schools across the country, promoting Brazilian music through educational concerts for children and teenagers. She presented papers and published in the proceedings of the Symposium on Paradigms of Musical Instrument Teaching in the 21st Century, organized by the Department of Music at the University of Évora. She also presented work and published in the proceedings of the Brazilian Week at the University of Coimbra. Her works have been published in specialized journals from the School of Music at the University of Campinas (UNICAMP), the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (USP), the University of Évora, and Universidade Nova de Lisboa in Portugal. She is involved in Audience Development in Music with the award-winning blog "Papo Musical," recognized by the State Council of Culture of Goiás in 2020. Her music-related chronicles are published on the digital platforms of Jornal Opção and Jornal UFG.*

HÉLENES LOPES

Integrante do Recital Visões Espanholas. (dia 03/07)

Hélenes Lopes é natural de Conceição do Araguaia – PA e tenor de destaque na cena lírica nacional, foi vencedor do Primeiro Lugar Masculino no 1° Concurso Internacional de Canto de Goiânia e do Prêmio Adriano Pinheiro, que lhe possibilitou cantar Alfredo Germont em "La Traviata" (Verdi) no 1° Festival Internacional de Ópera de Goiânia em 2018. Interpretou Antero na estreia mundial da ópera "A Décima Quarta Estação" (música de Estércio Marquez Cunha e texto de Miguel Jorge) em Goiânia – GO; Luigi Bonna, na estreia mundial da ópera "A Chave" (Carlos Moreno) em São José dos Campos – SP; Turiddu em "Cavalleria Rusticana"(Mascagni) em Goiânia, Rodolfo em "La Bohème" (Puccini) em Goiânia e Vitória – ES, Canio em "Pagliacci" (Leoncavallo) em Brasília – DF e Goiânia, Don José em "Carmen" (Bizet) no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em Goiânia e Brasília; Luigi em "Il Tabarro" (Puccini) no Theatro da Paz em Belém – PA, no Teatro Amazonas em Manaus – AM e Brasília; Pinkerton em "Madame Butterfly" (Puccini) em Vitória; Le Berger em "Oedipus Rex" (Stravinsky) no Theatro São Pedro em São Paulo – SP, Don Alvaro em "Il Guarany" (Carlos Gomes) em Assunção – Paraguai. Foi solista na "Messa da Requiem" (Verdi) com a Sinfônica de Goiânia, Sinfônica Jovem de Goiás e Sinfônica do Espírito Santo, "Cristo no Monte das Oliveiras" (Beethoven) com a Sinfônica de Goiânia, "9ª Sinfonia" (Beethoven) com a Sinfônica de Campinas, Filarmônica de Goiás e com a OSJG e "Te Deum" (Bruckner) com a OSGO, além de concertos com diversas orquestras do Brasil. Integra desde 2001 o Coro Sinfônico de Goiânia.

Hélenes Lopes *is a native of Conceição do Araguaia - PA and a prominent tenor in the national lyrical scene, he was the winner of the Male First Place in the 1st International Singing Contest of Goiânia and the Adriano Pinheiro Award, which enabled him to sing Alfredo Germont in "La Traviata" (Verdi) in the 1st International Opera Festival of Goiânia in 2018. He played Antero in the world premiere of the opera "The Fourteenth Season" (music by Estércio Marquez Cunha and text by Miguel Jorge) in Goiânia - GO; Luigi Bonna, in the world premiere of the opera "The Key" (Carlos Moreno) in São José dos Campos - SP; Turiddu in "Cavalleria Rusticana"(Mascagni) in Goiânia, Rodolfo in "La Bohème" (Puccini) in Goiânia and Vitória - ES, Canio in "Pagliacci" (Leoncavallo) in Brasília - DF and Goiânia, Don José in "Carmen" (Bizet) in Theatro Municipal do Rio de Janeiro, in Goiânia and Brasília; Luigi in "Il Tabarro" (Puccini) at Theatro da Paz in Belém - PA, at Teatro Amazonas in Manaus - AM and Brasília; Pinkerton in "Madame Butterfly" (Puccini) in Vitória; Le Berger in "Oedipus Rex" (Stravinsky) at Theatro São Pedro in São Paulo - SP, Don Alvaro in "Il Guarany" (Carlos Gomes) in Asuncion - Paraguay. He has been soloist in "Messa da Requiem" (Verdi) with the Symphonic of Goiânia, Youth Symphony of Goiás and Espírito Santo Symphony, "Christ on the Mount of Olives" (Beethoven) with the Symphonic of Goiânia, "9th Symphony" (Beethoven) with the Symphonic of Campinas, Philharmonic of Goiás and with OSJG and "Te Deum" (Bruckner) with OSGO, besides concerts with several orchestras of Brazil. He has been a member of the Goiânia Symphonic Choir since 2001.*

HUDSON CLÁUDIO NERES LIMA

Integrante da Mesa Redonda 6 – Música africana e afro-brasileira (dia 06/07)

Hudson Cláudio Neres Lima, em sua carreira musical, atuou como violoncelista da *University of Texas Symphony Orchestra* em 2022. Apresentou-se com o coletivo *Density 512* em eventos de música contemporânea, incluindo a rádio KMFA e o festival SXSW, nos Estados Unidos. Em 2022, foi conferencista na *Second* ALARI da *Harvard University*, apresentando suas pesquisas sobre música e segregação social. Sua ampla experiência acadêmica e profissional o coloca como uma figura proeminente nos campos da musicologia e das relações sociais na música. Concentra suas pesquisas nas relações sociais e repertórios no campo da música. Durante sua estadia como *Visiting Scholar Research na University of Texas* em Austin, realizou pesquisas nessa área nos departamentos LLILAS e Butler School of Music (BSoM). Ele é membro do GECULTE, grupo de estudos em Cultura, Trabalho e Educação, e contribui como parecerista em associações e revistas científicas de Música e Comunicação Social. Pesquisador e músico com formação abrangente em Artes e Educação. Ele possui doutorado em Musicologia com foco em Documentação e História da Música pela UNIRIO, mestrado em Musicologia com ênfase em Etnografia das Práticas Musicais pela UFRJ, bacharelado em Música com habilitação em violoncelo pela UFRJ e licenciatura em Música pelo Claretiano. Profissionalmente, atua como violoncelista na Orquestra Sinfônica Nacional da UFF e em conjuntos camerísticos. Também é professor de violoncelo e Atendimento Educacional Especializado, tendo lecionado na Escola de Música Villa-Lobos e em programas de pós-graduação da FACEC e UNYLEYA, além de ter sido produtor de conteúdo nessa última instituição.

***Hudson Cláudio Neres Lima**, in his music career, served as a cellist for the University of Texas Symphony Orchestra in 2022. He performed with the Density 512 collective in contemporary music events, including radio KMFA and the SXSW festival, in the United States. In 2022, he was a speaker at the Second ALARI at Harvard University, presenting his research on music and social segregation. His extensive academic and professional experience positions him as a prominent figure in the fields of musicology and social relations in music. He focuses his research on social relations and repertoires in the field of music. During his tenure as a Visiting Scholar Researcher at the University of Texas at Austin, he conducted research in this area at the LLILAS and Butler School of Music (BSoM) departments. He is a member of GECULTE, a research group in Culture, Work, and Education, and contributes as a reviewer to music and social communication scientific associations and journals. A researcher and musician with comprehensive training in Arts and Education, he holds a Ph.D. in Musicology with a focus on Documentation and History of Music from UNIRIO, a master's degree in Musicology with an emphasis on Ethnography of Musical Practices from UFRJ, a bachelor's degree in Music with a major in cello from UFRJ, and a degree in Music Education from Claretiano. Professionally, he works as a cellist in the National Symphony Orchestra of UFF and chamber ensembles. He is also a cello teacher and specialized educational support provider, having taught at the Villa-Lobos Music School and in postgraduate programs at FACEC and UNYLEYA, and he has also worked as a content producer at the latter institution.*

IDJAHURE ACHKAR DE MENDONÇA PINTO KADIWEL

Integrante da Mesa Redonda 4 – Música e cultura indígena: da invisibilidade aos palcos mídias e Academia (dia 05/07)

Idjahure Achkar Kadiwel (1990) nasceu no Rio de Janeiro (RJ) e pertence aos povos Terena e Kadiwéu (MS). É poeta, editor, tradutor e antropólogo, graduado em Ciências Sociais pela PUC-Rio (2016) e mestre em Antropologia Social pelo PPGAS do Museu Nacional/UFRJ (2020). Em sua dissertação de mestrado retratou a trajetória de vida de seu pai Mac Suara (1962), o primeiro ator indígena no cinema brasileiro, que estreou nas telas em 1985, com Avaeté: Semente da Vingança, tendo sido também um dos fundadores do Núcleo de Cultura da União das Nações Indígenas e da Aliança dos Povos da Floresta. Desde 2016 é correspondente da Rádio Yandê, a primeira web rádio indígena no Brasil. É editor da coleção Tembetá (Azougue Editorial/Revistas de Cultura), projeto editorial que teve o objetivo de visibilizar a trajetória e o pensamento de diferentes personalidades do movimento indígena no Brasil, com 9 livros de entrevistas publicados entre 2017 e 2019; e atualmente do catálogo da exposição de artes indígenas Véxoa: Nós sabemos, sob curadoria de Naine Terena, na Pinacoteca de São Paulo.

Idjahure Achkar Kadiwel *(1990) was born in Rio de Janeiro (RJ) and belongs to the Terena and Kadiwéu peoples (MS). He is a poet, editor, translator and anthropologist, with a degree in Social Sciences from PUC-Rio (2016) and a master's degree in Social Anthropology from the PPGAS of the National Museum/UFRJ (2020). In his master's dissertation he portrayed the life trajectory of his father Mac Suara (1962), the first indigenous actor in Brazilian cinema, who made his screen debut in 1985 with Avaeté: Seed of Vengeance, and was also one of the founders of the Nucleus of Culture of the Union of Indigenous Nations and the Alliance of Forest Peoples. Since 2016 he has been a correspondent for Radio Yandê, the first indigenous web radio in Brazil. He is editor of the Tembetá collection (Azougue Editorial/Revistas de Cultura), an editorial project that aimed to make visible the trajectory and thought of different personalities of the indigenous movement in Brazil, with 9 books of interviews published between 2017 and 2019; and currently of the catalog of the indigenous arts exhibition Véxoa: We Know, curated by Naine Terena, at the Pinacoteca de São Paulo.*

IGOR YURI VASCONCELOS

Integrante do Recital Concerto Palestra: Pixinguinha – arranjador e seus mestres (dia 06/07)

Igor Yuri Vasconcelos é natural do Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos na escola de música da UFRJ aos 6 anos de idade. Aos 11 começou a estudar trompa, sua formação inclui aulas com os professores: Carlos Gomes, Philip Doyle, Sdenek Svab, Antônio Augusto e Luiz Garcia. Integrou a Orquestra Sinfônica Brasileira jovem no Período de 2007 a 2010. Em 2012 foi aprovado em primeiro lugar no concurso para trompista da ORSEM (Orquestra Sinfônica da UFRJ). Atuou como solista frente à Orquestra Sinfônica da UFRJ, Orquestra Sinfônica de Goiânia e Orquestra Filarmônica de Goiás na estreia latino-americana de "Dos cânions às estrelas" do compositor Olivier Messiaen. Em 2022 foi um dos solistas da sinfonia número 12 de Claudio Santoro para nove instrumentos e orquestra, gravada para o selo naxos. Participou de masterclass com os professores Will Sanders, Stefan Dohr, Luiz Garcia, David Griffin e Tod Bowermaster. Foi convidado para participar como professor de trompa do festival internacional de música da Universidade Federal de Goiás em 2013 e 2014. Fez concertos como músico convidado na Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica do Theatro municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Petrobras Sinfônica, Orquestra Rio Camerata e fez turnê por diversas cidades do país junto com o Quinteto Villa-Lobos. Como professor, foi contratado pela rede de Orquestras jovens do estado de Goiás, na cidade de Jaraguá, no período de 2018 a 2019. Possui pós-graduação (Lato Sensu) em música pela Faculdade Futura e graduação em licenciatura pelo Instituto Federal de Goiás, com habilitação em educação musical. Participou da Gravação do disco em homenagem ao centenário de Dorival Caymmi com os cantores: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Nana Caymmi, Dori Caymmi, Danilo Caymmi e Mário Adnet. Também na música popular, acompanhou artistas renomados, tais como: Lenine, Frejat e Alceu Valença. Igor é membro do Quinteto de metais do cerrado que realiza uma intensa atividade musical no estado de Goiás com turnês pelo Brasil e Europa, tendo como foco principal a valorização da música Brasileira e o ensino dos instrumentos de metal. De 2013 a 2021 fez parte da Orquestra Filarmônica de Goiás ocupando a cadeira de primeira trompa. Igor é mestre em música pela UFRN e professor de Trompa, Conjunto musical e Estágio em instrumentos de sopros da Universidade Federal de Goiás.

Igor Yuri Vasconcelos *performed as a soloist with the UFRJ Symphony Orchestra, the Goiânia Symphony Orchestra and the Goiás Philharmonic Orchestra in the Latin American premiere of "Dos canyons à Estrelas" by composer Olivier Messiaen. In 2022 he was one of the soloists of symphony number 12 by Claudio Santoro for nine instruments and orchestra, recorded for the naxos label. He participated in a masterclass with professors Will Sanders, Stefan Dohr, Luiz Garcia, David Griffin and Tod Bowermaster. Igor participated in the recording of the album in honor of the centenary of Dorival Caymmi with the singers: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Nana Caymmi, Dori Caymmi, Danilo Caymmi and Mário Adnet. Also in popular music, he accompanied renowned artists, such as: Lenine, Frejat and Alceu Valença. Igor is a member of the Cerrado Metal Quintet, which carries out an intense musical activity in the state of Goiás, with tours throughout Brazil and Europe, with the main focus on valuing Brazilian music and teaching brass instruments. From 2013 to 2021 he was part of the Goiás Philharmonic Orchestra occupying the chair of first horn. Igor has a master's degree in music from UFRN and professor of horn, musical ensemble and internship in wind instruments at the Federal University of Goiás.*

ISABEL NOVAIS GONÇALVES

Integrante da Mesa Redonda 3 – Música *Souvenir* (dia 04/07)

Isabel Novais Gonçalves nasceu no Porto. Concluiu o 8.º grau do Curso geral de piano na Escola de Música Silva Monteiro. Licenciou-se em Ensino da Música pela Escola Superior de Educação do Porto e mais tarde em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa, com um semestre realizado na Università Ca' Foscari di Venezia. Doutorou-se em Ciências Musicais Históricas com a tese *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)* (UNL), com uma bolsa da FCT, sob a orientação do Prof. Doutor Manuel Carlos de Brito. É membro investigadora do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), com vários artigos publicados na área do teatro, música teatral e opereta do século XIX e comunicações e conferências em diversas instituições académicas e culturais. Integrou o Projeto de investigação "Teatro para Rir": A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849-1900)" e atualmente integra o projeto de investigação "Lanterna Mágica – Technology and preservation of painted glass slides for projection with Magic Lanterns". Foi musicóloga na Câmara Municipal de Lisboa- Direção Municipal de Cultura de 2004 a 2021, sendo responsável pelo Serviço de Fonoteca, programadora, formadora e mediadora cultural em diversos equipamentos culturais da CML. Foi autora de dois programas da RDP Antena 2. Desde 2018 é formadora acreditada de Formação Contínua no Centro de Formação de Professores António Sérgio. Fez assessoria musical em diversos projetos teatrais e é colaboradora recorrente do CCB com a redação de Notas de programa. Desde Novembro de 2021 é a Responsável pela Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal.

Isabel Novais Gonçalves *was born in Porto. She completed the 8th grade of the Piano Course at Escola de Música Silva Monteiro. She graduated in Music Teaching at Escola Superior de Educação do Porto, and later in Musicology at Universidade Nova de Lisboa, with a semester held at the Università Ca' Foscari di Venezia. She has a PhD in Musicology with the thesis A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862) (Theatrical music in Lisbon in the 19th century: an approach through the work of Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862). at Universidade Nova de Lisboa, under the supervision of Prof. Doctor Manuel Carlos de Brito, with a studentship by Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). She is a research member of Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), with several articles published in the field of theatre, theatre music and 19th century operetta, and papers and conferences in various academic and cultural institutions. She was a member of the research project "Teatro para Rir": Musical comedy in Portuguese-speaking theaters (1849-1900)" and she is currently on the research project "Lanterna Mágica – Technology and preservation of painted glass slides for projection with Magic Lanterns". She worked as musicologist at Câmara Municipal de Lisboa (CML) – Department of Culture from 2004 to 2021, where she was responsible for the Fonoteca Service, programmer, trainer and cultural mediator in various cultural institutions at CML. She was the author of two RDP Antena 2 broadcasted radio programs. Since 2018 she gives cultural and musical mediation classes at Centro de Formação Contínua António Sérgio. She has provided musical assistance in several theatrical projects and often writes concert program notes to Centro Cultural de Belém. Since November 2021, she is the head of the Music Department of Biblioteca Nacional de Portugal.*

IZABELA TAMASO

Integrante da Mesa Redonda 1 – Memória e Patrimônio (dia 02/07)

Izabela Tamaso possui graduação em Rádio e Televisão pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado e doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB). É professora Associada 3, da Universidade Federal de Goiás (UFG). Sócia da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e membro do Comitê de Patrimônios e Museus da ABA. É representante da ABA como membro suplente do Conselho Consultivo do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e do Comitê Gestor do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). É vinculada a dois programas de pós-graduação: em Antropologia Social (PPGAS/FCS - UFG) e Performances Culturais (PPGPC/FCS - UFG). Coordena o Núcleo Interdisciplinar em Patrimônios, Artes e Memórias (NIPAM-UFG). Atualmente, em estágio pós-doutoral no ISCTE-IUL (Lisboa). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em patrimônios culturais, antropologia urbana, antropologia do lugar, memória, performances culturais, narrativas visuais.

Izabela Tamaso h*olds a Bachelor's degree in Radio and Television from the University of São Paulo (USP), a Master's and a Ph.D. Is Associate Professor 3 at the Federal University of Goiás (UFG). Is a member of the Brazilian Association of Anthropology (ABA), a member of the ABA Committee on Heritage and Museums. Is a representative of ABA as a substitute member of the Advisory Council of IPHAN (National Institute of Historic and Artistic Heritage) and the Governing Committee of IBRAM (Brazilian Institute of Museums). Has expertise in Anthropology, with a focus on cultural heritage, urban anthropology, anthropology of place, memory, cultural performances, and visual narratives. Is affiliated with two graduate programs: in Social Anthropology (PPGAS/FCS - UFG) and Cultural Performances (PPGPC/FCS - UFG). Is the Head of the Interdisciplinary Center for Heritage, Arts, and Memories (UFG). Currently, she is in a post-doctoral stage at ISCTE-IUL (Lisbon).*

JOAQUIM BORGES ARMANDO GOVE

Integrante da Mesa Redonda 6 – Música africana e afro-brasileira (dia 06/07)

Joaquim Borges Armando Gove - Candidato à Ph.D. em Música pela University of Cape Town (UCT); Master of Music com especialização em Etnomusicologia pela UCT; Bachelor's of Music - Honours com especialização em Musicologia pela UCT; Licenciado em Música pela Universidade Eduardo Mondlane (UEM). Docente de Pedagogia e Didáctica da Música, e de Trabalho de Campo em Etnomusicologia na Escola de Comucação e Artes (UEM) – Curso de Licenciatura em Música; e Educação para a Expressão Artística Música na Faculdade da Educação (UEM) – Curso de Licenciatura em Desenvolvimento e Educação da Infância. Fundador, Membro e Presidente do Conselho Técnico e Científico da Associação Moçambicana para a Educação em Artes Musicais (SMEAM); Fundador e Membro do Centro dos Estudos Culturais e da Economia Criativa (CECEC); Membro da International Society for Music Education (ISME) e Membro representante de Moçambique no *Council of the Professional Organisations (ISME);* Membro do International Council for Traditional Music (ICTM);

Membro da Pan-African Society for Musical Arts Education (PASMAE); Interesses e Pesquisa: Música Coral (canto, regência e composição), MúsicaTradicional (ferramentas educacionais); Etnomusicologia; Etnomusicologia aplicada, Educação em Artes Musicais, Ensino Superior, Descolonização e 'Indigenização' do Ensino, Pedagogias Sensíveis à Cultura (ao contexto).

Joaquim Borges Armando Gove *- Ph.D. candidate in Music from the University of Cape Town (UCT); Master of Music specialising in Ethnomusicology by UCT; Bachelor's of Music - Honours specialising in Musicology by UCT; Degree in Music by the Eduardo Mondlane University (UEM); Lecturer in Music Pedagogy and Didactics, and Fieldwork in Ethnomusicology at the School of Communication and Arts (UEM) - Degree Course in Music; and Education for Artistic Expression Music at the Faculty of Education (UEM) - Degree Course in Child Development and Education. Founder, Member and President of the Technical and Scientific Council of the Mozambican Association for Education in Musical Arts (SMEAM); Founder and Member of the Centre for Cultural Studies and Creative Economy (CECEC); Member of the International Society for Music Education (ISME) and Member representing Mozambique at the Council of the Professional Organisations (ISME); Member of the International Council for Traditional Music (ICTM); Member of the Pan-African Society for Musical Arts Education (PASMAE) Interests and Research: Choral Music (singing, conducting and composition), TraditionalTraditional Music (educational tools); Ethnomusicology; Applied Ethnomusicology, Musical Arts Education, Higher Education, Decolonisation and 'Indigenisation' of Teaching, Culture-Sensitive Pedagogies (context).*

JUAN PABLO GONZALES

Ministrante da Conferência 3: *Nuevos enfoques em el estudio de la cancíon popular de fines del siglo XX em América Latina* (dia 05/07)

Juan Pablo González é PhD em Musicologia pela University of California, Los Angeles (1991), Diretor do Mestrado em Musicologia Latino-Americana e da revista Contrapulso da Universidade Alberto Hurtado, Professor do Instituto de História da Pontificia Universidad Católica de Chile, e Coordenador Geral da Associação Regional para a América Latina e o Caribe da Sociedade Internacional de Musicologia, ARLAC/SIM. Ele contribuiu para a formação musicológica na região criando programas de graduação e pós-graduação em várias universidades chilenas e dando seminários de pós-graduação na Argentina, Peru, Colômbia, Brasil, México e Espanha. Junto com seus abundantes artigos em revistas acadêmicas acessíveis em Academia.edu, destacam-se seus três últimos livros: Pensando a música da América Latina. Problemas e questões (editado no Chile, Argentina, Brasil e Estados Unidos); Música popular chilena do autor. Indústria e cidadania no final do século XX (Santiago, 2022); e Música autoral popular do final do século XX. Estudos intermediários (Madrid, 2023).

Juan Pablo González *es Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles (1991), Director del Magíster en Musicología Latinoamericana y de la revista Contrapulso de la Universidad Alberto Hurtado, Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Coordinador general de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/SIM. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo seminarios de posgrado en Argentina, Perú, Colombia, Brasil, México y España. Junto a sus abundantes artículos en*

revistas académicas accesibles en Academia.edu, se destacan sus tres últimos libros: Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes (editado en Chile, Argentina, Brasil y Estados Unidos); Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX (Santiago, 2022); y Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios intermediales (Madrid, 2023).

***Juan Pablo González** is a PhD in Musicology from the University of California, Los Angeles (1991), Director of the Master's Degree in Latin American Musicology and of the Contrapulso magazine of the Alberto Hurtado University, Professor of the Institute of History of the Pontificia Universidad Católica de Chile, and General Coordinator of the Regional Association for Latin America and the Caribbean of the International Society of Musicology, ARLAC/SIM. He has contributed to musicological training in the region by creating undergraduate and graduate programs at various Chilean universities and giving graduate seminars in Argentina, Peru, Colombia, Brazil, Mexico and Spain. Along with his abundant articles in academic journals accessible at Academia.edu, his last three books stand out: Thinking about music from Latin America. Problems and questions (edited in Chile, Argentina, Brazil and the United States); Author's Chilean popular music. Industry and citizenship at the end of the 20th century (Santiago, 2022); and Popular authorial music of the late 20th century. Intermediate studies (Madrid, 2023).*

JOÃO CASIMIRO KAHIL COHON

Integrante do Show de Encerramento Macunaísmo Tardio (dia 07/07)

João Casimiro kahil Cohon - Professor na Universidade Federal de Goiás e coordenador do Bacharelado em Música Popular da EMAC/UFG, mestre em música pelo Instituto de Artes da Unicamp e licenciado em Educação Musical pela UFSCar. Estudou no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos Campos, em Tatuí/SP, onde teve aulas de piano e formou-se em bateria MPB/Jazz em 2012. Com 26 anos de bateria e 18 de carreira profissional, já passou por palcos e eventos por todo o Brasil e, internacionalmente, pelo Uruguai, Argentina, Alemanha e EUA. É coordenador do LABORIS - Laboratório de Música Popular "Bororó Felipe" da EMAC/UFG e do GRUBA - Grupo de Bateria da EMAC/UFG. Além disso participa como baterista, percussionista e produtor de vários grupos, tendo lançado com eles 9 álbuns, entre eles: Noneto de Casa (2014, 2014 e 2017), Trio Três Pontos (2013), Vintena Brasileira (2018), Núcleo de Samba Cupinzeiro (2016), Pedhi Pano Quarteto (2017), Edu Guimarães (2018) e Orquestra de Choro Campineira (2017).

***João Casimiro kahil Cohon -** Professor at the Federal University of Goiás and coordinator of the Bachelor of Popular Music at EMAC/UFG. He holds a Master's degree in music from the Institute of Arts at Unicamp and a degree in Music Education from UFSCar. He studied at the Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos Campos, in Tatuí/SP, where he took piano lessons and graduated in MPB/Jazz drums in 2012. With 26 years of drumming and an 18-year professional career, he has performed on stages and events all over Brazil and, internationally, in Uruguay, Argentina, Germany, and the USA. He is the coordinator of LABORIS - Popular Music Laboratory "Bororó Felipe" from EMAC/UFG and GRUBA - EMAC/UFG Drums Group. In addition he participates as a drummer, percussionist and producer of several groups, having released with them 9 albums, among them: Noneto de Casa (2014, 2014 and 2017), Trio Três Pontos (2013), Vintena Brasileira (2018), Núcleo de Samba Cupinzeiro (2016), Pedhi Pano Quartet (2017), Edu Guimarães (2018) and Orquestra de Choro Campineira (2017).*

JÚLIO LEMOS

Ministrante do Minicurso Violão de 7 no Choro e na Música Brasileira (Dias 5 e 6/07)

Diretor no Documentário: Hermeto Pascoal e Julio Lemos – Bate Papo e Música (dia 07/07)

Julio Lemos atua como violonista de 7 cordas, intérprete no campo da música instrumental brasileira, apre senta um virtuosismo a partir de sua base como concertista de violão clássico brasileiro, sob a influência dos compositores Villa-Lobos e Radamés Gnatalli, somado à sua formação nas "Rodas de Choro", sendo especialista na linguagem do choro e acompanhamento do samba a partir do violão de 7 cordas, tendo Dino 7 cordas e Rafael Rabelo como principais referências, somando suas influências do violão de Baden Powell e Marco Pereira no estilo sambajazz. É professor da Universidade Federal de Goiás desde 2010, doutor em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor pela San Francisco State University, na Califórnia. Recentemente gravou com Hermeto Pascoal, Marcos Sacramento, Silvério Pontes, Eduardo Neves, Carlos Malta, Marco Pereira e Luis Filipe. Tocou e ministrou workshops em países europeus, nos Estados Unidos e na China. Foi juiz do carnaval paulista entre 2017 e 2019. E recentemente gravou seu CD/DVD, Julio Lemos Brasil Acústico disponível em todas as plataformas digitais. Mais informações sobre vídeos, gravações e videoaulas disponíveis no site:juliolemos.net

***Julio Lemos**, acts as a 7-string guitarist, performer in the field of Brazilian instrumental music, presents a virtuosity from his base as a Brazilian classical guitar concertist, under the influence of the composers Villa-Lobos and Radamés Gnatalli, added to his training in the "Rodas de Choro", being a specialist in the language of choro and samba accompaniment from the 7-string guitar, with Dino 7 strings and Rafael Rabelo as main references, adding their influences from the guitar of Baden Powell and Marco Pereira in the samba-jazz style. He has been a professor at the Federal University of Goiás since 2010, a doctorate in music from the Federal University of Rio de Janeiro and part of the doctorate from San Francisco State University in California. He has recently recorded with Hermeto Pascoal, Marcos Sacramento, Silvério Pontes, Eduardo Neves, Carlos Malta, Marco Pereira e Luis Filipe. He has played and taught workshops in European countries, at the United States and China. He was a judge of the São Paulo carnival between 2017 and 2019. And he recently recorded his CD/DVD, Julio Lemos Brasil Acústico available on all digital platforms. More information videos, recordings and video lessons available on the website: juliolemos.net*

LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA

Debatedora na Conferência 1 - A iconografia musical na filatelia e numismática: avaliando representações oficiais da cultura musical no Brasil **ministrada pelo Dr. Pablo Sotuyo Blanco** (dia 03/07)

Luciane Viana Barros Páscoa é graduada em Artes Plásticas (1992) e Música (1993) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. É mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutora em História pela Universidade do Porto (2006). Realizou estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP (2022). Atualmente é professora associada da Universidade do Estado do Amazonas, vinculada ao Departamento de Música e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. No departamento de Música, leciona História da Arte, Musicologia e Filosofia da Arte. Está integrada ao Laboratório de Musicologia e História Cultural, no qual coordena a área de projetos, dentre os quais se destacam patrocínios importantes, como o da Petrobras para o projeto "Ópera na Amazônia no período da Borracha (1850-1910)". Lidera o grupo de pesquisa "Investigações sobre memória cultural em artes e literatura – MemoCult". Coordenou o projeto "Catalogação e expansão do acervo artístico e literário do programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas", contemplado com recursos pela FAPEAM, mediante edital. Coordena o grupo de trabalho do Ridim-Brasil (Repertório Internacional de Iconografia Musical), no Amazonas. É autora dos livros "Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada (Editora Valer, 2011), "Álvaro Páscoa: o golpe fundo" (EDUA, 2012) e co-organizadora de "Alteridades consonantes: estudos sobre música, literatura e iconografia" (FAPEAM/PPGLA/Valer, 2013) e de "Música em Diálogo" (Editora UEA, 2019).

Luciane Viana Barros Páscoa *is graduated in Fine Arts (1992) and Music (1993) at the São Paulo State University 'Júlio de Mesquita Filho' - UNESP. She holds a Master's degree in History from the University of São Paulo (1997) and PhD in History from the University of Porto (2006). She did a postdoctoral internship at the Postgraduate Program in Music at UNICAMP (2022). She is currently an associate professor at the University of the State of Amazonas. In the Music department, she teaches Art History, Musicology and Philosophy of Art. Still at this institution, she conducts research activities at the Musicology and Cultural History Laboratory, in which she coordinates the project area, among which important sponsorships stand out, such as Petrobras for the project called "Opera in the Amazon during the Rubber Boom (1850- 1910)". She also leads the research group "Investigations on cultural memory in arts and literature - MemoCult". Páscoa coordinated the project "Cataloging and expanding the artistic and literary collection of the Arts and Literature Postgraduate Program at the University of the State of Amazonas", which was supported through a public notice by FAPEAM (a state research foundation). She coordinates the Ridim-Brasil (International Musical Iconography Repertoire) work group, in Amazonas. Páscoa has published the books "Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada (published by Editora Valer, 2011), and "Álvaro Páscoa: o golpe fundo" (published by EDUA, 2012). She co-organized the books "Alteridades consonantes: estudos sobre música, literatura e iconografia" (published by FAPEAM/PPGLA/Valer, 2013), and "Música em Diálogo" (published by Editora UEA, 2019).*

LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ

Integrante da Mesa Redonda 2 - Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologia (dia 03/07)

Luis Ricardo Silva Queiroz é violonista, etnomusicólogo e educador musical. Doutor em Música (Etnomusicologia) pela Universidade Federal da Bahia (2005) e Mestre em Música (Educação Musical) pelo Conservatório Brasileiro de Música (2000) do Rio de Janeiro. É Professor Associado do Departamento de Educação Musical e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba desde 2004. Foi professor visitante da *University of Texas at Austin*, Estados Unidos, tendo realizado entre agosto de 2018 e julho de 2019 pesquisa de pós-doutorado nessa Instituição. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e autor de diversos trabalhos na área de música publicados nacional e internacionalmente. Foi Presidente da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) em duas gestões 2013-2015 e 2015-2017 e é o atual presidente da ANPPOM (2022-2023).

Luis Ricardo Silva Queiroz *is a guitarist, ethnomusicologist, and music educator. He got a Ph.D. in Music (Ethnomusicology) from the Federal University of Bahia (2005), and a Master's Degree in music (Music Education) from the Brazilian Conservatory of Music (2000) in Rio de Janeiro. He has been an Associate Professor at the Department of Music Education and the Graduate Program in Music at the Federal University of Paraíba since 2004. He worked as a Visiting Professor at the University of Texas at Austin, United States. He conducted a postdoctoral research project at this Institution between August 2018 and July 2019. He has kept a* Research Productivity Fellowship, funded by t*he National Council of Scientific and Technological Development (CNPq), and He is the author of several papers in music published nationally and internationally. He served as the President of the Brazilian Association of Musical Education (ABEM) in 2013-2015 and 2015-2017. He is the President of the National Association for Research and Graduate Studies (ANPPOM) (2022-2023).*

LUISA CYMBRON

Ministrante da Conferência 2 - Antes do encontro com o príncipe encantado: em busca da vida musical de Elise Hensler (1836-1929) (dia 04/07)

Luísa Cymbron é docente do Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH (UNL), tendo como área de especialidade a História da Música no século XIX. A sua investigação tem privilegiado a música em Portugal, a ópera italiana e as relações musicais entre Portugal e o Brasil. É autora de vários livros, entre os quais *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX* (2012) e *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico* (2019). Editou ainda os volumes *O velho Teatro de S. João (1798-1908): Teatro e Música no Porto do longo século XIX* (com Ana Isabel Vascondelos, 2020) e *"Sempre presente, mesmo ausente" – Margarida Magalhães Sousa (1922-1993). Uma pianista açoriana* (2023). Investigadora do

CESEM-Centro de Estudos de Estética e Sociologia Musical, tem proferido conferências, publicado e integrado vários projectos de investigação, em Portugal e no estrangeiro.

Luísa Cymbron *is associate professor at the Departmento de Ciências Musicais of the NOVA-FCSH (UNL). She specialized in Music History in the 19th century. Her research has focused on music in Portugal, Italian opera, and musical relations between Portugal and Brazil. She is the author of several books, including Olhares sobre a música em Portugal no século XIX (2012) and Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico (2019). He also edited the volumes O velho Teatro de S. João (1798-1908): Theater and Music in Porto of the long 19th century (with Ana Isabel Vascondelos, 2020) and "Sempre persente, mesmo ausente" - Margarida Magalhães Sousa (1922-1993). Uma pianista açoriana (2023). Researcher at CESEM-Centro de Estudos de Estética e Sociologia Musical, she has lectured, published and integrated several research projects, in Portugal and abroad.*

LUIZ GONÇALVES

Coordenador do Lançamento do Documentário Devaneio Bruxólico (dia 07/07)

Luiz Gonçalves nascido em Goiânia em 1986, é compositor e videoartista. É doutorando em música pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa processos criativos sob orientação do Prof. Luigi Antônio Irlandini. É mestre em música pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da musicóloga Ana Guiomar Rêgo Souza, na linha de pesquisa Música, Cultura e Sociedade. É bacharel em composição musical pela UFG sob orientação do compositor Paulo Guicheney. É professor colaborador no projeto de extensão Oficinas de Música da UFG onde ministra cursos livres de composição. É colaborador da série permanente de concertos de música contemporânea Música Íntima. É professor efetivo da área de linguagem musical na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Luiz Gonçalves *born in Goiânia in 1986, is a composer and video artist. He is a doctoral student in music at the State University of Santa Catarina (UDESC), in the line of research on creative processes under the guidance of Prof. Luigi Antonio Irlandini. He holds a master's degree in music from the School of Music and Performing Arts (Emac) at the Federal University of Goiás (UFG), under the guidance of musicologist Ana Guiomar Rêgo Souza, in the line of research Music, Culture and Society. He holds a bachelor's degree in musical composition from UFG under the guidance of composer Paulo Guicheney. He is a collaborating professor in the extension project Oficinas de Música at UFG, where he teaches free composition courses. He collaborates with the permanent series of contemporary music concerts: Música Íntima. He is an effective professor in the area of musical language at the Emac at UFG.*

MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO

Integrante do Lançamento do livro: Musicologias em Interpelações Contemporâneas (dia 01/07)

Debatedora da conferência: *Nuevos enfoques em el estudio de la cancíon popular de fines del siglo XX em América Latina* (dia 05/07)

Coordenadora Geral do evento

Presidente da Comissão Científica

Magda de Miranda Clímaco é Doutora em História Cultural (Universidade de Brasília – UnB) e Mestre em Música (Universidade Federal de Goiás – UFG). É Bacharel em Música/ Instrumento Piano e Licenciada / Curso de Educação Musical, pela Universidade Federal de Goiás – UFG. Professora Associada e pesquisadora vinculada à Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, integra o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho desta instituição. É membro do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira da Universidade Nova de Lisboa; da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS); da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música (ANPPOM); da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) e da *Internacional Musicological Society* (IMS). Atuando como pesquisadora tem abordado 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 PhD in Cultural History (Universidade de Brasília – UnB) and a Master's in Music (Universidade Federal de Goiás - UFG). Bachelor in Música / Instrument Piano and Licensed / Musical Education Course, by Universidade Federal de Goiás – UFG. Associate Professor and researcher linked to the School of Music and Performing Arts at UFG, she is a member of the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory at this institution. She is also a member of Caravelas – Nucleus for the Study of the History of Luso-Brazilian Music, of the Universidade Nova de Lisboa; a member of the Brazilian Association of Musicology (ABMUS); of the National Association of Graduate Studies and Research in Music (ANPPOM); of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM); and of the International Musicological Society (IMS). Acting as a researcher, she has addressed the following themes: "Brazilian music: memory, diversity and identity processes"; "Music in Goiás: different times and spaces"; Musical Genre Choro: historical and current trajectories". Its line of publications includes several book chapters, articles in scientific journals and conference proceedings. One of those responsible for creating the International Musicology Symposium, promoted annually in the cities of Pirenópolis and Goiânia by EMAC/UFG, 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".*

MAGDA PUCCI

Integrante da Mesa Redonda 4 – Música e cultura indígena: da invisibilidade aos palcos mídias e Academia (dia 05/07)

Magda Pucci é musicista, antropóloga, pesquisadora de músicas do mundo e das musicalidades indígenas, educadora musical e curadora de festivais e ações de formação. Formada em Música pela USP, é mestre em Antropologia pela PUC-SP e Doutora em Pesquisa Artística pela Universidade de Leiden, na Holanda. É diretora musical, arranjadora, cantora e fundadora do Mawaca, grupo que recria canções de várias partes do mundo, interpretadas em mais de 20 línguas, buscando mostrar a diversidade sonora de grupos minoritários. É autora de seis livros relacionados a temas indígenas e educação musical e ministra oficinas e cursos de música. É coordenadora estadual da seção brasileira do FLADEM - Fórum Latino-Americano de Educação Musical. Tem desenvolvido projetos musicais em colaboração com comunidades indígenas como Kayapó, Guarani Kaiowá, Huni-Kuin, Paiter Surui, Waujá, Ikolen-Gavião, Fulni-ô e outros, além de projetos sociais com crianças em ONGs e refugiados em São Paulo. Em 2019 esteve em turnê pelo projeto Sonora Brasil (SESC) viajando por 45 cidades do Norte e Nordeste ao lado da cantora indígena Djuena Tikuna. Seus interesses incluem musicologia cultural, música indígena brasileira, pedagogia das músicas do mundo, etnomusicologia aplicada e/ou participativa, música comunitária, pesquisa artística, performance e antropologia indígena. É associada do *International Council of Traditional Music* - ICTM - desde 2013 e participa da Junta Diretiva do Grupo de Estudos de Músicas Latino-americanas e do Caribe do ICTM. Publicou artigos nas revistas Música Popular, Vibrant, ABEM, entre outros. É autora de trilhas sonoras para teatro e dança como As Troianas (Antunes Filho), Os Lusíadas (Iacov Hillel), Quixote (Fábio Namatame), Lenda das Cataratas (Kiko Caldas), Samaúma (Cia da Tribo) dentre outros.

Magda Pucci *is a musician, anthropologist, researcher of world music and indigenous musicalities, music educator and curator of festivals and training actions. Graduated in Music from USP, she holds a Master's degree in Anthropology from PUC-SP and a PhD in Artistic Research from the University of Leiden, in the Netherlands. She is music director, arranger, singer and founder of Mawaca, a group that recreates songs from around the world, interpreted in more than 20 languages, seeking to show the sound diversity of minority groups.*

She is the author of six books related to indigenous themes and music education and teaches music workshops and courses. She is the state coordinator of the Brazilian section of FLADEM - Latin American Forum on Music Education. He has developed musical projects in collaboration with indigenous communities such as Kayapó, Guarani Kaiowá, Huni-Kuin, Paiter Surui, Waujá, Ikolen-Gavião, Fulni-ô and others, in addition to social projects with children in NGOs and refugees in São Paulo. In 2019, he toured with the Sonora Brasil project (SESC) traveling through 45 cities in the North and Northeast alongside the indigenous singer Djuena Tikuna. His interests include cultural musicology, Brazilian indigenous music, world music pedagogy, applied and/or participatory ethnomusicology, community music, artistic research, performance and indigenous anthropology. She is a member of the International Council of Traditional Music - ICTM - since 2013 and is a member of the Board of Directors of the Latin American and Caribbean Music Studies Group of the ICTM. He has published articles in the magazines Música Popular, Vibrant, ABEM, among others. She is the curator of indigenous music such as Festival Indigenas.br at the Centro Cultural da Vale do Maranhão, and organizes various didactic activities with indigenous people in different institutions such as the Musicalidades Indígenas course in collaboration with 10 indigenous masters at Escola Itaú Cultural. She is the curator of Estúdio Mawaca, where she develops a series of

artistic-pedagogical activities. She is the author of soundtracks for theater and dance such as As Troianas (Antunes Filho), Os Lusíadas (Iacov Hillel), Quixote (Fábio Namatame), Lenda das Cataratas (Kiko Caldas), Samaúma (Cia da Tribo) among others.

MANUEL FERREIRA LIMA FILHO

Integrante da Mesa Redonda 1 – Memória e Patrimônio (dia 02/07)

Manuel Ferreira Lima Filho realizou estágio Pós-Doutoral Sênior em Antropologia no Museu Nacional- Universidade Federal do Rio de Janeiro com bolsa da FAPERJ (2014/2015). Foi visiting scholar no Departamento de Antropologia da Washington University of Saint Louis- USA (2014) com bolsa da Fulbright-Capes. Realizou estágio Pós-Doutoral em Antropologia no The College of William and Mary (EUA), 2007. É doutor em Antropologia Social e Cultural pela Universidade de Brasília (1998), quando foi bolsista da Fulbrigth/CAPES na Harvard University e University of Chicago (1994/95) com bolsa Sanduíche. Cursou o Mestrado em Antropologia Social na Universidade de Brasília (1991) e a Especialização em Antropologia Social (1987) na Universidade Federal de Goiás. Possui Graduação em Geologia pela Universidade Federal do Pará, (1985). Foi Visiting Scholar da Smithsonian Institution (EUA) no National Museum of Natural History. Foi Visiting Scholar na Rockfeller Library/Colonial Williamsburg Foundation (EUA), 2007. Foi coordenador do Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural e Professor Titular da PUC-GO/Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia. Atualmente é professor Associado III DE na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás e Pesquisador do CNPq, 2. É professor do programa de pós-graduação em antropologia social da Universidade Federal de Goiás. Pesquisador Colaborador Sênior da Universidade de Brasília. Membro do Comitê de Patrimônio e Museus ABA, representante da ABA no Comitê gestor de museus do IBRAM/MINc. Atua no NIPAM- Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes e Memórias da UFG. Membro do Comitê Consultivo do Programa UFG Doutoral. Atualmente é diretor do Museu Antropológico da UFG. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Patrimônio Cultural, Memória Social, Cultura Material e Etnologia Indígena, atuando principalmente nos seguintes temas: patrimônio cultural, cidade, memória coletiva, identidade social e Karajá.

Manuel Ferreira Lima Filho *held a Senior Post-Doctoral Fellowship in Anthropology at the Museu Nacional - Federal University of Rio de Janeiro with a grant from FAPERJ (2014/2015). He was visiting scholar at the Department of Anthropology of the Washington University of Saint Louis- USA (2014) with a Fulbright-Capes scholarship. He did a post-doctoral internship in Anthropology at The College of William and Mary (USA), 2007. He holds a PhD in Social and Cultural Anthropology from the University of Brasilia (1998), when he was a Fulbrigth/CAPES scholar at Harvard University and University of Chicago (1994/95) with a sandwich scholarship. She earned a Master's degree in Social Anthropology from the University of Brasilia (1991) and a Specialization in Social Anthropology (1987) from the Federal University of Goiás. He has a degree in Geology from the Federal University of Pará, (1985). He was Visiting Scholar at the Smithsonian Institution (USA) at the National Museum of Natural History. He was Visiting Scholar at the Rockefeller Library/Colonial Williamsburg Foundation (USA), 2007. He was coordinator of the Professional Master in Cultural Heritage Management and Professor at PUC- GO/Instituto Goiano de Pre-História e Antropologia. He is currently an Associate Professor III DE at the Faculdade de Ciências*

Sociais da Universidade Federal de Goiás and a CNPq Researcher, 2. He is a professor of the graduate program in Social Anthropology at the Universidade Federal de Goiás. Senior Researcher at the University of Brasilia. Member of the ABA Committee of Heritage and Museums, ABA's representative at the Museum Management Committee of IBRAM/MINC. Works at NIPAM- Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes e Memórias da UFG. Member of the Advisory Committee of the UFG Doctoral Program. Currently he is director of the Anthropological Museum of UFG. Has experience in Anthropology, with emphasis on Cultural Heritage, Social Memory, Material Culture and Indigenous Ethnology, working mainly on the following topics: cultural heritage, city, collective memory, social identity and Karajá.

MARCOS BOTELHO

Integrante do Concerto Palestra Pixinguinha – arranjador e seus mestres (dia 06/07)

Marcos Botelho é Bacharel e Mestre em Música UFRJ e Doutor em Música pela UFBA. Seus professores de trombone foram: Dalmário Oliveira, Antônio Henrique Seixas (Bocão) e João Luis Areias. É professor de trombone e música de câmara na Universidade Federal de Goiás, onde também é coordenador do Laboratório BandaLab e do grupo Trombones Goianos, formados pelos seus alunos. É autor de 3 métodos desenvolvidos pelo projeto de pesquisa Bel-Bone. Tem grande atuação em música de câmara, integrando o duo Martins-Botelho (junto com a pianista Dra. Martha Martins), o quinteto Metais do Cerrado e o quinteto BR5. Suas pesquisas são voltadas às Bandas de Música e a Pedagogia do Trombone. Já apresentou performances musicais, trabalhos de pesquisa e master classes em importantes universidades brasileiras, assim como em outros países como Portugal, Peru, Argentina e Estados Unidos, incluindo no International Trombone Festival (EUA). É convidado regularmente para importantes festivais de música no Brasil. Foi presidente da Comissão Cientifica da ABT (2017-2019), ainda integrando esta e integra outras comissões de eventos científicos sobre instrumentos de metais e banda de música. Recentemente tornou-se editor do Brazilian Trombone Association Journal. É idealizador e coordenador da Boneweek-Goiânia.

Marcos Botelho *is a Bachelor and Master in Music UFRJ and Doctor in Music by UFBA. His trombone teachers were: Dalmário Oliveira, Antônio Henrique Seixas (Bocão) and João Luis Areias. He is professor of trombone and chamber music at the Federal University of Goiás, where he is also coordinator of the BandaLab Laboratory and of the Trombones Goianos group, formed by his students. He is the author of 3 methods developed by the Bel-Bone research project. He has a great performance in chamber music, integrating the duo Martins-Botelho (together with the pianist Dr. Martha Martins), the Brass quintet Metais do Cerrado and the quintet BR5. His research is focused on Music Bands and Trombone Pedagogy. He has presented musical performances, research papers and master classes at important Brazilian universities, as well as in other countries such as Portugal, Peru, Argentina and the United States, including the International Trombone Festival (USA). He is regularly invited to important music festivals in Brazil. He was president of the Scientific Committee of ABT (2017-2019), still integrating this and other committees of scientific events on brass instruments and brass band. He recently became editor of the Brazilian Trombone Association Journal. He is the founder and coordinator of Boneweek-Goiânia.*

Sobre o Quinteto Metais do Cerrado

Fundado em 2013, o Quinteto Metais do Cerrado tem como um dos seus objetivos principais a divulgação de obras do repertório brasileiro para quinteto de metais. A atuação performática do grupo tem ocorrido em espaços diversos como parques, escolas, igrejas, auditórios e teatros. Destaque para as apresentações realizadas na cidade de Goiânia, várias cidades do interior de Goiás, Fernando de Noronha e Portugal. Em 2022, o grupo realizou uma turnê nacional, por meio do projeto Conexões Brasil Central – Turnê Nacional, ministrando aulas e realizando apresentações. Grande parte dos projetos desenvolvidos pelo grupo possuem forte ênfase em um trabalho didático e pedagógico, direcionado, principalmente, à músicos/estudantes advindos de bandas. Ao todo, mais de 800 alunos foram atendidos nas oficinas, em aulas individuais, nos trabalhos coletivos e masterclasses disponibilizadas pelo Quinteto. Recentemente, o grupo publicou uma coleção de músicas brasileiras para quintetos iniciantes, em três volumes, intitulada "Nosso Primeiro Quinteto", com o intuito de estimular a prática de quinteto e possibilitar a experiência de um repertório musical da cultura brasileira.

About Cerrado Metals Quintet

Founded in 2013, Metais do Cerrado Brass Quintet has as one of its main objectives the dissemination of works from the Brazilian repertoire for brass quintets. The group's performance has taken place in different spaces such as parks, schools, churches, auditoriums and theaters. Highlight for the presentations held in the city of Goiânia, several cities in the Goiás State, Fernando de Noronha Island and Portugal. In 2022, the group went on a national tour, through the Conexões Brasil Central – National project, teaching classes and performing. Most of the projects developed by the group have a strong emphasis on didactic and pedagogical work, aimed mainly at musicians/students from bands. In all, more than 800 students attended the workshops, individual classes, collective work and masterclasses made available by the quintet. Recently, the group published a collection of Brazilian music for beginner quintets, in three volumes, entitled "Nosso Primeiro Quinteto", with the aim of stimulating quintet practice and enabling the experience of a musical repertoire of Brazilian culture.

MARCOS HOLLER

Lançamento de livros: Coleção Histórias Musicais do Brasil (dia 07/07)

Marcos Holler é bacharel em cravo, mestre em artes e doutor em musicologia pela UNICAMP. Em 2012 realizou estágio pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa e em 2016 atuou como pesquisador visitante na Hochschule Franz-Liszt em Weimar, na Alemanha. Desde 1995 é professor de História da Música na UDESC, onde se dedica à pesquisa na área de musicologia histórica, principalmente sobre a história da música em Santa Catarina e sobre a música na atuação dos jesuítas nas Américas. Foi editor da *Opus* (revista da ANPPOM, gestão 2015-2019) e autor do livro *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*, lançado em 2010.

Marcos Holler *graduated from the State University of Campinas with a degree in music and a specialization in the harpsichord, and earned a doctorate from the same university in historical musicology. During 2012 he conducted a research at the Universidade Nova de Lisboa, in Portugal, as a postdoctoral researcher. In 2016 was a visiting researcher at the Hochschule Franz-Liszt für Musik in Weimar, Germany.*
Aside from working as an instrumentalist, he teaches graduate and post-graduate classes in the Department of Music at the State University of Santa Catarina (UDESC), institution in which he dedicates himself to researching on history of music in Santa Catarina, and on the Jesuitical activity in Portuguese America. Holler had his book "Os jesuítas e a música no Brasil colonial" published in 2010.

MARCOS MOREIRA

Coordenador do Lançamento de Livro: Os livros do selo CEMUPE - Centro de Musicologia de Penedo (dia 04/07)

Marcos Moreira é Doutor e Mestre em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia, onde também obteve o diploma de Licenciatura em Música, e Especialista em Gestão Escolar pela Faculdade Montenegro. Professor da Universidade Federal de Alagoas desde 2008, em 2012 mantém o Grupo de Pesquisa e instituiu em 2018 o Centro de Musicologia de Penedo-Alagoas. Atuou desde 2009 como coordenador de Estágio Supervisionado em ações de música na Educação Básica dentro do currículo da Licenciatura. Obteve o 3º Lugar no Concurso para Pesquisador/Doutorado pelo CESEM-Portugal. É membro do grupo de Investigação em Música e pesquisador convidado ISET do Instituto de Ensino Superior Piaget, vinculado ao FCT (Fundação de Ciência e Tecnologia) em Viseu-Portugal. É membro do Grupo de pesquisa CARAVELAS Polo CESEM- Centro de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa-Portugal. É autor e organizador de livros pelo selo cemupe sobre bandas de música dentre eles Mulheres em Bandas de Música, lançado em Portugal e Brasil pela editora Cardoso & Conceição e Publit, respectivamente.

Marcos Moreira *holds a Doctorate and Master's degree in Music Education from the Federal University of Bahia, where he also obtained a Degree in Music, and Specialist in School Management from Faculdade Montenegro. Professor at the Federal University of Alagoas since 2008, in 2012 he maintains the Research Group and in 2018 he established the Musicology Center of Penedo-Alagoas. Since 2009, he has been coordinator of Supervised Internship in music actions in Basic Education within the Licentiate's curriculum. Obtained the 3rd Place in the Contest for Researcher/PhD by CESEM-Portugal. He is a member of the Music Research group and an invited researcher at ISET at the Piaget Higher Education Institute, linked to the FCT (Science and Technology Foundation) in Viseu-Portugal. He is a member of the research group CARAVELAS Polo CESEM- Center for Sociology and Musical Aesthetics of the New University of Lisbon-Portugal. He is the author and organizer of books by the cemupe label on music bands, including Mulheres em Bandas de Música, released in Portugal and Brazil by Cardoso & Conceição and Publit, respectively.*

MARIA LÚCIA MASCARENHAS RORIZ E PINA

Mediadora do Lançamento do Livro Ansiedade na preparação da performance no ensino de instrumento de banda (dia 05/07)

Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e Pina é pianista, Mestra em Gestão de Patrimônio Cultural - Antropologia pela UCG; Especialista em Interpretação Musical e em Didática do Piano pela UFG; Bacharel em Música - Piano e Licenciada em Música pela Universidade Federal de Goiás. Apresenta-se regularmente como solista, camerista, solista de orquestra e com duo pianístico. Desenvolve pesquisa sobre a música e teatro musicado em Goiás, especificamente em Pirenópolis-GO, com diversas apresentações de obras do acervo da cidade. É professora adjunto da Universidade Federal de Goiás e membro da Academia Nacional de Música (RJ). Em 2005 foi agraciada com a Comenda da Ordem do Mérito Anhanguera, outorgada pelo governo do estado de Goiás.

Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e Pina *is a pianist, Master in Cultural Heritage Management - Anthropology from UCG; Specialist in Musical Interpretation and Piano Didactics from UFG; Bachelor in Music - Piano and Degree in Music from Universidade Federal de Goiás. She performs regularly as soloist, chamber musician, orchestra soloist, and with piano duo. Develops research on music and musical theater in Goiás, specifically in Pirenópolis-GO, with several presentations of works from the city's collection. She is an adjunct professor at the Federal University of Goiás and a member of the National Academy of Music (RJ). In 2005 she was awarded the Comenda da Ordem do Mérito Anhanguera, granted by the government of the state of Goiás.*

MARY ANGELA BIASON

Ministrante do Minicurso Acervos de Documentos Musicais (dias 05 e 06/07)

Mary Angela Biason é bacharel em Composição e Regência pela Universidade do Estado de São Paulo, continuou seus estudos musicológicos em Portugal e tem mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo. Especializou-se na organização de documentos musicais e desenvolveu trabalhos no Museu da Inconfidência e no Museu Carlos Gomes, publicando os catálogos temáticos e obras do repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Coordenou festivais de bandas na cidade de Ouro Preto e organizou exposições especiais sobre música em museus e galerias. Além de musicologia, estudou museologia em São Paulo e restauração de papel em Florença. Participou de dois processos para o Registro de Memória Mundial da UNESCO (Registro Nacional em 2014 e Registro Internacional em 2017), é membro fundador da Associação Brasileira de Musicologia, membro do Centro de Musicologia de Penedo, Alagoas e membro do Directorium da International Musicological Society (2022-2027). Trabalhou na Secretaria Municipal de Cultura de Campinas e atualmente é colaboradora no Museu Carlos Gomes.

Mary Angela Biason *has a bachelor's degree in Composition and Conducting from the São Paulo State University, continued her musicological studies in Portugal, and has a master's degree in Arts from the University of São Paulo. He specialized in the organization of musical documents and developed work at the Inconfidência Museum and at the Carlos Gomes Museum, publishing the thematic catalogues and works of the Brazilian repertoire of the 18th and 19th centuries. She has coordinated band festivals in the city of Ouro Preto and has organized special exhibitions on music in museums and galleries. Besides musicology, he studied museology in São Paulo and paper restoration in Florence. She participated in two processes for the UNESCO Memory of the World Register (National Register in 2014 and International Register in 2017), is a founding member of the Brazilian Association of Musicology, member of the Musicology Center of Penedo, Alagoas and Director-at-large of the International Musicological Society (2022-2027). She worked in the Municipal Secretariat of Culture of Campinas and is currently a collaborator of the Carlos Gomes Museum*

MAURÍCIO VALDEBENITO CIFUENTES

Integrante do GT – Agustín Barrios "Mangoré": identidades culturais e violões múltiplos na América Latina (dias 05/07 e 06/07)

Mauricio Valdebenito Cifuentes. Músico, violonista e pesquisador. Intérprete musical e mestre em Musicologia pela Universidade do Chile. Desenvolveu uma extensa carreira como intérprete, realizando concertos na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, com atenção especial à música latino-americana. Ganhou prêmios em competições nacionais e internacionais de performance musical, gravou quatro álbuns solo e colaborou como convidado e músico de sessão em várias produções discográficas. É autor do livro *Con guitarra es otra cosa* (2019) e fez parte da equipe de pesquisadores que publicou os livros: *Violeta Parra. Composiciones para Guitarra* (1993), *Víctor Jara. Obra Musical Completa* (1996), e é o autor da transcrição de *El Gavilán* (2001), de Violeta Parra. Desde 2012, ele tem sido um palestrante regular em conferências nacionais e internacionais, e publicou artigos e resenhas em revistas nacionais e internacionais. Ele é membro da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - América Latina (IASPM-LA) desde 2012, da Sociedade Chilena de Musicologia desde 2014 e da Sociedade Internacional de Musicologia desde 2018. Atualmente, é professor associado do Departamento de Música da Faculdade de Artes da Universidade do Chile.

Mauricio Valdebenito Cifuentes. *Musician, guitarist, and researcher. Musical Performer and Master of Arts in Musicology from the University of Chile. He has developed an extensive career as a performer, giving concerts in Europe, the United States and Latin America, with special attention to Latin American music. He has won prizes in national and international music performance competitions, has recorded four solo albums, and has collaborated as a guest and session musician in numerous record productions. He is the author of the book Con guitarra es otra cosa (2019) and was part of the team of researchers who published the books: Violeta Parra. Composiciones para Guitarra (1993), Víctor Jara. Obra Musical Completa (1996) and is the author of the transcription of Violeta Parra's El Gavilán (2001). Since 2012 he has been a regular speaker at national and international conferences and has published articles and reviews in national and international journals. He is a member of the International Association for the Study of Popular Music - Latin America (IASPM-LA) since 2012 of the Chilean Society of Musicology since 2014 and of the*

International Musicological Society since 2018. He is currently Associate Professor of the Department of Music at the Faculty of Arts of the University of Chile.

MÔNICA VERMES

Integrante do Lançamento de Livros: Série de cinco livros eletrônicos (e-books) '"Coleção Histórias Musicais do Brasil". (dia 07/07)

Mónica Vermes é musicóloga, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e professora titular na Universidade Federal do Espírito Santo. Lidera o NELM - Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora do Labelle – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (UERJ), do NOMOS – Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) e do grupo de pesquisa Estudos de Gênero, Corpo e Música (UFRGS). Foi bolsista da Biblioteca Nacional (2016-2017) com o projeto *Circuitos Musicais no Rio de Janeiro: teatros (1906-1920)*. Sua área de pesquisa é a música na *Belle Époque* carioca em suas múltiplas tramas na cidade. Atualmente realiza um estágio pós-doutoral na Udesc (Universidade do Estado de Santa Catarina). Participa regularmente de congressos e outros encontros acadêmicos no Brasil e no exterior.

Mónica Vermes *is a musicologist, CNPq productivity research fellow and full professor at the Federal University of Espírito Santo. She leads the NELM - Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos (Center for Literary and Musicological Studies) and participates in the activities of the Art Theory and Music Department and of the Postgraduate Program in Letters. She is a researcher at Labelle - Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (UERJ), NOMOS - Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) and the research group Estudos de Gênero, Corpo e Música (UFRGS). She was a fellow of the National Library (2016-2017) with the project Circuitos Musicais no Rio de Janeiro: teatros (1906-1920). Her area of research is the music in the Belle Époque in Rio de Janeiro in its multiple relations with and in the city. He is currently doing a post-doctoral internship at Udesc (Santa Catarina State University). She regularly participates in conferences and other academic meetings in Brazil and abroad.*

OTHANIEL ALCÂNTARA JÚNIOR

Coordenador das sessões temáticas: Musicologia Histórica e Musicologia - Novos Objetos e Trajetórias (dia 04/07)

Othaniel Alcântara Júnior é Mestre em Musicologia pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Graduado em Instrumento - Violino pelo Instituto de Artes da UFG (1989) e Bacharel em Direito pela Faculdade

Anhanguera de Ciências Humanas (1988). Foi violinista da Orquestra Filarmônica de Goiás (1981-1991). É professor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG desde 1990.

Othaniel Alcântara Júnior *is a Master in Musicology from the School of Music and Performing Arts at Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Graduate at Instrument - Violin from Institute of Arts at UFG (1989) and Bachelor of Law from Faculdade Anhanguera de Ciências Humanas (1988). He was a violinist with the Goiás Philharmonic Orchestra (1981-1991). He has been a professor at the School of Music and Performing Arts at UFG since 1990.*

PABLO SOTUYO BLANCO

Ministrante da Conferência 1 - A iconografia musical na numismática brasileira: avaliando representações oficiais da cultura musical no dinheiro (dia 03/07)

Pablo Sotuyo Blanco - Professor Titular 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 cultura da música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil) do qual é atualmente o presidente, assim como do capítulo nordestino do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-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 até sua extinção pelo Decreto nº 10.148, de 2 de dezembro de 2019. 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 Musicologia Histórica, Teoria e Análise Musical, assim como Ciência da Informação aplicada em documentação musical. Em 2016 estabeleceu o Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMUS) da UFBA, no qual vem estimulando o desenvolvimento de pesquisas sobre a Bahia, o Nordeste brasileiro e o Brasil em geral, constituindo uma verdadeira rede de acadêmicos (musicólogos, etnomusicólogos, iconógrafos, arqueólogos e historiadores) em torno de linhas de investigação onde o fulcral é o objeto de estudo: a música em seus diversos contextos de produção, circulação e recepção.

Pablo Sotuyo Blanco - *Full Professor 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 the culture of music, including the establishment of the International Repertoire of Musical Iconography in Brazil (RIdIM- Brasil) of which he is currently the president, as well as the Northeastern chapter of the International Repertoire of Musical Sources in Brazil (RISM-Brasil). He coordinates the UFBA Historical Music Documentation Centre (ADoHM) and chaired the Technical Chamber of Audiovisual, Iconographic, Sound and Musical Documents (CTDAISM) of the National Archives Council (CONARQ) on behalf of UFBA until its extinction by Decree No. December 2, 2019. Active composer and musicologist, he has widely published his scientific production on music and musical iconography in Brazil and abroad. Works in the field of Music with an emphasis on Historical Musicology, Music Theory and Analysis, as well as Information Science applied to music documentation. In 2016, he established the Nucleus of Musicological Studies (NEMUS) at UFBA, in which he has been stimulating the development of research on*

Bahia, the Brazilian Northeast and Brazil in general, constituting a veritable network of academics (musicologists, ethnomusicologists, iconographers, archaeologists and historians) around lines of investigation where the core is the object of study: music in its various contexts of production, circulation and reception.

ROBERVALDO LINHARES ROSA

Mediador da Mesa Redonda 3 – Música *Souvenir* (dia 04/07)

Integrante do Lançamento do livro Musicologias em Interpelações Contemporâneas (dia 01/07)

Integrante do Recital Música brasileira e argentina para piano a quatro mãos (dia 04/07)

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 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. Atualmente é coordenador do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Goiás.

***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 Goiá**s.** He is currently coordinator of the Degree in Music at the Federal University of Goiás.*

SEBASTIÃO CURADO

Integrante do Recital Música Sacra Vilaboense (dia 01/07)

Sebastião da Silva Curado é membro fundador de várias organizações artísticas e culturais na cidade de Goiás. Em 1980, ele fundou e coordena até os dias atuais o Coral Solo da Cidade de Goiás e tem se envolvido ativamente em diversos projetos musicais. Ele criou e coordenou corais para escolas e programas comunitários, organizou encontros de corais e eventos culturais, e promoveu tradições locais por meio da música. As contribuições de Sebastião vão desde a fundação do Coral do Colégio de Aplicação da Cidade de Goiás em 1999 até a coordenação de projetos atuais como o Coral Canto da Serra e Coral Lyceu em Canto do Ciranda da Arte, envolvendo estudantes de escolas públicas no canto coral.

Sebastião da Silva Curado *is a founding member of various artistic and cultural organizations in the city of Goiás. In 1980, he founded and continues to coordinate the Goiás City Solo Choir, actively participating in numerous musical projects. He has created and coordinated choirs for schools and community programs, organized choir gatherings and cultural events, and promoted local traditions through music. Sebastião's contributions range from the establishment of the Choir of the Colégio de Aplicação of Goiás City in 1999 to the coordination of current projects such as the Coral Canto da Serra and Coral Lyceu em Canto of Ciranda da Arte, involving students from public schools in choral singing*

SÉRGIO PAIVA

Integrante do Recital Visões Espanholas (dia 03/07)

Sérgio Paiva é Mestre em Performance Musical, Bacharel em Piano e Licenciado em Educação Musical pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, é Pianista Correpetidor dos cursos de Graduação em Música da EMAC – UFG e regente dos coros Gradiva e TCE – GO. Atuou como pianista correpetidor no Coro Sinfônico de Goiânia, Painel Coral da FUNARTE e dos CD's *"Vanessa Bertolini In Concert"*, *"Canções das*

Horas Noturnas" (com Juliano Lima Lucas e Weber Assis) e *"Encontro Douliez e Mendonça Teles"* (Com o soprano Patrícia Mello). Foi professor dos cursos Licenciatura em Música e Técnico em Música no Instituto Federal de Goiás e professor substituto de Acompanhamento em Piano na EMAC – UFG.

Sérgio Paiva *is master in Music Performance, Bachelor in Piano and Bachelor in Music Education from the School of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás, he is a Coach and Piano accmpanist at the Federal School of Music and Performance Artes of the Federal University of Goiás, Brazil. He worked for more than a decade as a piano accompanist for the Goiânia Symphony Chorus, as well as at the FUNARTE choral seminars, and in the CDs 'Vanessa Bertolini In Concert', 'Canções das Horas Noturnas' (with Juliano Lima Lucas and Weber Assis) and 'Encontro Douliez e Mendonça Teles' (with soprano Patrícia Mello). He was a music professor at the Federal Institute of Goiás undergraduate courses and a temporary piano coach at EMAC – UFG.*

SHEYLA CASTRO DINIZ

Palestrante na mesa redonda 5 - Afinidades modernistas, mistura de tradições e novas poéticas da música brasileira (dia 06/07)

Sheyla Castro Diniz é atualmente pesquisadora de pós-doutorado (bolsista Fapesp) e professora colaboradora nos Programas de Graduação e Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolve o projeto de pesquisa "*Metá Metá*: o conhecimento sociocultural através da canção contemporânea". É mestra e doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com estágio doutoral realizado na *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines* (UVSQ/França). É graduada em Ciências Sociais e Música (violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Suas áreas de interesse e pesquisa são Música Popular, Sociologia da Cultura e História Social da canção. Dentre outros trabalhos, é autora do livro "... *De tudo que a gente sonhou*: amigos e canções do Clube da Esquina (São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017) e da tese de doutorado "*Desbundados e marginais*: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)".

Sheyla Castro Diniz *is currently a postdoctoral researcher (Fapesp fellow) and a collaborating professor for the Undergraduate and Graduate Program in Social History at the University of São Paulo (USP), where she is developing the research project "Metá Metá: sociocultural knowledge through contemporary Brazilian song". She holds a Master's and a PhD in Sociology from the State University of Campinas (Unicamp), with a doctoral internship at the Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (UVSQ/France). Graduated in Social Sciences and in Music (guitar) at the Federal University of Uberlândia (UFU). Her areas of interest and research are Popular Music, Sociology of Culture and Social History of the song. Among other works, Diniz is author of the book "… De tudo que a gente sonhou: amigos e canções do Clube da Esquina" (São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017), and the doctoral dissertation "Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)".*

THAÍS LOBOSQUE AQUINO

Integrante da Mesa Redonda 2 - Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologia (dia 03/07)

Thays Lobosque Aquino - Professora adjunta na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/UFG). É doutora em Educação (linha de pesquisa Currículo, Docência e Linguagem) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestra em Música (linha de Música, Cultura e Sociedade) e mestra em Educação (linha de Formação, Profissionalização Docente e Trabalho Educativo), ambas as titulações pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É especialista em Formação de Professores (área de concentração Gestão Escolar) pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) e graduada em Educação Musical - Licenciatura em piano (UFG) e em Pedagogia (PUC-GO). Atualmente, lidera o grupo de pesquisa Músicas e Processos Formativos (MusiProf) e desenvolve pesquisas nas áreas de Educação e Música focalizando os seguintes temas: Educação Musical; Formação de Professores; Teoria Crítica e Educação; Epistemologia da Educação Musical Escolar; e Mulheres na Música. Suas produções incluem artigos em revistas especializadas, em anais de eventos científicos, capítulos de livros e livro. Já foi agraciada com diversos prêmios como o Prêmio Rubens Murillo Marques da Fundação Carlos Chagas (FCC) em 2018, o Prêmio SBPC/GO de Popularização da Ciência em 2019, 2021 e 2022, o II Concurso Audiovisual de Extensão do Conpeex/UFG em 2021. Foi homenageada com o Diploma de Honra ao Mérito pela Câmara Municipal de Goiânia em 2019 e com a Homenagem Consuni da UFG em 2018. É atual coordenadora do curso de Música - Licenciatura (integral) da Emac/UFG.

Thaís Lobosque Aquino *is an adjunct professor at the School of Music and Performing Arts (Emac) at the Federal University of Goiás (UFG). She holds a PhD in Education from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). Also has Masters in Music and in Education, both from the Federal University of Goiás (UFG). Specialist with a certificate of postgraduate studies in Teacher Education from the Pontifical Catholic University of Goiás (PUC-Goiás). Licenciate in Music Education with habilitation in Piano (UFG) and licenciate in Pedagogy (PUC-Goiás). She leads the Musics and Formative Processes research group (MusiProf) at the UFG. Develops investigations in the areas of education and music focusing on the following themes: music education; teacher education; critical theory and education; epistemology of school music education; and women in music. Her productions include papers in specialized journals, in proceedings of scientific events, a book and book chapters. Winner of the eighth edition of the Professor Rubens Murillo Marques Award promoted by the Carlos Chagas Foundation (FCC) in 2018, of the SBPC/GO Award for Scientific Divulgation in 2019, 2021 and 2022, and of the Second Extension Audiovisual Contest promoted by Conpeex/UFG in 2021. Was honored with the Honorary Diploma by the Goiânia City Council in 2019 and with the Consuni Honour of UFG in 2018. Is currently the Coordinator of the Music – Lic. (full-time) course of Emac/UFG.*

THIAGO CAZARIM

Mediador da Mesa Redonda 1 – Memória e Patrimônio (dia 02/07)

Thiago Cazarim é Bacharel em Música (2007 - UFG), Mestre em Filosofia (2011 - UFG), Doutor em Performances Culturais (2019 - UFG). Foi professor do Instituto Federal de Goiás/Senador Canedo entre 2015 e 2021, lecionando atualmente no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais/campus Nova Suíça-Belo Horizonte. Autor do livro "Estética, saber, Modernidade: a arqueologia de Michel Foucault e os signos musicais" (Appris, 2019). Suas pesquisas atuais se voltam ao estudo da cultura hip-hop, com ênfase nas relações entre processos de improvisação musical e dinâmicas interacionais.

Thiago Cazarim *is a Bachelor - Music (2007 - UFG), Master - Philosophy (2011 - UFG), PhD - Cultural Performances (2019 - UFG). He was a professor at the Federal Institute of Goiás/Senador Canedo between 2015 and 2021, currently teaching at the Federal Center for Technological Education of Minas Gerais/campus Nova Suiça - Belo Horizonte. Author of the book "Estética, saber, Modernidade: a arqueologia de Michel Foucault e os signos musicais" (Appris, 2019). His current research focuses on the study of hip-hop culture, with an emphasis on the relationship between musical improvisation processes and interactional dynamics.*

VERÔNICA ALDÉ

Mediadora da Mesa Redonda 4 – Música e cultura indígena: da invisibilidade aos palcos mídias e Academia (dia 05/07)

Veronica Aldé - é flautista e antropóloga; graduada em Música pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-Rio) em 1999, fez Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT) pela Universidade de Brasília (Unb) defendido em 2013; atualmente está concluindo sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG) na linha de pesquisa: Etnopolíticas, resistências e transformações epistemológicas. Durante duas décadas atuou como professora/pesquisadora do Instituto do Trópico Subúmido (ITS) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, onde desenvolveu pesquisas e projetos junto aos povos do cerrado (2002- 2022). Junto aos Krahô vem desenvolvendo desde 2005 pesquisas que envolvem os cantos e suas epistemologias, tendo participado do Projeto "O Trabalho da Memória através dos Cantos" - Projeto de Documentação de Sonoridades Indígenas (Prodocson/ Museu do Índio do RJ/Unesco) realizado entre 2011 a 2015. Atualmente participa do projeto Alfabecantar: cantando o Cerrado vivo - uma plataforma virtual para a elaboração e a circulação de material contextualizado nas diversas epistemologias indígenas; também é integrante do Grupo de Trabalho na ALA (Associação Latino Americana de Antropologia) GT/ Redes de interaprendizagem - Novas cartografias interculturais e algumas propostas de transformação epistemológica; do Grupo de pesquisas (CNPq) Poéticas Ameríndias na Universidade

Federal do Sul da Bahia (UFSB); e da equipe intercultural do e da equipe do Centro de Práticas e Saberes Decoloniais do Núcleo Takinahaky da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Verônica Aldé *- flutist and anthropologist; graduated in Music from the University of Rio de Janeiro (UNI-Rio) in 1999, completed a Professional Master's Degree in Sustainability with Traditional Peoples and Territories (MESPT) from the University of Brasília (UNB) defended in 2013; she is currently completing hers doctoral thesis at the Graduate Program in Social Anthropology (PPGAS) at the University of Social Sciences (FCS) at the Federal University of Goiás (UFG) in the line of research: Ethnopolitics, resistance and epistemological transformations. For two decades, she worked as a professor/researcher at the Instituto do Trópico Subúmido (ITS) of the Pontifical Catholic University of Goiás, where she developed research and projects with the peoples of the Cerrado (2002-2022). Together with the Krahô, she has been developing research involving the songs and their epistemologies since 2005, having participated in the Project "The Work of Memory through the Songs" - Documentation Project of Indigenous Sounds (Prodocson/ Museu do Índio do RJ/Unesco) carried out between 2011 to 2015. Currently participates in the Alfabecantar project: singing the Cerrado alive - a virtual platform for the elaboration and circulation of material contextualized in the various indigenous epistemologies; she is also a member of the Working Group at the ALA (Latin American Association of Anthropology) GT/ Interlearning Networks - New intercultural cartography and some proposals for epistemological transformation; from the Research Group (CNPq) Poéticas Amerindias at the Federal University of Southern Bahia (UFSB); and the intercultural team from Center for Decolonial Practices and Knowledge at Núcleo Takinahaky at the Federal University of Goiás (UFG).*

VINÍCIUS MENDES

Palestrante da Mesa Redonda 5 – Afinidades modernistas, mistura de tradições e novas poéticas da música brasileira (dia 06/07)

Integrante do Show de Encerramento Macunaísmo Tardio (07/07)

Vinícius Mendes. Saxofonista e flautista. Compositor e improvisador. Mestre em música pela UFMG e doutorando em música na mesma instituição. Pesquisador, tendo como tema a improvisação na música instrumental brasileira e no Jazz. Lançou seu primeiro álbum Vinícius Mendes Quarteto em 2013 no Savassi Jazz Festival. Gravou seu segundo álbum NAU e lançou em 2015. Com o NAU, tocou em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Em 2022 gravou e lançou seu terceiro álbum: Macunaísmo Tardio. Ainda inédito, sob encomenda do selo alemão Notes On a Journey, gravou o seu quarto álbum: Macunaísmo Tardio Vol. 2, que tem lançamento previsto para o ano de 2023. Atualmente segue pesquisando a improvisação através da poética. Como instrumentista, atua na cena de Samba de Belo Horizonte, bem como na música instrumental e no jazz.

Vinicius Mendes*. Saxophonist and flutist. Composer and improviser. Master in music from UFMG and doctoral candidate in music at the same institution. Researcher, with the theme of improvisation in Brazilian instrumental music and Jazz. He released his first album Vinícius Mendes Quartet in 2013 at the Savassi Jazz Festival. He recorded his second album NAU and released it in 2015. With NAU, he played in Belo Horizonte, Rio de Janeiro and São Paulo. In 2022 he recorded and released his third album: Macunaísmo Tardio. Still unpublished, under order of the German label Notes On a Journey, he recorded his fourth album: Macunaísmo Tardio Vol. 2, which is scheduled for release in 2023. He is currently researching improvisation through poetics. As an instrumentalist, he is active in the Samba scene in Belo Horizonte, as well as in instrumental music and jazz.*

****

Resumos das Conferências

****

A ICONOGRAFIA MUSICAL NA NUMISMÁTICA: AVALIANDO REPRESENTAÇÕES OFICIAIS DA CULTURA MUSICAL NO BRASIL

MUSICAL ICONOGRAPHY IN NUMISMATICS: OFFICIAL REPRESENTATIONS OF MUSICAL CULTURE IN BRAZIL

Conferencista/*Lecturer:* Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)
Debatedora/ *Moderator:* Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA)

RESUMO: Esta apresentação avaliará quanti-qualitativamente a iconografia da cultura musical incluída no dinheiro do Brasil ao longo do tempo, como ponto de partida para desenvolver uma visão crítica da representação diacrônica dessa cultura desde o âmbito oficial.

ABSTRACT: *This presentation will evaluate quantitatively and qualitatively the iconography of musical culture included in the money of Brazil over time, as a starting point to develop a critical view of the diachronic representation of this culture from the official scope.*

****

ANTES DO ENCONTRO COM O PRÍNCIPE ENCANTADO: EM BUSCA DA CARREIRA MUSICAL DE ELISE HENSLER (1836-1929)

BEFORE MEETING THE CHARMING PRINCE: IN SEARCH OF THE MUSICAL CAREER OF ELISE HENSLER (1836-1929)

Conferencista/*Lecturer:* Dra. Luisa Cymbron (CESEM – Presidente/FCSH/Universidade Nova de Lisboa
Debatedoras/ *Moderators:* Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) e Beatriz Castro Magalhães (UnB)

RESUMO: Em 1869, Fernando de Sax-Coburgo, viúvo da rainha Maria II de Portugal, pai do então rei D. Luís I, e cunhado do imperador do Brasil, casava morganaticamente com aquela que veio a ficar conhecida pelo nome de Condessa d'Edla. Sob esse título, criado propositadamente para permitir o seu casamento com o rei, existia uma outra personagem: uma mulher suiça, de ascendência alemã, crescida e educada em Boston, que estudou canto em Paris, fez carreira em vários teatros italianos e, em 1859, com 23 anos, foi contratada para o Teatro de S. João do Porto. No ano seguinte, pisou o palco do Teatro de S. Carlos de Lisboa e esta última contratação mudou o rumo da sua vida. Poucos meses depois, começou uma relação com o rei viúvo de quem se tornaria mais tarde consorte. A sua aceitação, quer por parte da família real, quer de muitos sectores da sociedade portuguesa, foi muito difícil. Perseguia-a a condição de ex-cantora de ópera, que a tornava indigna, aos olhos da época, de ser madrasta do monarca reinante. Esta palestra tentará ir para além dos factos mais conhecidos da vida da Condessa d'Edla, procurando reconstituir o seu percurso de cantora, a sua voz e o amor pela música que partilhava com D. Fernando.

ABSTRACT: *In 1869, Fernando of Sax-Coburg, widower of Queen Maria II of Portugal, father of the then King Luís I, and brother-in-law of the Emperor of Brazil, morganically married the woman who came to be known as the Countess of Edla. Under this title, created to allow her marriage to the king, there was another character: a Swiss woman of German descent who grew up and was educated in Boston, studied singing in Paris, made a career in several Italian theaters, and, in 1859, at the age of 23, was hired by the Teatro de S. João in Porto. The following year, she stepped onto the stage of Lisbon's Teatro de S. Carlos and this last engagement changed the course of her life. A few months later, she began a relationship with the widowed king to whom she would later become consort. Her acceptance, both by the royal family and by many sectors of Portuguese society, was very difficult. She was persecuted by her condition as a former opera singer, which made her unworthy, in the eyes of the time, to be a stepmother to the reigning monarch. This paper will try to go beyond the best known facts about the Countess's life, trying to rebuilt her career as a singer, her voice, and the love for music she shared with Ferdinand.*

****

NOVOS ENFOQUES NO ESTUDO DA CANÇÃO POPULAR DO FINAL DO SÉCULO XX NA AMÉRICA LATINA

NUEVOS ENFOQUES EN EL ESTUDIO DE LA CANCIÓN POPULAR DE FINES DEL SIGLO XX EN AMÉRICA LATINA

NEW APPROACHES IN THE STUDY OF LATE 20TH CENTURY POPULAR SONG IN LATIN AMERICA

Conferencista/*Lecturer*: Dr. Juan Pablo Gonzales (Universidade Alberto Hurtado do Chile/ Coordenador geral da Associação Regional para America Latina e Caribe da Sociedade Internacional de Musicologia /ARLAC/SIM)

Conferenciante: **Dr. Juan Pablo Gonzales (Universidad Alberto Hurtado de Chile/ Coordinador general de la Asociación Regional para America Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicologia /ARLAC/SIM)**

Lecturer: **Dr. Juan Pablo Gonzales (Universidad Alberto Hurtado de Chile/ General Coordinator of the Regional Association for Latin America and the Caribbean of the International Musicological Society /ARLAC/SIM)**

Debatedores/ *Moderators:* Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG) e Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

RESUMO: O interesse que o estudo da canção popular urbana tem despertado nos últimos trinta anos na musicologia latino-americana não tem sido sustentado por referenciais teóricos e metodológicos bem estabelecidos, já que nossa disciplina carece de uma tradição que sustente esses estudos, ao contrário da musicologia anglo-saxônica, que conseguiu se desenvolver para uma música de grande presença no mundo. A canção popular do final do século XX oferece novos desafios para a musicologia, uma vez que os aspectos musicais, literários e performativos que compõem uma canção são somados aos sons da música gravada. Além disso, desde os anos sessenta, a arte da capa ganhou relevância como expressão visual que emoldura as próprias canções, que também podem ter videoclipes associados. Trata-se de diferentes meios de expressão que convergem na canção gravada, razão pela qual recorro ao conceito de intermedia, introduzido por Dick Higgins para referir-me a cruzamentos de práticas artísticas ou suportes como a poesia e o desenho, a pintura e o teatro, ou a colagem e fotografia. Nesta conferência, transfiro o conceito de intermedia da arte para a cultura de massa para propor um referencial teórico-metodológico para o estudo da canção popular urbana como uma grande unidade cultural em nossa região. Isso seria possível pela existência de redes, colaborações, circuitos e influências comuns na América Latina do final do século XX que me dedico a explorar.

RESUMEN: *El interés que ha despertado el estudio de la canción popular urbana estos últimos treinta años en la musicología latinoamericana, no ha estado sustentado por marcos teóricos y metodológicos bien establecidos, pues nuestra disciplina adolece de una tradición que sustente estos estudios, a diferencia de la musicología anglosajona, que ha sabido desarrollar los propios para una música de gran presencia en el mundo. La canción popular de fines del siglo XX ofrece nuevos desafíos para la musicología, pues a los aspectos musicales, literarios y performativos que conforman una canción, se suman los sonoros propios de una música grabada. Además, desde los años sesenta, ha cobrado relevancia el arte de carátula como una expresión visual que enmarca a las propias canciones, que también pueden tener videoclips asociados. Se trata de distintos medios de expresión que convergen en la canción grabada, es por lo que recurro al concepto de intermedia, introducido por Dick Higgins para referirse a cruces de prácticas o medios artísticos como la poesía y el dibujo, la pintura y el teatro, o el collage y la fotografía. En esta conferencia, traslado el concepto de intermedia desde el arte a la cultura de masas para proponer un marco teórico-metodológico de estudio de la canción popular urbana como una gran unidad cultural en nuestra región. Esto sería posible debido a la existencia de redes, colaboraciones, circuitos e influencias comunes en la América Latina de fines del siglo XX que me dedico a explorar.*

ABSTRACT *The interest aroused by the study of urban popular song in the last thirty years in Latin American musicology has not been supported by well-established theoretical and methodological frameworks, since our discipline lacks a tradition that sustains these studies, unlike Anglo-Saxon musicology, which has been able to develop its own for a music of great presence in the world. The popular song of the late twentieth century offers new challenges for musicology, because in addition to the musical, literary and performative aspects that make up a song, there are also the sound aspects of recorded music. In addition, since the 1960s, cover art has gained relevance as a visual expression that frames the songs themselves, which may also have video clips associated. These are different means of expression that converge in the recorded song, which is why I resort to the concept of intermedia, introduced by Dick Higgins to refer to crossings of artistic practices or media such as poetry and drawing, painting and theater, or collage and photography. In this lecture, I move the concept of intermedia from the arts to mass culture to propose a theoretical framework for the study of urban popular song as a large cultural unit in*

our region. This would be possible due to the existence of networks, collaborations, circuits and common influences in Latin America at the end of the 20th century that I am dedicated to explore.

****

Resumos dos 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 XII 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: *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.

****

MÚSICA-TEATRO NO BRASIL: FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E ANALÍTICOS

MUSIC THEATER IN BRAZIL: HISTORICAL AND ANALYTICAL FOUNDATIONS

Dr. Fernando Magre (FAMES)

Resumo: Música-teatro é uma prática limítrofe, situada em uma fronteira que desafia sua compreensão e definição. Enquanto em gêneros como a ópera e o musical existe uma busca pela harmonia entre música e cena, normalmente com um libreto ou roteiro como norteador da narrativa, na música-teatro tais elementos encontram-se em total liberdade, não havendo uma hierarquia obrigatória entre as linguagens componentes. Historicamente, a música-teatro surge no seio da música de vanguarda a partir de fins da década de 1950, quando a indeterminação capitaneada por John Cage desafia o controle absoluto do serialismo integral que se desenvolvia em torno dos cursos de Darmstadt, na Alemanha. A reação a esse controle foi a liberdade criativa e a possibilidade de se ampliar os meios pelos quais se produz e se experiencia a música. Não somente no plano auditivo, mas também no plano visual e espacial. No Brasil, a música-teatro floresceu desde o início da década de 1960 na obra de compositores como Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Jocy de Oliveira, Tim Rescala, entre muitos outros, tornando-se uma prática permanente em nossa produção. Este minicurso será dividido em duas partes. Na primeira, de caráter mais teórico e histórico, será apresentada uma visão panorâmica sobre a música-teatro no Brasil, demonstrando seu processo de surgimento e consolidação, sua recepção crítica e os agentes envolvidos. Na segunda parte, os alunos farão análises de obras a partir do modelo analítico desenvolvido pelo autor em sua tese de doutorado, de modo a compreender os processos criativos dos compositores e suas estratégias de criação com elementos cênicos e musicais.

Abstract: *Music theater is a borderline practice, situated on a border that defies its understanding and definition. While in genres such as opera and musicals there is a search for harmony between music and scene, usually with a libretto or script as the narrative guide, in music theater such elements are found in total freedom, with no mandatory hierarchy between their component languages. Historically, music theater emerged within avant-garde music from the late 1950s onwards, when the indetermination led by John Cage challenged the absolute control of the integral serialism that was developing around courses in Darmstadt, Germany. The reaction to this control was creative freedom and the possibility of expanding the means by which music is produced and experienced. Not only on the auditory plane, but also on the visual and spatial plane. In Brazil, music theater has flourished since the beginning of the 1960s in the work of composers such as Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Jocy de Oliveira, Tim Rescala, among many others, becoming a permanent practice in our production. This short course will be divided into two parts. In the first, of a more theoretical and historical nature, an overview of music theater in Brazil will be presented, demonstrating its process of emergence and consolidation, its critical reception and the agents involved. In the second part, students will analyze works based on the analytical model developed by the author in*

his doctoral thesis, in order to understand the composers' creative processes and their creation strategies with scenic and musical elements.

****

VIVÊNCIAS EM RITMOS AFRO-BRASILEIROS

EXPERIENCES IN AFRO-BRAZILIAN RHYTHMS

Ms. Diego Amaral Damascena (UFG)

Resumo: A música afro-brasileira é um reflexo da história e das influências africanas no Brasil, carregando consigo uma herança ancestral e uma variedade de ritmos e estilos. Um dos elementos fundamentais da música afro-brasileira é a percussão. Os ritmos afro-brasileiros são marcados por rítmicas envolventes e complexas. É essencial explorar a diversidade rítmica desses estilos, compreendendo as características específicas de cada um e suas respectivas origens regionais. O mini-curso, é especialmente projetada para iniciantes, não sendo necessariamente ter uma experiência prévia na música afro brasileira. Este visa proporcionar aos participantes uma experiência nas sonoridades, ritmos e culturas presentes nesse gênero musical tão especial. Durante os dois dias de atividades, os participantes terão a oportunidade de aprender sobre diversos ritmos afro brasileiros, incluindo, maracatu, tambor de crioula, jongo, ijexá, entre outros. Serão abordados aspectos teóricos e práticos, com ênfase na percussão.

Abstract: *Afro-Brazilian music is a reflection of the history and African influences in Brazil, carrying with it an ancestral heritage and a variety of rhythms and styles. One of the fundamental elements of Afro-Brazilian music is percussion. Afro-Brazilian rhythms are marked by enveloping and complex rhythms. It is essential to explore the rhythmic diversity of these styles, understanding the specific characteristics of each one and their respective regional origins. The mini-course is specially designed for beginners, not necessarily having previous experience in Afro-Brazilian music. This aims to provide participants with an experience in the sounds, rhythms and cultures present in this very special musical genre. During the two days of activities, participants will have the opportunity to learn about several Afro Brazilian rhythms, including maracatu, tambor de creole, jongo, ijexá, among others. Theoretical and practical aspects will be addressed, with emphasis on percussion*

****

VIOLÃO DE 7 NO CHORO E NA MÚSICA BRASILEIRA

SEVEN STRINGS GUITAR IN CHORO AND BRAZILIAN MUSIC

Dr. Júlio Lemos (UFG)

Resumo: Neste minicurso iremos abordar as possibilidades de acompanhamento no violão brasileiro de 6 e 7 cordas no samba e choro. Iremos analisar a harmonia e tocar uma mesma música de diferentes formas em diferentes graus de dificuldades partindo do mais simples até chegar em um nível mais avançado, partindo de uma levada com baixarias mais simples no violão de 6 cordas até chegar no violão de 7 cordas com variações de "levadas"(acompanhamento rítmico-harmônico) e "baixarias"(fraseados de baixo do violão, junto ao acompanhamento harmônico) em níveis mais avançados.

Abstract: *In this mini-course we will address the possibilities of accompaniment on the Brazilian 6 and 7 string guitar in samba and choro. We will analyze the harmony and play the same song in different ways at different degrees of difficulty starting from the simplest to reach a more advanced level, starting from a groove with simpler basses on the 6-string guitar until we reach the 7-string guitar with variations of "levadas" (rhythmic-harmonic accompaniment) and "baixarias" (bass phrasing of the guitar, along with harmonic accompaniment) at more advanced levels.*

****

RESUMOS DOS GTS

****

PERCEPCIÓN DE TRIUNFO Y DE FRACASO: LA PRESENCIA DE AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ EN VENEZUELA

PERCEPTION OF TRIUMPH AND FAILURE: THE PRESENCE OF AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ IN VENEZUELA

Dr. Alejandro Bruzual / (CELARG / Grupo CNPQ Violão e Identidades Culturais)

Resumen: Las dos visitas realizadas por Agustín Barrios Mangoré a Venezuela, en 1932 y 1936, quedaron marcadas por recepciones radicalmente opuestas. En la primera, la admiración y el elogio fueron siempre en aumento, quedando reflejado en abundantes comentarios de prensa y en una importante muestra iconográfica y poética, la mayoría publicada en fuentes hemerográficas. No obstante, de su retorno quedó la idea de un fracaso total. Nos proponemos aquí reflexionar sobre este cambio de percepción, analizando y describiendo índices de ambas visitas, para proponer una explicación, que se dirige más a las circunstancias del momento que a cambios artísticos del guitarrista.

Abstract: *The two visits made by Agustin Barrios Mangore to Venezuela, in 1932 and 1936, were marked by completely opposite receptions. During his first visit, he received increasing admiration and praise, as reflected in extensive newspaper coverage and displays of iconography and poetry. However, his return was considered a total failure. Our goal is to reflect on this shift in perception by analyzing and describing aspects of both visits, in order to propose an explanation that is more about the circumstances of the moment than changes in the artist's artistry.*

****

UM VIAJANTE ROMÂNTICO: PERGUNTAS SOBRE AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

A ROMANTIC TRAVELER: QUESTIONS ABOUT AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Ms. Mauricio Valdebenito (UdeChile/ Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais)

Resumo: Este artigo propõe algumas questões sobre as biografias de Agustín Barrios. Ele busca problematizar o mito construído em torno dele e situar o músico criativo em diálogo com a situação

política que causou tensão no Paraguai e no restante das nações americanas no final do século XIX e início do século XX. Além disso, são feitas perguntas sobre episódios específicos da vida de Barrios, muitas das quais ajudam a construir o mito que envolve seu nome. Postula-se que as questões sobre a vida de Barrios e os modos de recepção de sua trajetória artística são arquivos que ainda não foram esgotados como recursos de pesquisa no caso de Barrios, e que uma abordagem menos idealizada de sua figura pode ser uma maneira mais eficaz de explicar seu lugar na história cultural e musical da América Latina.

Abstract:*This work discusses some aspects about of the biographies of Agustín Barrios. It seeks to problematize the myth built around him and to situate the musician and creator in dialogue with the political situation in Paraguay and the rest of the American nations at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. In addition, questions are asked about specific episodes in Barrios`s life, many of them, which help to build the myth surrounding his artistic career. It is postulated that the questions about Barrios`s life and the mode of reception of his trajectory are files that have not yet been exhausted as research resources, and that a less idealized approach to his name may be a more effective way to account for his place in the cultural and musical history of Latin America*.

****

DE AGUSTIN BARRIOS A MANGORE. REFLEXÕES SOBRE AS ESTRATÉGIAS DE GESTÃO DA CARREIRA DE VIOLÃO DO GÊNIO PARAGUAIO

FROM AGUSTIN BARRIOS TO MANGORE. REFLECTIONS ON THE GUITAR CAREER MANAGEMENT STRATEGIES OF THE PARAGUAYAN GENIUS.

Ms. Bolívar Vanegas (UAW / Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais)

Resumo: Agustín Barrios é sem dúvida um dos primeiros habitantes do "Novo Mundo" a assumir a guitarra como profissão exclusiva, como forma de vida, para além do gozo pessoal, gerando uma procura romântica para realizar o sonho de solista, entendendo que o levará viajar o mundo dando shows, ser reconhecido, famoso, respeitado, ser considerado "um gênio". Na busca por esse ideal romantizado da carreira de violão, gerou inúmeras estratégias baseadas no cânone importado da Europa, que conheceu na juventude, mas Barrios apropria-se disso, imita-o, amplifica-o, recria-o e transforma-o, o que os posiciona como os primeiros dos nossos solistas a gerar uma nova versão do concertismo, criado no calor da deriva tendo por filtro a nossa territorialidade, a nossa institucionalidade, sem faltar dificuldades e alegrias. Nosso interesse neste trabalho é analisar e entender as estratégias desenvolvidas por Agustín Barrios até se tornar Mangoré, refletir uma a uma sobre esses recursos que desenvolverá nesta jornada, com o intuito de entendê-los, analisá-los e avaliá-los, procurando apreendê-los.

Abstract: *Agustín Barrios is undoubtedly one of the first inhabitants of the "New World" to take up the guitar as an exclusive profession, as a way of life, beyond personal enjoyment, generating a romantic quest to fulfill the dream of a soloist, understanding that it will take him to travel the world giving concerts, being recognized, famous, respected, being considered "a genius". In the search for this romanticized ideal of the guitar career, he generated countless strategies based on the canon imported from Europe, which he knew in his youth, but Barrios appropriates it, imitates it, amplifies it, recreates it and transforms it, which positions them as the first of our soloists to generate a new version of concertism, created in the heat of the*

drift having as a filter our territoriality, our institutionality, not lacking difficulties and joys. Our interest in this work is to analyze and understand the strategies developed by Agustín Barrios until he became Mangoré, to reflect one by one on these resources that he will develop on this journey, with the aim of understanding, analyzing and evaluating them, seeking to apprehend them.

****

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ: VIOLÕES MÚLTIPLOS E IDENTIDADES CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ: GUITARRAS MÚLTIPLES E IDENTIDADES CULTURALES EN LATINOAMÉRICA

Dr. Fernando Elías Llanos (UFG / (Grupo de Pesquisa CNPQ Violão e Identidades Culturais)

Resumo: O nome, a vida e a música de Augustin Barrios Mangoré constituem hoje, a quase 80 aos de sua morte, um caso de estudo que suscita diversas posições e perguntas de imaginação que se confundem com uma imagem auto-(construída) que abre a porta para o mistério. De fato, continuador de um perfil de executante e compositor que tributa á herança musical europeia deci monômica, Barrios é, aliás, um artista que encara os ideais americanistas da primeira metade do século XX. Por tudo isso, o grupo temático se propõe a discutir a figura e obra deste guitarrista, problematizando aspectos de sua proposta estética, americanista e performática, a partir de diversos enfoques e perspectivas disciplinares, a partir dos seguintes tópicos (embora não exclusivamente a partir deles):
- Sua influência sobre várias práticas guitarristas: as retroalimentações e intercâmbios entre o popular e o acadêmico; gêneros e estilos de distintos países presentes em seu catálogo.
-Sua presença e resistência na criação de cátedras e na criação de escolas nacionais para a guitarra; seus vínculos com figuras paradigmáticas em cada país.
- A dimensão étnica de sua performance; sua proposta cênica como indígena guarani; a linguagem gestual, a indumentária, produção iconográfica sobre o personagem; a sua conexão com outros imaginários sociais.
- as diversas leituras e recepções de seu repertório; uma problematização política e social a partir de sua produção timbrística da guitarra no uso de cordas de metal ou de nylon.

Resumen: *El nombre, la vida y la música de Agustín Barrios Mangoré constituyen hoy, a casi 80 años de su muerte, un caso de estudio que suscita diversas posiciones y preguntas de investigación que se confunden con una imagen (autoconstruida) que abre paso al misterio. En efecto, continuador legítimo de un perfil de virtuoso ejecutante y compositor que tributa a la herencia musical europea decimonónica, Barrios es –además– un artista que encarna los ideales americanistas de la primera mitad del siglo XX. Por todo ello, el grupo temático propone discutir la figura y obra de este guitarrista, problematizando aspectos de su propuesta estética, americanista y performática, desde diversos enfoques y perspectivas disciplinares, a partir de los siguientes tópicos (pero no exclusivamente desde ellos):*
- Su influencia sobre diversas prácticas guitarrísticas: las retroalimentaciones e intercambios entre lo popular y lo académico; géneros y estilos de distintos países presentes en su catálogo.
- Su presencia y resistencia en la creación de cátedras y en el desarrollo de escuelas nacionales para la guitarra; sus vínculos con figuras paradigmáticas en cada país.

- La dimensión étnica de su performance, su propuesta escénica como indígena guaraní; el lenguaje gestual, la indumentaria, producción iconográfica sobre el personaje; su conexión con otros imaginarios sociales.
- Las diversas lecturas y recepción de su repertorio; una problematización política y social a partir de la producción timbrística de la guitarra en el uso de cuerdas de metal o de nailon.
- Recepción de sus conciertos considerando el nacimiento en América Latina de la crítica musical periodística direccionada a la guitarra de concierto.
- Un estado del arte a partir de la producción bibliográfica sobre Barrios: aportes y límites.
- Posibles análisis de la interpretación histórica del catálogo de Barrios: John Williams, antecesores y sucesores.
- Agustín Barrios Mangoré y la Industria Cultural: ediciones, digitaciones, discografía, distribución comercial, relecturas desde la publicidad.

Abstract: *The name, the life and the music of Agustín Barrios Mangoré constitute today, almost 80 years after his death, a case of study that raises diverse positions and research questions that are confused with a (self-constructed) image that opens the way to mystery. Indeed, a legitimate continuation of a profile of virtuoso performer and composer who pays tribute to the European musical heritage of the nineteenth century, Barrios is also an artist who embodies the Americanist ideals of the first half of the twentieth century. Therefore, this session proposes to discuss the figure and work of this guitarist, problematizing aspects of his aesthetic, Americanist and performative proposal, from different approaches and disciplinary perspectives, from the following topics (but not exclusively from them):*
- His influence on diverse guitar practices: the feedbacks and exchanges between the popular and the academic; genres and styles from different countries present in his catalog.
- Their presence and resistance in the creation of chairs and in the development of national schools for the guitar; their links with paradigmatic figures in each country.
- The ethnic dimension of his performance, his scenic proposal as a Guarani Indian; the gestural language, the clothing, iconographic production on the character; his connection with other social imaginaries.
- The diverse readings and reception of his repertoire; a political and social problematization from the timbral production of the guitar in the use of metal or nylon strings.
- Reception of his concerts considering the birth in Latin America of the journalistic musical criticism directed to the concert guitar.
- A state of the art from the bibliographical production on Barrios: contributions and limits.
- Possible analyses of the historical interpretation of Barrios' catalog: John Williams, predecessors and successors.
- Agustín Barrios Mangoré and the Cultural Industry: editions, fingerings, discography, commercial distribution, re-readings from publicity.

****

Resumos dos textos das Mesas Redondas

****

MESA REDONDA 1 / *ROUNDTABLE 1*

Memória e Patrimônio / Memory and Herigitage

Mediador: Dr. Thiago Cazarim (IFG-MG)

"POR UM JARDIM SEM IMPÉRIOS": PERFORMANCE, ESPAÇO PÚBLICO E DECOLONIALIDADE EM BELÉM (LISBOA, PORTUGAL)

"FOR A GARDEN WITHOUT EMPIRES": PERFORMANCE, PUBLIC SPACE AND DECOLONIALITY IN BELÉM (LISBON, PORTUGAL).

Dra. Izabela Tamaso (UFG)

Resumo: Esta comunicação interpreta as ressonâncias da reinauguração da Praça do Jardim do Império, localizada na região de Belém, em Lisboa (Portugal), em fevereiro de 2023. O projeto de requalificação aprovado e executado inscreveu, na calçada de pedras portuguesas, os brasões das ex-colônias: Angola, Cabo Verde, Índia, Guiné, Macau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor. A reação à reificação da narrativa colonialista e imperialista foi a manifestação de contestação ao "discurso autorizado do patrimônio" por parte de um grupo de portugueses, brasileiros e coletivos anti-racistas. A performance/protesto "caminhando sobre os brasões, por um jardim sem impérios", foi alinhavada por fio de lã vermelho, adornada com cravos e fotos de imagens das guerras de libertação das ex-colônias africanas e ritmada pelas vozes que clamavam "por um jardim sem impérios". As incontornáveis reflexões sobre decolonização dos patrimônios e performances reparadoras se darão com apoio de um ensaio fotográfico, produzido durante a performance.

Abstract: *This communication interprets the resonances of the reopening of Praça do Jardim do Império, located in the Belém region, in Lisbon (Portugal), in February 2023. The requalification project, approved and executed, inscribed on the portuguese stone pavement, the coats of arms of the former colonies: Angola, Cape Verde, India, Guinea, Macau, Mozambique, São Tomé and Príncipe and Timor. The reaction to the reification of the colonialist and imperialist narrative was the manifestation of contestation to the "authorized discourse of heritage" by a group of portuguese, brazilians and anti-racist collectives. The performance/protest "walking on the coats of arms, for a garden without empires", was stitched with red wool thread, adorned with carnations and photos of images of the liberation wars of the former African colonies and rhythmed by the voices that clamored "for a garden without empires". The unavoidable reflections on the decolonization of heritage and reparative performances will be supported by a photographic essay, produced during the performance.*

MUNDOS SUBALTERNOS, MEMÓRIAS E PATRIMÓNIOS

SUBALTERN WORLDS, MEMORIES AND HERITAGIZATIONS

Dra. Ema Cláudia Ribeiro Pires (Universidade de Évora)

Resumo: A comunicação discutirá subalternidades patrimoniais e seus contextos. Parte-se de 3 contextos empíricos, localizados na Ásia, Europa e Brasil. Metodologicamente, usa-se a etnografia. Argumenta-se, analiticamente, que diferentes agencias concorrem para uma descolonização de patrimônios culturais.

Abstract: *The communication will discuss subaltern heritage processes and its contexts. We chose 3 empirical contexts, located in Asia, Europe and Brazil. Methodologically, ethnography is used. It is argued, analytically, that different agencies compete for a decolonization of cultural heritages.*

****

MESA REDONDA 2 / *ROUNDTABLE 2*

Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologias / Decolonial perspectives in the dialogues and interactions between music education and Musicologies

Mediadora: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

NARRATIVAS, MÚSICAS, TERRITORIOS: HACIA UNA INTERPRETACIÓN COMPRENSIVA DE LA MÚSICA Y LA CULTURA EN AMÉRICA LATINA

NARRATIVES, MUSICS, TERRITORIES: TOWARDS A COMPREHENSIVE INTERPRETATION OF MUSIC AND CULTURE IN LATIN AMERICA.

Dr. Carlos Poblete Lagos (Departamento de Música, UMCE, Chile)

Resumo: Durante las últimas décadas, América Latina ha vivido tiempos y procesos complejos, en los que se ha puesto a prueba la fortaleza de la institucionalidad democrática de la región, así como la resiliencia y capacidad de reacción de sus habitantes (Sanahuja, 2019; Medeiros, 2018; Sanhueza, 2020). Procesos en los que, por un lado, se atacan los marcos de funcionamiento democrático a través

de una combinación de estrategias de carácter populista (Menezes Albuquerque & Moreira De Meneses, 2017; Ríos, 2018); y donde, por otro lado, emergen procesos que abogan por la derogación y el cambio de las estructuras jurídicas, económicas y sociales que sostienen la desigualdad estructural en América Latina. (Aste, 2020; Mayol, 2020; Rivera-Aguilera, Idas, Jiménez-Díaz, 2021). Ambos tipos de procesos excederían una mera disputa por el poder político o el control de recursos: a través de sus acciones, discursos y prácticas, es posible observar que subyacen a estos procesos narrativas diferentes, cuyos principios identitarios se representan a través de objetos materiales y simbólicos, y que, si bien podrían aludir a elementos similares, visiones comunes y cosmovisiones compartidas (por ejemplo, en torno a la valoración de prácticas y repertorios musicales tradicionales), los significados atribuidos y las formas de organizar estos elementos al interior de cada narrativa establecen diferencias sustantivas entre ellas. Estas diferencias operan en distintas dimensiones territoriales (físicas, políticas, simbólicas), que están en permanente cambio tanto al interior de cada una, como en relación con el marco externo de cada narrativa. El presente trabajo plantea el estudio de las bases sobre las que se construye y transmite la cultura, proponiendo nuevas lecturas de las relaciones entre sujetos, comunidades y territorios, con especial incidencia en el estudio de la música y su relación con la cultura. Para ello, propone un modelo capaz de articular dimensiones sustantivas y adjetivas de la cultura, relacionando narrativas, territorios, prácticas y contextos sociales e históricos. Este modelo fue construido utilizando el análisis documental como base metodológica, e integrando perspectivas teóricas de la sociología, los estudios culturales, la música y la educación musical. El modelo busca aportar nuevas perspectivas al estudio de la cultura, la diversidad y los procesos de construcción cultural, proponiendo también posibilidades para un abordaje integral del estudio cultural de la música.

Abstract: *During the last decades, Latin America have had experiencing complex times and processes, in which the strength of the region's democratic institutionality have had tested, as well as the resilience and reaction capacity of its inhabitants (Sanahuja, 2019; Medeiros, 2018; Sanhueza, 2020). Processes in which, on the one hand, the frameworks of democratic operation are attacked through a combination of strategies of a populist nature (Menezes Albuquerque & Moreira De Meneses, 2017; Ríos, 2018); and where, on the other hand, processes emerge that advocate for the repeal and change of the legal, economic and social structures that sustain structural inequality in América Latina (Aste, 2020; Mayol, 2020; Rivera-Aguilera, Idas, Jiménez-Díaz, 2021). Both types of processes would exceed a mere dispute over political power or control of resources: through their actions, discourses, and practices, it is possible to observe that underlying these processes are different narratives, whose identity principles are represented through both material and symbolic objects, and that, although they could allude to similar elements, common visions, and shared worldviews (for example, around the valuation of traditional music practices and repertoires), the meanings attributed and the ways of organizing these elements within each narrative establish substantive differences between them. These differences operate in different territorial dimensions (physical, political, symbolic), which are in permanent change both within each one, as well as in relation to the external framework of each narrative. The current work proposes the study of the bases on which culture is built and transmitted, proposing new readings of the relationships between subjects, communities and territories, with special scope for the study of music and its relationship with culture. To this end, it proposes a model capable of articulating substantive and adjective dimensions of culture, relating narratives, territories, practices and social and historical contexts. This model was constructed using documentary analysis as a methodological basis, and integrating theoretical perspectives from sociology, cultural studies, music and music education. The model seeks to contribute new perspectives to the study of culture, diversity and processes of cultural construction, also proposing possibilities for a comprehensive approach to the cultural study of music.*

O ENFOQUE NA APRENDIZAGEM COMO PRINCÍPIO PARA UM ENSINO DE MÚSICA INCLUSIVO: O QUE ENSINÁMOS; PORQUÊ E PARA QUEM

THE PERSPECTIVE OF LEARNING AS A GOAL FOR A MORE INCLUSIVE MUSICAL EDUCATION: WHAT WE TEACH; WHY AND FOR WHOM

Dr. Eduardo Lopes (CESEM Polo Évora - Coordenador / Universidade de Évora)

Resumo: A música ocupa o lugar intermédio perfeito de ser de todos e ao mesmo tempo de cada um de nós. Neste sentido, quando perguntámos o que é música a um habitante do norte do Alaska, a um da África Austral, e a um outro da Indonésia, todos saberão dar uma resposta, mas cada um poderá dar como exemplos expressões musicais não reconhecidas pelos outros. Deste mesmo modo, as escolas de música de cada uma dessas regiões ensina um 'tipo de música', que ao ser aprendida não garante capacidades de entender e interpretar as 'outras músicas'. Paralelamente, este processo resulta em cristalizações de ordem cultural que tendem a criar "verdades" e certezas encerradas em microuniversos, resistindo à multiculturalidade e inclusividade de visões e saberes. Na era da híper-globalização, e sendo também um dos objetivos maiores da educação o formar e educar para o futuro, é então premente o constante (re)pensar do que fazemos no presente, tentando antecipar o futuro. Considerando que a prática musical tem por um lado funções societais práticas (e.g. para dança; som ambiente), mas também é (ou poderá ser) arte, neste artigo ir-se-á refletir sobre os contínuos paradigmas do seu ensino: *o que* realmente ensinamos; *o porquê*; e *para quem* visando um ensino de música mais inclusivo.

Abstract: *Music occupies the perfect intermediate place of being for everyone and at the same time for each one of us. In this sense, when we ask an inhabitant of northern Alaska, one of Southern Africa, and another of Indonesia what music is, everyone will be able to give an answer, but each one will be able to give examples of musical expressions not recognized by the others. In the same way, the music schools in each of these regions teach a 'type of music', which, when learned, does not guarantee the ability to understand and interpret 'other music'. At the same time, this process results in cultural crystallizations that tend to create "truths" and certainties enclosed in microuniverses, resisting the multiculturalism and inclusiveness of visions and knowledge. In the era of hyper-globalization, and as one of the major objectives of education is to form and educate for the future, it is therefore urgent to constantly (re)think what we do in the present, trying to anticipate the future. Considering that musical practice has, on the one hand, practical societal functions (e.g. for dance; ambient sound), but is also (or could be) art, this article will reflect on the continuous paradigms of its teaching: what really we teach; why; and for anyone looking for a more inclusive music education.*

PERSPECTIVAS DECOLONIAIS NOS DIÁLOGOS E INTERAÇÕES ENTRE EDUCAÇÃO MUSICAL E MUSICOLOGIAS

DECOLONIAL PERSPECTIVES IN THE DIALOGUES AND INTERACTIONS BETWEEN MUSIC EDUCATION AND MUSICOLOGIES

Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz (Presidente da ANPPOM / (UFPB)

Resumo: Essa abordagem tem como objetivo refletir sobre como diálogos e interações entre educação musical e musicologia na contemporaneidade podem fazer emergir perspectivas e proposições decoloniais para pensarmos a produção de conhecimento, a formação em música e as práxis musicais em diferentes contextos sociais. A partir de bases epistemológicas que permeiam o debate sobre colonialidade/decolonialidade e da análise específica de dados sobre a realidade brasileira, serão apresentados diagnósticos acerca da colonialidade musical no Brasil e perspectivas que têm o potencial transcender essa realidade. Assim, vislumbra-se uma nova realidade para a o universo da música no século XXI, delineando um cenário com dimensões mais alargadas e inclusivas para a produção de conhecimento, a formação em música e a prática musical em geral.

***Abstract**: This approach aims to reflect on how dialogues and interactions between music education and musicology in contemporary recently can give rise to decolonial perspectives and propositions to think about knowledge production, music education, and musical praxis in different social contexts. The discussion encompasses epistemological perspectives that permeate the debate about coloniality/decoloniality and the specific data on Brazilian reality. From these analyses, the lecture presents some diagnoses about musical coloniality in Brazil and perspectives that potentially can transcend this tendency. Thus, a new reality is envisioned for the universe of music in the 21st century, outlining a scenario with more inclusive dimensions for producing knowledge, music training, and musical practice in general.*

MÚSICA, EDUCAÇÃO MUSICAL E CAPITALISMO: REFLEXÕES SOBRE O TOTALITARISMO EPISTEMOLÓGICO E O SABER SENSÍVEL

MUSIC, MUSIC EDUCATION AND CAPITALISM: REFLEXIONS ABOUT EPISTOMOLOGICAL TOTALITARIANISMAND SENSITIVE KNOWLEDGE.

Dra. Thais Lobosque Aquino (UFG)

Resumo: O tema da mesa, "Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre educação musical e musicologia", será debatido pela via da construção de um campo categorial constelatório em que tomam parte as relações entre música, epistemologia(s), educação musical, instituições escolares e capitalismo. No campo da música e da educação musical não é habitual as discussões trazerem para primeiro plano aspectos sócio-político-econômicos mais amplos, caso da ordem social capitalista institucionalizada. Contudo, o crescente processo de captura da música e da educação musical pelo mercado nos provoca a elaborar perspectivas pedagógico-epistemológicas capazes de questionarem, quiçá transgredirem o *status quo*. Nesta direção, parece importante entender como a lógica mercadológica capitalista se faz sentir nas epistemologias das instituições escolares, com foco especial em seus impactos nos processos de ensino-aprendizagem da música, o que será abordado a partir da problematização da categoria de totalitarismo epistemológico. Tão importante quanto compreender o contexto é elaborar possibilidades teórico-práticas críticas para a definição de novos modos de operar, organizar e selecionar os saberes em múltiplos contextos de formação musical, o que será feito à luz dos conceitos de saber sensível e epistemologia sensível.

Abstract: *The theme of the table, "Decolonial perspectives in the dialogues and interactions between music education and musicology", will be debated through the construction of a constellational categorical field in which the relations between music, epistemology(ies), music education, school institutions and capitalismo take part. In the field of music and music education it is not usual for discussions to bring broader socio-political-economic aspects to the forefront, such as the institutionalized capitalist social order. However, the growing process of capturing music and music education by the market provokes us to elaborate pedagogical-epistemological perspectives capable of questioning, perhaps transgressing, the status quo. In this direction, it seems important to understand how the capitalist marketing logic is felt in the epistemologies of school institutions, with a special focus on its impacts on the teaching-learning processes of music, which will be approached from the problematization of the category of epistemological totalitarianism. As important as understanding the context is to develop critical theoretical-practical possibilities for defining new ways of operating, organizing and selecting knowledge in multiple contexts of musical training, which will be done in light of the concepts of sensitive knowledge and sensitive epistemology.*

****

MESA REDONDA 3 / *ROUNDTABLE 3*

Música Souvenir / *Music Souvenir*

Mediador: Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

O BILHETE POSTAL ILUSTRADO COMO TESTEMUNHA E EVOCAÇÃO DO PASSADO

THE ILLUSTRATED POSTCARD AS A WITNESS AND EVOCATION OF THE PAST

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

Resumo: O bilhete postal ilustrado, como souvenir paradigmático, serve para testemunhar e evocar um panorama bastante variado de aspetos da música e da atividade musical. Esta apresentação propõe focar principalmente o período áureo do postal, na *Belle Époque* e na I Guerra Mundial, de modo a ilustrar como poderá servir inicialmente como lembrança imediata, como recordação posterior ou, mais tarde ainda, como memória de um passado remoto, muitas vezes perdido.
A partir de cerca de 1898, avanços nas técnicas de impressão de imagens permitiram a edição de postais ilustrados por preços acessíveis a todas as camadas socioeconómicas. O leque de temas abrangido nas imagens – sobretudo, mas nem sempre, fotografias – era de uma vasta riqueza. Na área da música, incluía compositores vivos, recentes (dos quais já existiam fotografias) ou de períodos mais afastados (reproduções de quadros ou de gravuras), instrumentos, solistas de instrumentos, cantores, grupos de música de câmara, pequenos grupos folclóricos, orfeões e coros, orquestras, tunas e bandas, teatros, salas de concerto, igrejas, coretos e arenas, etc. Esta apresentação será amplamente ilustrada com os respetivos postais.

Abstract: *The illustrated postcard, as a paradigmatic souvenir, bears witness to and evokes a wide range of aspects of music and of musical activity. This presentation aims to focus principally on the golden age of the postcard, during the Belle Époque and First World War, in order to illustrate how it can function initially as an immediate reminder, as a subsequent recollection or, later still, as a memory of a distant past, often forgotten.*
From around 1898, advances in techniques for printing images made it possible for illustrated postcards to be printed at a price that people of all socio-economic levels could afford them. The range of themes covered in the images – especially, though not always, photographs – was extraordinarily rich. In the area of music, it included composers who were still living, recent (for whom photographs existed) or of earlier periods (reproductions of paintings and prints), instruments, soloists of instruments, singers, chamber music groups, small folk groups, amateur and professional choirs, orchestras, student groups, bands, theatres, concert halls, churches, bandstands and arenas, etc. This presentation will be amply illustrated with the respective postcards.

O QUE OS "SOUVENIRS" NOS DIZEM SOBRE PARA ONDE VAI A MÚSICA QUANDO ELA TERMINA

WHAT "SOUVENIRS" TELL US ABOUT WHERE MUSIC GOES WHEN IT ENDS

Dr. Edward Ayres d`Abreu (Diretor do Museu Nacional da Música / CESEM)

Resumo: Que música cabe num postal turístico? Que música trazemos connosco na bagagem de regresso de um certo tempo de férias? E de que forma a música integra e constrói as experiências dos viajantes? O fenómeno reveste-se de múltiplas facetas: encontramo-las em selos, moedas, postais, postais-discos, discos, partituras, instrumentos mudos, miniaturas de instrumentos, autómatos, um sem-fim de pequenas lembranças e de objectos de recordação que, a diferentes níveis, criam e recriam as memórias mais diversas, tanto sonoras como silenciosas. Por isso, parafraseando uma das passagens mais luminosas do último filme de Federico Fellini, a exposição temporária *Música Souvenir*, que será apresentada no último trimestre de 2023 no Museu Nacional da Música, Lisboa, Portugal, é também uma reflexão acerca de algumas formas de sobrevida da música, arte no tempo, depois escutados os seus últimos acordes — uma reflexão sobre *para onde vai a música quando ela termina*. A presente comunicação serve, assim, de preâmbulo à exposição e incide sobre o levantamento dos materiais e o processo curatorial que os problematizou, reflectindo em particular sobre a história do "souvenir" e sobre como um "souvenir" pode conter em si, dos primórdios até aos dias de hoje, algum tipo de "memória musical".

Abstract: *What song fits on a tourist postcard? What music do we bring back with us from holidays? And how does music integrate and build travelers' experiences? The phenomenon may have many facets: we find it in stamps, coins, postcards, phono postcards, discs, sheet music, mute instruments, miniature instruments, automatons, an endless number of small souvenirs that, at different levels, create and recreate the most diverse memories, both sound and silent. Therefore, to paraphrase one of the most luminous passages in Federico Fellini's last film, the temporary exhibition Music Souvenir, which will be presented in the last quarter of 2023 at the National Museum of Music, Lisbon, Portugal, is also an opportunity to think on the ways music survives, as an art in time, after we listen to its last chords — a reflection on where the music goes when it ends. Thus, the present communication acts as a preamble to the exhibition and focuses*

on the collection of materials and on the curatorial process that problematized them, deepening in particular on the history of the "souvenir" and on how a "souvenir" can embalm, over time, some kind of "musical memory".

PARTITURAS SOUVENIR NA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

SOUVENIR SHEET MUSIC IN THE PORTUGUESE NATIONAL LIBRARY

Dra. Isabel Novais Gonçalves (Responsável da área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal / CESEM)

Resumo: No âmbito da preparação da exposição *Música Souvenir*, a realizar-se no Museu Nacional da Música, foi realizado um levantamento de partituras que se enquadrassem no imaginário da lembrança, da recordação, da memória, por vezes relacionadas também com o universo do turismo ou da viagem em geral. Os exemplos são incontáveis, tendo sido identificado um rápido desenvolvimento e proliferação deste tipo de produção de pequenas peças de salão, sobretudo para piano, evocativas de alguma efeméride, de uma Exposição Universal, de um país ou de uma cidade, ou até de uma guerra, na segunda metade do século XIX. Em grande parte dos casos, a iconografia complementa de forma muito expressiva o carácter musical das obras. Esta comunicação apresenta este levantamento e sintetiza as conclusões essenciais que puderam ser levantadas no decurso desta investigação.

Abstract: *As part of the preparation of the Music Souvenir exhibition, to be held at the National Museum of Music, a survey was carried out of scores that fit into the imaginary of keepsake, recollection, memory, sometimes also interwined to the universe of tourism or travel in general. The examples are countless, and a rapid development and proliferation of this type of production of small salon pieces, especially for piano, evocative of some ephemeris, a Universal Exhibition, a country or a city, or even a war, has been identified in the second half of the 19th century. In most cases, the iconography complements the musical character of the works in a very expressive way. This communication presents this survey and summarizes the essential conclusions that could be raised in the course of this investigation.*

****

MESA REDONDA 4 / *ROUNDTABLE 4*

Música e cultura indígena: da invisibilidade aos palcos mídias e academia / *Indigenous music and culture: from invisibility to stages, media and academia*

Mediadora: Dra. Verônica Aldé (UFG)

ALFABECANTAR: CANTANDO O CERRADO VIVO

ALFABECANTAR: SINGING THE CERRADO ALIVE

Dr. Alexandre Herbetta (UFG)

Resumo: O projeto "Alfabecantar: cantando o Cerrado vivo" tem origem em 2012 no âmbito do Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena (NTFSI) da Universidade Federal de Goiás (UFG). É desenvolvido de maneira colaborativa por pensadorxs, docentes, músicos, musicistas, indígenas e não indígenas. Busca problematizar e propor materiais didáticos e paradidáticos, e novas matrizes curriculares, em escolas indígenas (e não indígenas), elaborados a partir de outras bases epistêmicas, relacionados aos campos do multiletramento e da interculturalidade crítica. Desta maneira colabora para a superação de antiga lacuna (ainda presente) no campo da educação escolar indígena, qual seja a da produção de materiais didáticos contextualizados. Da mesma forma, busca gerar reformulações curriculares profundas para que o currículo das escolas indígenas tenha como base distintas epistemologias, particulares a cada povo originário. Neste processo intercultural promove, igualmente, um amplo processo de interaprendizagem entre as pessoas envolvidas, e entre elas e seus territórios. Os materiais produzidos até o momento foram elaborados por professoras e professores Krahô e Apinajé, povos originários Timbira do Brasil Central. Os Timbira, falantes de línguas Jê, são constituídos, ainda, pelas populações Krikati, Gavião Pykobjê, Gavião Parkatejê, Canela Apanjekra e Canela Ramkokamekra, e vivem em seus territórios entre o nordeste do Tocantins e o sul do Maranhão, estendendo-se até o Pará.

***Abstract**: The project "Alfabecantar: singing an alive Cerrado" originated in 2012 within the scope of the Takinahaky Center for Higher Indigenous Training (NTFSI) of the Federal University of Goiás (UFG). It is developed collaboratively by thinkers, teachers, musicians, indigenous and non-indigenous people. It seeks to problematize and propose didactic and paradidactic materials, and new curricular matrices, in indigenous (and non-indigenous) schools, elaborated from other epistemic bases, related to the fields of multiliteracy and critical interculturality.*

In this way, it contributes to overcoming an old gap (still present) in the field of indigenous school education, namely the production of contextualized teaching materials. Likewise, it seeks to generate profound curricular reformulations so that the curriculum of indigenous schools is based on different epistemologies, particular to each indigenous people. In this intercultural process, it also promotes a broad interlearning process among the people involved, and between them and their territories. The materials produced so far were prepared by Krahô and Apinajé teachers, native Timbira peoples from Central Brazil. The Timbira, speakers of Jê languages, are also made up of the Krikati, Gavião Pykobjê, Gavião Parkatejê, Canela Apanjekra and Canela Ramkokamekra populations, and live in their territories between the northeast of Tocantins and the south of Maranhão.

OUVIDOS ABERTOS PARA AS DIFERENTES TRADIÇÕES ORAIS INDÍGENAS

OPEN EARS TO THE DIFFERENT INDIGENOUS ORAL TRADITIONS

Dra. Magda Pucci (ESTÚDIO MAWACA)

Resumo: Diante da dificuldade de compreender as músicas criadas pelos mais de 300 povos indígenas que vivem no Brasil, que falam mais de 200 línguas criadores de sonoridades diversas, fonemas outros que sequer conseguimos pronunciar corretamente, percebe-se ainda um grande estranhamento na escuta das vozes indígenas no Brasil. Ainda que algumas melodias tenham sido usadas em obras de concerto como Villa-Lobos e alguns compositores nacionalistas, na realidade, conhecemos muito pouco das sonoridades indígenas desse território, hoje denominado Brasil. Música é cultura, tradição é cultura, ritual é cultura, dança é cultura, pintar o corpo é cultura, plantar é cultura, pescar é cultura. A cultura é tudo aquilo que o ser humano produz em um determinado contexto por sociedades diversas. Ela carrega significados, simbolismos e códigos que nem sempre compreendemos na sua essência. Desta forma, as culturas se norteiam por cosmoperspectivas que podem causar estranhamentos e fricções pois partem de outros pressupostos, outros modos de ver o mundo. E como dizia o antropólogo Roque Laraia, "pessoas de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas". Esse desencontro acontece em muitas ocasiões quando as músicas dos povos originários são ouvidas por pessoas não indígenas que comentam que a música deles "não tem melodia", "não está afinada", "não tem ritmo", "não tem muitos instrumentos", "não tem qualidade", "não tem variação", devido a seu estágio "primitivo". São ideias que seguem a "lógica da ausência" como bem colocou Boaventura Santos ao explicar as diferentes "lógicas de produção da não-existência como manifestações da monocultura racional, que passa pela monocultura do saber e do tempo linear, a lógica da classificação social que tenta naturalizar as diferenças pela régua da escala dominante. Portanto, se há desconhecimento, não há compreensão dos códigos de uma cultura diferente, portanto essa expressão sonora "não existe" ou "não é digna de ser apreciada". E lembrando palavras de Clarice Lispector, "só se gosta daqui que se conhece". Além da língua e das formas de fazer música, percebe-se que os contextos rituais variam muito criando uma maior complexidade. E por se tratar de uma tradição oral entrelaçada com aspectos da cosmologia, dos rituais, das narrativas mitológicas e situações do cotidiano, as musicalidades indígenas, entendidas aqui como os fazeres musicais de cada povo, refletem uma forma de existir e perceber o mundo. E então surge uma dúvida, até que ponto o 'nosso ouvido de branco' consegue captar as essências do fazer musical de um povo indígena? O que é preciso para conseguirmos adentrar esses universos tão complexos e repletos de simbologia? A empatia, o envolvimento com as pessoas que fazem essas músicas é elemento fundamental para se criar pontes e diálogos. Jogar luz e abrir os ouvidos para as diferentes tradições orais indígenas é um compromisso que tenho como musicista e pesquisadora. A história e ancestralidade de muitos desses povos estão registradas na memória de pajés, cantores e narradores que recontam os seus mitos constantemente, em forma de narrativas e cantos que se perpetuam na memória coletiva. Tive o prazer de conviver com a cantora Djuena durante uma longa turnê de mais de 40 shows pelo Norte e Nordeste do Brasil, pelo importante projeto Sonora Brasil, promovido pelo Sesc nacional. Dividimos o palco e, juntas, fomos criando um entrelaçamento de narrativas que ela contava do seu povo Tikuna e as que eu tinha aprendido com os Paiter e Ikolen-Gavião. A cada noite que eu a ouvia cantar e contar as histórias, eu percebia nuances bonitas na voz dela e durante nossas longas viagens, ela contava mais histórias antigas dos Tikuna descortinando universos míticos lindíssimos. E era bonito ouvir Djuena falar com o público, se afirmando indígena com forte convicção, fato que décadas atrás era temeroso para muitos indígenas, tamanho o preconceito. Djuena tem orgulho da sua origem indígena, não tem medo de se colocar como tal. Canta em sua língua com muito amor e dedicação. Uma busca na internet já é possível observar como ela conquistou expressivos espaços de protagonismo e hoje é um exemplo para muitos(as) jovens indígenas que vislumbram estar em espaços de grande visibilidade. Seu caminho difícil hoje é contado com muita emoção em oficinas, entrevistas, e bate-papos com gente do Brasil e do mundo. Seu canto ganha novos espaços de reverberação, para além das mídias sociais e das plataformas de streaming. Sua voz ecoa na TV, em videoclipes ambientalistas, manifestações do Acampamento Terra Livre, salas de

concerto, teatros do sesc, abre portas em aldeias de outros povos. Sua luta é a luta de todos os povos indígenas. E é sobre a presença dessa voz que me proponho refletir, analisando o protagonismo indígena nos palcos, salas de concerto e festivais no Brasil e no mundo.

Abstract: *Faced with the difficulty of understanding the music created by the more than 300 indigenous peoples who live in Brazil, who speak more than 200 languages that create diverse sonorities, other phonemes that we are not even able to pronounce correctly, there is still a great estrangement in listening to the indigenous voices in Brazil. Even though some melodies have been used in concert works like Villa-Lobos and some nationalist composers, in reality we know very little about the indigenous sonorities of this territory, today called Brazil. Music is culture, tradition is culture, ritual is culture, dance is culture, body painting is culture, planting is culture, fishing is culture. Culture is everything that the human being produces in a given context by various societies. It carries meanings, symbolisms, and codes that we do not always understand in their essence. In this way, cultures are guided by cosmoperspectives that may cause strangeness and friction, because they start from other assumptions, other ways of seeing the world. And as anthropologist Roque Laraia said, "people from different cultures use different lenses and, therefore, have different views of things. This mismatch happens on many occasions when the music of the native peoples is heard by non-indigenous people who comment that their music "has no melody", "is not in tune", "has no rhythm", "does not have many instruments", "has no quality", "has no variation", due to its "primitive" stage. These are ideas that follow the "logic of absence" as Boaventura Santos well put it when explaining the different "logics of production of non-existence as manifestations of the rational monoculture, which goes through the monoculture of knowledge and linear time, the logic of social classification that tries to naturalize the differences by the ruler of the dominant scale. Therefore, if there is ignorance, there is no understanding of the codes of a different culture, therefore this sound expression "does not exist" or "is not worthy of being appreciated. And remembering Clarice Lispector's words, "one only likes here what one knows". Besides the language and the ways of making music, we notice that the ritual contexts vary a lot, creating a greater complexity. And because it is an oral tradition intertwined with aspects of cosmology, rituals, mythological narratives, and daily life situations, the indigenous musicalities, understood here as the musical doings of each people, reflect a way of existing and perceiving the world. And then a question arises: to what extent can 'our white ear' capture the essences of the musical work of an indigenous people? What does it take for us to be able to penetrate such complex universes, full of symbology? Empathy, the involvement with the people who make this music, is a fundamental element to create bridges and dialogues. To shed light on and open our ears to the different oral indigenous traditions is a commitment I have as a musician and researcher. The history and ancestry of many of these peoples are registered in the memory of shamans, singers, and narrators who constantly retell their myths in the form of narratives and songs that are perpetuated in the collective memory. I had the pleasure of working with the singer Djuena during a long tour of more than 40 concerts throughout the North and Northeast of Brazil, for the important project Sonora Brasil, promoted by the national Sesc. We shared the stage and together we created an interweaving of the narratives she told about her Tikuna people and those I had learned from the Paiter and Ikolen-Gavião. Each night that I listened to her sing and tell the stories, I noticed beautiful nuances in her voice, and during our long trips, she would tell more ancient Tikuna stories unveiling beautiful mythical universes. And it was beautiful to hear Djuena speak to the public, asserting herself as an indigenous person with strong conviction, a fact that decades ago was feared by many indigenous people, such was the prejudice. Djuena is proud of her indigenous origin, she is not afraid to put herself as such. She sings in her own language with much love and dedication. A search on the internet is already possible to see how she conquered expressive spaces of protagonism and today is an example for many young indigenous people who aspire to be in spaces of great visibility. Her difficult path today is told with much emotion in workshops, interviews, and chats with people from Brazil and the world. Her singing is gaining new reverberation spaces, beyond social media and streaming platforms. Her voice echoes on TV, in environmentalist video clips, demonstrations of the Acampamento Terra Livre, concert halls, theaters of sesc, and opens doors in villages of other peoples. Her struggle is the struggle of all indigenous peoples. And it is on the presence of this voice that I propose to reflect, analyzing the indigenous protagonism on stages, concert halls, and festivals in Brazil and in the world.*

****

MESA REDONDA 5 / *ROUNDTABLE 5*

Afinidades modernistas, mistura de tradições e novas poéticas da música brasileira / *Modernist affinities, mixture of traditions and new poetics of Brazilian music*

Mediadora: Ms. Andréa Luisa Teixeira (UFG)

AFINIDADES MODERNISTAS, MISTURA DE TRADIÇÕES E NOVAS POÉTICAS DA MÚSICA BRASILEIRA

MODERNIST AFFINITIES, MIXTURE OF TRADITIONS, AND NEW POETICS IN THE BRAZILIAN MUSIC

Dr. Diones Correntino (UFG)

Resumo: Nesta mesa serão discutidos temas pertinentes à musicologia da música popular com especial atenção aos paradigmas existentes na pesquisa acadêmica sobre os processos criativos que trabalham com a criação musical sob inúmeras lógicas da mistura de tradições.

Abstract: *In this table will be discussed relevant topics to the musicology of popular music, with special attention to existing paradigms in academic research on the creative processes that work with musical creation under innumerable logics of the mixture of traditions.*

METÁ METÁ: POÉTICAS E PROCESSOS CRIATIVOS

METÁ METÁ: POETICS AND CREATIVE PROCESSES

Dra. Sheyla Diniz (FFLCH-USP)

Resumo: Juçara Marçal (voz), Kiko Dinucci (violão/guitarra) e Thiago França (saxofone) formam o trio paulistano Metá Metá desde 2008. Seus trabalhos fonográficos, incluindo discos solos e/ou em parcerias, já receberam prêmios e críticas positivas no Brasil e no exterior. Em grande medida, tal

repercussão é fruto de novas dinâmicas de produção e circulação de músicas pós-advento da internet, bem como de uma postura renovada do "artista independente" ao administrar a própria carreira. O trio é geralmente reconhecido por mobilizar com certa originalidade elementos musicais e cosmologias de culturas e religiões afro-diaspóricas, sobretudo no que concerne ao candomblé. Esta palestra visa explicitar essas e outras referências brasileiras num cancioneiro cujo repertório é igualmente marcado pela articulação de sonoridades e vertentes de jazz e punk-rock. A partir da análise de alguns fonogramas do trio, busca-se, assim, discutir as poéticas e os processos criativos envolvendo o arcaico e o contemporâneo e seu potencial de crítica tanto textual (interna à própria à canção) quanto contextual.

Abstract: *Juçara Marçal (voice), Kiko Dinucci (guitar) and Thiago França (sax) form the São Paulo trio Metá Metá since 2008. Their phonographic works, including solo records and/or in partnerships, have received awards and positive reviews in Brazil and abroad. Such repercussion is the result of new dynamics of production and circulation of music after the advent of the Internet, as well as a renewed posture of the "independent artist" in managing his own career. The trio is generally recognized for mobilizing with a certain originality musical elements and cosmologies of Afro-Diasporic cultures and religions, especially regarding Candomblé. This lecture aims to address these and other Brazilian references in a songbook whose repertoire is equally marked by the articulation of jazz and punk-rock sounds. By analyzing some of the trio's phonograms, we seek to discuss the poetics and creative processes involving the archaic and the contemporary and their potential for both textual (internal to the song itself) and contextual criticism.*

IMPROVISAÇÃO, MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA E MODERNIDADE: PARADOXOS DE UM IDEAL POETICO

IMPROVISATION, BRAZILIAN INSTRUMENTAL MUSIC AND MODERNITY: PARADOXES OF A POETIC IDEAL

Ms. Vinícius Mendes (UFMG)

Resumo: A música instrumental popular brasileira em uma certa época trouxe para si como ideal, o anseio de "soar brasileiro". Tal paradigma ecoava desde a geração modernista de 1922 e ecoou até as produções fonográficas das décadas de 1960-1970. Entretanto, entra em crise quando o brasileiro se confunde com as mais diversas maneiras de ser e enxergar a nossa músicas. Nosso objetivo é refletir sobre até que ponto esse ideal poético deu certo e se estabeleceu como um paradigma na música brasileira a partir das produções fonográficas desse período.

Abstract: *Brazilian popular instrumental music at one time brought to itself the ideal of "sounding Brazilian". This paradigm echoed since the modernist generation of 1922, and echoed until the phonographic productions of the 1960s-1970s. However, it enters in crisis when the Brazilian is confused with the most diverse ways of being and seeing our music. Our objective is to reflect on the extent to which this poetic ideal worked and established itself as a paradigm in Brazilian music from the phonographic productions of this period.*

****

MESA REDONDA 6 / *ROUNDTABLE 6*

Música africana e afro-brasileira / *African and Afro-Brazilian music*

Mediador: Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho (UFMA)

MÚSICA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA: O QUE NOS DIZ A BRASILIDADE?

AFRICAN AND AFRO-BRAZILIAN MUSIC: WHAT DOES BRAZILIANNESS TELL US?

Ms. Antonilde Rosa Pires (UNIRIO)

Resumo: A proposta da apresentação é tecer reflexões a respeito dos silenciamentos e epistemicídios na academia musical, decorrentes do mito fundante da brasilidade. Embora as expressões musicais Africanas e Afro-brasileiras estejam sendo cada vez mais incluídas no campo dos estudos musicais, ainda é perceptível um certo pudor por parte de pesquisadores e estudiosos, a nomeação de determinados fenômenos, como de fato eles são. Aqui no Brasil, as estruturas raciais determinaram e determinam o ensino, as escolhas de repertórios e as práticas musicais nas instituições formais de letramento musical, sobretudo, dentro das Universidades. É fato que estudamos músicas de autores brasileiros e algumas peças com temáticas africanas e da diáspora negra, porém, essa inclusão entra como apêndice e não como obra central no conjunto de peças que formam o repertório do aluno. Tudo isso me leva a pensar, sobre as profundezas e a latência dos ideais sobre civilidade do início do século XX, quando todas as forças se mobilizaram para a construção do Brasil enquanto nação a partir de uma mentalidade colonial e etnocêntrica. Sendo assim, refletir sobre música africana e afro-brasileira numa perspectiva contracolonial, é fundamental desvelar os aspectos de colonialidade que ainda estruturam o campo musical de modo a incitar possibilidades outras por meio de um pacto ético da diferença e antirracista tanto no campo do ensino, no fazer artístico, na pesquisa, quanto nas relações interpessoais.

Abstract: *The proposal of the presentation is to reflect on the silencing and epistemicide in the musical academy, resulting from the founding myth of Brazilianness. Although African and Afro-Brazilian musical expressions are being increasingly included in the field of musical studies, researchers and scholars are still reticent about naming certain phenomena as they actually are. Here in Brazil, racial structures determined and continue to determine teaching, repertoire choices and musical practices in formal musical literacy institutions, above all, within Universities. It is a fact that we study songs by Brazilian authors and some pieces with African and black diaspora themes, however, this inclusion is included as an appendix and not as a central work in the set of pieces that form the student's repertoire. All of this makes me think about the depths and latency of the ideals about civility in the early 20th century, when all forces were mobilized to build Brazil as a nation based on a colonial and ethnocentric mentality. Therefore, reflecting on African and Afro-Brazilian music from a counter-colonial perspective, it is essential to unveil the aspects of coloniality that still structure the musical field in order to incite other possibilities through an ethical pact of difference and anti-racist both in the field of teaching, in artistic making, in research, and in interpersonal relationships.*

MÚSICOS NÃO BRANCOS E MOBILIDADE SOCIAL ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX: UMA ABORDAGEM SOBRE TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS, RACISMOS E REPERTÓRIOS NA MÚSICA DE CONCERTO

NON-WHITE MUSICIANS AND SOCIAL MOBILITY BETWEEN THE 19TH AND 20TH CENTURIES: AN APPROACH TO PROFESSIONAL TRAJECTORIES, RACISM AND REPERTOIRES IN CONCERT MUSIC

Dr. Hudson Cláudio Neres Lima (UFF)

Resumo: A pesquisa investigou as trajetórias profissionais de músicos não brancos entre os séculos XIX e XX e como elas se relacionam com a mobilidade social desses artistas. O trabalho científico destaca dois aspectos: o primeiro é o impacto da discriminação racial no acesso a oportunidades de trabalho e na visibilidade desses músicos; o segundo é o papel da música como instrumento de mobilidade social e de superação das desigualdades raciais. Para alcançar esse objetivo, observamos a presença de músicos não brancos nos gêneros musicais de concerto que tiveram grande impacto na cultura da música sinfônica no Brasil. Como exemplo, bandas, cameratas e orquestras sinfônicas. Desse modo pretende-se compreender as táticas utilizadas para superar as barreiras impostas pelo racismo no Brasil. Essas táticas estiveram presentes ao longo de dois séculos em virtude das dificuldades de inserção no ambiente artístico europeizado. Essa europeização ocorreu devido aos processos civilizatórios eugenistas empreendidos no país, principalmente a partir da vigência da Primeira República (15 de novembro de 1889 a 24 de outubro de 1930).

Abstract: *The research investigated the professional trajectories of non-white musicians between the 19th and 20th centuries and how they relate to the social mobility of these artists. The scientific work highlights two aspects: the first is the impact of racial discrimination on access to job opportunities and on the visibility of these musicians; the second is the role of music as an instrument for social mobility and for overcoming racial inequalities. To achieve this goal, we observed the presence of non-white musicians in concert musical genres that had a great impact on the culture of symphonic music in Brazil. As an example, bands, cameratas and symphony orchestras. In this way, it is intended to understand the tactics used to overcome the barriers imposed by racism in Brazil. These tactics remained present over two centuries due to the difficulties of insertion in the Europeanized artistic environment. This Europeanization occurred due to the eugenic civilizing processes in the country, mainly from the First Republic (November 15, 1889 to October 24, 1930).*

MIKARINGANE: CONTOS 'MUSICAIS' DE HISTÓRIAS DE MOÇAMBIQUE COM POTÊNCIAL PEDAGÓGICO

MIKARINGANE: THE MUSICAL STORYTELLING OF MOZAMBIQUE WITH PEDAGOGICAL POTENTIALS

Ms. Joaquim Borges Armando Gove (UEM -Universidade Eduardo Mondlane / Moçambique)

Resumo: O conto de histórias tem sido usado desde os primórdios nas tradições orais, particularmente em África, como parte dos Sistemas de Conhecimento Indígena (SCI). Neste estudo procurei

compreender *mikaringane,* um género de contos 'musicais' de histórias usado em Moçambique, enquanto parte do SCI das tradições em Moçambique. O foco foi em estabelecer as ligações com a educação artística musical que a componente musical nos referidos contos incorpora, e desvendar as suas possibilidades pedagógicas. A pesquisa foi qualitativa de perspectiva fenomenológica, em combinação com a teoria transformativa e com o paradigma do construtivista social, para permitir uma melhor leitura dos fenómenos e a sua interpretação. Os resultados revelam que o passado colonial de Moçambique, as tendências da globalização e a situação política desde o período pós-independência do país impactaram negativamente na aplicação dos SCI Moçambique, apesar de o discurso formal agenciar a valorização e preservação das tradições nas culturas nacionais. *Mikaringane*, apesar de revelar-se potencialmente uma efectiva ferramenta educativo, pedagógica e didáctica, do ponto de vista social e artística e para agenciamento ora referido, tem sido negligenciado tanto nas zonas rurais como nas urbanas, devido ao massivo bombardeamento com múltiplas opções de entretenimento "modernas" disponíveis, frutos da propalada globalização que acaba desviando a atenção dos mais jovens em relação às tradições.

***Abstract**: Storytelling has long been used in oral traditions, particularly in Africa, as part of Indigenous Knowledge Systems (IKS). In this study, I sought to understand mikaringane, a genre of musical storytelling widely practiced in Mozambique, as part of the Mozambican IKS. I focused on establishing the links with musical arts education that the musical component in these stories embody, and on uncovering its pedagogical possibilities. The research was qualitative, from a phenomenological lens, combined with the transformative theory and the social constructivist paradigm, which enabled a better reading of the phenomena and their interpretation. The results show that Mozambique's colonial past, the globalisation trends, and the political situation since the country's independence had negative impact on the application of Mozambican IKS, despite the formal discourse of valuing and preserving traditions in national cultures. Mikaringane, despite being a potentially effective educational, pedagogical, and didactic tool – from the social and artistic point of view, and for the aforementioned agency – has been neglected in both rural and urban areas, due to the massive bombardment with multiple "modern" entertainment options available as the result of the propagated globalisation, which ends up diverting the attention of the youngest in relation to traditions.*

****

Documentário

****

DEVANEIO BRUXÓLICO

Ms. Luiz Gonçalves (UFG)

Resumo: Documentário em quatro partes sobre a vida e a obra do compositor Acácio Piedade, cuja música é atravessada por lendas de bruxas, flautas indígenas e devaneios naturais de infância. Com pensamentos e paisagens, histórias e partituras, este primeiro média-metragem de Luiz Gonçalves apresenta a poética de um morador da ilha de Santa Catarina.

Abstract: *Four-part documentary about the life and work of composer Acácio Piedade, whose music is permeated by legends of witches, indigenous flutes and natural childhood daydreams. With thoughts and landscapes, stories and music scores, this first medium-length film by Luiz Gonçalves presents the poetics of a resident of the island of Santa Catarina.*

****

Entrevista

****

HERMETO PASCOAL E JÚLIO LEMOS – BATE PAPO E MÚSICA

Dr. Julio Lemos (UFG)

Resumo: Nesta entrevista. Julio Lemos promove um bate papo e toca junto com o grande mestre Hermeto Pascoal, em sua residência no Rio de Janeiro no bairro Jabour. Neste momento único falam de uma forma descontraída e intuitiva sobre performance musical, sobre a criação espontânea em música e sobre educação musical, além de executar três músicas de Julio Lemos: "Stella", "Vai meu Samba" e "No compasso do suor". Neste video Julio Lemos conta com a participação especial de Bebel Roriz no vocal, cantora e letrista parceira em duas músicas: "Stella" e "Vai Meu Samba".

Abstract: *In this interview Julio Lemos promotes a chat and plays together with the great master Hermeto Pascoal, at his residence in Rio de Janeiro in the Jabour neighborhood. In this unique moment they talk in a relaxed and intuitive way about musical performance, about spontaneous creation in music and about musical education, besides performing three songs by Julio Lemos: "Stella", "Vai meu Samba" and "No compasso do suor". In this video Julio Lemos counts with the special participation of Bebel Roriz on vocals, singer and lyricist partner on two songs: "Stella" and "Vai Meu Samba".*

****

Lançamentos de Livros

****

LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:

Musicologias em Interpelações Contemporâneas / *Musicologies in Contemporary interpellations*

Organização Geral: Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG); Magda de Miranda Clímaco (UFG); Robervaldo Linhares Rosa (UFG); David Cranmer (CESEM/FCSH/Universidade Nova de Lisboa)

Convidado: Dr. Carlos Kater

Mediadora / Moderator: Ana Guiomar Rêgo Souza

A musicologia, enquanto campo do conhecimento, vivencia a urgência de abertura a novas abordagens, novos objetos, exatamente porque o mundo hodierno apresenta-se repleto de novas perguntas, novas inquietações. A pluralidade de visões materializadas em vozes e discursos, no mais das vezes dissonantes, por não compactuar com a falsa cristalização de um olhar unívoco e forjadamente superior, escancara a diversidade e, com isso, denuncia a premência de outras possibilidades. Posicionar a musicologia frente à diversidade de inquietações atuais foi o mote condutor do livro *Musicologia em interpelações contemporâneas*, que conta com o feliz encontro de renomados pesquisadores nacionais e internacionais. Assim, reflexões, análises, respostas e, também, novos questionamentos, constituem o substrato do conteúdo aqui apresentado, que contempla abordagens ligadas às músicas indígenas e populares, aos diálogos com a performance musical, aos estudos de significação, à investigação sobre óperas e músicas de entretenimento, e às narrativas biográficas no campo da Educação Musical. Trata-se dessa forma de perceber que as relações de sujeitos e deles com o mundo e tudo que daí resulta constituem uma complexidade que não pode ser reduzida a compartimentos estanques.

Musicology, as a field of knowledge, experiences the urgency of opening to new approaches, new objects, exactly because the modern world presents itself full of new questions, new restlessness. The plurality of visions materialized in voices and discourses, most of the times dissonant, for not being in collusion with the false crystallization of a univocal and forgedly superior look, exposes diversity and, with that, denounces the urgency of other possibilities. To position musicology in the face of the diversity of current concerns was the guiding motto of the book Musicology in Contemporary Interrogations, which counts on the happy meeting of renowned national and international researchers. Thus, reflections, analyses, answers and, also, new questionings constitute the substratum of the content here presented, which contemplates approaches connected to indigenous and popular musics, to dialogues with musical performance, to the studies of signification, to the investigation of operas and entertainment music, and to biographical narratives in the field of Music Education. It is about this way of perceiving that the relations of subjects and of them with the world and everything that results from it constitute a complexity that cannot be reduced to watertight compartments.

LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:

Tramas e Teares sonoros / *Wefts and looms of sound*

Autor: Dr. Marcos Moreira (UFAL)

Mediadora / Moderator: Denise de Almeida Felipe

O selo CEMUPE Centro de Musicologia de Penedo, vinculado a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em parceria com a Prefeitura Municipal de Penedo e a Editora PIMENTA CULTURAL, traz a continuação das séries Mestres Musicais de Alagoas, Teses e Dissertações Bandísticas e Séries Especiais. Apesar deste centro de pesquisa estar a priori abordando temáticas da regionalização alagoana, pretendemos ampliar os volumes das séries sugeridas oferecendo publicações tanto do Brasil como em outros países, não somente sobre o tema banda de música e seus desdobramentos. Em 6 anos de existência, ampliamos temas de análise musical no âmbito da musicologia (seja histórica ou social) e da educação musical, permeando sobre pontos da etnomusicologia e composição, oriundos das pesquisas realizadas pelo CEMUPE e seus atuais parceiros institucionais vinculados.

The CEMUPE Centro de Musicologia de Penedo seal, linked to the Federal University of Alagoas (UFAL), in partnership with the City Hall of Penedo and Editora PIMENTA CULTURAL, brings the continuation of the series Musical Masters of Alagoas, Bandistic Theses and Dissertations and Special Series. Although this research center is a priori addressing issues of Alagoas regionalization, we intend to expand the volumes of the suggested series offering publications both in Brazil and in other countries, not only on the theme band music and its developments. In 6 years of existence, we have expanded themes of musical analysis in the context of musicology (whether historical or social) and music education, permeating on points of ethnomusicology and composition, arising from research carried out by CEMUPE and its current institutional partners.

LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:

Performance no Ensino de Instrumento de Banda / *Performance in Band Instrument Teaching*

Autor: Dr. Aurélio Nogueira de Sousa

Mediadora / Moderator: Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)

O presente trabalho aborda o processo de preparação da performance dos alunos das bandas de música de Goiânia, particularmente o impacto que a ansiedade pode causar. nesse processo. Desde meados do século XX, os estudos sobre a preparação para a performance musical com apoio em outras áreas do conhecimento como a psicologia e a neurociência intensificaram-se. Na realidade das bandas, alguns estudos observam que alunos e professores precisam lidar com problemas de ordem psicológica que interferem de várias formas no processo de ensino-aprendizado. No sentido de contribuir para o avanço desses estudos, este trabalho tem por objetivo principal identificar qual o impacto causado pela ansiedade no processo de preparação da performance dos alunos das bandas de música de Goiânia. A metodologia foi dividida em duas etapas principais. A primeira foi uma revisão da literatura sobre ensino coletivo de instrumentos de banda e sobre o processo de musicalização nas bandas de música no Brasil. A segunda etapa foi a aplicação do K-MPAI – Kenny Music Performance Anxiety Inventory, e

da consulta específica sobre prática da performancedos músicos das bandas de música de Goiânia. Como resultado parcial da etapa de aplicação do inventário desta pesquisa, pode-se concluir que o nível da ansiedade no processo de preparação para a performance dos alunos nas vinte bandas goianienses investigadas é moderado. Contudo, detectou-se que alguns indivíduos mais experientes apresentam níveis de ansiedade altos associados a dores, à falta de informação sobre psicologia da música, bem como desconhecimento sobre cuidados do corpo na prática musical indicando que os músicos mais novos carecem de medidas de prevenção.

The present text approaches the performance preparation process of the students in the music bands from Goiânia, particularly the impact that anxiety can cause in this process. Since the mid-twentieth century the studies about the preparation for a musical performance with support in other fields such as psychology and neuroscience have intensified. In the reality of the bands, some studies observe that students and teachers need to deal with problems of a psychological nature that interfere in many ways in the teaching-learning process. With the intent of contributing to the advance of these studies, this work aims mainly at detecting what is the impact caused by anxiety in the performance preparation process of the students in the music bands from Goiânia. The methodology has been divided in two main stages. The first was a literature revision about the collective teaching of band instruments and about the musicalization process in the music bands in Brazil. The second was a field research in which the K-MPAI inventory was applied and a specific consultation about performance practice in the music bands from Goiânia has taken place. As the main result of this stage of the research, it was possible to conclude that t level of anxiety in the process of preparation for performance in the students in the 3 music bands investigated from the city of Goiânia is moderate. However, it was detected that some individuals present high levels of anxiety associated with pain, with the lack of information about music psychology as well as unawareness about body maintenance in the musical practice, what indicates that younger musicians are in the need for prevention actions

LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:

Colecção Histórias Musicais do Brasil - série de cinco livros electrónicos (e-books), cada um dedicado à história da música de cada uma das cinco regiões brasileiras (ANPPOM) / Collection Musical Histories of Brazil - series of five electronic books (e-books), each one dedicated to the history of music from one of the five Brazilian regions (ANPPOM)

Organização geral / General organization: Dr. Marcos Tadeu Holler (UDESC) e Dra. Mónica Vermes (UFES)

Mediadoras / Moderators: Ana Guiomar Rêgo Souza e Flávia Maria Cruvinel

A Coleção *Histórias das Músicas no Brasil*, da ANPPOM, consta de cinco livros eletrônicos (e-books), cada um deles dedicado às histórias das músicas de cada uma das cinco regiões brasileiras. A série visa dar visibilidade à reflexão sobre a história da vasta e plural produção musical brasileira, a partir de artigos sobre o processo histórico de todos os tipos de músicas, como resultado de pesquisas que abordam repertórios e práticas que têm recebido menos atenção da produção científica brasileira e que trazem abordagens (epistêmicas e metodológicas) inovadoras.

The Collection Histórias das Músicas no Brasil (ANPPOM) consists of five e-books, each one dedicated to the histories of music from each of the five Brazilian regions. The series aims to give visibility to the history of the vast and plural Brazilian musical production, based on papers on the historical process of all kinds of music, as a result of researches that address repertoires and practices that have received less attention from scientific production and which bring innovative (epistemic and methodological) approaches.

LIVRARIA VIRTUAL / VIRTUAL BOOKSTORE:

Música e poder: o habitus cortesão bragantino nos trópicos / *Music and power: the habitus cortesão bragantino in the tropics*

Autora: Dra. Flávia Maria Cruvinel (UFG)

Mediadoras / Moderators: Ana Guiomar Rêgo Souza

O livro *Música e poder: o habitus cortesão bragantino nos trópicos*, fruto de pesquisa de doutoramento, apresenta os processos de utilização da música como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista e suas repercussões no campo da produção musical. A partir de um trajeto rico e original, a obra aborda sobre as origens dos rituais e dos valores relacionados à sociedade de corte, os processos de formação social e a construção de padrões culturais ligados à cultura nobiliárquica que incidiu nos investimentos no campo musical português como legitimação e reprodução de poder. Focaliza, ainda, o encontro da cultura cortesã europeia com a nobreza tropical do Brasil colonial, tendo em vista a chegada da corte portuguesa no Novo Mundo, e a política de investimentos no campo musical e os usos e funções da música decorrentes da força do habitus dos herdeiros da Casa de Bragança. Enfatiza ainda, a construção do Império brasileiro, apoiado nas novas redes de sociabilidade no campo da produção musical, o processo de institucionalização do ensino musical e as formas de distinção e consagração dos agentes foram igualmente tratados. Desse modo, com base no percurso histórico, a obra apresenta um passado histórico que ilumina poderosamente o presente, permitindo a compreensão de como a música foi utilizada com objetivos de dominação não só no processo colonizador, mas também no projeto imperial de construção da identidade cultural brasileira que ainda repercute em nossa sociedade

The book Music and power: the Bragantino court habitus in the tropics, the result of doctoral research, presents the processes of using music as a strategy for reproducing monarchical power in nineteenth-century Rio de Janeiro and its repercussions in the field of music production. From a rich and original path, the work addresses the origins of rituals and values related to the court society, the processes of social formation and the construction of cultural standards linked to the noble culture that focused on investments in the Portuguese musical field as legitimation and reproduction of power. It also focuses on the encounter between the European court culture and the tropical nobility of colonial Brazil, in view of the arrival of the Portuguese court in the New World, and the policy of investments in the musical field and the uses and functions of music resulting from the force of habitus. of the heirs of the House of Bragança. It also emphasizes the construction of the Brazilian Empire, supported by the new sociability networks in the field of musical production, the process of institutionalization of musical teaching and the forms of distinction and consecration of the agents were equally treated. Thus, based on the historical path, the work presents a historical past that powerfully illuminates the present, allowing the understanding of how music was used with domination objectives not only in the colonizing process, but also in the imperial project of construction of cultural identity. that still has repercussions in our society.

Musicologia Histórica

AS ATIVIDADES ARTÍSTICAS DE AMÉLIA BRANDÃO NERY NO RIO DE JANEIRO: UMA PESQUISA HEMEROGRÁFICA EM TRÊS PERIÓDICOS DO SÉCULO XX

ARTISTIC ACTIVITIES AND PROFILE OF AMÉLIA BRANDÃO NERY IN RIO DE JANEIRO: A HEMEROGRAPHIC RESEARCH IN THREE PERIODICALS OF THE 20TH CENTURY

Thiago Leme Marconato
thiagomarconato10@gmail.com

Resumo: Durante o século XX, a pianista e compositora Amélia Brandão Nery (1897-1983), conhecida como Tia Amélia, teve uma presença numerosa em periódicos brasileiros, o que indica sua intensa atividade artística no país. Através de uma busca na Hemeroteca Digital Brasileira, foram encontrados 88 periódicos nos quais Amélia é mencionada. Diante disso, este trabalho busca analisar os registros da atividade artística da pianista no Rio de Janeiro e o tratamento conferido a ela em três periódicos fluminenses: *Correio da Manhã* (1901-1974), *Jornal do Brasil* (1891-2010) e *Jornal do Commercio* (1827-2016). Foram encontrados padrões de tratamento que se perpetuaram por todo o século XX em muitas das menções a Amélia, como o enaltecimento de sua simpatia, seu espírito jovial, sua idade avançada, sua desenvoltura ao piano, sua fama, sua naturalidade pernambucana e sua atuação fora do Brasil nos anos 1930. Além disso, as ideias de brasilidade e tradição também permearam as narrativas sobre a pianista.

Palavras-chave: Amélia Brandão Nery (Tia Amélia). Rio de Janeiro. Imprensa escrita. Atividades artísticas. Perfil.

Abstract: *During the 20th century, the pianist and composer Amélia Brandão Nery (1897-1983), known as Tia Amélia, had a numerous presence in Brazilian periodicals, which indicates her intense artistic activity in the country. Through a search in the Hemeroteca Digital Brasileira, 88 journals in which Amélia is mentioned were found. Therefore, this work seeks to analyze the mentions of the pianist's artistic activity in Rio de Janeiro and the treatment given to her in three periodicals: Correio da Manhã (1901-1974), Jornal do Brasil (1891-2010) and Jornal do Commercio (1827-2016). Patterns of treatment that were perpetuated throughout the 20th century were found in many of the mentions of Amélia, such as the praise of her friendliness, her jovial spirit, her advanced age, her pianistic performance, her fame, her naturalness of Pernambuco and her performance out of Brazil in the 1930s. In addition, the ideas of Brazilianness and tradition also permeated the narratives about the pianist.*

Keywords: *Amélia Brandão Nery (Tia Amélia). Rio de Janeiro. Written press. Artistic activities. Profile.*

CATALOGAÇÃO E ANÁLISE DE CANÇÕES BRASILEIRAS E GOIANAS DO ACERVO JEAN FRANÇOIS DOULIEZ (LABMUS EMAC), DIGITALIZADOS E INSERIDOS NO PORTAL DE ACERVOS ARQUIVÍSTICOS UFG (CIDARQ UFG)

CATALOGING AND ANALYSIS OF BRAZILIAN AND GOIÁS SONGS FROM THE JEAN FRANÇOIS DOULIEZ COLLECTION (LABMUS EMAC), DIGITIZED AND INSERTED IN THE UFG ARCHIVE ARCHIVES PORTAL (CIDARQ UFG)

Natália Plaza Pinto Silva
nataliaplaza@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Este artigo se constitui em desdobramento de pesquisas anteriores e integra o projeto "Patrimônio Musical e Arquivístico do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)", realizado pelo Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho – LABMUS EMAC. Essa pesquisa teve como objetivo geral analisar, revisar e catalogar obras compostas ou arranjadas por Jean François Douliez, e compostas por músicos goianos e brasileiros constantes no referido acervo, num total de 13 peças, a saber: "A Rosa Já Morreu", composição de Jean François Douliez; "Confissão", composição de Lygia M. Rassi; "Feliz Aniversário", composição de Heitor Villa-Lobos e arranjo de Jean François Douliez; "Foi Boto Sinhá", composição de Waldemar Henrique e arranjo de Jean François Douliez; "Goiás dos Chafarizes", composição de Jean François Douliez; "Marcha Triunfal", composição de Lorenzo Fernandez e arranjo de Jean François Douliez; "Meu Xalinho Roxo", composição de Jean François Douliez; "O Carreteiro", composição de autor anônimo e arranjo e harmonização de Jean François Douliez; "O Jardineiro de Ispaã", composição de Jean François Douliez; "O Mesmo Destino", composição de José Vieira Brandão e arranjo de Jean François Douliez; "Papa Corumiassú", composição de Hekel Tavares; "Rosas Flores da Alvorada", composição anônima; "Tatu é caboclo do sul", composição não identificada. Como objetivos específicos apontamos: a) compreender características da linguagem musical de obras acima discriminadas para viabilizar a catalogação; b) inserir os resultados do processo de catalogação no software livre ICA-AtoM (CIDARQ/UFG) para disponibilização ao público; c) compreender aspectos socioculturais nos quais as obras analisadas estavam inseridas.

Palavras-chave: Acervo Jean François Douliez; análise; catalogação; divulgação, identidades.

Abstratc: *This article unfolds from previous research and is part of the project "Musical and Archival Heritage of the Musicology Laboratory Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)", carried out by the Musicology Laboratory Braz Wilson Pompeu de Pina Filho – LABMUS EMAC. This research had as general objective to analyze, review and catalog works composed or arranged by Jean François Douliez, and composed by musicians from Goiás and Brazilians included in the referred collection, in a total of 13 pieces, namely: "A Rosa Já Morreu", composition by Jean Francois Douliez; "Confissão", composed by Lygia M. Rassi; "Feliz Aniversário", composed by Heitor Villa-Lobos and arranged by Jean François Douliez; "Foi Boto Sinhá", composed by Waldemar Henrique and arranged by Jean François Douliez; "Goiás dos Chafarizes", composition by Jean François Douliez; "Marcha Triunfal", composition by Lorenzo Fernandez and arrangement by Jean François Douliez; "Meu Xalinho Roxo",*

composition by Jean François Douliez; "O Carreteiro", composition by an anonymous author and arrangement and harmonization by Jean François Douliez; "The Gardener of Ispaã", composition by Jean François Douliez; "O Same Destino", composed by José Vieira Brandão and arranged by Jean François Douliez; "Papa Corumiassú", composition by Hekel Tavares; "Rosas Flores da Alvorada", anonymous composition; "Tatu is caboclo do sul", unidentified composition. As specific objectives we point out: a) to understand characteristics of the musical language of the works mentioned above to make cataloging feasible; b) insert the results of the cataloging process in the free software ICA-AtoM (CIDARQ/UFG) to be made available to the public; c) understand sociocultural aspects in which the analyzed works were inserted.

***Keywords**: Jean François Douliez collection; analysis; Cataloguing; disclosure, identities.*

MÚSICA NA CIDADE DE GOIAS - UM ESTUDO SOBRE O CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL VILABOENSE NO SÉCULO XIX

MUSIC IN THE CITY OF GOIAS - A STUDY ABOUT THE VILABOENSE MUSICAL PRODUCTION FIELD IN THE XIX CENTURY

Alberto de Oliveira Nascimento
oalberto@discente.ufg.br

Flavia Maria Cruvinel
flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo: O presente artigo é resultado da pesquisa realizada em nível de trabalho de conclusão de Curso que discorreu sobre o campo de produção musical na Cidade de Goiás, no século XIX. O objetivo desta pesquisa foi investigar o campo de produção musical vilaboense por meio da trajetória e atuação de agentes como José do Patrocínio Marques Tocantins (1844 – 1889), e as instituições decorrentes de sua influência. A pesquisa foi fundamentada na praxiologia elaborada por Pierre Bourdieu, por meio da investigação do habitus musical encontrado na Cidade de Goiás no Século XIX, seus fenômenos sociais, políticos e culturais, observando processos como a hereditariedade cultural, a trajetória social, o capital cultural adquirido e herdado. Além do levantamento bibliográfico e revisão de literatura, houve pesquisa em fontes primárias a partir do acervo de periódicos goianos produzidos no século XIX e disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Desta maneira, a partir dos dados pesquisados, procura-se, neste trabalho, discorrer sobre os processos de formação do campo musical vilaboense, seus agentes, as famílias musicais dominantes e a fundação de instituições como a Banda Filarmônica e a Banda da Guarda Nacional, criadas por Marques Tocantins. Além da sua atuação com músico e educador, foi notada a atuação de José do Patrocínio na imprensa como revisor do periódico "A Tribuna Livre" e redator e um dos sócios do periódico "O Publicador Goiano", destacando-se ainda na luta abolicionista em meio às oligarquias presentes neste cenário, reiterando a sua importância não somente no campo de produção musical na Cidade de Goiás no século XIX, como também, no cenário político e cultural.

Palavras-chave: Agentes e Instituições; Famílias Musicais; Habitus Musical; Capital Cultural; Cidade de Goiás; Século XIX

Abstract: *This article is the result of research carried out at the end of course work level that discussed the field of musical production in the City of Goiás, in the 19th century. The objective of this research was to investigate the field of Vilaboense musical production through the trajectory and performance of agents such as José do Patrocínio Marques Tocantins (1844 – 1889), and the institutions arising from their influence. The research was based on the praxiology elaborated by Pierre Bourdieu, through the investigation of the musical habitus found in the City of Goiás in the 19th century, its social, political and cultural phenomena, observing processes such as cultural heredity, social trajectory, acquired cultural capital and inherited. In addition to the bibliographic survey and literature review, there was research in primary sources from the collection of periodicals from Goiás produced in the 19th century and made available by the Hemeroteca Digital of the National Library. In this way, based on the researched data, this work seeks to discuss the formation processes of the Vilaboense musical field, its agents, the dominant musical families and the foundation of institutions such as the Banda Filarmônica and the Banda da Guarda Nacional, created by Marques Tocantins. In addition to his performance as a musician and educator, José do Patrocínio's work in the press was noted as a reviewer for the periodical "A Tribuna Livre" and editor and one of the partners of the periodical "O Publicador Goiano", also standing out in the abolitionist struggle in among the oligarchies present in this scenario, reiterating its importance not only in the field of musical production in the City of Goiás in the 19th century, but also in the political and cultural scenario.*

Keywords: *Agents and Institutions; Musical Families; Musical Habitus; Cultural Capital; City of Goiás; XIX century*

O CONSERVATÓRIO DE ITUIUTABA E A MEMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA: EDIÇÃO E GRAVAÇÃO DA INTEGRAL PARA PIANO DE KILZA SETTI

THE ITUIUTABA CONSERVATORY AND THE MEMORY OF BRAZILIAN MUSIC: EDITING AND RECORDING THE INTEGRAL FOR PIANO BY KILZA SETTI

Denise Andrade de Freitas Martins
deniseafmartins@outlook.com

Ana Cláudia de Assis
cassis.ana@gmail.com

Resumo: Tomando como objeto de estudo a obra para piano da compositora Kilza Setti este trabalho apresenta algumas iniciativas do Conservatório de Ituiutaba na construção da memória musical brasileira. Dentre elas, a edição e gravação do repertório contemporâneo brasileiro para piano, destinado à formação de jovens pianistas, numa parceria com o Selo Minas de Som, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Palavras-chave: Música para piano. Conservatório de Ituiutaba. Concurso de Piano. Compositora brasileira Kilza Setti.

Abstract: *Taking the piano works of the composer Kilza Setti as the object of study, this paper presents some initiatives of the Ituiutaba Conservatory in the construction of Brazilian musical memory. Among*

them, the edition and recording of the Brazilian contemporary repertoire for piano, aimed at training young pianists, in a partnership with the Selo Minas de Som, from the Federal University of Minas Gerais.

Keywords: *Piano music. Ituiutaba Conservatory. Piano Competition. Brazilian composer Kilza Setti.*

OS MOTETOS DOS PASSOS EM TERRAS GOIANAS: COLEÇÃO BALTHASAR DE FREITAS DO LABORATÓRIO DE MUSICOLOGIA BRAZ WILSON POMPEU DE PINA FILHO- EMAC UFG

THE STEPS MOTETS IN GOIANAS LANDS: THE BALTHASAR DE FREITAS COLLECTION OF THE BRAZ WILSON POMPEU DE PINA FILHO MUSICOLOGY LABORATORY - EMAC UFG

Arthur Ribeiro de Araujo
araujo23@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Até o momento foram localizadas na Cidade de Goiás, em Jaraguá (GO), em Itaberaí (GO), em Pirenópolis (GO) e em Corumbá (GO), peças agrupadas sob a denominação de Moteto dos Passos, realizados durante a Procissão dos Passos (também chamada de Procissão do Encontro), onde o Cristo da Paixão (uma grande imagem de Jesus ajoelhado carregando a cruz) se detém frente a pequenas capelas ou oratórios (os "passos"), para rezas e entoação de cânticos alusivos ao martírio de Jesus Cristo. São peças anônimas, copiadas em diferentes épocas, por diferentes copistas, ou sem esta indicação, basicamente similares, mas ordenadas de maneira diversa com acréscimo ou supressão de instrumentos e cânticos. Parte da documentação oriunda da cidade de Jaraguá encontra-se no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da Universidade Federal de Goiás (LABMUS EMAC). Os Motetos dos Passos estão distribuídos em caixas numeradas em algarismos romanos de I a X foram encontrados diversos manuscritos, de músicas e mais precisamente várias copias do Motetos dos Passos. Realizamos uma jornada para verificar o estado físico do conteúdo e as informações que poderiam ser obtidas através destes, bem como para conferir a catalogação prévia visando organizar a documentação para sua digitalização e disponibilização ao público através do Portal de Coleções, Centro de Documentação LABMUS EMAC do CIDARQ UFG.

Palavras-chave: Moteto dos Passos, Semana Santa, catalogação, Acervo Balthasar de Freitas, LABMUS EMAC.

Abstract: *Up to now, pieces were found in the city of Goiás, in Jaraguá (GO), in Itaberaí (GO), in Pirenópolis (GO) and in Corumbá (GO), grouped under the denomination of Steps Motets, performed during the Procession of the Steps (also called Procession of the Meeting), where the Christ of the Passion (a great image of Jesus kneeling carrying the cross) stops in front of small chapels or oratories (the "steps"), for prayers and chants allusive to the martyrdom of Jesus Christ. They are anonymous pieces, copied at different times, by different copyists or without this indication, basically similar, but arranged differently with the addition or deletion of instruments and songs. Part of the documentation from the city of Jaraguá is at the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory of the Federal University of Goiás*

(LABMUS EMAC). They are distributed in boxes numbered in roman numerals from I to X. Several manuscripts of songs and more precisely several copies of the Steps Motets were found. We made a journey to verify the physical state of the content and the information that could be obtained through these, as well as to check the previous cataloging in order to organize the documentation for its digitization and availability to the public through the Portal of Collections, Documentation Center LABMUS EMAC of CIDARQ UFG.

Keywords: *Steps Motets, Holy Week, cataloguing, Balthasar de Freitas Collection, LABMUS EMAC.*

****

Novos objetos e trajetórias

A DIMENSÃO ESPACIAL COMO ELEMENTO EXPRESSIVO EM REGISTROS FONOGRÁFICOS DE MÚSICA POPULAR

THE SPATIAL DIMENSION AS AN EXPRESSIVE ELEMENT IN POPULAR MUSIC RECORDINGS

Gilberto Assis Rosa
gilassisrosa@gmail.com

Resumo: Uma análise voltada às particularidades do registro fonográfico pressupõe um olhar para além dos parâmetros que podem ser notados em partituras e uma atenção especial àqueles parâmetros que só podem ser apreendidos por intermédio da escuta. É o caso da dimensão espacial apresentada, neste artigo, como um elemento de expressão artística fundamental da música gravada. Pretende-se demonstrar que a configuração do campo sonoro e seu impacto estético na totalidade da obra devem ser problematizados e analisados com a mesma atenção dispensada aos demais parâmetros comumente analisados em métodos analíticos tradicionais. Para tanto, propõe-se uma abordagem analítica comparativa entre dois exemplos de fonogramas produzidos no início da década de 1950: *Good Morning Mr. Echo* (1951) de Bill e Belinda Putnam, interpretada pelo Trio de Jane Turzy e *Bom dia Mister Eco*, versão brasileira da mesma obra, interpretada pelo Trio Madrigal com letra de Lourival Faissal. Como suporte para a abordagem analítica, ampara-se, sobretudo, em dois textos de William Moylan: *The art of recording: understanding and crafting the mix* (2002) e *Considering space in recorded music* (2016, p. 163-188). O resultado da análise aponta que a dimensão espacial, longe de ser uma simples simulação de ambiente, dialoga com as obras analisadas e atua como parâmetro estruturante com potencial de revelar mais sobre suas estruturas e significados do que revelaria uma análise voltada aos parâmetros comumente notados em partitura.

Palavras-chave: dimensão espacial. campo sonoro. fonograma. espacialização. música popular.

Abstract: An analysis focused on the particularities of the recorded music requires attention beyond the parameters that can be notated in scores and paying special attention to those parameters that can only be apprehended through listening. This is the case of the spatial dimension presented in this research paper as a fundamental element of artistic expression of recorded music. It is intended to demonstrate that the configuration of the sound field, as well as its aesthetic impact on the entirety of the work, must be problematized and analyzed with the same attention paid to other musical

parameters commonly analyzed in traditional analytical methods. Therefore, a comparative analytical approach is proposed between two examples of sound recordings produced in the early 1950s: *Good Morning Mr. Echo* (1951) by Bill and Belinda Putnam, performed by the Jane Turzy' Trio and *Bom dia Mister Eco*, a Brazilian version of the same work, performed by the Madrigal Trio with lyrics by Lourival Faissal. As a support for the analytical approach, this paper mainly suppoted on two works by William Moylan: *The art of recording: understanding and crafting the mix* (2002) and *Considering space in recorded music* (2016, p. 163-188). The result of the analysis points out that the spatial dimension, far from being a simple simulation of the environment, dialogues with the analyzed works and acts as a structuring parameter with the potential to reveal more about their structures and meanings than would reveal an analysis focused on the parameters commonly notated in score.

Keywords: spatial dimension. sound field. phonogram. spatialization. popular music.

EUNICE KATUNDA: DO DODECAFONISMO À CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO NACIONAL

EUNICE KATUNDA: FROM DODECAPHONISM TO THE CONSTRUCTION OF A NATIONAL IMAGINARY

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

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: O presente trabalho aborda a música de Eunice Katunda a partir do paradigma qualitativo. Objetiva a investigação e problematização do processo composicional da artista em questão, procurando estabelecer conexão com a construção de uma identidade nacional e contribuição cultural. Entendendo a trajetória da música brasileira, passando desde a década de 1920 e concretização do nacionalismo brasileiro, até aos movimentos de oposição como o do grupo Música Viva, procurou-se relacionar-se à compositora e a forma de composição utilizada por ela em diferentes períodos. Diante disso, foram analisadas duas obras características de cada fase de Katunda e refletiu-se sobre o papel da compositora na construção e contribuição na música brasileira.

Palavras-chave: Eunice Katunda, nacionalismo, dodecafonismo, música brasileira.

Abstract:
The present work approaches the music of Eunice Katunda from a qualitative paradigm. It aims to investigate and problematize the compositional process of the artist in question, seeking to establish a connection with the construction of a national identity and cultural contribution. Understanding the trajectory of Brazilian music, going from the 1920s and the concretization of Brazilian nationalism, to opposition movements such as the Música Viva group, it was sought to relate to the composer and the form of composition used by her in different periods. In light of this, two works characteristic of each phase of Katunda were analyzed and the composer's role in the construction and contribution to Brazilian music was reflected upon.
Keyword: Eunice Katunda, nationalism, dodecaphonism, Brazilian music.

O TRENZINHO DO CAIPIRA DE HEITOR VILLA-LOBOS E PACIFIC 231 DE HONEGGER: ANÁLISE E COMPARAÇÃO PELO VIÉS DOS ESTUDOS SOBRE AS TÓPICAS, PAISAGEM SONORA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIAS

HEITOR VILLA-LOBOS' TRENZINHO DO CAIPIRA AND HONEGGER'S PACIFIC 231: ANALYSIS AND COMPARISON THROUGH THEMATIC STUDIES, SOUNDSCAPE AND IDENTITY CONSTRUCTION

Vitor Rocha Silva
vitor_rocha@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Partindo do entendimento de que música não é um conjunto de signos apartados da história e do sociocultural, busca-se identificar e elucidar processos que investigam construções identitárias, representações sociais, ressaltando as múltiplas conexões entre diferentes lugares, atores, práticas musicais. Trata-se aqui de abordar as sonoridades enquanto instrumento de leitura, identificação e reconhecimento de padrões sonoros significativos de uma determinada época, de um determinado espaço, de determinadas ideologias. O foco aqui recai sobre o *Trenzinho do Caipira* de Heitor Villa-Lobos e *Pacific 231* de Arthur Honegger a partir da análise e comparação entre as duas obras pelo viés de estudos sobre tópicas, paisagens sonoras e construções identitárias. O objetivo é entender os diferentes contextos e construções identitárias subjacentes.

Palavras-chave: Trenzinho do Caipira; Pacific 231; tópicas; paisagens sonoras; representações identitárias

Abstract: Starting from the understanding that music is not a set of signs separated from history and socioculture, we seek to identify and elucidate processes that investigate identity constructions and social representations, highlighting the multiple connections between different places, actors and musical practices. The aim here is to approach sonorities as an instrument for reading, identifying and recognising significant sound patterns of a certain time, a certain space, certain ideologies. The focus here is on Heitor Villa-Lobos' Trenzinho do Caipira and Arthur Honegger's Pacific 231 from the analysis and comparison between the two works through studies on topics, soundscapes and identity constructions. The aim is to understand the different contexts and identity constructions underlying

Keywords: Trenzinho do Caipira; Pacific 231; topics; soundscapes; identity representations

PROCESSO AUTOETNOGRÁFICO DE MINHA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

THE AUTOETHNOGRAPHIC PROCESS OF MY MASTER'S THESIS

Isabel Maria de Fátima Roriz Pompeu de Pina
bebelroriz00@gmail.com

Resumo: O trabalho aqui desenvolvido trata-se de uma análise sobre o processo do desenvolvimento de minha dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo, em musicologia, no qual discorro sobre a mutação de uma descoberta autoetnográfica, como elemento básico de uma pesquisa empírica sobre a vida cultural, no qual habito desde a minha tenra idade, dentro de um contexto histórico de uma das cidades mais relevantes no que se trata de acervos e identidade artística, Pirenópolis-Goiás e a família Pompeu de Pina, minha família que muito tem a contar sobre a referência cultural do brasil colonial.

Palavras-chave: musicologia, autoetnografia, Brasil-colonial.

Abstract: The work developed here is an analysis of the development process of my master's thesis at the University of São Paulo, in musicology, in which I discuss the mutation of an autoethnographic discovery as a basic element of an empirical research on cultural life , where I have lived since I was young, within the historical context of one of the most important cities in terms of collections and artistic identity, Pirenópolis-Goiás and the Pompeu de Pina family, my family that has a lot to tell about cultural reference of colonial Brazil.

Keywords: musicology, autoethnography, colonial Brazil.

****

Musicologia e Interfaces com a Educação

A LICENCIATURA EM MÚSICA NA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS: O PERCURSO DOS PROJETOS PEDAGÓGICOS DE CURSO, LEGISLAÇÃO E SOCIEDADE

THE EDUCATION BACHELOR GRADUATE PROGRAM AT THE SCHOOL OF MUSIC AND PERFORMING ARTS AT THE FEDERAL UNIVERSITY OF GOIÁS: THE COURSE OF THE PEDAGOGICAL PROJECTS, LEGISLATION, AND SOCIETY

Leonardo Victtor Carvalho
leovicttor@gmail.com

Eduardo Lopes
el@uevora.pt

Resumo: A Universidade Federal de Goiás oferece formação acadêmica na área de Música desde sua origem, já que a atual Escola de Música e Artes Cênicas, então Conservatório de Música, foi uma das cinco unidades fundadoras da Instituição. O ensino superior na área de Música dentro da EMAC passou por diversas transformações, como a abertura ou fechamento de habilitações em diferentes instrumentos e educação, criação de cursos em diferentes turnos além de constantes reformulações nas matrizes curriculares dos cursos existentes. Todo esse processo de mudança pode ser observado a partir da análise dos Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs). Este artigo busca explicitar as mudanças que ocorreram com o tempo e as possíveis razões deste processo, tendo como referência os objetivos, estrutura do curso, duração e carga horária constantes nos Projetos dos anos de 1984, 2000, 2004 e 2019, e como estas mudanças foram influenciadas pela legislação do governo federal brasileiro para a educação superior em cada época. Outrossim, pensar em respostas às questões: Qual a relação entre as modificações que foram feitas e o contexto cultural goiano? Seria possível, a partir das alterações nos PPCs elencadas, apontar novas prováveis trajetórias?

Palavras-chave: Universidade, Ensino de Música, Projeto Pedagógico de Curso, Legislação

Abstract: The Universidade Federal de Goiás has offered academic training in the area of Music since its origin. The current Escola de Música e Artes Cênicas, then Conservatório de Música, was one of the five founding units of the Institution. Higher education in the area of Music within EMAC has undergone several transformations, such as the opening or closing of qualifications in different instruments and education, creation of courses in different shifts, in addition to constant reformulations in the curricular matrices of existing courses. This entire process of change can be observed from the analysis of the Pedagogical Course Projects. This article seeks to explain the changes that occurred over time and the possible reasons for this process, having as reference the objectives, course structure, duration and workload contained in the Projects of the years 1984, 2000, 2004 and 2019, and how these changes were influenced by the legislation of the Brazilian federal government for higher education in each era. Also, think about answers to the questions: What are the connections between the changes that were made and the cultural context of Goiás? Would it be possible, based on the changes in the listed PPCs, to point out new likely paths?

Keywords: University, Music Teaching, Course Pedagogical Project, Legislation

O UKULELE NAS PESQUISAS ACADÊMICAS: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA DE TRABALHOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ÂMBITO INTERNACIONAL

HE UKULELE IN ACADEMIC RESEARCH: A SYSTEMATIC REVIEW OF INTERNATIONAL GRADUATE WORK

João Daniel Cardoso da Costa
joaodanielprofessor@gmail.com

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

Resumo: O presente artigo trata-se de uma revisão sistemática de trabalhos de pós-graduação em âmbito internacional que têm como objeto de estudo o ukulele e seus processos de ensino-aprendizagem. A análise dos dados evidenciou que tem havido o crescimento do uso do ukulele no ensino-aprendizagem em música e que o movimento do instrumento em âmbito mundial é relativamente recente. Observou-se que o uso do ukulele tem ocorrido predominantemente em ambientes de educação informal e não formal, ainda que também ocorra na educação formal. Os dados indicam que o instrumento tem sido mais utilizado como instrumento harmônico, principalmente, para o acompanhamento do canto. Verificou-se a ausência do ukulele nos currículos dos cursos superiores de música e lacunas em relação a questões técnicas e teóricas relativas ao instrumento, bem como a falta do aprofundamento das discussões desses tópicos nos trabalhos analisados.

Palavras-chave: ukulele; educação musical; revisão sistemática; ensino de ukulele.

Abstract: This article is a systematic review of graduate studies at an international level that has the ukulele and its teaching-learning processes as their object of study. Data analysis showed that there has been a growth in the use of the ukulele in teaching and learning in music and that the movement of the instrument worldwide is relatively recent. It was observed that the use of the ukulele has occurred predominantly in informal and non-formal education environments, although it also occurs in formal education. The data indicate that the instrument has been used more as a harmonic instrument, mainly for singing accompaniment. It was verified the absence of the ukulele in the curricula of undergraduate courses in music and gaps in relation to technical and theoretical issues related to the instrument, as well as the lack of deepening the discussions of these topics in the analyzed works.

Keywords: ukulele; music education; systematic review; ukulele teaching.

****

Musicologia em diálogo com outras artes

A RÍTMICA MAQUINAL (E OUTROS ATRIBUTOS) NA MÚSICA NO INÍCIO DO SÉC. XX

MECHANICAL RHYTHM (AND OTHER TRAITS) ON MUSIC AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Wolney Unes
Wolney_unes@ufg.br

Resumo: Neste artigo, parte-se de uma epígrafe em uma pequena peça para piano de 1922, para buscar evidenciar na música ocidental características do *Zeitgeist* do início do séc. XX. Apesar de tradicionalmente a história da música ocidental consignar o período como Modernismo ou Nacionalismo, busca-se identificar e agrupar traços em obras musicais do período que permitem estabelecer relações homológicas com o conjunto de características que marcaram as artes plásticas e a arquitetura do período. Mesmo que a tradição historiográfica da música não associe a estética dessa

produção ao *style moderne* ou *style 25*, busca-se indagar acerca da filiação estética ao conjunto de obras surgidas no período.

Palavras-chave: Música, modernismo, style moderne

Abstract: This paper departs from an epigraph on a short piano piece from 1922 to point out characteristics of the Zeitgeist of the beginning of the 20th century. Although traditionally Music History presents this period as Modernism or Nationalism, the paper tries to identify and group traces on selected pieces from this period, which make possible to establish homological relationship with the characteristics of the fine arts and the architecture of the period. Even though the historical traditional in the music does not associate the aesthetics of this period to the style modern or style 25, the paper tries to question the aesthetical affiliation to the ensemble of works from the period.

Keywords: Music, Modernism, style moderne

"AS PASTORINHAS" DE PIRENÓPOLIS/GOIÁS: ENSAIOS DE CÂNTICOS E DANÇAS NO PALCO DAS TRADIÇÕES

"AS PASTORINHAS" OF PIRENÓPOLIS/GOIÁS: REHEARSAL OF SONGS AND DANCES ON THE STAGE OF TRADITIONS

Aline Santana Lôbo
alinesantanalobo@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo
terezacarolinelobo@gmail.com

João Guilherme da Trindade Curado
Joaojgguilherme@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir As Pastorinhas que compõem uma das manifestações culturais apresentadas na Festa do Divino Espírito Santo, em Pirenópolis, Goiás. A Revista teatral que tem como enredo a natividade de Cristo tem três atos e constitui-se enquanto elemento identitário das artes locais em que interpretar, cantar e encenar fazem parte da complexidade artística da cultura pirenopolina. A metodologia, segue o percurso da peça composta em três atos: o primeiro considera a pesquisa bibliográfica buscando traçar a análise musical no transcorrer do tempo, focando os distintos espaços percorridos pelo auto natalino até sua chegada a Pirenópolis, Brandão (1968) e os estudos aqui realizados por Mendonça (1981) e mais recentemente por Mongelli e Gomes (2014), cujo enfoque será verificar a recorrência da estrutura da parte musical e das falas que propiciam as encenações; no segundo ato da pesquisa, as entrevistas com colaboradores e diretora geral, visam compreender as dinâmicas de constituição do elenco, passando pelas narrativas de testes diversos para personagens principais que cantam árias e por fim os ensaios gerais, com e sem participação dos músicos; e por fim, no terceiro momento, são valorizadas as vivências e experiências de Pastoras e ex-Pastoras, cujas narrativas, acreditamos, colaborar para a manutenção das artes de se apresentar o espetáculo a cada Festa do Divino, por mais de um século.

Palavras-chaves: As Pastorinhas; Pirenópolis; Festa do Divino; manifestação artística; cultura musical

Abstract: The present work aims to discuss "As Pastorinhas", theatre play that composes one of the cultural festivals recognized in the pentecost holiday, in Pirenópolis, Goiás. The theatrical revue that has the nativity of Christ as its plot, has three acts and constitutes itself as an identity element of the local arts in which interpreting, singing and staging are part of the artistic complexity of Pirenopolis culture. The methodology follows the route of the piece composed in three acts: the first considers the bibliographical research seeking to trace the musical analysis in the course of time, focusing on the different spaces covered by the Christmas act until its arrival in Pirenópolis, Brandão (1968) and the studies here performed by Mendonça (1981) and more recently by Mongelli and Gomes (2014), whose approach will verify the recurrence of the structure of the musical part and of the lines that propitiate the stagings; in the second act of the research, the interviews with employees and the general director, aims to understand the dynamics of the cast, going through the narratives of different tests for main characters who sing and finally the general rehearsals, with and without the participation of the musicians; and finally, in the third moment, the experiences of the shepherds and former shepherds are valued, whose narratives, we believe, collaborate for the maintenance of the arts of presenting the show at each pentecost holiday, for over a century.

Key-words: As Pastorinhas; Pirenópolis; Pentencost holiday; artistic manifestation; musical culture

****

MUSICOLOGIA, IDENTIDADES CULTURAIS E INSTRUMENTOS MÚLTIPLOS NA AMÉRICA LATINA E PENÍNSULA IBÉRICA

AGUSTÍN BARRIOS "MANGORÉ": REFLEXÕES SOBRE AS SUAS GRAVAÇÕES ORIGINAIS, AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS E A SUA PRESENÇA NA COLEÇÃO RONOEL SIMÕES

AGUSTÍN BARRIOS "MANGORÉ": THOUGHTS ABOUT HIS ORIGINAL RECORDINGS, HISTORICAL RECORDINGS AND HIS PRESENCE IN THE RONOEL SIMÕES COLLECTION

Caio Vitor Priori dos Santos
caiopriorisantos@gmail.com

Resumo: Agustín Pío Barrios (1885-1944) foi um violonista paraguaio que se destacou, ainda em vida, como compositor e intérprete de seu instrumento (violão) e após a sua morte, ficou alguns anos no esquecimento. Entretanto, sua memória ressurgiu por contribuição de autores, pesquisadores e intérpretes, através da disponibilização de edições de partituras e de gravações de suas músicas. Contudo, uma parte importante para o seu reaparecimento foram as suas gravações fonográficas que, depois de recolhidas e relançadas, permitiram uma aproximação com as suas próprias interpretações.

Portanto, este artigo propõe-se refletir sobre sua a produção discográfica, as suas gravações originais (*El Maestro Records*), as suas gravações históricas (*Chanterelle*) e apresentar o que foi encontrado, em acetato e 78 rpm, na Coleção Ronoel Simões que indicam Mangoré como intérprete. Mesmo com os trabalhos feitos por Stover (2002), o âmbito das gravações de Barrios ainda é capaz de receber alguns questionamentos, relativamente a alguns aspectos que se revelaram.

Palavras-chave: Mangoré. Agustín Barrios. Indústria Fonográfica. Coleção Ronoel Simões.

Abstract
Agustín Pío Barrios (1885-1944) was a Paraguayan guitarist who was very famous during his lifetime as a composer and performer of his instrument (guitar) and after his death, he was forgotten for a few years. However, he was remembered again for the contribution of authors, researchers and performers, through the availability of editions of scores and recordings of his music. Nonetheless, an important part of his reappearance were his phonographic recordings which, after being collected and re-released, allowed us to get closer to his own interpretations. Therefore, this article proposes to reflect about his record production, his original recordings (El Maestro Records), his historical recordings (Chanterelle) and present what was found, in acetate and 78 rpm, in the Ronoel Simões Collection that indicate Mangoré as interpreter. Even with the work done by Stover (2002), the scope of Barrios recordings is still capable of receiving some questions, regarding some aspects that have been revealed.

Keywords: Mangoré. Agustín Barrios. Phonographic Industry. Ronoel Simões Collection.

A MILONGA DE RAMIL E DREXLER: REPRESENTAÇÕES NA AMÉRICA PLATINA

RAMIL AND DREXLER'S MILONGA: DEPICTIONS IN AMERICA PLATINA

Luan Augusto Langaro Teixeira
luanltx2@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca analisar o gênero milonga e suas características estéticas na fronteira sul do Brasil, região conhecida como América Platina, exemplificadas pelas obras de dois compositores, Vitor Ramil e Jorge Drexler a partir dos conceitos da dita "estética do frio" e do "templadismo", utilizados para caracterizar geograficamente a região. Faço uma breve introdução aos compositores e conceitos abordados e contextualizo suas produções a partir da sua consequente relação com o espaço geográfico-cultural. Baseado em autores dos campos da geografia (Panitz, 2010; 2017), antropologia (Canclini, 2008, Martin-Barbero, 1997) e estudos culturais (Hall, 2006), abordo as dinâmicas culturais e seus efeitos nos indivíduos, sua relação com o meio cultural e as dinâmicas estéticas que suas obras propõem dentro do contexto da milonga. Dessa forma, contextualiza-se um processo de transformação na maneira de fazer milonga e que transforma o gênero em um agente de significação estético-cultural no espaço geográfico-musical estudado.

Palavras-chave: milonga, cultura, transformação, espaço geográfico-musical.

Abstract: This article seeks to analyze the genre called *milonga* and its aesthetic characteristics on the southern border of Brazil, a region known as América Platina, exemplified by the works of two composers, Vitor Ramil and Jorge Drexler, based on the concepts of the so-called "aesthetics of cold" and "templadismo", used to geographically characterize the region. I make a brief introduction to the composers and concepts addressed and contextualize their productions from their consequent relationship with the geographic-cultural space. Based on authors from the fields of geography (Panitz, 2010; 2017), anthropology (Canclini, 2008, Martin-Barbero, 1997) and cultural studies (Hall, 2006), I address cultural dynamics and their effects on individuals, their relationship with the cultural milieu and the aesthetic dynamics that their works propose within the *milonga* context. In this way, a process of transformation in the way of making *milonga* is contextualized and that transforms the genre into an agent of aesthetic-cultural significance in the geographic-musical space studied.

Keywords: milonga, culture, transformation, geographic-musical borders.

O UNIVERSALISMO, O HEGEMÔNICO E O BRASILEIRO

UNIVERSALISM, SOCIAL INEQUALITY AND THE BRAZILIAN

Marta Castello Branco
martacastellobranco@yahoo.com.br

Resumo: Apresentamos neste trabalho o nexo entre universalismo musical e desigualdade. Frequentemente relacionada a uma 'linguagem universal', a música erudita europeia é associada a um universalismo da expressão sonora que desconsidera sua formação cultural e os mais diversos processos envolvidos em sua difusão. Traçamos a elaboração histórica do conceito de 'universalismo musical', que se observa desde o iluminismo e que se difunde tanto através da teoria musical, quanto de outras áreas do conhecimento humano, como a literatura e filosofia, fortalecendo o imaginário acerca de uma 'música universal' e sua transmissão ao redor do globo. Ao refletir o contexto brasileiro contemporâneo, observamos este 'universalismo musical' como fundamento histórico para a manutenção de relações humanas tipicamente desiguais. Enquanto no contexto musical, o universalismo estabelece assimetrias, no contexto social brasileiro é a diferença de classes que passa a representá-las, mas ambos se unem na manutenção de narrativas históricas e na própria construção cotidiana de um possível 'brasileiro'.

Palavras-chave: Universalismo musical, Brasil, hegemonia cultural, diferença de classe, elitismo.

Abstract: In this work, we present the link between musical universalism and inequality. Oftentimes related to a 'universal language', European classical music is associated with a universalism of sound expression that disregards its cultural background and the most diverse processes involved in its diffusion. We trace the historical elaboration of the concept of 'musical universalism', which has been observed since the Enlightenment and which has spread both through musical theory and other areas of human knowledge, such as literature and philosophy, strengthening the imaginary about a 'universal music' and its diffusion around the globe. When reflecting the contemporary Brazilian

context, we observe this 'musical universalism' as a historical foundation for the maintenance of typically unequal human relationships. While in the musical context, universalism establishes asymmetries, in the Brazilian social context, it is the difference of classes that comes to represent them, but both are united in maintaining historical narratives and in the daily construction of a possible 'Brazilian'.

Keywords: Musical universalism, Brazil, cultural hegemony, social difference, elitism.

PERCEPCIÓN DE TRIUNFO Y DE FRACASO: LA PRESENCIA DE AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ EN VENEZUELA

PERCEPTION OF TRIUMPH AND FAILURE: AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ'S PRESENCE IN VENEZUELA

Dr. Alejandro Bruzual
albruzual@gmail.com

Resumen: Las dos visitas realizadas por Agustín Barrios Mangoré a Venezuela, en 1932 y 1936, quedaron marcadas por recepciones radicalmente opuestas. En la primera, la admiración y el elogio fueron siempre en aumento, quedando reflejado en abundantes comentarios de prensa y en una importante muestra iconográfica y poética, la mayoría publicada en fuentes hemerográficas. No obstante, de su retorno quedó la idea de un fracaso total. Nos proponemos aquí reflexionar sobre este cambio de percepción, analizando y describiendo índices de ambas visitas, para proponer una explicación, que se dirige más a las circunstancias del momento que a cambios artísticos del guitarrista.

Palabras Clave: Agustín Barrios Mangoré, guitarra en América Latina, recepción crítica, iconografía musical.erencista

Abstract: *The two visits made by Agustin Barrios Mangore to Venezuela, in 1932 and 1936, were marked by completely opposite receptions. During his first visit, he received increasing admiration and praise, as reflected in extensive newspaper coverage and displays of iconography and poetry. However, his return was considered a total failure. Our goal is to reflect on this shift in perception by analyzing and describing aspects of both visits, in order to propose an explanation that is more about the circumstances of the moment than changes in the artist's artistry.*

Keywords: Agustín Barrios Mangoré, guitar in Latin America, critical reception, musical iconography.erencista

Artigos Completos

CATALOGAÇÃO E ANÁLISE DE CANÇÕES BRASILEIRAS E GOIANAS DO ACERVO JEAN FRANÇOIS DOULIEZ (LABMUS EMAC), DIGITALIZADOS E INSERIDOS NO PORTAL DE ACERVOS ARQUIVÍSTICOS UFG (CIDARQ UFG)

CATALOGING AND ANALYSIS OF BRAZILIAN AND GOIÁS SONGS FROM THE JEAN FRANÇOIS DOULIEZ COLLECTION (LABMUS EMAC), DIGITIZED AND INSERTED IN THE UFG ARCHIVE ARCHIVES PORTAL (CIDARQ UFG)

Natália Plaza Pinto Silva
nataliaplaza@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Este artigo se constitui em desdobramento de pesquisas anteriores e integra o projeto "Patrimônio Musical e Arquivístico do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)", realizado pelo Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho – LABMUS EMAC. Essa pesquisa teve como objetivo geral analisar, revisar e catalogar obras compostas ou arranjadas por Jean François Douliez, e compostas por músicos goianos e brasileiros constantes no referido acervo, num total de 13 peças, a saber: "A Rosa Já Morreu", composição de Jean François Douliez; "Confissão", composição de Lygia M. Rassi; "Feliz Aniversário", composição de Heitor Villa-Lobos e arranjo de Jean François Douliez; "Foi Boto Sinhá", composição de Waldemar Henrique e arranjo de Jean François Douliez; "Goiás dos Chafarizes", composição de Jean François Douliez; "Marcha Triunfal", composição de Lorenzo Fernandez e arranjo de Jean François Douliez; "Meu Xalinho Roxo", composição de Jean François Douliez; "O Carreteiro", composição de autor anônimo e arranjo e harmonização de Jean François Douliez; "O Jardineiro de Ispaã", composição de Jean François Douliez; "O Mesmo Destino", composição de José Vieira Brandão e arranjo de Jean François Douliez; "Papa Corumiassú", composição de Hekel Tavares; "Rosas Flores da Alvorada", composição anônima; "Tatu é caboclo do sul", composição não identificada. Como objetivos específicos apontamos: a) compreender características da linguagem musical de obras acima discriminadas para viabilizar a catalogação; b) inserir os resultados do processo de catalogação no software livre ICA-AtoM (CIDARQ/UFG) para disponibilização ao público; c) compreender aspectos socioculturais nos quais as obras analisadas estavam inseridas.

Palavras-chave: Acervo Jean François Douliez; análise; catalogação; divulgação, identidades.

Abstratc: *This article unfolds from previous research and is part of the project "Musical and Archival Heritage of the Musicology Laboratory Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)", carried out by the Musicology Laboratory Braz Wilson Pompeu de Pina Filho – LABMUS EMAC. This research had as general objective to analyze, review and catalog works composed or arranged by Jean François Douliez, and composed by musicians from Goiás and Brazilians included in the referred collection, in a total of 13 pieces, namely: "A Rosa Já Morreu", composition by Jean Francois Douliez; "Confissão", composed by Lygia M. Rassi; "Feliz Aniversário", composed by Heitor Villa-Lobos and arranged by Jean François Douliez; "Foi Boto Sinhá", composed by Waldemar Henrique and arranged by Jean François Douliez; "Goiás dos Chafarizes", composition by Jean François Douliez; "Marcha Triunfal", composition by Lorenzo Fernandez and arrangement by Jean François Douliez; "Meu Xalinho Roxo", composition by Jean François Douliez; "O Carreteiro", composition by an anonymous author and arrangement and harmonization by Jean François Douliez; "The Gardener of Ispaã", composition by Jean François Douliez; "O Same Destino", composed by José Vieira Brandão and arranged by Jean François*

Douliez; "Papa Corumiassú", composition by Hekel Tavares; "Rosas Flores da Alvorada", anonymous composition; "Tatu is caboclo do sul", unidentified composition. As specific objectives we point out: a) to understand characteristics of the musical language of the works mentioned above to make cataloging feasible; b) insert the results of the cataloging process in the free software ICA-AtoM (CIDARQ/UFG) to be made available to the public; c) understand sociocultural aspects in which the analyzed works were inserted.

Keywords: *Jean François Douliez collection; analysis; Cataloguing; disclosure, identities.*

Introdução

Este artigo se constitui em desdobramento da pesquisa cadastrada e homologada em 2020, nomeada como "Canções do Acervo Jean Douliez: questões de estilo, gênero e identidades". Integra o projeto "Patrimônio Musical e Arquivístico do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG (LABMUS/EMAC)", realizado pelo Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho – LABMUS EMAC. Ao voltar para a Bélgica, Jean François Douliez doou à UFG seu acervo pessoal, com peças trazidas da Bélgica, obras compostas em Goiânia e documentos da época da criação da UFG – setecentas e nove peças estimadas: partituras de músicas europeias, manuscritos e composições de sua autoria (peças corais, sinfonias, modinhas, peças de ocasião, como, por exemplo, o Hino à UFG, além de peças dedicadas especificamente à músicos goianos).

O acervo Jean François Douliez (JFD) foi trabalhado, no LABMUS EMAC, primeiramente por Andréa Maria Teixeira, por Márcia Bittencourt, posteriormente por Ana Guiomar Rêgo Souza e Amanda Pereira (2017/2018) e por Souza, Blum at all (2018/ 2019) e, desde 2020, por mim, Natália Plaza e Ana Guiomar. Está organizado em 3 grandes grupos: 1) Manuscritos Musicais; 2) Música Impressa e 3) Outros Documentos. O grupo de "Manuscritos Musicais" representa cerca de um terço do montante do acervo. Possui um total de 276 obras já listadas, acondicionadas, 232 já digitalizadas e em processo de catalogação em parceria com o Centro de Informação, Documentação e Arquivo da Universidade Federal de Goiás (CIDARQ). Integra o "Portal Arquivístico UFG", Centro de Documentação Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC).

É preciso observar que não existe, em pleno século XXI, uma política efetiva de tratamento e preservação do Patrimônio Musical Brasileiro em toda a sua extensão e que somente uma mobilização dos profissionais ligados a esta área, em sintonia com as instituições, poderá viabilizar as ações necessárias para modificar este quadro. Aspectos decisivos, tais como a discussão e estabelecimento de normas descritivas para fontes musicais manuscritas e impressas, para registros sonoros, produção e conservação dos próprios documentos digitais, definição de normas técnicas e políticas para a reprodução digital de documentos em acervos públicos e privados, enfim, uma série de políticas, ainda embrionárias no Brasil, sobretudo no Estado de Goiás e Centro Oeste.

Ao localizar as músicas do grupo de Manuscritos de Composição e Arranjo do Acervo Jean François Douliez que compõe a pesquisa deste artigo, nos deparamos com algumas questões: quais eram os elementos que constituíam as práticas musicais desenvolvidas no Conservatório de Música da UFG (1960-1972) e consequentemente em Goiânia, na época em que Jean François Douliez atuava neste cenário? Quais são as características da linguagem musical das obras aqui em foco? Como inserir com segurança a catalogação dessas partituras no software livre ICA-AtoM, Portal de Acervos Arquivísticos, Centro de Documentação LABMUS, CIDARQ/UFG? Buscando elucidar tais questões, este artigo tem como objetivo geral analisar, revisar e catalogar obras compostas ou arranjadas por Jean François Douliez, bem como obras compostas por músicos goianos e brasileiros constantes no referido acervo, num total de 13 obras, dando continuidade à pesquisa desenvolvida no Programa de Iniciação Científica (PIBIC) nos anos de 2020/2021, a saber: *A Rosa Já Morreu*, composição de Jean François Douliez; *Confissão*, composição de Lygia M. Rassi; *Feliz Aniversário*, composição de Heitor Villa-Lobos e arranjo de Jean François Douliez; *Foi Boto Sinhá*, composição de Waldemar Henrique e arranjo de Jean François Douliez; *Goiás dos Chafarizes*, composição de Jean François Douliez; *Marcha Triunfal*, composição de Lorenzo Fernandez e arranjo de Jean François Douliez; *Meu Xalinho Roxo*, composição de Jean François Douliez; *O Carreteiro*, composição de autor anônimo e arranjo e harmonização de Jean François Douliez; *O Jardineiro de Ispaã*, composição de Jean François Douliez; *O Mesmo Destino*, composição de José Vieira Brandão e arranjo de Jean François Douliez; *Papa Corumiassú*, composição de Hekel Tavares; *Rosas Flores da Alvorada*, composição anônima; *Tatu é caboclo do sul*, composição não identificada Como objetivos específicos apontamos: a) compreender características da linguagem musical de obras acima discriminadas para viabilizar a catalogação; b) inserir os resultados do processo de catalogação no software livre ICA-AtoM (CIDARQ/UFG) para disponibilização ao público; c) compreender aspectos socioculturais nos quais as obras analisadas estavam inseridas.

Pesquisas de natureza musicológica e vem sendo realizadas na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) desde a década de 1980, resultando em algumas publicações sobre a música goiana, como por exemplo, "Música em Goiás" de Belkiss S. Carneiro de Mendonça (1981), "Modinha em Vila Boa de Goiás" de Maria Augusta Calado de S. Rodrigues (1982), "Memória Musical de Goiânia" de Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (1994/2002), "A Música e o piano na sociedade goiana" 1805/1972 de Maria Helena Jayme Borges (1999). Na década de 2000, como resultado de cursos de doutoramento realizados por docentes da UFG no Brasil e no exterior, de pesquisas desenvolvidas por professores e discentes da graduação e da pós-graduação lato e stricto sensu, vários docentes da EMAC/UFG passaram a produzir de maneira mais sistemática trabalhos musicológicos referentes à cultura musical goiana e brasileira, com publicações em periódicos, em capítulos de livros, em anais de congresso, além da orientação de monografias e dissertações, direta ou indiretamente ligadas à musicologia.

No entanto, o patrimônio arquivístico musical e cênico-musical do Estado de Goiás, e mesmo do Brasil, encontra-se, quando muito, precariamente abrigado por particulares, segundo a prática do "colecionismo", o que dificulta, sobremaneira, não só a pesquisa, mas a difusão deste conhecimento e sua

concretização em termos artísticos. Visando abrigar acervos, desenvolver pesquisas, propiciar capacitação na área do tratamento de manuscritos, partituras e suportes audiovisuais, além do trabalho de divulgação de documentos e produção de histórias da música e da cultura em Goiás e no Brasil, criamos na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, como Projeto de Extensão, Ensino e Pesquisas, o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS), o primeiro do gênero (e ainda o único) da região Centro Oeste e da região Norte do país, com foco no patrimônio musical de Goiás e no patrimônio arquivístico goiano localizado no LABMUS e em cidades que remontam ao ciclo do ouro, como Pirenópolis, Jaraguá, Itaberaí, Corumbá e Cidade de Goiás, dentre outras.

Em Goiás, o esforço institucional vem sendo realizados por um grupo de pesquisadores (docentes, discentes, graduados e pós-graduados), reunidos no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (LABMUS EMAC/UFG), que se preocupam não só com a produção musical em si mesma, muito rica em suas expressões eruditas, populares e folclóricas, mas também com a memória, registro e valorização do nosso patrimônio musical, o que significa, repetindo as palavras de Joel Candau em "Memória e Identidades" (2011, p.163), compreender que "O patrimônio é menos um conteúdo que uma prática de memória, obedecendo a um projeto de afirmação de si mesma". No nosso caso, trata-se da elucidação de matrizes identitárias em sua pluralidade e dinâmica. É a partir dessa abordagem que este projeto se guiou e gerou o presente artigo.

1. Aspectos teórico-metodológicos e processo de catalogação

No Brasil oitocentista, verificou-se algumas atividades de tratamento de documentação musical. André Cotta (2006a) nomina esse período como “fase científica", vez que incidiam de maneira geral na descrição de arquivos em função de inventários ou por razões administrativas. Na década de 1940, inicia-se uma "fase empírica" da musicologia brasileira, iniciada por Francisco Curt Lange (Eilenburg, 1903 - Montevidéu, 1997). Lange levou a cabo um grande projeto de pesquisas em documentos musicais em cidades coloniais de Minas Gerais. Trouxe à luz um patrimônio musical até então desconhecido no Brasil através de artigos, livros, concertos e edições da música dos compositores mineiros setecentistas. Trata-se de uma musicologia dita positivista por sua ênfase nas fontes documentais e nas teorias histórico-musicais do século XIX.

No século XX e XXI, tais bases vieram se modificando e culminaram, em âmbito internacional, no *Répertoire Internationale de Sources Musicales* (RISM), iniciado em 1952 (COTTA, 2006 a, p.15/1) assentado no MARC 21 - *Machine-Readable Cataloging* - padrão de catalogação para processamento por computadores. O RISM tem como meta se constituir no grande repositório internacional de dados catalográficos de fontes musicais. Trata-se no Brasil de um projeto de certa forma ainda em construção capitaneados, principalmente, por Pablo Sotuyo Blanco. Conforme Paulo Castagna (2004), há brechas significativas nesse padrão de catalogação no que se refere ao repertório brasileiro de música religiosa, principal o corpus de documentação musical no Brasil colonial e no primeiro Império. As críticas apontam

para aspectos considerados fundamentais para esse gênero: o uso de *incipit* melódico e não harmônico (primeiros compassos da melodia de uma partitura ou manuscrito), o que impossibilitaria uma visão abrangente da função litúrgica considerada essencial para a catalogação da música religiosa. Neste projeto optamos por não usar o sistema RISM, mas o ICA-AtoM. desenvolvido com ferramentas de código aberta e não softwares comerciais com direito de propriedade (como o RISM), portanto disponível gratuitamente para uso. Também foi desenvolvido para ser suficientemente flexível para a adaptação de outras normas de descrição. Ademais, o ICA-AtoM resolve, de certa forma, o problema do *incipit* melódico, vez que possibilita a inserção em miniatura do objeto digital inteiro, o que no caso de documentos musicais contempla tanto o perfil melódico como o harmônico.

A análise musical seguiu a mesma tabela de catalogação que utilizamos na pesquisa anterior, mas com alguns ajustes para o site. Na pesquisa de 2021/2022 colocamos no site uma tabela completa para catalogação, sem tirar nenhum item mesmo quando este se encontrava em branco. Foram excluídos os itens que não se aplicavam aos manuscritos analisados, como no caso de partituras impressas: local de publicação (se impresso); editora (se impresso); endereço da editora (se impresso); meio (se impresso); número de chapa (se impresso); dentre outros. Abaixo apresentamos 3 tabelas com a nova catalogação realizada.

Tabela 1

Título:	A Rosa Já Morreu
Data:	1960
Incipit textual:	A rosa já morreu, morreu
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2019
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coral a 4 vozes
Gênero musical atribuído:	Samba brejeira
Compasso:	2/4
Tonalidade Principal:	Ré menor
Compositor normalizado:	DOULIEZ, Jean.
Compositor não normalizado:	Jean François Douliez
Período do compositor:	1903 – 1987
Região do compositor:	Hasselt, Bélgica
Data do manuscrito autógrafo:	1960

Título:	Confissão
Incipit textual:	Não me despeço.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano Catalogação:	2021
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Voz e piano
Compasso:	4/4
Tonalidade principal:	Mi menor
Compositor normalizado:	RASSI, L.
Compositor não normalizado:	Lygia Moura Rassi.
Arranjador normalizado:	JARDIM, H.
Arranjador não normalizado:	Heloisa Barra Jardim
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Letra e Música – Lygia M. Rassi. Acompanhamento para piano – Heloisa Barra Jardim.

Título:	Feliz Aniversário
Data do arranjo:	19/09/1965.
Incipit textual:	Saudamos o grande dia que tu hoje comemoras.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2022
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coro Misto
Compasso:	3/4
Tonalidade Principal:	La Maior
Compositor normalizado:	VILLA-LOBOS, H
Compositor não normalizado:	Heitor Villa-Lobos.
Arranjador:	Jean François Douliez.
Período do compositor:	1887-1959
Região do compositor:	Rio de Janeiro
Local do manuscrito:	Goiânia
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Côro Misto. Poco Vagaroso e Energico. H. Villa-Lobos. Arranjo de Jean Fr. Douliez. Goiânia, 19/9/65.

Título:	Foi Boto Sinhá
Data da composição:	1955
Incipit textual:	Tajapanema chorou no terreiro.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2021
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coro misto: Soprano, alto, tenor e baixo.
Compasso:	2/4
Tonalidade Principal:	Fa menor
Compositor normalizado:	HENRIQUE.W.
Compositor não normalizado:	Waldemar Henrique.
Arranjador:	Jean François Douliez.
Data do arranjo:	15/05/1963
Local do manuscrito:	Goiânia
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Arranjo para côro misto: Jean Douliez. Goiânia, 15-05-1963.

Título:	Goiás dos Chafarizes
Data:	1964
Incipt textual:	Na concha verde do vale aberto
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2020 / 2021
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coral a 3 vozes
Gênero musical atribuído:	Modinha
Compasso:	3/4
Tonalidade Principal:	Ré menor
Compositor normalizado:	DOULIEZ, Jean.
Compositor não normalizado:	Jean François Douliez
Período do compositor:	1903-1987
Região do compositor:	Hasselt, Bélgica
Data do manuscrito autógrafo:	1964
Local do manuscrito:	Goiânia, Goiás
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Escrito à mão: Poema: Mons. Pirmo Vieira. Música: Jean François Douliez. Goiânia. 27-8-1964. Todos os direitos reservados. Propriedade dos autores.

Fonte: das autoras

Tabela 2

Título:	Marcha Triunfal
Data do arranjo:	1963
Incipit textual:	Então o vento, la dentro do mato.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2022
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coro Misto.
Gênero musical atribuído:	Marcha
Compasso:	2/4
Tonalidade Principal :	Mi menor
Compositor normalizado:	FERNANDEZ, O.L
Compositor não normalizado:	O. Lorenzo Fernandez.
Arranjador:	Jean François Douliez.
Data do manuscrito autógrafo:	1963
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Maria Lucy. All° Marcial (semínima = 112). O. Lorenzo Fernandez. Arr. Côro Misto: Jean F. Douliez. allarg. un poco. A tempo. dim. e ritard. Energico. um poco menos. movido. cresc. A to enérgico. dim. sempre. sem retardar.

Título:	O Carreteiro
Data do arranjo:	28/06/1974
Incipit textual:	Oi.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2022
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coro Misto.
Gênero musical atribuído:	Folclore Gaúcho.
Compasso:	02/abr
Tonalidade Principal :	Do Maior.
Arranjador:	Jean François Douliez.
Data do manuscrito autógrafo:	28/06/1974
Local do manuscrito:	Bélgica
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Côro Misto. Devagar (semínima= 76). (Brasil) (Folclore Gaucho). Harmonização e Arranjo: Jean François Douliez. Bélgica, 28-6-1974. Todos os direitos reservados.

Título:	Meu Xalinho Roxo
Data:	1955
Nome do produtor:	Jean François Douliez
Incipit textual:	Ai, como sou tão só na vida
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2020/2021
Local catalogação:	LABMUS EMAC
Formação instrumental:	Soprano solo e coro misto a 4 vozes
Gênero musical atribuído:	Modinha
Compasso:	4/4
Tonalidade Principal:	Dó menor
Compositor normalizado:	DOULIEZ, Jean.
Compositor não normalizado:	Jean François Douliez
Período do compositor:	1903 – 1987
Região do compositor:	Hasselt, Bélgica
Data do manuscrito autógrafo:	1955 e 1960
Local do manuscrito:	Goiânia, Goiás
Natureza do material:	Papel Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	escrito à mão: Letra e música: Jean François Douliez. Comp. Goiânia, 1955. Conservatório de Música da UFG, 1964.

Título:	O Jardineiro de Ispäa
Data:	Outubro de 1956.
Incipit textual:	Aum mani padme Hum.
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2022
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coro Feminino
Compasso:	4/4
Tonalidade Principal :	Mi menor
Compositor normalizado:	DOULIEZ, J.F.
Compositor não normalizado:	Jean François Douliez
Período do compositor:	1903-1987
Região do compositor:	Bélgica.
Data do manuscrito autógrafo:	1963
Data da cópia do manuscrito:	1963
Local do manuscrito:	Goiânia.
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Côro Feminino. Jean F. Douliez. Misterioso. Lento. Allegro. Escreve no lado onde esta frase é legível. TACET. Poco Piu Mordo. (bem ritmado e escondido). Rall. Allegro Vivace. AL Coda. Div. D.S Al Coda. Coda. Largo. Fim. J. Douliez. Comp. em Goiânia outubro de 1956. JD – Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás. -1963-. Propriedade do autor. Todos os direitos reservados. 20 partes.

Fonte: das autoras

Tabela 3

Título:	O Mesmo Destino
Incipit textual:	As vozes dolentes resmungam toadas.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2021
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coro misto: Soprano, alto, tenor e baixo.
Compasso:	4/4, 2/4 e 6/8.
Tonalidade Principal :	Sol maior.
Compositor normalizado:	BRANDÃO, J.
Compositor não normalizado:	José Vieira Brandão.
Arranjador:	Jean François Douliez
Data do arranjo:	25/05/1964
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Letra de: Gabriel De Lucena. (Para Côro Misto). Música de: José Vieira Brandão. Arranjo de: Jean François Douliez. 25-12-1964.

Título:	Papá Corumiassú
Incipit textual:	Papá Coumiassú
Idioma:	Português / idioma indígena Pareci.
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2021
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Voz / piano.
Compasso:	2/4
Tonalidade Principal:	Mi menor
Compositor normalizado:	TAVARES, H.
Compositor não normalizado:	Hekel Tavares
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Copiado à mão. Sobre um tema dos índios Parecis. Harmonização e adaptação de Hekel Tavares.

Título:	Rosas Flores da Alvorada
Incipit textual:	Rosas flôres d'alvorada teus perfumes causam dôr.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2021
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Voz e acompanhamento harmônico.
Gênero musical atribuído:	Modinha imperial
Compasso:	4/4 e 3/4
Tonalidade Principal:	Ré maior
Compositor normalizado:	Anônimo
Copistas:	Jean François Douliez
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Coleções de Modinhas Imperiais Mario de Andrade. Texto e música anônimos.

Título:	Tatu é Caboclo do Sul
Data:	18/02/1949
Incipit textual:	Tatu é caboclo do sul, peixe boi é barão de Pará.
Idioma:	Português
Coleção:	Jean François Douliez
Ano catalogação:	2021
Local catalogação:	LABMUS
Formação instrumental:	Coro a Cappella - Quatro vozes.
Gênero musical atribuído:	Toada
Compasso:	2/4
Tonalidade Principal:	Do maior
Compositor normalizado:	Guarnieri, Mozart Camargo.
Compositor não normalizado:	Mozart Camargo Guarnieri.
Data do manuscrito:	18/02/1949
Natureza do material:	Papel
Localização:	LABMUS EMAC UFG
Observações:	Toada (Goiaz). Copyright – 1949 by M. Camargo Guarnieri.

Fonte: das autoras

2. Jean François Douliez e seus espaços de performance em Goiânia

Com a mudança capital do Estado de Goiás, da cidade de Goiás para Goiânia, muito em função do movimento político nacional que objetivava dar um fim ao regime das oligarquias regionais, buscou-se conferir à nova capital uma função moderna para a época. Com a Marcha ao Oeste, o projeto de transferência da capital se tornou possível e concreto, buscando o desenvolvimento urbano e cultura das cidades goianas, o que era muito presente na política progressista de Getúlio Vargas. Goiânia, criada em 1937 e oficialmente inaugurada em 1942, se tornou um símbolo de modernidade e progresso no estado, trazendo novos costumes, a busca por instituições e práticas culturais que representassem este ideal. A Cidade de Goiás passou a ser vista como símbolo de anacronismo e atraso.

> De centro de poder, "Goiás Velho" - como passam a se referir à antiga capital -, transforma-se, abruptamente, em espaço dos excluídos da vanguarda, e Goiânia, em representação de modernidade. Nesse sentido, o urbanista e arquiteto, Atílio Correa Lima, buscou, nas linhas geométricas do *Art Deco*, a inspiração para a construção de prédios e, no urbanismo francês, a funcionalidade do traçado (SOUZA e PEREIRA, 2018, p. 131)

Em contraste com as cidades coloniais surgidas em torno de igrejas, Goiânia foi planejada para valorizar o centro de poder, o que, conforme Noé Sandes e Cristiano Arraes (2014), produziu uma historiografia voltada para a transgressão entre o "velho" e o "novo". Nesse sentido, Sandes e Arraes (2014) citando Castro Costa e seu livro "Goiânia, metrópole do Oeste", nos informa sobre o argumento um dos argumentos para a mudança da capital:

> Quanto à Goiânia, sua construção e ocupação expressavam ações de um tempo dominado pelo presente, sendo a cidade transformada em um ícone. O passado foi vetado. O presente exigia pressa. A rápida edificação de uma cidade, afoitamente abraçada pelos Coimbra-Bueno, foi sucedida pela desconstrução de outra. Nesse trânsito, se definem sinais: a antiga capital, velha senhora de boa estirpe, acabou condenada ao passado, na medida em que o novo tempo se deslocava para Goiânia. (SANDES; ARRAES, 2014, p.403).

No âmbito da educação, alterou-se os processos pedagógicos com base nos princípios escolanovistas buscando uma educação que formasse cidadãos mais produtivos, um cidadão trabalhador nos meios capitalistas. Na música não foi muito diferente, o ensino musical apresentava tendências mais eruditas e se principiou um processo de institucionalização da Educação Musical em Goiás.

Em 1955, com a criação como o "Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes (IMEGBA) e, no ano seguinte, com a criação do Conservatório Goiano de Música (desmembrado do EGBA) o qual, incorporado às cinco unidades formadoras da UFG, em 1960, passou a se chamar Conservatório de Música da UFG. Em 1972, a partir de uma reforma administrativa, criou-se o Instituto de Artes da UFG (fusão entre o Conservatório e Faculdade de Artes), todos eles antecessores da atual Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - EMAC/UFG" (SOUZA e PEREIRA. 2018, p. 133). Foi nessa contextualização que Jean François Douliez começou a atuar em Goiânia.

Jean François Douliez nasceu em 1903 em Hasselt, capital da província de Limburgo. Começou seus estudos na música ainda muito cedo com sua mãe; se formou e atuou como violinista na Bélgica. Na

França, em 1927, começou seus estudos como compositor e violinista, o que o levou a atuar como segundo violinista na Orquestra de Ópera de Paris e como primeiro regente da Orquestra da Companhia Lírica Tharaud da Ópera de Paris. Visitou o Brasil pela primeira vez em 1926, em uma turnê que fez pela América do Sul. Voltou a Bélgica e atuou até 1939 como violinista na Orquestra Sinfônica da Ópera Flamenga da Antuérpia, no ano seguinte foi regente da Orquestra Nacional Belga em Bruxelas, mas com a chegada da Segunda Guerra Mundial suas atuações na área da música diminuíram. Em 1946 voltou ao Brasil, em missão cultural do Ministério da Instrução Pública da Bélgica, e no final desse ano assumiu nova missão no Brasil, o que o fez ir para o Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e outras cidades mineiras. De 1949 a 1954, morou em Belo Horizonte e atuou como regente, professor e compositor. Em 1954, vai para Goiânia, onde tem intensa atuação como compositor, regente e professor, para a fundação do Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes. Em 1955, Jean Douliez se junta a um grupo, liderado pela professora Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça, para a fundação do Conservatório Goiano de Música que, em 1960, se torna núcleo fundador da Universidade Federal de Goiás (UFG), com o nome de Conservatório de Música da UFG, se tornando depois, Instituto de Artes da UFG, e hoje é nomeada como Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (SOUZA e PEREIRA, 2018, p. 141-143).

Jean Douliez recebeu do Governo Municipal de Goiânia o título de Cidadão Goiano em 1959 e, em 1961, se tornou Cidadão Brasileiro, mudando seu nome para Jean François Douliez do Araguaia. Se casou, em Goiânia, em 1965, com Dona Yolande Goes, uma de suas ex-alunas dos tempos da Bélgica. Teve uma atuação intensa e importante na capital goiana, criando e fundando diversos grupos musicais como uma Orquestra Sinfônica, estabelecendo a Orquestra Sinfônica de Goiás, a Orquestra de Câmara Alvorada, a Orquestra Sinfônica Feminina, o Quarteto de Cordas do Conservatório Goiano de Música, a Sociedade Goiana de Concertos Sinfônicos. Além de ter atuação na parte docente e na criação de instituições formais de ensino (SOUZA e PEREIRA, 2018, p. 142).

Em 1959, recebeu do Governo Municipal de Goiânia o título de Cidadão Goiano (conforme Decreto n. 2551 de 1959 *apud* BITTENCOURT, 2008, p.52).

Paraninfou a primeira turma do curso de Bacharelado em Música do Conservatório de Música da UFG, em 1961. Neste mesmo ano naturalizou-se brasileiro, adotando o nome João Francisco Douliez do Araguaia. Em 1965, se casou, em Goiânia, com Dona Yolande Goes, uma de suas ex-alunas de violino dos tempos da Bélgica.

Em 1964, com a intervenção militar que instaurou um regime ditatorial militar no país, a situação do Estado de Goiás se deteriorou, acabando com a deposição do governador Mauro Borges Teixeira, o qual foi substituído por um interventor militar, Marechal Emilio Rodrigues Ribas Junior. Antes mesmo da deposição de Mauro Borges, conta o historiador Sérgio Moreyra, que foram instaurados inquéritos na Polícia Militar contra a UFG, resultando na demissão de seu primeiro Reitor, professor Colemar Natal e Silva, na cassação de professores e pesquisadores, na intervenção federal na Universidade. Jean Douliez integrava o Centro de Estudos Brasileiros, fechado pelo regime de exceção e, junto com outros do mesmo grupo, foi

considerado comunista. Tais fatos somados a impressões locais em relação ao maestro - pessoas o chamando de comunista" e "boêmio" -, Jean Douliez decidiu retornar a Bélgica, em 1965, com sua esposa. Antes de voltar para seu país, Jean François Douliez doou todo o seu acervo pessoal (em torno de setecentas e nove peças). O acervo foi entregue à professora Belkiss Carneiro de Mendonça, diretora do Conservatório de Música da UFG à época, mas no transporte do acervo para o Campus Samambaia da UFG em veículo aberto, uma parte do material se perdeu (BITTENCOURT, 2008, p.59/60 apud SOUZA e PEREIRA, 2018, p. 144/145).

3. Jean François Douliez do Araguaia e sua produção em Goiânia

A escolha das peças analisadas e catalogadas nessa pesquisa se deu a partir dos primeiros contatos com o Acervo JFD, o que nos abriu um panorama amplo de obras de autoria de Jean Douliez, de obras copiadas e arranjadas [1] por ele, além de uma noção do que o compositor se interessava e trabalhava no seu contexto de educador, compositor, arranjador, produtor, gestor e atuador musical. Entre as obras do acervo estão as peças compostas em Goiânia, por compositores goianos e brasileiros, ou as que homenageiam importantes figuras do cenário brasileiro e, mais especificamente, goiano. Um dos objetivos durante a escolha das peças foi exatamente buscar músicas que são de importância para esse cenário e que de alguma forma estão em contato direto com o Brasil e com Goiânia.

Ao analisar títulos, gêneros musicais e dedicatórias constantes das tabelas 1, 2, 3, e 4, de obras compostas, arranjadas ou transcritas por Jean Douliez em Goiânia é possível inferir o "campo de produção" no qual Jean Douliez se inseriu (no caso, a UFG e o Conservatório de Música desta instituição); revelam seu entusiasmo pela universidade nascente e seu esforço por se afirmar no âmbito da Academia através da sua expertise, ou seja, composição e regência. O "espaço de performance" - Conservatório de Música -, evidencia-se nas dedicatórias, gêneros musicais, formação vocal e instrumental das obras. A ênfase em formações corais, à *cappela* ou com acompanhamento de órgão, indica, à época, uma instituição de ensino de música notadamente dedicada ao teclado e à voz, constituída essencialmente por uma comunidade de docentes e discentes femininas. Não por acaso, Douliez criou a primeira orquestra feminina do Brasil.

As dedicatórias das obras também sugerem que Jean Douliez estabeleceu em Goiânia laços de amizade dentro do ambiente musical da cidade, aqui se destacando as figuras de Dona Luci Veiga Teixeira (Dona Fifia), Dona Heloísa Barra Jardim e o Dr. Edilberto Veiga Jardim Filho (Seu Betinho) e do Prof. Colemar Natal e Silva (primeiro reitor da UFG). Evidencia, igualmente, a ligação do Maestro com a intelectualidade goiana, aí se sobressaindo o escritor goiano Gilberto Mendonça Teles com quem manteve fraternal amizade até a sua morte, responsável por propor o nome de Jean Douliez para receber o título de

[1] Segundo Marcondes (2022): "Arranjo musical é um procedimento criativo indireto. O arranjo parte de uma melodia concebida por um terceiro ou mesmo de uma melodia que faça parte do inconsciente popular, ou mesmo própria, mas onde se separa os processos. Adapta-se neste arranjo uma nova instrumentação proposta. Ou um novo gênero. Ou uma nova estética. Propõe-se uma reedição de autoria, ressaltando elementos, ou transformando-os. O compositor propõe em sua composição a melodia, o arranjador parte dela e concebe outro produto, que varia a cada novo arranjo, pela digital que o musicista especialista insere na ação de arranjar – sobre seus trabalhos".

Doutor Honoris Causa pela UFG, o que aconteceu em 1986. Amizades que Douliez continuou a cultivar, mesmo residindo na Bélgica, as quais, de certa forma, comprovam os laços identitários que o Maestro desenvolveu com a goianidade, confirmando suas palavras:

Em oito das peças são registradas as parcerias com letras e poemas de escritores goianos como Gilberto Mendonça Teles, Mons. Primo Vieira, J. Lopes Rodrigues, J.M. da Silva, Otoniel da Cunha, Ramati e Paul Claudel. A letra do Hino à UFG é a única de autoria do próprio Jean Douliez.

Dos arranjos e transcrições feitas por Jean Douliez e presentes no LABMUS EMAC (alguns dos quais objeto de catalogação nesta pesquisa), emana o interesse do Maestro pela cultura musical brasileira, sobretudo a de viés nacionalista, na esteira de Heitor Villa-Lobos.

> (...) diferente de Bela Bartok, Villa-Lobos utilizou e bebeu nas fontes da música popular de sua Pátria: cantigas, danças dos índios, fados em modinhas dos colonizadores portugueses, canções e ritmos dos escravos africanos, ruídos das florestas virgens da Amazônia, (...) transformou em música erudita, genialmente e artisticamente adaptada às técnicas ocidentais, como nas famosas Bachianas Brasileiras, nas quais as substâncias folclóricas brasileiras foram adaptadas às formas de Bach. (DOULIEZ, 1963 *apud* BITTENCOURT, 2008, p.51).

Para encerrar...

Jean François Douliez do Araguai buscou incorporar na sua produção um "sabor brasileiro e goiano". Nem sempre conseguiu, posto sua formação europeia com fulcro na música setecentista. No entanto, nas obras, em cartas, através de depoimentos e de suas próprias palavras, notório é seu envolvimento pessoal e profissional com Brasil, em especial, com Goiânia.

Terminamos, assim, esse artigo com a fala do próprio Douliez:

> "(...) encontrei nesta terra de Anhanguera, a matéria prima bruta, mas da mais pura substância (...) peço à providência que me conceda ainda por muito tempo a força física e espiritual para continuar sendo útil no campo da música e da cultura aos meus semelhantes desta terra abençoada". Assinado Jean François Douliez – João Francisco do Araguaia, Goiânia, 1960 (*apud* BITTENCOURT, 2008

Referencias

BELLOTTO, Heloísa Liberalli, *Arquivos permanentes. Tratamento documental. Segunda edição revista e ampliada*, Rio de Janeiro: FGV, 1999. BRASIL. Arquivo Nacional. Resolução no4, de 28 de março de 1996. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Conselho Nacional de Arquivos. Brasília, DF, 29 mar. 1996, Seção 1, p. 1-29, suplemento ao n°62.

BITTENCOURT, Marcia T. Brunatto. *A presença de Jean François Douliez na Música em Goiás.* 2008. 101 f. Dissertação de Mestrado em Música – Escola de Música e Artes, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

BORGES, Maria Helena Jayme. *A Música e o Piano na Sociedade Goiana (1805-1972).* Goiânia: FUNAPE, 1999.

CANDAU, JOËL. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. I *Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. Mariana, Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH,*

Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 18 a 20 de julho de 2003. Mariana: 2004

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD (G): Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. 110 p.
Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/> Acesso em: 23 out. 2004.

COTTA, A.G. Fundamentos para uma arquivologia musical. In COTTA, A.G.; BLANCO, P.S. (org). Arquivologia e patrimônio musical. Salvador: EDUFBA, 2006. Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro. In COTTA, A.G.; BLANCO, P.S. (org). Arquivologia e patrimônio musical. Salvador: EDUFBA, 2006

COTTA, A.G. Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro. In COTTA, A.G.; BLANCO, P.S. (orgs). *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

MARCONDES, João. O que é arranjo musical? *Souza Lima Blog.* 15 de março de 2022 https://www.blogsouzalima.com.br/o-que-e-arranjo/

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

PINA, Braz Wilson Pompeu de. *Memória Musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

SANDES, Noé Freire; ARRAIS, Cristiano Alencar. A Historiografia Goiana entre dois tempos.: Goiás e Goiânia. *Opsis*, Catalão – GO, v.14, n.1, p.399-414 – jan./jun. 2014.

SOUZA, A. G. R.; DIAS, A. K. J. François Douliez: compositor Belga na Cidade Modernista. In CAPEL, H.S.F; SILVA; A.L. *Projeções Críticas da Modernidade: modernismos e modernidades a partir da experiência goiana*. São Paulo - SP: Edições Verona, 2018

MÚSICA NA CIDADE DE GOIÁS: UM ESTUDO SOBRE O CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL VILABOENSE NO SÉCULO XIX

MUSIC IN THE CITY OF GOIAS - A STUDY ABOUT THE VILABOENSE MUSICAL PRODUCTION FIELD IN THE XIX CENTURY

Alberto de Oliveira Nascimento
oalberto@discente.ufg.br

Flavia Maria Cruvinel
flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo: O presente artigo é resultado da pesquisa realizada em nível de Trabalho de Conclusão de Curso, que discorreu sobre o campo de produção musical na Cidade de Goiás, no século XIX. Tendo como objetivo investigar o campo de produção musical vilaboense por meio das trajetórias de seus agentes e das instituições, a pesquisa foi fundamentada na praxiologia elaborada por Pierre Bourdieu, por meio da investigação do *habitus musical* encontrado na Cidade de Goiás no Século XIX, seus fenômenos sociais, políticos e culturais. Foram observados processos como a hereditariedade cultural, a trajetória social, o capital cultural adquirido e herdado pelos agentes. Além do levantamento bibliográfico e revisão de literatura, houve pesquisa em fontes primárias, a partir do acervo de periódicos goianos produzidos no século XIX e disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Desta maneira, a partir dos dados pesquisados, procuramos neste trabalho discorrer sobre os processos de formação do campo musical vilaboense, seus agentes, as famílias musicais dominantes, bem como a criação de instituições musicais na cidade nos oitocentos.

Palavras-chave: Habitus Musical; Agentes e Instituições; Famílias Musicais; Cidade de Goiás; Século XIX.

Abstract: *This article is the result of research carried out at the Course Completion level, which disagreed about the field of musical production in the City of Goiás, in the 19th century. Aiming to investigate the field of Vilaboense musical production through the trajectories of its agents and institutions, the research was based on the praxiology elaborated by Pierre Bourdieu, through the investigation of the musical habitus found in the City of Goiás in the 19th century, its specifications social, political and cultural. Processes such as cultural heredity, social trajectory, cultural capital acquired and inherited by agents were transmitted. In addition to the bibliographic survey and literature review, there was research into primary sources, based on the collection of periodicals from Goiás produced in the 19th century and made available by the Digital Hemeroteca of the National Library. In this way, based on the researched data, we seek in this work to disagree about the formation processes of the Vilaboense musical field, its agents, the dominant musical families, as well as the creation of musical institutions in the city in the eighth.*

Keywords: *Musical Habitus; Agents and Institutions; Musical Families; City of Goiás; XIX century.*

Introdução

Este artigo é resultante da pesquisa em nível de Trabalho de Conclusão de Curso, realizado na Escola de Música e Artes Cênicas, e teve como objetivo investigar o campo de produção musical da Vila Boa de Goyaz, atual Cidade de Goiás, no século XIX. A investigação teve foco nas suas instituições decorrentes e seus agentes dominantes, a partir do olhar bourdieusiano, por meio de categorias como *habitus musical* e capital cultural herdado pelo viés familiar. Tendo a praxiologia como método investigativo, a coleta de dados seu deu por meio da revisão de literatura e pesquisa em fontes primárias em jornais periódicos goianos da época tais como jornais, reportagens, entrevistas, buscar-se-á desvelar quais eram os agentes e instituições presentes no campo de produção musical vilaboense oitocentista.

Em seu contexto histórico, a atividade musical na Cidade de Goiás esteve presente desde as primeiras décadas de seu povoamento, que se encontrava no antigo Arraial de Sant'Anna, pertencente à célebre tribo Goyá, que se tornou o nome do estado, ainda no século XVIII. Essa tradição musical iniciou-se por ,meio da herança religiosa, primeiramente no Brasil Colonial e posteriormente no Brasil Império, como as festas e celebrações nas igrejas, que se estendeu à prática musical nas casas, nos saraus e recitais, além dos teatros, como o Teatro São Joaquim. Essa tradição também se estendeu a atividades ligadas à burguesia rural, além da forte influência familiar e das oligarquias, como destaca Souza (2007).

Desta maneira, a música em Goiás se dava majoritariamente por meio destas práticas cerimoniais, além das realizadas via capital cultural herdado (Bourdieu, 1979), que é inicialmente adquirido nos ambientes familiares. A prática musical neste período, não raro, acontecia em cerimônias oficiais, celebrações religiosas, como a Semana Santa, assinalada por Souza (2007) e nas datas importantes, missas e funerais, como a música de exéquias, destacada por Dias (2010) e também por meio das instituições decorrentes e as várias sociedades musicais presentes na antiga capital oitocentista.

Música na Cidade de Goiás no Século XIX

A música se faz presente no território goiano desde seus primórdios, com o povoamento da capitania de Goiás, oriunda da busca pelo ouro, através dos Anhangueras e Bandeirantes, como aponta Borges (2020), além do contato com os nativos indígenas e a escravatura do povo preto, decorrente da colonização. Segundo Larindo (2017), as estruturas de poder e o domínio claro das oligarquias ligadas às famílias tradicionais se estabeleceram fortemente no território goiano, como no caso da Família Bulhões, Fleury e Curado.

Na altura do século XIX, as relações de poder já eram bem estabelecidas, já com o estabelecimento da Vila Boa de Goyaz, capital da então Capitania de Goiás, já em tempos do fim do Império. Com isso, a Cidade de Goiás possui sua *alma mater* conectada à extração do ouro, além da subsistência, devido ao fato da existência do Rio Vermelho, afluente que corta a cidade, como destaca Borges (2020). No entanto, Chaul (1995) apresenta a ideia da influência familiar neste período, além do legado deixado pela decadência do ciclo

do ouro e da mineração e pela ascensão da agropecuária que incidia no desenvolvimento econômico do estado de Goiás. Além de Vila Boa de Goiás, destaca-se outra cidade com desenvolvimento político e sociocultural à época: a Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, atual Pirenópolis, que assim como a antiga capital goiana possuía um campo de produção cultural no século XIX evidente.

As raízes da educação musical em Goiás estão atreladas à igreja e à religião, principalmente ao catolicismo, conforme salienta Mendonça (1981). Entre o século XVIII e XIX, a atividade musical foi se desenvolvendo com o surgimento de diversos agentes, instituições e grupos musicais, tornando a cidade cada vez mais rica culturalmente. Durante o processo de investigação desta pesquisa, percebeu-se a intensa realização de missas e festejos, como a tradicional Festa do Divino, como também cortejos musicais, sendo estes geralmente realizados para a chegada de autoridades importantes na cidade, ou para homenagear algum ilustre falecido, como ressalta Sousa (2007). Estas atividades são relatadas em periódicos da época investigados, como Correio Official de Goyaz (1837-1921); A Regeneração: : Orgão Politico e Noticios (1878); Bocayuva : Orgão Republicano e dos Interesses Geraes da Provincia (1883); A Província de Goyaz (1883-1884); A Tribuna Livre : Orgão do Club Liberal de Goyaz (1878-1884); O Publicador Goyano (1885-1889); A Thesoura : Orgão Critico e Liiterario (1888) e A União : órgão do Partido Conservador (1888)[2].Isso se deve à grande influência católica e da catequização em todo o Império Brasileiro, o que se refletiu diretamente nas artes e na música.

Assim, a antiga Vila Boa de Goyaz desfrutava de intensa atividade musical, além de peças teatrais acompanhadas, recitais e saraus em casas de importantes figuras neste campo de produção, como Nhanhá do Couto, além de apresentações em instituições governamentais, como o Palácio do Governo, conforme aponta Mendonça (1981). Necessário se faz destacar que, Maria Angélica da Costa Brandão, conhecida como Nhanhá do Couto, era avó de Dona Belkiss Spenciéri Carneiro de Mendonça, docente e considerada uma das fundadoras do Conservatório Goiano de Música, atual Escola de Música e Artes Cênicas. Ademais, a Cidade de Goiás conta com diversos palcos para a realização desta atividade cultural. Além das Igrejas da Nossa Senhora do Rosário e da Boa Morte, destaca-se o Teatro São Joaquim, inaugurado em 1857, que recebia músicos importantes da então capital federal Rio de Janeiro. Contudo, juntamente dos recitais, saraus, teatros e a atividade do ensino musical, havia também a intensa atividade das bandas musicais, como a Banda do Batalhão 20 e a Banda de Música do Bonfim.

Segundo Mendonça (1981), essa atividade musical possibilitou a chegada do primeiro piano da antiga capital vilaboense, em 1853, por meio de carro de bois. Ainda, Borges (1998), destaca que este instrumento foi adquirido por João Fleury de Camargo, para sua filha Mariana Augusta Gaudie Fleury, membros de uma influente e poderosa família na sociedade goiana, a família Fleury.

[2] Os dados coletados pelos discentes Jéssica Rodrigues Neiva; Guilherme Braga de Carvalho; Pablínia Lisboa Pires do Prado; Alberto de Oliveira Nascimento; Cassiano Lopes de Oliveira, orientados pela Profa. Dra. Flavia Maria Cruvinel, coordenadora do projeto de pesquisa Formação Musical no Brasil no século XIX.

Além da família Fleury, a família Bulhões possuía também grande influência, como já citado, principalmente no ponto de vista econômico e social, como também no desenvolvimento e infraestrutura da antiga capital; tinham forte influência em atividades ligadas ao comércio e principalmente na política. Já na atividade musical, a família possuía grandes raízes na educação, principalmente na literatura e na arte. Os filhos dos patriarcas da família estavam presentes na educação musical, faziam aulas de piano e possuíam instrumentos robustos, como o piano de cauda. Por meio de investigação, foi descoberto que um piano da marca Pleyel, adquirido por Maria Nazareth Bulhões, foi um dos primeiros pianos da cidade. Borges (1998) destaca que, a casa desta família era local para a realização de concertos e saraus, corroborando a defesa de que as famílias foram propulsora da perpetuação da arte cultural na Cidade de Goiás.

Partindo deste levantamento do campo musical na sociedade vilaboense oitocentista, há de se ressaltar a importância histórica da cultura em meio a política vigente à época, vista a grande influência da oligarquia, destas famílias tradicionais e das fortes lutas sociais antagônicas, como o abolicionismo e a relevante atuação das mulheres em toda a província, conforme os relatos de autores como Mendonça (1981), Larindo (2017), Lima (2021), e Sant'anna (2013).

Mediante a este cenário, o aspecto político e econômico da Cidade de Goiás no século XIX estava marcado pela decadência do ouro. Porém, através do forte investimento na pecuária e na agricultura, foi possibilitada a reestruturação financeira das famílias, apesar desta baixa no ciclo do ouro. Vale ressaltar que o ouro foi uma subsistência essencial para o surgimento e crescimento da antiga capital, em face à sua exploração. Em meio a isso, Mendonça (1981) assinala que a busca pela atividade cultural, incluindo a música e as artes, também teve sua importância na sociedade vilaboense. Ainda, foi através da educação musical e da performance que a música em Goiás se fortaleceu: as atividades artísticas eram geralmente realizadas por mestres que atendiam em suas casas, conforme reafirmamos por meio do trabalho de Larindo (2017) e do periódico A Tribuna Livre (1881).

Neste período, a sociedade musical vilaboense foi marcada pelo surgimento de diversos coros, a realização de concertos e saraus. Santanna (2006) destaca que, apesar da evidente luta abolicionista e da atuação feminina frequente, apenas mulheres brancas e de elite tinham suas atividades musicais registradas ou publicadas em periódicos. Provavelmente, o fato se dava devido grande controle midiático e de poder por parte das famílias tradicionais, que dominavam até mesmo a atividade cultural goiana, conforme destacam Santos e Clímaco (2018).

Desta forma, por meio da revisão de literatura, percebeu-se certo desprezo à artistas e educadores pretos que eram de tamanha relevância por parte da imprensa da época, abalizando a configuração social vigente à época: uma sociedade estruturalmente racista e segregacionista. Em um cenário como este, agentes plurais e inventivos como José do Patrocínio Marques Tocantins teve destaque artístico e cultural no cenário vilaboense. Assim como tantos outros agentes pretos, Marques Tocantins enfrentou oligarquias, famílias tradicionais e dominantes, e uma sociedade repleta de preconceitos e segregações.

José do Patrocínio Marques Tocantins (1844 – 1889), jornalista e músico, foi um dos agentes responsáveis por liderar instituições musicais, como a Banda da Guarda Nacional, a mais antiga da cidade como destaca Cruvinel (2007) e a do Quartel do 20, bem como foi um agente formador, sendo professor de música do Liceu de Goyaz e de atuação particular, contribuindo para o desenvolvimento do cenário musical vilaboense oitocentista. Tendo em vista a tradição musical familiar, pelo capital cultural herdado, defendida por Bourdieu (2004), o protagonismo da família Marques Tocantins era evidente. Ao lado da esposa Anna Tocantins - que era branca, de família abastada e descendente direta da oligarquia Bulhões, José do Patrocínio tinha atuação central no campo de produção musical da cidade. Ademais, Larindo (2017) destaca que os descendentes do casal também aprenderam e lecionaram música, principalmente piano. Por sua vez, Borges (1998) destaca a família como de grande influência musical e intelectual na antiga capital, além de serem exímios pianistas.

Desta maneira, Sant'anna (2013) define este agente dominante como liberal e abolicionista, além de possuir bastante influência, sendo amigo de Rui Barbosa e de outro José do Patrocínio, famoso abolicionista carioca. Estas amizades foram construídas por meio de seu trabalho como editor no Periódico "A Tribuna Livre", onde Félix de Bulhões, influente poeta goiano, era redator e por sua atuação vigente na música, cultura e na decorrente luta abolicionista. Outra contribuição no campo da imprensa goiana foi periódico O Publicador Goyano, fundado por Tocantins em 1885, com o propósito de debater e noticiar a abolição.

Apesar de sua evidente importância para o cenário musical, abolicionista e cultural da Cidade de Goiás, José do Patrocínio Marques Tocantins ainda não recebe a devida atenção nas pesquisas e historiografias sobre a Cidade de Goiás, de forma geral, assim como explicita Larindo (2017):

> José do Patrocínio é um desses afrodescendentes que foram pouco lembrados, ou apenas citados, pela historiografia e que em sua trajetória trouxe importantes contribuições para Goiás e para a província de Goiás. Atuou em diversos setores: na educação e na cultura, foi professor de música e músico; no jornalismo, foi redator e chefe de redação; na política, concorreu como vereador; como agente cultural, participava da Associação dos Pretos ligada à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; na economia, como minerólogo, tipógrafo e industrial; como militante, foi abolicionista. (LARINDO, 2017, p.13).

Pela afirmação da autora, constatamos a pluralidade deste agente dominante, não só nas artes e na música, mas em diversos aspectos sociais, profissionais e históricos. Visto isso, há de se reiterar a necessidade de investigações sobre a atuação deste personagem e sua contribuições para a história da música da Cidade de Goiás e consequentemente de nosso país.

Durante a investigação nos periódicos fornecidos pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, percebe-se a ocorrência frequente das cerimônias, sobretudo as exéquias, tendo participação ativa de artistas, músicos e compositores. A influência europeia era evidente, além do frequente intercâmbio entre as culturas goiana e mineira, e a composição realizada para o devido fim era de praxe. José do Patrocínio Marques Tocantins também possui relevância neste sentido, contribuindo com suas composições e com sua atuação como músico e regente. Em 1879 foi encontrada notícia na Tribuna Livre sobre a música ouvida na Procissão

das Dores, executada pelo coro da Igreja da Boa Morte, acompanhado pela Orquestra Phil'harmônica, sob a direção do notável regente e compositor goiano em questão José do Patrocínio Marques Tocantins.

Sobre as músicas no campo religioso, Dias (2010) ressalta que ao se tratar de música anônima do Brasil colonial ou do século XIX, não se pode deixar de lado a questão de uma possível procedência europeia. Era comum que os regentes locais adaptassem as obras maiores às suas necessidades imediatas, muitas vezes sem a preocupação de identificar-lhes a autoria nas cópias. A Província de Goyaz não seria exceção a essa regra, sendo muitas vezes confundida à função de copista, que por vezes assinava as partituras, com a de compositor.

Adiante à sua notável riqueza cultural, a Cidade de Goiás é rica em patrimônios históricos da humanidade[3] e em uma sociedade rigorosamente tradicionalista, de costumes fortemente arraigados, não só a arte e a música eram destaque à época. Destacavam-se também o diálogo entre a cultura goiana e mineira que possuíam cidades de grande influência e trajetória semelhante à da antiga capital da capitania de Goiás, como por exemplo Ouro Preto. Além do intercâmbio cultural entre estas duas cidades, a exemplo de personagens ilustres como Nhanhá do Couto, mineira, famigerada "goiana das minas gerais" e uma das precursoras na educação musical nas duas cidades, era notável a conversa artística gerada por grandes nomes da cultura, como Aleijadinho em Ouro Preto e Veiga Valle na Cidade de Goiás, juntamente dos traços históricos deixados por estes que foram de grande influência para esta familiarização, por assim dizer, de costumes goianos e mineiros. Um exemplo disso são os respingos mineiros, que marcaram a história de Goiás, influenciados pela Inconfidência Mineira como atesta Brito (2021), a mineração do ouro, as disputas de poder e o comércio, a agricultura e a pecuária, fortes em ambos os estados, dentre outros fatores.

De forma geral, por meio deste levantamento histórico, destacamos a intensa atividade cultural da antiga capital, por meio de processos de construção social, juntamente da atuação dos educadores, dos agentes dominantes e das instituições, fatores estes que ditaram e ditam a riqueza do patrimônio histórico da Cidade de Goiás, visto este apogeu artístico encontrado no século XIX.

Metodologia

Esta pesquisa está fundamentada na praxiologia de Pierre Bourdieu (1930-2002), que se fundamenta através do estudo de princípios epistemológicos por meio da investigação dos fenômenos socioculturais, ademais naqueles pertencentes ao simbolismo decorrente do capital cultural adquirido e herdado por meio das famílias musicais e do *habitus musical* recorrente na sociedade vilaboense no século XIX. Bourdieu chegou a estes conceitos por meio de longas e exaustivas pesquisas com o fim de elucidar questões tidas como essenciais e fundamentais sobre o aspecto social, tais como: dominação, hereditariedade cultural e familiar, trajetória social, formas de inclusão, ingresso, permanência e sucesso escolar/acadêmico, etc. Desta maneira, a

[3] Em 2001a Cidade de Goiás foi alçada à categoria de Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - Unesco, pelo seu valioso conjunto arquitetônico.

praxiologia foi construída a partir de observações práticas das relações entre estrutura e conjuntura, dialeticamente.

Bourdieu (2003) entende que a estrutura social e suas práticas vêm tanto de fora para dentro, quanto de dentro para fora, considerando o ponto de vista da experiência e da trajetória do agente. Em suma, a teoria bourdieusiana da praxiologia se define da seguinte forma: o conhecimento que podemos chamar de praxiológico tem como objeto não somente o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações dialéticas entre essas estruturas e as disposições estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade. O autor prossegue, Bourdieu (1994), afirmando que este conhecimento supõe uma ruptura com o modo de conhecimento objetivista, ou seja, sobre o questionamento das questões de possibilidade e dos limites do ponto de vista objetivo e objetivante que apreende as práticas de fora, enquanto fato acabado, em lugar de construir seu princípio gerador, situando-se no próprio movimento de sua efetivação.

A coleta de dados fundamentou-se através da revisão de literatura realizada em teses, dissertações e artigos científicos de autores como Mendonça (1981), Borges (1998), Bourdieu (1979, 1983, 1994,1998, 2003, 2004, 2007, 2011), Souza (2007), Cruvinel (2007), Dias (2010), Santos e Clímaco 8 (2018), Carvalho e Cruvinel (2021), Larindo (2017), Lima (2021), Sant'Anna (2013), como também em fontes primárias através de periódicos e jornais goianos do século XIX disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A pesquisa foi ancorada nos principais conceitos bourdieusianos como campo, habitus e o capital simbólico.

Bourdieu (2011) define que o capital simbólico pode ser compreendido como um efeito da distribuição de outros capitais que denotam reconhecimento e representação. Nesta pesquisa, enfocamos o capital cultural como categoria de análise, seja ele adquirido ou herdado. O conceito de campo pode ser definido como espaço social, ou seja, a estrutura social envolvida, onde os agentes assumem posições definidas. Partindo dessa ideia, o campo musical também se encaixa nesse conceito, por meio da hierarquização dos interesses, além da teorização da prática musical, que é a própria práxis, ou praxiologia, como aponta Bourdieu (1994). Já o habitus "completa o movimento de interiorização de estruturas exteriores, ao passo que as práticas dos agentes exteriorizam os sistemas de disposições incorporados" (BOURDIEU, 2007, p. 41). Assim, a característica principal desse conceito consiste na fundamentação da existência, ou seja, na condição do sujeito, através dessa mesma estrutura proporcionada pelo campo; assim, o sujeito é o resultado da sua prática, de seus costumes, e consequentemente de seu habitus. Assim, Bourdieu define como habitus: "(...) um sistema de disposições duráveis e transferíveis que integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por estes resultados." (BOURDIEU, 1983, p.65). Podemos afirmar que o habitus está intrinsecamente ligado ao capital cultural, seja ele herdado, familiar ou adquirido, através da perpetuação de valores. Bourdieu (1979) ainda

explicita que o capital cultural surge pela necessidade de se compreender as desigualdades sociais e a diferenciação de desempenho em meio à sociedade de grupos de indivíduos pertencentes a diferentes classes sociais. Este conceito bourdieusiano faz uma inter-relação entre o fator econômico e cultural, concernentes à posição social dos indivíduos.

Na sociedade goiana oitocentista, este aspecto se torna altamente presente, devido à forte influência familiar e oligárquica em todo o estado de Goiás. A partir da praxiologia bourdieusiana, o capital cultural pode existir em três estados: incorporado, objetivado e institucionalizado, e sua acumulação inicial "começa desde a origem, sem atraso, sem perda de tempo, pelos membros das famílias dotadas de um forte capital cultural" (BOURDIEU, 1979, p. 76).

O estado incorporado se caracteriza pelos gostos do indivíduo, isto é, a internalização do *habitus* está intrinsecamente ligada a este estado do capital cultural, cujo qual não pode ser transmitido instantaneamente por doação ou transmissão hereditária, por compra ou troca. “Pode ser adquirido, de maneira totalmente dissimulada ou inconsciente, e permanece marcado por suas condições primitivas de aquisição” (BOURDIEU, 1979). O capital cultural incorporado também está ligado à herança familiar, ao aprendizado e transmissão de conteúdos e à relação entre família e escola. Já o estado objetivado se traduz em bens culturais, como esculturas, pinturas, música, etc. Este estado do capital está totalmente relacionado ao valor histórico, ao qual esta pesquisa está amplamente relacionada; os bens econômicos e o capital econômico decorrente dos processos culturais, de valores e cultura são também uma característica deste estado do capital. Para a obtenção desta simbologia e transmissão hereditária, há de se haver o capital cultural incorporado, ou seja, primeiramente este precisa ser incorporado, para depois ser objetificado, no que se refere aos bens culturais. Por fim, há o capital cultural institucionalizado, que é caracterizado pela aquisição de títulos e diplomas escolares, por meio das instituições. Para Bourdieu (1979), se caracteriza como instituição qualquer espaço onde há a prática e a transmissão de conhecimentos.

A Teoria da Prática bourdieusianas analisa os fenômenos sociais, os cenários culturais., políticos, sociais e históricos, cuja compreensão do espaço social na relação dialética entre estrutura, instituições e agentes sociais e musicais, se dá tanto de forma interna, como de forma externa. No contexto da Cidade de Goiás, a atividade cultural intensa e a prática musical impulsionada por diversos agentes, ocorria em diversos espaços, desde teatros, bandas de música, irmandades, escolas até nos saraus em casa, por isso este estado do capital também esteve amplamente presente. Destarte, as categorias enfocadas nesta pesquisa foram estruturadas por meio da análise do habitus, no campo de produção musical e do capital cultural.

Ademais, esta abordagem está intrinsecamente ligada a princípios epistemológicos e de investigação dos fenômenos sociais atrelados à época de atuação deste importante agente musical a ser estudado, esclarecendo questões sociais vigentes à época através da revisão de literatura, do levantamento de dados, por meio da investigação do objeto e de utilização de recursos de pesquisa como a Hemeroteca Digital da

Biblioteca Nacional, que conta com um riquíssimo acervo, onde já foram encontrados dados importantíssimos sobre o campo de produção musical vilaboense, contribuintes para a pesquisa.

Resultados

Utilizando a metodologia apresentada, foram encontrados diversos dados, por meio da investigação em fontes primárias, principalmente por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Estes dados compõem instituições, agentes, jornais e periódicos, não só do século XIX, mas também do início do século XX, corroborando, desta maneira, para pesquisas posteriores, a fim de preencher lacunas historiográficas, elucidando questões da formação histórico-cultural da Cidade de Goiás. A pesquisa foi realizada em acervos históricos, dadas as famílias musicais na Cidade de Goiás no século XIX, foi iniciada por meio de Plano de Trabalho de Iniciação Científica ligado ao Projeto de Pesquisa Formação Musical no Brasil no século XIX, coordenado pela Profª Drª. Flavia Maria Cruvinel.

Por meio do trabalho de pesquisa colaborativo, envolvendo planos de trabalho de Iniciação Científica de discentes, jovens pesquisadores orientados pela Profa. Cruvinel pode-se levantar os dados no período entre 2020 e 2022. A partir de pesquisas nos seguintes periódicos goianos:Brasil Federal: Órgão do Grupo Republicano de Goyaz (1866), A Província de Goyaz: Hebdomadario Litterario e Noticioso, dedicado aos interesses da Província (1883 e 1884), A União: Órgão do Partido Conservador (1888), Bocayuva: Órgão Republicano e dos Interesses Geraes da Provincia (1883), O Publicador Goyano (1885 a 1889), A Tribuna Livre: Órgão do Club Liberal de Goyaz (1878 a 1884), Correio Official de Goyaz (1837), A Plebe: Pátria e o Povo (1890), Almanak de Goyaz: Calendário para o anno de 1887 - Compto Ecclesiastico (1887) e A Thesoura: Órgão Critico e Litterario (1888), até o momento, foram encontrados e levantados um total de 43 (quarenta e três) agentes musicais, sendo estes atuantes principalmente no século XIX, além de um total de 10 (dez) famílias musicais e 19 (dezenove) instituições dentre bandas, sociedades, orquestras, teatros, igrejas, etc.

Dentre os agentes atuantes no século XIX foram encontrados os seguintes nomes apresentados em ordem alfabética: 1.Alberto Augusto Pereira; 2. Anna Francisca Tocantins; 3. Antônio Manuel Xavier; 4. Antônio Martins de Araújo; 5.Antônio Pereira Ramos Jubé; 6. Basílio Martins Braga Serradourada; 7. Belarmino Felippe do Nascimento; 8. Benedicto Pereira de Andrade; 9. Brás de Arruda; 10. Carlos Bernardes Ferreira; 11. Carlota Jubé; 12. Eurídice Natal; 13. Francisco Antônio de Azeredo; 14. Francisco Martins de Araújo; 15. Geraldo Correia do Lago; 16. Gilmore; 17. Heitor do Nascimento; 18. João da Costa Lima; 19. João da Rocha Vidal; 20. João de Macedo Silva (Juju), 21. João Ferreira da Silva; 22. João Loureiro d'Abadia; 23. João Ribeiro da Silva; 24. João Rodrigues de Araújo, 25. Joaquim Santana Marques; 26. Joaquim Sant' Anna; 27. Joaquim Xavier dos Guimarães; 28. José Carlos do Patrocínio; 29. José do Patrocínio Marques Tocantins; 30. José Iria Xavier Serradourada; 31. Julio Alencastro Veiga; 32. Manoel Alves de Castro; 33. Manoel Amorim Félix de Souza; 34. Maria Angélica da Costa Brandão (Nhanhá do Couto); 35. Maria Jubé; 36. Maria Nazareth Bulhões; 37. Minervino Marques; 38. Nídia Martins de Araújo; 39. Olegário Antunes; 40.

Padre Vigário Colado (Ouro Preto - MG); 41. Pedro Valentim Marques; 42. Ramiro Pereira de Abreu, 43. Simão Ribeiro Queiroz. Estes agentes, em sua maioria, atuaram como compositores, regentes, músicos, e compunham, através de diversas formas de atuação, a sociedade musical vilaboense oitocentista.

Como análise dos dados, vieram à luz importantes agentes e instituições em decorrência da pesquisa, além de desvelar a praxiologia de Pierre Bourdieu como método. Um exemplo disso é o capital cultural adquirido e herdado, as famílias musicais encontradas e sua inter-relação com a sociedade cultural e artística de Goiás, como destacado nos quadros acima e no decorrer deste trabalho. Partindo deste conceito bourdieusiano, podemos destacar as famílias: 1. Marques Tocantins; 2. Bulhões; 3. Fleury; 4. Curado; 5. Albernaz, 6. Sant'Anna; 7. Xavier; 8. Serra-Dourada; 9. Roriz; e 10. Amorim, que com seu capital cultural fortemente estabelecidos, ajudaram a impulsionar a tradição da Cidade de Goiás, como também de todo o estado, reforçando este conceito da presença e consolidação familiar no ponto de vista histórico-cultural, marco da construção social de nosso país.

Assim, como citado anteriormente, foram encontradas as seguintes instituições: 1. Banda de Música da Guarda Nacional (1864); 2. Banda do 20º Batalhão (1879), 3. Banda Policial (1859); 4. Banda de Música Euterpe Goyanna; 5. Banda de Música à União Goyana (1884); 6. Banda de Música do Corpo de Imperiaes Marinheiros; 7. Companhia de Aprendizes Militares; 8. Batalhão 2 da Infantaria; 9. Sociedade Recreativa; 10. Sociedade Carnavalesca; 11. Banda de Música do Bonfim; 12. Banda de Aprendizes; 13. Banda de Cornetas; 14. Orchestra Philarmonica (1870); 15. Lyceu de Goyaz; 16. Banda Musical Ypiranga; 17. Grande Orquestra do Sr. Gilmore; 18. Teatro S. Joaquim; e 19. Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Considerações Finais

Por meio desta pesquisa pudemos elencar e elucidar importantes agentes e instituições no cenário da produção cultural e musical da Cidade de Goiás, como por exemplo José do Patrocínio Marques Tocantins e sua família, vista a elucidação da participação pulsante do mesmo como um agente no campo de produção musical da antiga capital, como também na consagração de sua imagem em meio à luta abolicionista. É de cunho essencial investigar a atuação deste agente dominante, que além de músico, era jornalista, atrelada a este contexto, em meio às oligarquias vigentes no período pré-república. Destacamos também a atuação das mulheres na música em Goiás e sua extrema importância em diversos aspectos neste e em diversos âmbitos da cultura e da sociedade.

O trabalho reitera a importância de investigar objetos de pesquisa ligados ao passado, e aponta para clarificar pontos da história ainda não elucidados em sua totalidade. O valor sociocultural de todo o Estado, principalmente no ponto de vista do desenvolvimento musical e histórico da antiga capital, permeando os processos pioneiros e indispensáveis para a Educação Musical e para a Musicologia de forma geral.

Como análise dos dados, vieram à luz importantes agentes e instituições em decorrência da pesquisa, além de desvelar a praxiologia de Pierre Bourdieu como método. Um exemplo disso é o capital cultural adquirido e herdado, as famílias musicais encontradas e sua inter-relação com a sociedade cultural e artística de Goiás.

Assim, esperamos que esta pesquisa possa colaborar para futuras investigações acerca da vida musical na Cidade de Goiás no século XIX, vista a escassez de dados e a tamanha dificuldade em encontrá-los. Buscamos desvelar parte da história, auxiliando na compreensão do nosso passado musical, ainda cheio de lacunas e interrogações.

Referências

BORGES, Rogério. *O nascimento de Goiás.* O Popular, 2020

BORGES, Maria Helena Jayme. *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972).* Goiânia: Funape, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas.* São Paulo: Brasiliense, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder do Simbólico.* 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOURDIEU, Pierre**.** *Esboço de uma teoria da prática.* In.: ORTIZ, R. (org). A sociologia de Pierre Bourdieu. Olho d'Água. São Paulo, 2003, p. 39 – 72.

BOURDIEU, Pierre. *Os três estados do capital cultural.* CATANI, Afrânio & NOGUEIRA, Maria Alice (orgs.) Escritos de Educação. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 71-80.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma Teoria da Prática.* In: ORTIZ, Renato (Org.). A sociologia de Pierre Bourdieu, São Paulo: Editora Ática, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. Organizado por Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

BRITO, Isabella. *Reflexos da Inconfidência Mineira em Goiás.* Diário da Manhã. abr. 2021. Disponível em: Acessado em 30 jan/2023.

CARVALHO, Guilherme Braga de; CRUVINEL, Flavia Maria. *José do Patrocínio Marques Tocantins: trajetória de um agente dominante no campo de produção musical na Vila Boa de Goyaz no século XIX.* ABEM, 2021.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade.* Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1995.

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.

DIAS, Ângelo. *Música de Exéquias em Vila Boa de Goyaz: Contextualização de uma coleção de manuscritos.* Música Hodie, UFG. Vol. 9, n. 1, 2010.

HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL. *ACERVOS DIGITAIS.* Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital. Acesso em: ago. 2023.

LARINDO, Aparecida Macedo. *José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889): trajetória de um afrodescendente na província de Goiás no século XIX.* PUC-GO, 2017.

LIMA, Ana Paula Oliveira. *José do Patrocínio Marques Tocantins e a abolição em Goiás.* Portal Geledés. Guest Post, Nossas Histórias, 2021.

MENDONÇA, Belkiss Spenciére Carneiro de. *A música em Goiás.* 2ª ed. Goiânia, Ed. Da Universidade Federal de Goiás, 1981.

SANT'ANNA, Thiago. *Os abolicionismos na cidade de Goiás: pluralidades e singularidades nos anos 1880.* Elisée, Rev. Geo. UEG – Anápolis, v.2, n.2, p.92-107, 2013.

SANTOS, Noemi Ferreira dos; CLÍMACO, Magda de Miranda. *O protagonismo da mulher vilaboense e sua atuação no cenário musical: registros em periódicos e cruzamento de representações.* XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2018.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Paixões em Cena: *A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX).* Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. Doutorado. Brasília, 2007.

OS MOTETOS DOS PASSOS EM TERRAS GOIANAS: COLEÇÃO BALTHASAR DE FREITAS DO LABORATÓRIO DE MUSICOLOGIA BRAZ WILSON POMPEU DE PINA FILHO - EMAC UFG

THE STEPS MOTETS IN GOIANAS LANDS: THE BALTHASAR DE FREITAS COLLECTION OF THE BRAZ WILSON POMPEU DE PINA FILHO MUSICOLOGY LABORATORY - EMAC UFG

Arthur Ribeiro de Araujo
araujo23@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: Até o momento foram localizadas na Cidade de Goiás, em Jaraguá (GO), em Itaberaí (GO), em Pirenópolis (GO) e em Corumbá (GO), peças agrupadas sob a denominação de Moteto dos Passos, realizados durante a Procissão dos Passos (também chamada de Procissão do Encontro), onde o Cristo da Paixão (uma grande imagem de Jesus ajoelhado carregando a cruz) se detém frente a pequenas capelas ou oratórios (os "passos"), para rezas e entoação de cânticos alusivos ao martírio de Jesus Cristo. São peças anônimas, copiadas em diferentes épocas, por diferentes copistas, ou sem esta indicação, basicamente similares, mas ordenadas de maneira diversa com acréscimo ou supressão de instrumentos e cânticos. Parte da documentação oriunda da cidade de Jaraguá encontra-se no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da Universidade Federal de Goiás (LABMUS EMAC)**.** Os Motetos dos Passos estão distribuídos em caixas numeradas em algarismos romanos de I a X foram encontrados diversos manuscritos, de músicas e mais precisamente várias copias do Motetos dos Passos. Realizamos uma jornada para verificar o estado físico do conteúdo e as informações que poderiam ser obtidas através destes, bem como para conferir a catalogação prévia visando organizar a documentação para sua digitalização e disponibilização ao público através do Portal de Coleções, Centro de Documentação LABMUS EMAC do CIDARQ UFG.

Palavras-chave: Moteto dos Passos, Semana Santa, catalogação, Acervo Balthasar de Freitas, LABMUS EMAC.

Abstract: *Up to now, pieces were found in the city of Goiás, in Jaraguá (GO), in Itaberaí (GO), in Pirenópolis (GO) and in Corumbá (GO), grouped under the denomination of Steps Motets, performed during the Procession of the Steps (also called Procession of the Meeting), where the Christ of the Passion (a great image of Jesus kneeling carrying the cross) stops in front of small chapels or oratories (the "steps"), for prayers and chants allusive to the martyrdom of Jesus Christ. They are anonymous pieces, copied at different times, by different copyists or without this indication, basically similar, but arranged differently with the addition or deletion of instruments and songs. Part of the documentation from the city of Jaraguá is at the Braz Wilson Pompeu de Pina Filho Musicology Laboratory of the Federal University of Goiás (LABMUS EMAC). They are distributed in boxes numbered in roman numerals from I to X. Several manuscripts of songs and more precisely several copies of the Steps Motets were found. We made a journey to verify the physical state of the content and the information that could be obtained through these, as well as to check the previous cataloging in order to organize the documentation for its digitization and availability to the public through the Portal of Collections, Documentation Center LABMUS EMAC of CIDARQ UFG.*

Keywords: *Steps Motets, Holy Week, cataloguing, Balthasar de Freitas Collection, LABMUS EMAC.*

Introdução

Até o momento foram localizadas na Cidade de Goiás, em Jaraguá (GO), em Itaberaí (GO), em Pirenópolis (GO) e em Corumbá (GO), peças agrupadas sob a denominação de Moteto dos Passos, realizados durante a Procissão dos Passos (também chamada de Procissão do Encontro), onde o Cristo da Paixão (uma grande imagem de Jesus ajoelhado carregando a cruz) se detém frente a pequenas capelas ou oratórios (os "passos"), para rezas e entoação de cânticos alusivos ao martírio de Jesus Cristo. São peças anônimas, copiadas em diferentes épocas, por diferentes copistas, ou sem esta indicação, basicamente similares, mas, ordenadas de maneira diversa com acréscimo ou supressão de instrumentos e cânticos. Parte da documentação oriunda da cidade de Jaraguá encontra-se no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da Universidade Federal de Goiás (LABMUS EMAC).

Em 2013, o LABMUS recebeu o Acervo Balthasar de Freitas, maestro e compositor já falecido de Jaraguá. O material foi doado pelas bisnetas do músico: as professoras Gyovana Carneiro, Ivana Carneiro e Dulce Pedrosa. Balthasar de Freitas foi um importante músico goiano que viveu entre os anos de 1870 e 1936 em Jaraguá, onde trabalhou com o coro da Igreja e com a banda de música da cidade. A coleção possui mais de seiscentas obras (Séculos XVIII, XIX e início do século XX) divididas em quatro séries: música sacra, música instrumental, música impressa e outros documentos. Freitas não só produziu grande número de manuscritos musicais, como foi também o herdeiro de um valioso acervo de obras copiadas e compostas por músicos de gerações anteriores.

O foco desta pesquisa situa-se nos *Motetos dos Passos*, obra anônima, ainda cantada durante a Semana Santa nas cidades goianas surgidas do Ciclo do Ouro. Nesta coleção há cópias desses motetes advindas de diferentes localidades, copiadas em diferentes épocas e por diferentes copistas ou sem indicação do copista, ordenadas de maneiras distintas, apresentando acréscimos ou supressões de cânticos e variações na instrumentação.

A pesquisa que originou esse artigo tem como objetivo geral a análise da linguagem musical dos *Motetos dos Passos* constantes na Coleção Balthasar de Freitas, arquivados no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC UFG), com vistas a compreender aspectos de estilo, gênero e questões de identidades, possibilitando, portanto, a revisão de sua prévia catalogação, digitalização e inserção no "Portal de Coleções de Arquivo", Centro de Documentação LABMUS EMAC do CIDARQ UFG (https://memoria.cidarq.ufg.br/index.php/), através do ICA AtoM (*Access to Memory*), aplicativo de código aberto destinado à descrição normalizada em arquivos definitivos.

O ICA-ATOM, dentre outros recursos, cria campos personalizados para todos os elementos descritivos da norma de destino, utilizando a tabela do banco de dados de propriedade do ICA-Atom (onde "tipo" é o nome do elemento e "valor" refere-se aos dados em si); cria métodos adicionais para gerenciamento dos dados, conforme necessário, adiciona modelos de interface de usuário (visualizar e editar telas), utiliza divisões de página e rótulos baseados na estrutura e na terminologia da norma de destino (https://wiki.ica-atom.org/Descriptive_standards/pt). Ademais, o ICA-AtoM possibilita a inserção em miniatura do documento

inteiro digitalizado, o que no caso de manuscritos de música religiosa dos séculos XVIII e parte do XIX, de certa forma, o problema do *incipit* apenas melódico.

1. Sobre a Semana dos Passos e Procissão do Encerro os Passos

À semelhança das cidades mineiras de Tiradentes e São João Del Rei, duas semanas antes da Semana Maior (Semana Santa propriamente dita) é celebrada na Cidade de Goiás, a "Semana dos Passos". No Sábado há missa pela manhã com a comunhão dos irmãos. À noite, acontece a "Procissão do Encerro" (ou do "Depósito") na qual a imagem do Senhor dos Passos, encerrada em um baldaquim de seda roxa com frisos dourados nas laterais, desce a escadaria da Igreja de São Francisco de Paula, ao som da *Marcha Rio Grandense*, [4]rumo à Igreja do Rosário (SOUZA, 2007).

> O dobre grave do camarim do Senhor dos Passos acionado por um sineiro - figura que tendo desaparecido da vida cosmopolita surpreende o visitante pela força expressiva visual e sonora - anuncia o começo da procissão. O andor - carregado por oito Irmãos vestidos com suas opas de cor roxa, empunhando antigos bastões de madeira e prata - percorre a nave rumo ao adro da igreja. Ali se detém por instantes e o coro, acompanhado por uma formação de metais, canta o solene moteto *Pater mi.* Desce, a seguir, as escadarias da igreja, equilibrado nos ombros dos irmãos, o que provoca apreensão naqueles que assistem esta cena pela primeira vez. Formada a procissão, o andor é colocado no final do cortejo, entre os dois cordões, seguido pela Banda da Polícia Militar. Há grande agitação nesse momento, quebrando a solenidade anterior (SOUZA, 2007, p.90-91).

No Domingo dos Passos - o Domingo da Paixão do calendário litúrgico - há missa na Igreja do Rosário com o canto do *Moteto dos Passos.* À noite realiza-se a *Procissão* dos *Passos* (ou do *Encontro*). No altar, a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos - ajoelhada segurando uma grande cruz de madeira - , colocada sobre um andor enfeitado com flores. Trata-se de um conjunto imagético particularmente impressionante "visto congregar singeleza, fausto e ilusionismo: o branco das flores contrastando com o veludo roxo das vestes e o dourado dos brocados e do resplendor, somado ao realismo conferido por cabelos reais". Os olhos de vidros parecem vivos graças ao efeito da iluminação (SOUZA, 2007).

[4] A *Marcha Rio Grandense*, conforme entrevista a nós concedida por Guilherme Antônio Siqueira, recebeu esse nome porque o Maestro Braz Pereira de Arruda 1860-1920), à época da composição residindo no Rio Grande do Sul, inspirado pela recordação do Sábado do Senhor dos Passos na Cidade de Goiás compôs a Marcha especialmente para a descida do Senhor Bom Jesus dos Passos. Segundo a tradição oral, essa marcha possui 16 compassos que é o mesmo número de degraus que da escadaria da igreja de São Francisco de Paula, sendo executada exclusivamente para esse momento.

Figura 1. Imagem do Senhor dos Passos vilaboense supostamente vinda da Bahia no século XVIII e restaurada no século XIX pelo escultor Veiga Valle.

Fonte: foto tirada por XXXX

A procissão vai se formando no exterior da igreja. Cada participante recebe uma vela inserida em uma lanterna de papel (...) Duas filas seguem rua acima, passando sobre o Rio Vermelho e avança pelas ruas do centro histórico, ao som dos passos peregrinos e dos bastões dos Irmãos dos Passos. No final do cortejo, entre as duas fileiras, posiciona-se o andor carregado por membros da Irmandade dos Passos, seguidos pela Banda da Polícia e do coro. Ao som de uma marcha fúnebre inicia-se o préstito (XXXX, 2007). O cortejo se detém nos "Passos" – seis oratórios improvisados em residências particulares e duas pequenas capelas remanescentes do século XVIII ou XIX – onde é cantada uma das oito peças que integram o *Moteto dos Passos*.

Fonte: fotos tiradas por Ana Guiomar **Foto 2 e 3.** Passo da Igreja da Boa Morte e Passo do Chafariz remanescentes do período colonial

Rêgo Souza

O ponto alto é o encontro das imagens do Senhor dos Passos com a de Nossa Senhora das Dores, a qual, em outro cortejo (Procissão das Dores), iniciada frente ao Museu da Boa Morte, "havia saído à procura de seu Filho". Nesse momento, o bispo profere o "Sermão do Encontro". A partir daí as imagens seguem juntas – na agora chamada Procissão do Encontro - até a entrada da Catedral de Sant'Ana. No dia seguinte, Segunda-feira, o Senhor dos Passos é reconduzido em procissão até seu camarim na Igreja de São Francisco - a sua "casa" como dizem os vilaboenses - de onde sairá no ano seguinte para as mesmas solenidades (SOUZA, 2007).

2. Sobre o Moteto dos Passos em cidades goianas

O musicólogo Paulo Castagna afirma que não existiu no Brasil um número fixo ou uma forma padronizada para a ordenação dos Motetos dos Passos. Nas suas palavras:

> Variaram (os motetos), na grande maioria dos casos, de quatro a nove e sua seleção, até agora, parece quase aleatória. A permuta entre Motetos de uma fonte para outra foi intensa e também aparentemente aleatória: um Moteto com o mesmo texto e música às vezes é o primeiro em um determinado conjunto, o segundo em outro, o terceiro em mais outro, e assim por diante. (2004, p. 98).

Castagna (2008, p. 99) também identificou nos onze textos diferentes que são cantados durante a Procissão dos Passos (apresentados no quadro abaixo em ordem alfabética), todos retirados da Bíblia ou de livros litúrgicos, com exceção do *Domine Jesu*:

Quadro 1. Textos utilizados no Moteto dos Passos, no Brasil conforme Paulo Castagna

Textos utilizados no Moteto dos Passos, no Brasil conforme Paulo Castagna.	ORIGEM
Angariaverunt Simonem Cyrenaeum	**Marcos, 15,21/Paixão da Missa de Terça-feira Santa**
Bajulans sibi Crucem	**João, 19,17e18/Paixão Missa dos Pré-Santificados, Sexta-feira Santa**
Exeamus ergo	**-Epistola de São Paulo aos Hebreus, 13,13**
Domine Jesu	**Texto não localizado na Bíblia ou livros litúrgicos**
Filiae Jerusalem, nolite flere super me	**Lucas, 23,46/Paixão da Missa de Quarta-feira Santa**
Jesus clamans voce magna	**Lucas, 23,46/Paixão da Missa de Quarta-feira Santa**
O vos omnes, qui transitis per viam	**Lamentações de Jeremias, 1,2/Lição III das Matinas de Quinta-feira Santa/Responsório V das Matinas de Sábado Santo/ Antífona do Salmo 150, das Laudes do Sábado Santo**
Pater mi, si possibile est	**Mateus, 26,39/Paixão da Missa de Domingo de Ramos**
Pater, in manus tuas commendo	**Lucas, 23,46/Paixão da Missa de Quarta-feira Santa**

Popule meus, quid feci tibi?	**Impropérios da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa**
Tristis est anima meã	**Mateus, 26,38/Marcos,14,34/Paixão da Missa de Domingo de Ramos/Paixão da Missa de Terça-feira Santa**

Fonte: CASTAGNA, 2008, p.99)

Já no Estado de Goiás, localizamos alguns desses cânticos, e outros, incluídos em manuscritos denominados como *Moteto dos Passos*, organizados, no Quadro 2, também em ordem alfabética:

Quadro 2. Moteto dos Passos em cidades goianas.

Cidade de Goiás Acervo OVAT	**Cidade de Goiás Museu das Bandeiras**	**Pirenópolis**	**Corumbá de Goiás**	**Jaraguá Acervo Balthazar de Freitas** LMBWPP EMAC/UFG	**Itaberaí Acervo Antônio Caldas IPEHBC PUC/GO**
Adoramus Te Christe				**Amplius**	***Adoramus Te Christe***
Angariaverunt Simonem Cyrenaeum	***Angariaverunt Simonem Cyrenaeum***	***Angariaverunt Simonem Cyrenaeum***	***Angariaverunt Simonem Cyrenaeum***	***Angariaverunt Simonem Cyrenaeum***	***Angariaverunt Simonem Cyrenaeum***
Bajulans sibi Crucem	***Bajulans sibi Crucem***	***Bajulans sibi Crucem***	***Bajulans sibi Crucem***	***Bajulans sibi Crucem***	***Bajulans sibi Crucem***
Domine Jesu	***Domine Jesu***	***Domine Jesu***	***Domine Jesu***	***Domine Jesu***	***Domine Jesu***
Exeamus ergo	***Exeamus ergo***	***Exeamus ergo***	***Exeamus ergo***	***Exeamus ergo***	***Exeamus ergo***
Filiae Jerusalém	***Filiae Jerusalém***	***Filiae Jerusalém***	***Filiae Jerusalém***	***Filiae Jerusalém***	***Filiae Jerusalém***
	Heu, Heu, Domine				
Miserere mei Deus		***Miserere mei Deus***		***Miserere mei Deus***	
O vos omnes, qui transitis per viam	***O vos omnes, qui transitis per viam***	***O vos omnes, qui transitis per viam***	***O vos omnes, qui transitis per viam***	***O vos omnes, qui transitis per viam***	***O vos omnes, qui transitis per viam***
Pater mi, si possibile est	***Pater mi, si possibile est***	***Pater mi, si possibile est***	***Pater mi, si possibile est***	***Pater mi, si possibile est***	***Pater mi, si possibile est***
Popule meus, quid feci tibi?	***Popule meus, quid feci tibi?***	***Popule meus, quid feci tibi?***			
Salvator mundi				***Tibi Soli***	
		Vós Senhor/Senhor Deus		***Senhor Deus***	

Fonte: da autora e autor.

No caso de Pirenópolis, a relação de motetos advém de relato escrito (JAYME, 1985), de relatos orais, de observação *in locu* e registrados em vídeo e postados na Internet. De Corumbá, os motetos foram a mim entregues (cópia em xerox) por um integrante da **Corporação Musical 13 de Maio.**

Comparando o Quadro 2 com o Quadro 1, observa-se a ausência do *Jesus clamans você magna*, do *Pater, in manus tuas commendo* e do *Tristis est anima meã.* Um *Miserere mei*, ausente no levantamento de Castagna, aparece na Cidade de Goiás, em Pirenópolis e em Jaraguá. Um *Popule meus, quid feci tibi?*, também ausente no Quadro 1, aparece na Cidade de Goiás (OVAT e Museu das Bandeiras) e em Pirenópolis. Além

disso, há nos manuscritos da Cidade de Goiás (acervo OVAT) e em Itaberaí (IPEHBC) um *Adoramus Te Christe*. Na Cidade de Goiás (OVAT) aparece também um *Salvator Mundi*. Há um *Amplius* e um *Tibi Solis* em Jaraguá (LABMUS/EMAC). Em Pirenópolis e em Jaraguá (LABMUS/EMAC) aparece um *Senhor Deus.*

A seguir, no Quadro 3, apresentamos o conjunto de motetos goianos conforme ordenação e nomeação constante nos documentos:

Quadro 3. Ordenação dos Motetes nas Cidades Goianas. Títulos conforme constante nos documentos

CIDADE DE GOIÁS Acervo OVAT	CIDADE DE GOIÁS Museu das Bandeiras	PIRENÓPOLIS	CORUMBÁ DE GOIÁS	JARAGUÁ Acervo Balthazar de Freitas LABMUS EMAC/UFG	ITABERAÍ Acervo Antônio Caldas Pinheiro IPEHBC/PUC/GO
					Adoramus te Christe
I. Pater mi	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*
II. Bajulans	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*
III. Exeamus	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*
IV. O vos omnes	*IV. O vos omnes*	*IV. O vos omnes*	*IV. O vos omnes*	*IV. O vos omnes*	*IV. O vós omnes*
V. Angariaverunt	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*
VI. Filiae	*VI. Filiae*	*VI. Filiae Jerusalem*	*VI. Filiae*	*VI. Filiae Jerusalem*	*VI. Filiae Jerusalem*
VII. Domine	*VII. Domine*	*VII. Domine*	*VII. Domine*	*VII. Domine*	*VII. Domine*
VIII. Adoramus	*VIII. Popule meus*	*VIII. Popule meus*		*VIII. Miserere*	
IX. Salvator Mundi	IX . *Heu, Heu, Domine*	*VIII. Miserere*		*IX. Amplius*	
X. Popule meus		*X. Senhor Deus*		*X. Tibi Soli*	
XI. Miserere				*XI. Senhor Deus*	

Fonte: da autora e do autor.

Retirando peças que aparecem de forma não recorrente nas localidades e acervos goianos (Quadro 3), tem-se a seguinte sequência de motetes:

Quadro 4. Títulos conforme constante nos documentos.

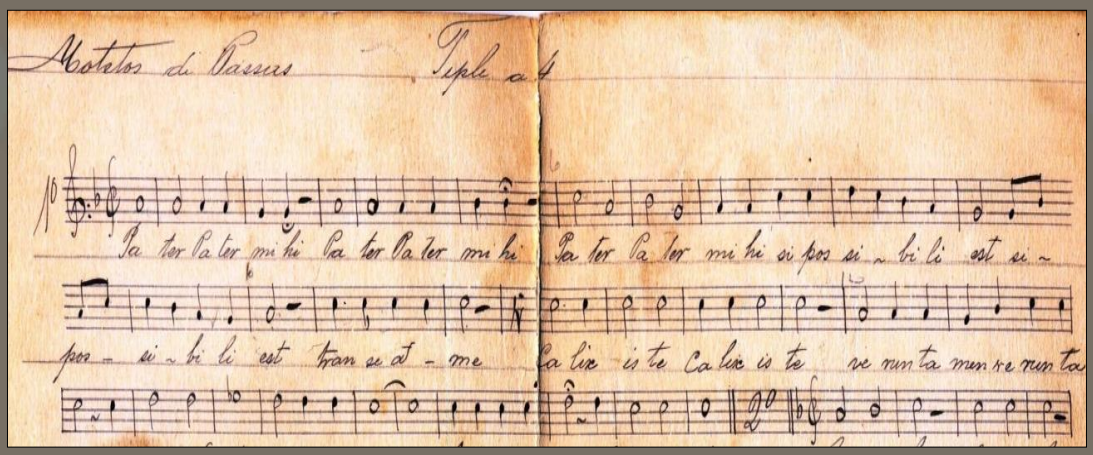
CIDADE DE GOIÁS Acervo OVAT	CIDADE DE GOIÁS Museu das Bandeiras	PIRENÓPOLIS	CORUMBÁ DE GOIÁS	JARAGUÁ Acervo Balthazar de Freitas LABMUS (EMAC/UFG)	ITABERAÍ Acervo Antônio Caldas Pinheiro IPEHBC/PUC/GO
I. Pater mi	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*	*I. Pater mi*
II. Bajulans	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*	*II. Bajulans*
III. Exeamus	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*	*III. Exeamus*
IV. O vos omnes	*IV. O vos omnes*	*IV. O vos omnes*	*IV. O vos omnes*	*IV. O vos omnes*	*IV. O vós omnes*
V. Angariaverunt	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*	*V. Angariaverunt*

VI. Filiae	***VI. Filiae***	***VI. Filiae Jerusalem***	***VI. Filiae***	***VI. Filiae Jerusalem***	***VI. Filiae Jerusalem***
VII. Domine	***VII. Domine***	***VII. Domine***	***VII. Domine***	***VII. Domine***	***VII. Domine***

Fonte: da autora e do autor

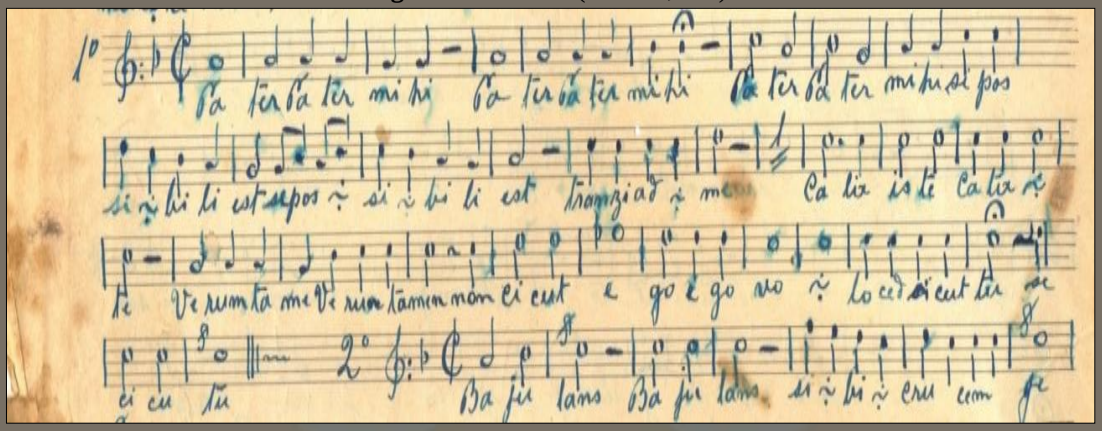
Considerando que os conjuntos documentais apresentados no quadro acima apresentam a mesma ordenação, similaridade e unidade estilística, entendo que essas sete peças se constituem em uma "unidade musical" ou "composição musical", para usar os termos de Paulo Castagna (2004), denominada como Moteto dos Passos, a qual circulou e ainda circula pelo território goiano. Para ilustrar, apresento abaixo quatro cópias da parte do soprano do moteto *Pater mi*, de épocas e acervos diferentes.

Figura 1. *Pater mi* (Museu das Bandeiras, Cidade de Goiás).



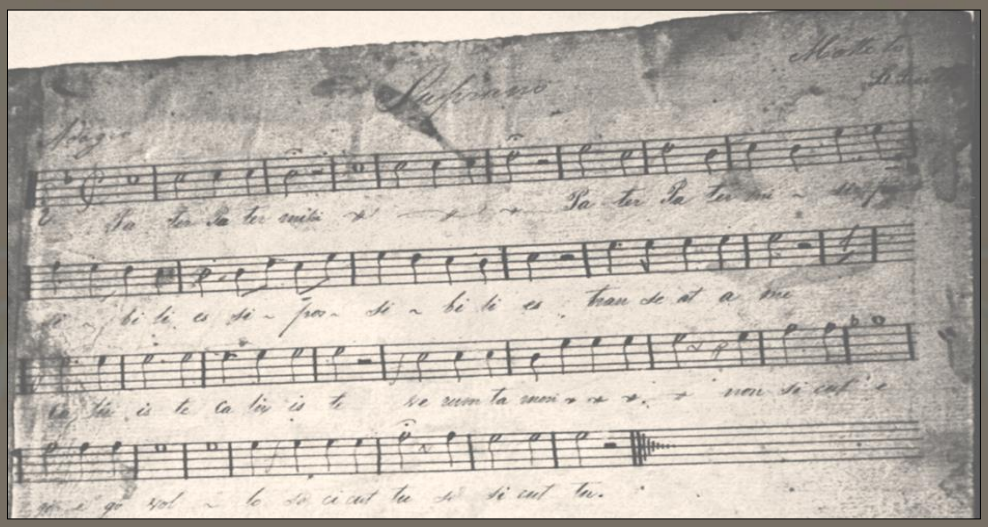
Fonte: Museu das Bandeiras, Cidade de Goiás. Morrinhos 16 de dezembro 1880. Por Simão Ribeiro Queiroz

Figura 2. *Pater mi* (Itaberaí, GO).



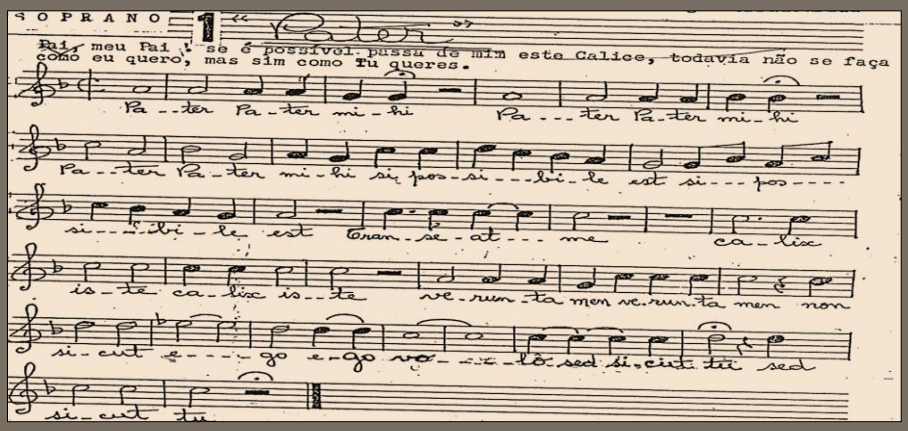
Fonte: Acervo Antônio Cesar Caldas Pinheiro. IPEHBC/PUC-GO. Itaberaí, s/d, s/c

Figura 3. *Pater mi* (Jaraguá, GO)



Fonte: Acervo Balthasar de Freitas. LABMUS. EMAC/UFG.

Figura 4. *Pater mi* (Cidade de Goiás)



Fonte: Acervo OVAT. Cidade de Goiás.

Dentre os motetos que não são recorrentes nas localidades goianas pesquisadas (Quadro 5), observa-se três ocorrências do *Popule Meus*: na Cidade de Goiás (Acervo OVAT e Acervo do Museu das Bandeiras) e em Pirenópolis; três ocorrências do *Miserere Mei*: Cidade de Goiás (Acervo Museu das Bandeiras), em Pirenópolis e em Jaraguá (Acervo Balthazar de Freitas. LABMUS. EMAC/UFG); duas ocorrências do *Adoramus te Christ:* Cidade de Goiás (Acervo OVAT) e Itaberaí (IPEHBC/PUC/GO); duas ocorrências do *Amplius:* em Pirenópolis e em Jaraguá (Acervo Balthazar de Freitas. LABMUS.EMAC/UFG); duas ocorrências do *Tibi Soli:* na Cidade de Goiás (Acervo OVAT) e Jaraguá (Acervo Balthazar de Freitas. LABMUS.EMAC/UFG); duas ocorrências de um "Vós Senhor" ou "Senhor Deus": em Pirenópolis e Jaraguá; uma ocorrência de um *Salvator Mundi* na Cidade de Goiás (OVAT).

Quadro 5. Motetos que não são recorrentes nas localidades goianas.

CIDADE DE GOIÁS Acervo OVAT	CIDADE DE GOIÁS Museu das Bandeiras	PIRENÓPOLIS	CORUMBÁ DE GOIÁS	JARAGUÁ Acervo Balthazar de Freitas LABMUS EMAC/UFG	ITABERAÍ Acervo Antônio Caldas Pinheiro IPEHBC/PUC/GO
					Adoramus te Christe
Adoramus	*Popule meus*	*Popule meus*		*Miserere*	
Salvator Mundi	*Heu, Heu, Domine*	*Miserere*		*Amplius*	
Popule meus		*Senhor Deus*		*Tibi Soli*	
Miserere				*Senhor Deus*	

Fonte: da autora e do autor

Assumindo os conjuntos constituídos pelos motetes *Pater, Bajulans, Exeamus, O vós omnes, Angariaverunt, Filia, Domine,* (apresentados no Quadro 4), como uma "unidade musical", ou uma "composição musical" (CASTAGNA, 2004), porque as peças apresentadas no Quadro 5 se apresentam agrupadas em um mesmo manuscrito com a denominação de Moteto dos Passos? A investigação dos textos litúrgicos e paralitúrgicos dos cantos ausentes na citada ordenação, levou à constatação de que se trata de cantos que integram outras cerimônias.

Quadro 6. Textos não recorrentes nas cidades goianas que aparecem nos manuscritos do Moteto dos Passos localizados do Estado de Goiás.

Textos não recorrentes nas cidades goianas que aparecem nos manuscritos do Moteto dos Passos localizados do Estado de Goiás	ORIGEM DOS TEXTOS
Popule meus, quid feci tibi?	*Terceiro Versículo do sexto capítulo do livro de Miqueias. Improperia da cerimônia Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa*
Adoramus te Christe	*Antífona da primeira parte da cerimônia da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa*
Salvator Mundi salva nos	*Quarto versículo do Mysterium fidei. Oração Eucarística. Cânon Romano.*
Miserere mei Deus	*Primeiro Versículo do Salmo 50/ Laudes do Ofício das Trevas / Laudes do Ofício dos Defuntos*
Amplius	*Terceiro Versículo do Salmo 50/ Laudes do Ofício das Trevas / Laudes do Ofício dos Defuntos*
Tibi Soli	*Quarto Versículo do Salmo 50 / Laudes do Ofício das Trevas / Laudes do Ofício dos Defuntos*
Senhor Deus	*Canto de devocionário católico introduzido em finais do sec. XIX e início do séc. XX em função do processo de romanização*
Heu, Heu, Domine	*Primeira parte da Procissão do Enterro. Estribilho*

Fonte: da autora e do autor

A prática de reunir cantos de diferentes cerimônias em um mesmo manuscrito, conforme Modesto Fonseca (2003, p.54), é ocorrência comum nos acervos musicais brasileiros. Referindo-se à situação do Acervo de Viçosa/MG, Fonseca explica que tal procedimento poderia resultar:1) da necessidade de se aproveitar o espaço do papel (bem escasso nos séculos XVIII e XIX); 2) da preocupação em dispor em um

mesmo material o maior número possível de peças para a Quaresma e Semana Santa. Ainda nesse sentido, Paulo Castagna (2004) afirma que copistas não necessariamente se preocupavam com unidade composicional do manuscrito. Trata-se de praticidade que nem sempre resultava na individualização das composições ali presentes". Assim, "inúmeros conjuntos manuscritos apresentaram obras que não possuem uma uniformidade estilística entre si e que provavelmente foram escritos por autores diferentes" (CASTAGNA, 2004, p.98). Para elucidar essa e outras situações, Castagna introduziu o conceito de Unidade Musical Permutável (UMP), ou seja, um:

> (...) conjunto de textos (**e não, necessariamente, de unidades funcionais ou seções**) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra unidade musical permutável, mesmo que escrita por autor diferente. Este tipo de unidade (a Unidade Funciona), portanto, é decorrente da **atividade de compositores e copistas** em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos. (CASTAGNA, 2004, p.90)

Trata-se de "categoria arquivístico-musical" ora funcionando como "unidade cerimonial" ora como "unidade funcional" ora como uma "seção", e por ser permutável, "contém em si a possibilidade de ser copiada ao lado de outra UMP em um mesmo manuscrito, para ser usada em uma mesma cerimônia, ainda que a música de ambas tenha sido escrita por autores diferentes" ou, mesmo, que integre outra cerimônia.[5] (Ibidem). É o caso, por exemplo, do *Miserere Mei, Deus*, presente nos manuscritos de Jaraguá e da Cidade de Goiás (OVAT) e cantado em Pirenópolis, bem como do *Amplius e Tibi Soli* encontrados nos manuscritos de Jaraguá. Na verdade, esses cantos são três versículos dos vinte que perfazem o Salmo 50.

Quadro 7. Versículos da Salmo 50

Miserere mei Deus	**Primeiro Versículo do Salmo 50**
Amplius	**Terceiro Versículo do Salmo 50**
Tibi Soli	**Quarto Versículo do Salmo**

Fonte: a autora e o autor

Usando as categorias de Castagna, cada um desses três versículos se constituiria ao mesmo tempo em "seções" (versículos retirados do Salmo 50), em "Unidades Funcionais": textos (com música) de cerimônias, e em "Unidades Cerimoniais", no caso, a Procissão dos Passos, as Laudes do Ofício das Trevas e a VII Estação da Via Sacra da Procissão do Enterro e, ainda, as Laudes do Ofício dos Defuntos.

Quadro 8: textos do Miserere Mei Deus

[5] "Unidade cerimonial" é a cerimônia ou ofício religioso e música para ele escrito. "Unidade funcional" refere-se a cada um dos textos utilizados em uma "unidade cerimonial" (com sua música) que apresentam unidade e denominação específica. Já "Seção" diz respeito aos menores trechos da música e texto de uma "unidade funcional": são separadas por barra dupla (barra simples em cantochão) e correpondem a "frases, versículos, metades de versículos, estrofes, ou mesmo a todo o texto de uma *unidade funcional*. Cada *seção* pode conter uma única palavra ou dezenas delas". (CASTAGNA, 2004, p. 84)

Na Procissão dos Passos em Pirenópolis:	
SALMO 50: ***Miserere Mei Deus***	**Cantam sequencialmente 1º e 3º Versículos como um único texto:** ***Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam.*** ***Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.***
No Acervo Balthazar de Freitas:	
SALMO 50: ***Miserere Mei Deus***	**Os versículos aparecem como motetos individuais, separados por barra dupla** **1º Versículo como um moteto individual** ***Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam.***
Amplius	**3º Versículo como um moteto individual** ***Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.***
Tibi soli	**4º Versículo como um moteto individual** ***Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.***

Fonte: da autora e do autor

Analisando a documentação e as performances atuais, verifica-se uma situação em que os motetos não recorrentes na documentação e localidades goianas ora são entendidos como integrante do *Moteto dos Passos*, ora são entendidos como seções pertencentes a outras cerimônias, ora desapareceram enquanto prática.

Quadro 9.

Popule meus, quid feci tibi?	**Características estilísticas diferentes do conjunto de 7 motetos aqui assumidos como "unidade musical". É ainda cantado em Pirenópolis. Desapareceu da Procissão dos Passos na Cidade de Goiás, mas foi incluído no CD Semana Santa (EMAC/UFG) na edição que deu origem ao mesmo. Essas duas versões são similares.**
Adoramus te Christe	**Características estilísticas diferentes do conjunto de 7 motetos aqui assumidos como "unidade musical". São similares entre si. É ainda cantado na saída da Procissão dos Passos em Goiás. No CD Semana Santa (EMAC/UFG) é situado como faixa independente do conjunto de 7 motetos denominados como Motetos dos Passos.**
Salvator Mundi salva nos	**Desapareceu da Procissão dos Passos nas localidades goianas. No CD Semana Santa (EMAC/UFG) é situado como faixa independente do conjunto de 7 motetos denominados como Motetos dos Passos.**
Miserere mei Deus (com Amplius)	**Mantido apenas na Procissão dos Passos em Pirenópolis. É similar com as cópias presesntes outros acervos.**
Tibi Soli	**Desapareceu da Procissão dos Passos em todas as localidades investigadas.**
Senhor Deus	**Mantido só em Pirenópolis. É similar com as cópias presentes no Acervo Balthazar de Freitas.**
Heu, Heu, Domine	**Não faz parte da Procissão dos Passos em nenhuma das localidades investigadas.**

Fonte: da autora e do autor

3.Sobre a documentação dos Motetos dos Passos no Acervo Balthasar de Freitas (LABMUS EMAC)

Catalogamos cerca de 41 motetos de diferentes copistas identificados pela caligrafia divergente entre uma cópia e outra, estilo de escrita e informações coletadas ao longo das catalogações.

Título	Copista	Observações	Data	Ordem
Trombone Sib	Miquelino	acréscimo de símbolos de intensidade possivelmente reeditado	sem data	1
Trombone Sib	Sem indicação	cortado em algumas partes	sem data	2
1°Piston	Sem indicação	sem observações	4 de março de 1921	3
2° Trombone	Sem indicação	queimado ao lado direito que compromete a sequência	sem data	4
Trompa Mib	Sem indicação	papel brevete, copiado de caneta azul, manchado.	sem data	5
Saxofone Barítono	Sem indicação	cortado em algumas partes substituído pela requinta Mib	18 de março de 1900	6
2° Clarineta	Sem indicação	Partes inferiores e superiores manchadas de caneta	sem data	7
Saxofone	Miquelino	sem observações	29 de novembro de 1897	8
1° clarineta	Sem indicação	sem observações	sem data	9
2° Piston	Maurilio	Escrito Pyrinopolis, símbolos de intensidade, ritmos contemporâneos, vos Senhor Bis 4x e Senhor Deus Bis 2x	12 de março de 1908	10
2° Trombone Sib	J. P. de Amorim	acrescenta trecho em 6/8 desconhecido e alteração na ordem	23 de março de 1901	11
2° Trombone Dó	Sem copista	sem observações	sem data	12
contrabaixo Mib	Sem copista	acréscimo de símbolos de intensidade possivelmente reeditado	sem data	13
Baixo Sib	Sem copista	notação embaixo não identificada, trechos ilegíveis	sem data	14

1° clarineta	Sem copista	indicação de mudança de ordem dos motetos	sem data	15
Ophecleide Dó	Sem copista	sem observações	sem data	16
Ophecleide	Miquelino	indicação "cópia do G.? Prudêncio M, de 89"	sem data	17
Tenôr	Miquelino	deteriorado, completamente rasgado e costurado na parte inferior	4 de março de 188?	18
1° clarineta	Sem indicação	sem observações	sem data	19
Altus	Sem indicação	está faltando um canto parando no sexto moteto, rasgado, colado.	sem data	20
1° Baixo Dó	Baltasar de Freitas	Instrumentado por Baltasar de Freitas a Pedido de Joaquim Antunes Da silva? Da velha corporação musical jaraguense	31 de janeiro de 1883	21
Contrabaixo	Sem indicação	sem observações	sem data	22
Piston	Sem indicação	acréscimo de símbolos de intensidade possivelmente reeditado	sem data	23
clarineta Si	Euclides Gomes barbosa de Siqueira	Muito legato acréscimo de algumas músicas como Vós senhor	26 de fevereiro de 1893	24
Altus ou 2° voz	Sem indicação	no moteto Angariaverunt é cortado a segunda nota que está dobrada paralelamente aparenta estar em terças depois quartas	4 de março de 1924	25
baixo a 4	Sem indicação	sem observações	sem data	26
Suprano	Freitas	sem observações	? ? De 1879	27
Tenor	Freitas	colado com fita	sem data	28
trombone Dó	Freitas	sem observações	2 de abril de 1902	29

clarineta 2°	José Mundim	Foi a primeira vez que peguei a clarineta para tocar a rua pela procissão de sábado de depósitos	7 de abril de 1906	30
flauta ou clarineta 1°	Sem indicação	acréscimo de símbolos de intensidade possivelmente reeditado há uma transposição de Fá maior para Mib em angariaverunt	sem data	31
2° Clarineta	José Pedro de Amorim	sem observações	8 de abril de 1907	32
1° clarineta Sib	J.Pedro Amorim	sem observações	23 de março de 1901	33
Requinta	J A S (Rubricado)	sem observações	26 de fevereiro de 1897	34
1° Trompa Mib	J A S (Rubricado)	sem observações	18 de março de 1897	35
Trombone Dó	Sem copista	Bastante deteriorado	sem data	36
Suprano	José Pedro de Amorim-Clotario de Freitas	sem observações	2 de março de 1909	37
Tenor	María Nila Tubia (escrito de cabeça para baixo)	sem observações	sem data	38
Trompa Mib	Sem copista	muito deteriorado colado com durex e vários sinais de dobra	sem data	39
Tiple	Miquelino	está com uma conta de subtração, possui uma parte escrita ilegível	16 de janeiro de 1900	40
2° Violino	José Pedro de Amorim	Altera a sequência da ordem dos motetos	16 de março de 1900	41

Considerações finais

O trabalho coletado no acervo Balthasar de Freitas, na caixa VIII, na ordem Ms-172 os Motetos dos Passos que foram catalogados e dispostos na ordem que foi demonstrada acima, com algumas dificuldades de compreensão, pelo estado de alguns manuscritos que prejudicou o processo de identificação das obras, com algumas completamente rasgadas ou ilegíveis. Continuamos na busca....

Referências

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. *I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. Mariana*, Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 18 a 20 de julho de 2003. Mariana: 2004.

FONSECA, Modesto. Motetos para Semana santa; Subsídios para Catalogação. *Cadernos do Colóquio*. v. 6 n. 1. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo Souza. *Paixões em Cena: a Semana Santa na Cidade de Goiás*. Tese (Doutorado em História) -Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

EUNICE KATUNDA: DO DODECAFONISMO À CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO NACIONAL

EUNICE KATUNDA: FROM DODECAPHONISM TO THE CONSTRUCTION OF A NATIONAL IMAGINARY

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

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo: O presente trabalho aborda a música de Eunice Katunda a partir do paradigma qualitativo. Objetiva a investigação e problematização do processo composicional da artista em questão, procurando estabelecer conexão com a construção de uma identidade nacional e contribuição cultural. Entendendo a trajetória da música brasileira, passando desde a década de 1920 e concretização do nacionalismo brasileiro, até aos movimentos de oposição como o do grupo Música Viva, procurou-se relacionar-se à compositora e a forma de composição utilizada por ela em diferentes períodos. Diante disso, foram analisadas duas obras características de cada fase de Katunda e refletiu-se sobre o papel da compositora na construção e contribuição na música brasileira.
Palavras-chave: Eunice Katunda, nacionalismo, dodecafonismo, música brasileira.

Abstract: *The present work approaches the music of Eunice Katunda from a qualitative paradigm. It aims to investigate and problematize the compositional process of the artist in question, seeking to establish a connection with the construction of a national identity and cultural contribution. Understanding the trajectory of Brazilian music, going from the 1920s and the concretization of Brazilian nationalism, to opposition movements such as the Música Viva group, it was sought to relate to the composer and the form of composition used by her in different periods. In light of this, two works characteristic of each phase of Katunda were analyzed and the composer's role in the construction and contribution to Brazilian music was reflected upon.*

Keyword: *Eunice Katunda, nationalism, dodecaphonism, Brazilian music.*

Introdução

Para Marcos Napolitano no seu livro “História & Música” (2002), música ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história e na sociedade, lugar de mediações, hibridações, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o mosaico da chamada brasilidade. A música é tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. O Brasil é uma das grandes usinas sonoras do planeta, um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música. Não só músicas brasileiras, mas a partir de uma mirada local é possível pensar ou repensar o mapa mundi da música ocidental (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

As manifestações de nossas identidades culturais podem se dar em muitas instâncias e surgem, principalmente, da sensação de “pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, p.8). Porém, o que ocorreu, durante muito tempo no Brasil, foi uma tendência de se pensar e criar música assimilando bases estéticas de origem europeia.

É a partir da segunda metade do século XIX que se observa de maneira mais intensa representações de brasilidade na música. Segundo a cantora e musicóloga Léa Freitag (1985), ocorrem tentativas de nacionalização da ópera por autores como Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e Carlos Gomes (1836-96). O historiador Arnaldo Contier (1978) aponta o processo gradativo de rompimento com a temática religiosa e o crescimento de modinhas e lundus, associado ao conceito de consolidação de nação. Alguns musicólogos apontam *A Sertaneja* (1860-1869) de Brasílio Itiberê da Cunha como uma das primeiras manifestações de elementos brasileiros em uma composição.

É possível perceber que as primeiras narrativas em torno de uma identidade cultural brasileira, em termos musicais, se deram através "de um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, temas que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus" (NEVES, 1981, p.19). Essa subalternidade do elemento nativo à estrutura europeia está ligada, em parte, às ideologias da época, o que acabou influenciando compositores da geração seguinte, com destaque para Villa-Lobos: "as inovações da linguagem de Villa-Lobos estendem-se a diferentes áreas da criação, sejam elas afeitas aos meios expressivos, às formas de elaboração ou à fatura específica do próprio discurso musical" (KATER, 2001, p.33-34).

A década de 1920 sintetiza a formação do projeto nacionalista. Em 1921, Villa-Lobos realizou um concerto no Rio de Janeiro que atraiu a atenção dos modernistas paulistas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros. Esse concerto favoreceu uma vinculação de Villa-Lobos à Semana de Arte Moderna, como representante musical do movimento, a despeito de suas objeções.

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo a Semana de Arte Moderna, considerada como um autêntico marco do movimento modernista nas artes brasileiras. Do ponto de vista estético, o movimento representou uma importante atualização técnica e conceitual do fazer artístico em seus diversos meios de expressão: arquitetura, pintura, escultura, música, poesia, romance, teatro etc. (SALLES, 2005). Os pensadores do movimento se questionavam: existiria uma música brasileira? Existindo, no que consistiria? Se não existia, como criá-la? Suas dúvidas e proposições vieram pautadas por discursos que recorrem a imagens da flora e dos sons das nossas paisagens, na evocação de supostos "tipos brasílicos" que teriam formado a denominada "identidade" brasileira, uma visão que denota forte teor romântico, pois voltada ao enaltecimento das qualidades naturais do país. Considera-se características do modernismo conceitos como a antropofagia, ou seja, propunha a deglutição das culturas estrangeiras e nativas, gerando algo novo e "moderno" (SOUZA a, 2007, p. 167).

Juntamente com Souza, entende-se que a proposta modernista teve relevância política fundamental nas primeiras décadas do século XX "(...) já que a criação imperativa de uma arte brasileira transcende o terreno artístico e se transforma em instrumento para construção da identidade nacional". Neste movimento, cabia ao artista "resgatar e materializar os elementos ainda inconscientes existentes na alma dos brasileiros e dar-lhes vida, criando e dando contornos definidos ao próprio caráter brasileiro" (SOUZA a, 2007, p. 165), protagonizando o folclórico como caráter afastado da sua condição híbrida e indistinta. Vale ressaltar que este

processo, demandava saber o que era ser brasileiro e como compreendê-lo. Por esse motivo, o movimento criticava as ênfases no exotismo, considerando-as como recursos sonoros simplistas, cópias de cantos e danças populares que tinham como objetivo apenas agradar ao público estrangeiro, sem compromisso com a identidade nacional.

Em suma, para o movimento nacionalista, o Brasil precisava superar um somatório de contextos culturais desarticulados, pois se tratava de uma nação que não havia consolidado uma "síntese" cultural autêntica, se isso fosse possível. Propunha uma concepção de arte culta em consonância com o contexto brasileiro dos anos 1920 e 1930. Não negava integralmente a importância dos portugueses, porém colocava a herança lusitana no mesmo patamar da obra de Schoenberg ou de Stravinsky, ressaltando que essas sonoridades europeias "eram incompatíveis com o 'rosto' ou o 'perfil sonoro' do Brasil" (CONTIER, 1978, p. 198). Posição contraditória já que Villa-Lobos, o considerado ícone do nacionalismo brasileiro, não se furtou a abraçar todas essas influências.

Ao mesmo tempo, em 1937, chegava ao Brasil o compositor e músico Hans-Joachim Koellreutter que exerceu grande influência na vida musical do país, introduzindo um dodecafonismo ortodoxo. Criou o grupo Música Viva e se opôs às técnicas tradicionais de composição

O dodecafonismo tem sua origem com Schoenberg e seus alunos Alban Berg e Anton Weber. Esse método de composição sugere a organização das doze notas da escala temperada de tal forma que um som apenas venha a ser repetido apenas após a execução de todos os outros onze sons. É notável que desta maneira não se atribui à nenhuma nota o valor de "central", não caracterizando a "hierarquização" estabelecida pelo sistema tonal musical.

> O serialismo dodecafônico é em si interessante e intrigante, pois dá conta das mutações estruturais pelas quais a música tonal passou em sua própria essência –após séculos de predominância e vigência–, caminhando para uma nova forma de pensar, sentir e escrever partituras, em uma outra margem, a atonal. Com isso, os polos sonoros ou hierarquias desapareceram, permitindo que os doze sons do sistema temperado adquirissem o mesmo nível de importância dentro da série. Neste novo conceito não há mais notas sensíveis, ou então todos os sons são transformados em notas sensíveis. De certa forma, os sons são democratizados, a verticalização do poder torna-se horizontal, o que se reflete inclusive na mudança do formato característico das orquestras clássicas, dando lugar a novas conformações instrumentais, onde os próprios instrumentos também estão relacionados horizontalmente. Em suma, a passagem da música tonal para a música atonal implica uma mudança de paradigma, que vai além da própria música, incluindo novos ritmos, timbres, sintaxe, técnicas e estética. Isso, sem dúvida, tem um correlato na evolução sociocultural, política e econômica da época, a começar pela realidade europeia que viu nascer o dodecafonismo pela mão de Arnold Schoenberg (ORTEGA, 2017).

Segundo Carlos Kater, no Brasil a veia dodecafônica se dá com a criação do grupo Música Viva por Koellreutter. Criado em 1939, o grupo se preocupava com a renovação da linguagem musical, modificando valores tradicionais e mostrando alternativas dentro da estrutura composicional. Como afirma José Maria Neves, eles tinham inteira liberdade na manipulação do dodecafonismo. Suas principais características definem-se pelo ineditismo de propostas, atualidade do pensamento musical, convergência com tendências estéticas, filosóficas e políticas da vanguarda internacional.

> Os jovens compositores Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger, entre outros músicos, liderados por Koellreutter, são não apenas responsáveis pela primeira fase da composição atonal e dodecafônica da música brasileira. Cabe a eles mais precisamente a criação de uma nova perspectiva da produção musical, imbricada numa concepção contemporânea da função social do artista. Enquanto movimento que foi, Música Viva gerou intensa dinâmica cultural, agregando ao amplo conjunto de atividades promovidas - concertos, audições experimentais, conferências, cursos, programas de rádio, edição de boletins e de partituras etc. – temas contemporâneos para reflexão e oportunidades instigantes para debates. Todas essas iniciativas ofereceram-se como ricas alternativas de participação, provocando um aceleramento na compreensão da arte, do músico e de seus respectivos papéis na sociedade de sua época. (KATER, 1995).

Ideias que se concretizam com o surgimento de compositores preocupados com a comunidade musical, o público e a sociedade e, principalmente, na tentativa de reintegrar o artista criador no seio da sociedade, trazendo consigo cada vez mais artistas que apresentavam, intencionalmente, em suas composições, referências culturais brasileiras de temas, cantigas e rituais afro-brasileiros buscando as hibridizar com da técnica dos 12 sons, como por exemplo Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda.

Nascida no Rio de Janeiro, em 1915, Katunda foi pianista e compositora. Atuou em cinco décadas, de 1943 a 1983, falecendo em 1990. Esteve sempre muito ligada às músicas brasileiras e a pesquisas sobre seus ritmos e melodias, com uma atenção especial para a vertente afro-brasileira. Realizou pesquisas sobre da capoeira de Angola (Salvador, 1952); ritmos poéticos e melodias de cantadores e violeiros do Nordeste (Alagoas e Bahia, 1956); ritmos e cantigas dos cultos afro-brasileiros (Salvador, 1956); características e particularidades dos ciclos de festas populares em Salvador (Iemanjá, Bonfim, Senhor dos Navegantes, o dois de julho e o totem da Cabocla, 1957); reisados e pastoris (Alagoas, 1956); os Carregos de Iaôs da Bahia e os antigos rituais de Astartéia (Salvador, 1957); lendas, estudo de hábitos e costumes matriarcais, internamento no Opô Afonjá, desenvolvimento dos estudos sobre ritmos e cantigas (Salvador, 1958) e o culto dos oguns, compilação definitiva de melodias e ritmos (Itaparica, 1962) (SOUZA b, 2019, p. 73).

Katunda também atuou em importantes apresentações e estreias de peças compostas seguindo os procedimentos composicionais mais modernos da época como *Toccata* de Camargo Guarnieri e *Lundus Tonalis* de Paul Hindemith. Realizou diversas turnês e esteve em contato com grandes nomes da composição internacional e nacional. Segundo Marisa Milan, Eliana Monteiro e Amilcar Zani, devido à sua pluralidade estética, sua produção musical pode ser segmentada em quatro fases: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (depois de 1968). Essas fases composicionais contextualizam e se comunicam com o contexto histórico, político e estético da época (MILAN; MONTEIRO; ZANI; 2019).

1. Mais sobre Eunice Katunda

Eunice de Monte Lima, nasceu no Rio de Janeiro em 1915. Desde tenra idade já manifestava grande aptidão musical. Iniciou seus estudos musicais aos 5 anos com a professora Mima Oswald. A partir dos 8 anos de idade, dá continuidade aos seus estudos com Branca Bilhar, pianista e compositora. Recebe o segundo lugar no 2º Concurso de Jovens Instrumentistas Brasileiros, prêmio CHIAFARELLI, aos 9 anos. Aos 12 anos,

Eunice tem sua estreia como pianista em um recital solo no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, tocando obras de Chopin, Schumann, Branca Bilhar, Debussy, Mendelssohn, entre outros. (SOUZA b, 2009, p. 13).

Figura 1. Foto de Eunice de Monte Lima, 1927.

Fonte: SOUZA, 2009.

Aos 19 anos, realizou seu primeiro concerto como solista, interpretando o *Concerto em Mi maior op. 59* de Moszkowski, juntamente com a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro. Em meio à sua carreira artística, Eunice conhece o matemático Omar Catunda e, em 1934 se casaram (1934-1964) e se mudaram para a capital de São Paulo. A família Catunda teve ao todo dois filhos: Igor (1937) e Daniel (1946). Com a separação do casal, em 1964, Eunice substitui o C de Catunda por K, para se dissociar do nome do marido.

É ainda durante esse período que a pianista viveu o que considerava os marcos de sua carreira como pianista. O primeiro: sua estreia no Teatro Municipal de São Paulo interpretando o *Concerto no. 4 de L. Beethoven,* sob regência de Camargo Guarnieri. E logo depois, a realização de um recital solo, também no Teatro Municipal, com obras de Bach-Busoni, Mozart, Beethoven, Chopin, Villa-Lobos, e a estreia da *Toccata de Guarnieri*. Após solar sob a regência de Guarnieri, seu contato com o compositor se torna cada vez mais frequente e assim começa seu marco inicial como compositora, em 1942, com seus estudos iniciais em composição com Camargo Guarnieri (SOUZA b, 2009).

Katunda atuou ativamente durante cinco décadas, de 1943 a 1983. Compôs cerca de 85 obras, dentre elas, obras para piano solo, voz, música de câmara, orquestra e diversos arranjos para diferentes formações (Exemplo: piano e percussão). E, em cada década ou período, a compositora optou por diferentes formas de expressão musical, seja utilizando a técnica dodecafônica, ritmos brasileiros ou mesmo técnicas contemporâneas. De acordo com Milani, Monteiro e Zani, suas composições podem ser divididas em 3 fases: Fase de Formação; Fase Música Viva; Fase Nacionalista. (MILANI; MONTEIRO; ZANI; 2019)

Fase de Formação (1920 - 1946)

A Fase de Formação de Eunice Katunda faz referência aos seus primeiros anos de estudo de piano desde os 5 anos de idade até seu primeiro contato com aulas de composição, com Camargo Guarnieri em 1946. Acredita-se que o nome "Fase de Formação" foi atribuído como alusão aos conhecimentos de base, ou seja, foi o período inicial, de ideias e conhecimentos iniciais que viriam a ser aprofundados posteriormente. Nesta época Eunice se aproximou da música brasileira através dos livros e ideias de Mário de Andrade, o que se reflete em sua primeira composição para piano solo: *Variações sobre um tema popular*. Essa obra traz consigo reflexos dos movimentos estéticos do início do século XX: o modernismo e sua reação, o tradicionalismo clássico:

> Estamos com o espírito totalmente voltado para o Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação. Assuntamos, matutamos e realizamos. O nosso atual movimento se caracteriza sobretudo nisto: abandonou o idealismo e é prático. Não se anda pregando coisadas bonitonas, faz-se qualquer coisa" (ANDRADE, 1925 *apud* SCHWARTZ, 2008. p. 546).

Variações sobre um tema popular é apresentada no catálogo de obras elaborado por Kater (2001a, p. 87) como o primeiro trabalho composicional de Eunice Katunda. A peça, com duração de cerca de 10 minutos, é um tema e variação com em 13 variações do tema popular *Garibaldi*. O aspecto harmônico do tema e das 13 variações é realizado sob um idioma tonal-modal, que caracteriza influência do movimento modernista. (MILANI; MONTEIRO; ZANI; 2019). Essa composição se enquadra na "Fase de Formação" de Eunice Katunda não apenas por ser a primeira peça composta por ela, mas também por conta dos elementos musicais apresentados na obra. Tais procedimentos refletem uma certa experimentação da compositora com técnicas variadas de composição, contrabalançadas pelo uso de uma forma musi-cal convencional, em que o tema principal é claramente apresentado e desenvolvido ao longo da peça sob um idioma tonal-modal e com o ritmo em função da melodia (MILANI; MONTEIRO; ZANI, 2019).

Fase Música Viva (1946 - 1950)

Em 1940 surgiu o "Grupo Música Viva". Este grupo, liderado por J. H. Koellreutter (1915-2005), foi responsável por restabelecer um ponto de contato do Brasil com as tendências da Europa, trazendo o sistema de Schönberg para o Brasil. Tinha como intenção desenvolver a técnica dodecafônica em oposição ao nacionalismo musical dominante.

Segundo Carlos Kater, este grupo passou por três momentos: "Momento I" (1940), "Momento II' (1944) e "Momento III" (1946). O primeiro momento, integrador por excelência, é marcado pela coexistência de tendências estéticas e ideológicas bastante díspares, representadas pelos membros que constituem o grupo em sua formação original. Luiz Heitor Correa de Azevedo (musicólogo), Egydio de Castro e Silva (pianista e compositor), Brasílio Itiberê (compositor e professor), Octávio Bevilácqua (crítico musical do "O Globo") e Andrade Muricy (escritor e crítico musical do "Jornal do Comércio") são algumas das personalidades mais

atuantes e conhecidas no ambiente musical carioca, que compõem o movimento nesta primeira fase (KATER, 2001).

Seu segundo momento é inaugurado pelo lançamento do primeiro manifesto do "Música Viva" em 1 de maio de 1944 – o "Manifesto 1944" - que reforçava ideais musicais revolucionários. Nessa época, o grupo contava com nomes como: Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita e Oriano de Almeida.

O terceiro momento do grupo é marcado pelo "Manifesto 1946": documento que se tornará referência oficial do movimento, evidenciando o grau de complexidade com que é tratado o fato musical, mediante enfoques estético, social e econômico, refletindo um mosaico de flashes intensos de consciência (KATER, 2001). Segue fragmentos desse manifesto:

> A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem
> dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida
> social.
> /.../ A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.
> A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão
> artística, é função da produção material e sujeita, portanto,
> como esta, a uma constante transformação, a lei da evolução.
> Música é movimento. / Música é vida.
> "MÚSICA VIVA" compreendendo este fato combate pela
> música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte
> musical que seja a expressão real da época e da sociedade.
> "MÚSICA VIVA" refuta a assim chamada arte
> acadêmica, negação da própria arte.
> "MÚSICA VIVA", baseada nesse princípio fundamental,
> apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo,
> escolhendo a revolução e repelindo a reação.
> "MÚSICA VIVA", compreendendo que o artista é
> produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças
> produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento,
> apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia. (KATER, 2001).

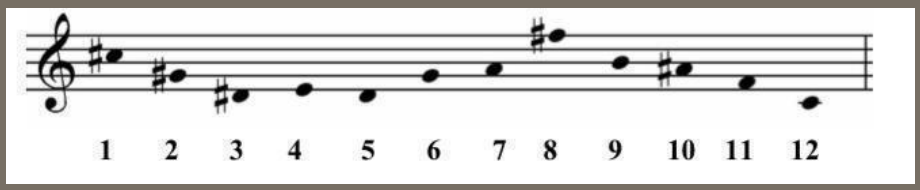
Este painel de ideias - mural de intenções das vanguardas brasileiras -, retrata o papel revolucionário assumido pelo movimento e o engajamento de seus membros com questões sociais de seu tempo. É nesse contexto que, em 1946, Eunice Katunda começou a integrar o grupo, a chamada "Fase Música Viva "da compositora. A ligação com o grupo se deu em consequência das aulas de harmonia e criação musical que Eunice realizou com Koellreutter. Além das aulas com Koellreutter, estudou orquestração com Guerra-Peixe, fez parte do "Manifesto 1946" e atuou em diversas atividades promovidas pelo movimento como, por exemplo, no papel de intérprete de obras contemporâneas e pianista do programa radiofônico Música Viva. Sua produção composicional também cresceu bastante nesse período, tendo composto, além do *Negrinho do Pastoreio* (1946), *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948), *Lirici greci* (1949) e *Quinteto Schoenberg* (1949). (SOUZA c, 2009, p. 84).

Dentre as peças dodecafônicas de Katunda, as "*Quatro Epígrafes"* foram compostas em 1948, contendo: *I - Calmo*; *II - Agitato rubato*; *III - Grave calmo* e *IV - Agitato molto*. Sua estréia se fez no *I Congresso de Música Dodecafônica*, no Hotel Kurhauss-Victoria, em Lugano, na Suíça, pela própria autora.

A peça é uma transcrição para piano da obra orquestral *Cantos à morte*. Essa peça, com duração total de dois minutos e 40 segundos, possui quatro movimentos, sendo que cada um deles não ultrapassa 15 compassos. Em relação ao tratamento harmônico, verifica-se que as séries se relacionam entre si. (OLIVEIRA: 1998, p.124). A técnica dodecafônica, empregada em *Quatro epígrafes* é um procedimento composicional muito utilizado pelos compositores do grupo "Música Viva", na década de 1950 (MILANI; MONTEIRO; ZANI; 2019). As séries estão assim distribuídas: a *Epígrafe I* desenvolve-se na Original (O); a *Epígrafe II*, no Retrógrado da Original (RO) com uma permutação; a *Epígrafe III*, na Inversão da Original (IO) com uma nota alterada, e a *Epígrafe IV* na oitava transposição da Original (O8) com permutação de elementos (SOUZA c, 2009).

A figura abaixo, mostra a série original de doze sons:

Figura 2. Série Original de 12 sons utilizada na composição das "Quatro Epígrafes"



Fonte: SOUZA, 2009.

Fase Nacionalista (1950 - 1968)

Em 1950, Camargo Guarnieri escreve *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Neste documento o compositor faz um alerta aos jovens compositores para que não se deixem seduzir por o que ele considerava como falsas teorias progressistas, orientação contrária aos "verdadeiros interesses da música brasileira". Condena a técnica dodecafônica para a composição, considerando-a antinacionalista e antipopular, produto de culturas superadas. Destaca a cultura brasileira como uma das mais ricas do mundo e quase ignorada pelos compositores, que, a seu ver, "preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa." (GUARNIERI *apud* KATER: 2001, p.119-124).

Influenciada pela declaração de Guarnieri, Eunice toma outra direção a partir de 1952, quando escreve o artigo: *"Atonalismo, dodecafonia e música nacional*", publicado na "Revista Fundamentos". Nele, a compositora enfatiza sua ruptura com os ideais do "Música Viva", assumindo confronto direto com Koellreutter: Declarou e justificou na época uma impossibilidade de se fazer música atonal e dodecafônica de caráter nacional (SOUZA c, 2009, p. 72). Justificando essa impossibilidade alega que nos países de civilização ocidental, como o Brasil, a tradição musical é tonal e modal e o dodecafonismo nega isso. Para se fazer música nacional, haveria que unir as suas características peculiares, melódicas, contrapontísticas, rítmicas e harmônicas, integrando-as nas suas formas típicas e funcionais. A música dodecafônica, na sua visão, seria um obstáculo incompatível com os principais atributos da música nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema e a melodia (KATUNDA *apud* KATER, 2001, p.63-71).

A “Fase Nacionalista” da compositora compreendeu um realinhamento estético evidenciado a partir de determinados elementos musicais e composicionais de suas obras e em textos escritos pela própria Eunice, como, por exemplo: *Atonalismo, dodecafonia e música nacional*, publicado em 1952, e *A Bahia e os brasileiros*, publicado seis anos mais tarde, em 1958 (SOUZA c, 2009. p. 72).

> Para escrever-se música nacional dodecafônica ou atonal, seria necessário adotar-se os princípios estéticos e técni-cos dodecafônicos, eliminando-se desde logo, várias coisas indispensáveis à boa expressão musical nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema, a melodia (esta frequentemente modal). Teríamos que nos adaptar a uma série quando a música nacional não se fundamenta em séries, mas em escalas. (KATUNDA, 1952 *apud* KATER, 2001a, p. 69-70).

No início da década de 1960, o grupo “Música Nova” lançaria o “Manifesto Música Nova”, abrindo-se ao internacionalismo de vanguarda e retomando algumas propostas do “Música Viva”. A não adesão de Eunice Katunda a essas experiências - embora seguisse divulgando obras atonais e de vanguarda em concertos e cursos como os que realizou no Museu de Arte de São Paulo -, atesta sua militância política e estética pelo retorno ao nacionalismo, inspirada pelas teorias do realismo socialista. Kater (2001a) conta sobre sua viagem à União Soviética (URSS), onde se apresentou na Rádio de Moscou.

2. Eunice Katunda como parte da construção do nacional brasileiro

> (...) o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. (...) O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p.12).

Conforme aponta Stuart Hall, o descentramento do sujeito resultou nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno. Assim, este sujeito “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente” (HALL, 2006, p.13). Nesse sentido, as manifestações de nossas identidades culturais podem se dar em muitas instâncias e surgem, principalmente, da sensação de “pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, p.8). Dessa forma, uma chamada identidade nacional é uma destas instâncias das identidades culturais. Roberto Cardoso Oliveira (*apud* REZENDE, 2009, p.21), ainda enfatiza “o caráter frequentemente latente das identidades étnicas, que só se manifestam em situações de contraste, o que também é comum às identidades nacionais”.

Assim, de acordo com o raciocínio de Hall, só se sabe o que significa ser brasileiro devido ao modo como a brasilidade veio a ser representada.

> A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos(ãs) legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional (HALL, 2006, p.48-49).

Nesse sentido, compositores conceberam e concebem tais referências com intenções e maneiras distintas. Focando em Eunice Katunda, percebe-se que a compositora vislumbrou o caminho para a construção

e contribuição no que diz respeito à construção do nacional através de suas pesquisas na Bahia, em especial o Candomblé, que representa um elemento de peso na vida da compositora e, de certa maneira, retrata a veia do pertencimento.

É em sua "Fase Nacionalista" que a compositora, se imaginado como salvaguarda das tradições de seu povo, inicia uma série de viagens com o propósito de realizar estudos e pesquisas sobre ritmos e melodias brasileiras. Compreendia que tinha a função de captar o sentimento e o espírito do povo, filtrando-o através de sua própria personalidade (SOUZA c, 2009).

> É a Bahia que me leva a pedir a todos que se unam a fim de que possamos promover viagens de estudo e de enriquecimento artístico, principalmente nós que vivemos nas grandes capitais, que conhecemos o Brasil mais por ouvir dizer, que nos perdemos em longas e estéreis discussões teóricas: estéreis porque não estamos apoiados na realidade brasileira que mal afloramos (KATUNDA, 1958 *apud* KATER, 2001a. p. 73).

Dessas pesquisas destacam-se, como peças resultantes, *Estudos folclóricos* (1952), *Sonata de Louvação* (1958), *A Negrinha e Iemanjá* (1955), *Reisado* (1955-1956), entre outras. Focamos aqui a *Sonata de Louvação.* Essa sonata foi composta em 1960, com sua versão revisada em 1967. É sua única sonata para piano solo. É provável que *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, obra influente na fase do nacionalismo musical brasileiro, tenha sido referência importante para esta obra (HOLANDA, 2006). Neste livro, Mário de Andrade propôs que suítes e "peças grandes" sejam compostas de partes contrastantes inspiradas em manifestações da música popular. Entre as sugestões andradianas para as partes da sonata em foco encontram-se o Acalanto e a Louvação. Lê-se: "Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual, a gente podia obedecer à obsessão humana pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade entre as partes (ANDRADE, p. 69, 1982).

No livro *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), Mário de Andrade discorre sobre o canto de Louvação, que veio a dar nome à Sonata.

> Ainda mais geral é o rito de cantar louvações e despedidas. Já os Reisados faziam isso. "A parte introdutória, isto é, o Bendito, as saudações, os dançados, são comuns à pluralidade de semelhantes folguedos". Essa tradição passou das Janeiras e Reis para dentro das danças dramáticas, como prova a utilização de idéias poéticas idênticas e mesmos textos. As louvações ou são profanas, dirigidas ao dono da casa em que dançam, e sua família, ou religiosas, salvando o Natal, e os Santos Reis" (ANDRADE, 1982, 58-9).

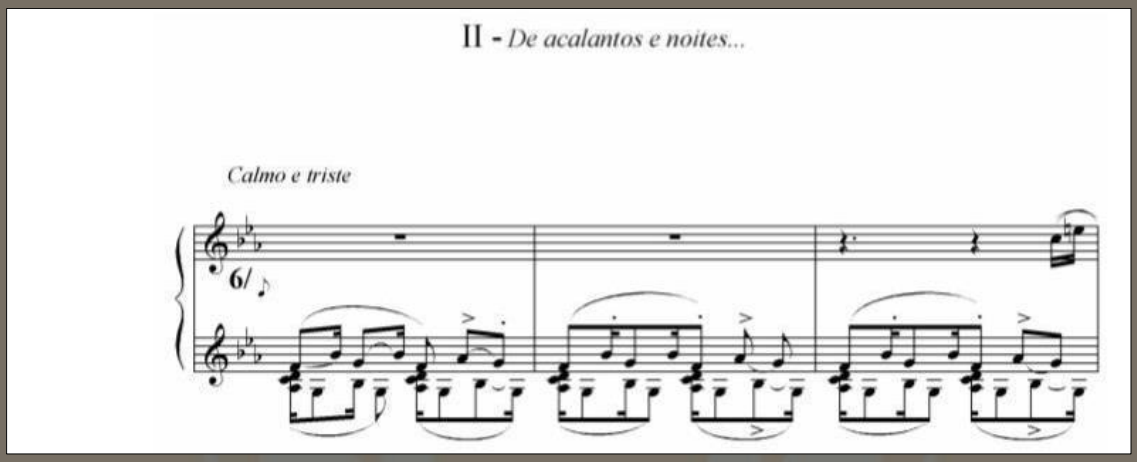
A *Sonata de Louvação* também traz referências ao sertão brasileiro ao começar a Exposição em Mib Mixolídio. Constituída de diversas seções contrastantes, a sonata apresenta dois movimentos: *I - Dos Bardos do meu Sertão* e *II - De Acalantos e Noites*, este último com a indicação ao final de "rall e morrendo muito nostálgico." A Figura 3 traz o início do *I - Bardos do meu Sertão*

Figura 3. Início do 1º movimento da "Sonata de Louvação"

Fonte: SOUZA, 2009.

O primeiro movimento da peça apresenta dois grupos temáticos contrastantes, procedimento recorrente em primeiros movimentos à maneira de Sonata. O contraste entre grupos temáticos acontece em diversos níveis: na ambientação harmônica; na dimensão e articulação das frases; na textura; no caráter e no tempo. Esse movimento é marcado por texturas sobrepostas, e caracterizado pelo ritmo afro-brasileiro em sua base e modalismo, o que poderia ser referência aos rituais afro-brasileiros e às músicas nordestinas que a compositora pesquisou. A seção de Exposição inicia e conclui em Mib Mixolídio, o desenvolvimento inicia com uma modulação para Fá Dórico e conclui em Fá Dórico, e a Reexposição reitera a ambientação harmônica da Exposição, reafirmando o Mib Mixolídio (SOUZA c, 2009, p. 174). A Figura 4 traz o início do 2º movimento dessa Sonata:

Figura 4. Início do 2º movimento da *Sonata de Louvação*



Fonte: SOUZA, 2009.

Em *Acalantos e Noites*, 2º movimento da Sonata, observa-se que a peça foi organizada através dos modos mixolídio, dórico, eólio, frígio, estabelecidos pela construção da linha melódica, pelo emprego do pedal

harmônico como centros e ostinato (HOLANDA, 2006). Cabe salientar que o uso do modalismo é muito característico da música nordestina. Além disso, o movimento é formado por quatro motivos derivados dos modos/escala desenvolvidos por variações e todas são marcadas pelos termos "calmo", "nostálgico" e "triste".

A *Sonata de Louvação* não se constitui em uma forma sonata clássica, pois a partir do momento que material embasado nas estruturas tonais a forma toma nova característica. No caso da *Sonata de Louvação* a ligação fica por conta da divisão do primeiro movimento em três partes, dos motivos que se reapresentam e dos centros que caminham por relações de quintas, porém sem o emprego da harmonia funcional (SOUZA c, 2009, p. 180).

Para encerrar....

Eunice Katunda vivenciou períodos de fortes debates e realinhamentos políticos e musicais. Os anos iniciais da compositora foram marcados por movimentos que se rivalizavam no cenário: o nacionalismo e o grupo Música Viva.

Inicialmente concordando e simpatizando com o movimento liderado por Koellreutter, Katunda integra o grupo em 1946, sendo signatária do "Manifesto 1946". À primeira vista, o contato com as técnicas composicionais e com o repertório da vanguarda, a dinâmica das atividades em grupo, pressupõe um impacto definitivo na formação da compositora. Porém, algumas obras, como *"O Negrinho do Pastoreio"* e *"Cantos à morte"* (que viria a ser reescrita para piano como *Sonata de Louvação*) revelam proximidade com ideais nacionalistas, seja pela incorporação de temas brasileiros ou pela composição aproximando-se do modal característico brasileiro.

Desse modo, é possível perceber que Eunice Katunda se insere na música brasileira como contribuidora da construção de uma identidade nacional e, para além disso, uma compositora que não apresenta uma única linha de pensamento composicional. De cultura eclética, desenvolveu sua criação conforme a época e seus interesses particulares. Eunice se qualifica pela adoção de uma linguagem pós-tonal. Por um curto período, empregou a técnica dos doze sons, sem rigor e de uma forma original. Após esta fase lançou mão do material da música afro-brasileira dos rituais da Bahia, como um novo direcionamento para expressar, à sua maneira, uma música brasileira. Utilizou novos recursos para organização do material quando quis se afastar da tonalidade funcional, como por exemplo o estabelecimento de centros. Fez uso da escrita contemporânea, da indeterminação e de novos sons, quando esses novos recursos composicionais foram convenientes de serem explorados.

Referências

ANDRADE, Mário. Danças Dramáticas do Brasil.1º Tomo. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1982.

ANDRADE, Mário. Ensaio sobre a Música Brasileira. 3ª Edição. São Paulo: Editora Martins, 1972.

CONTIER, A.D. Música e Ideologia no Brasil. São Paulo: Novas Metas, 1978.

GUARNIERI, Camargo. Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. São Paulo, 7 de novembro de 1950. In: KATER. Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade, 2001, p.119-124.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Joana Cunha De. *Eunice Katunda (1915 - 1990) e Esther Scliar (1926 - 1978): Trajetórias individuais e Análise de "Sonata de Louvação" (1960) e "Sonata para Piano" (1961).* Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.* São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001.

KATUNDA, *Eunice. Atonalismo, dodecafonia e música nacional.* 1952. In Kater: 2001, p.63-71. In: KATER. Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música.* Editora Autêntica, 2007.

NEVES, J.M. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

ORTEGA, Silvia Herrera. *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2017. 267 p.p.

REZENDE, Claudia. *Retratos do estrangeiro: identidade brasileira, subjetividade e emoção.* Rio de Janeiro: FGV, 2009.

SALLES, P.T. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1970 - 1980).* São Paulo: UNESP, 2005.

SOUZA a, R. L. de. *Mário de Andrade e a construção da identidade nacional: impasses de um projeto.* Volume 15. Esboços (UFSC), 2007, p. 149-172,

SOUZA b, Iracele Vera Lívero de. *Eunice Katunda: um caminho incerto de um gênio certo.*Vol. 19 n.2. Revista Música. jul.2019, pp.173-196.

SOUZA c, Iracele Vera Lívero de. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda.* Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2009.

ZANI, Amilcar; MONTEIRO, Eliana; CANDIDO, Marisa. *A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro.Vol. 12, n. 2.* São Paulo: Extraprensa, 2019. p. 114-137.

O TRENZINHO DO CAIPIRA DE HEITOR VILLA-LOBOS E PACIFIC 231 DE HONEGGER: ANÁLISE E COMPARAÇÃO PELO VIÉS DOS ESTUDOS SOBRE AS TÓPICAS, PAISAGEM SONORA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIAS

HEITOR VILLA-LOBOS' TRENZINHO DO CAIPIRA AND HONEGGER'S PACIFIC 231: ANALYSIS AND COMPARISON THROUGH THEMATIC STUDIES, SOUNDSCAPE AND IDENTITY CONSTRUCTION

Vitor Rocha Silva
vitor_rocha@discente.ufg.br

Ana Guiomar Rêgo Souza
anaguiomar@ufg.br

Resumo:
Partindo do entendimento de que música não é um conjunto de signos apartados da história e do sociocultural, busca-se identificar e elucidar processos que investigam construções identitárias, representações sociais, ressaltando as múltiplas conexões entre diferentes lugares, atores, práticas musicais. Trata-se aqui de abordar as sonoridades enquanto instrumento de leitura, identificação e reconhecimento de padrões sonoros significativos de uma determinada época, de um determinado espaço, de determinadas ideologias. O foco aqui recai sobre o *Trenzinho do Caipira* de Heitor Villa-Lobos e *Pacific 231* de Arthur Honegger a partir da análise e comparação entre as duas obras pelo viés de estudos sobre tópicas, paisagens sonoras e construções identitárias. O objetivo é entender os diferentes contextos e construções identitárias subjacentes.

Palavras-chave: Trenzinho do Caipira; Pacific 231; tópicas; paisagens sonoras; representações identitárias

Abstract:
Starting from the understanding that music is not a set of signs separated from history and socioculture, we seek to identify and elucidate processes that investigate identity constructions and social representations, highlighting the multiple connections between different places, actors and musical practices. The aim here is to approach sonorities as an instrument for reading, identifying and recognising significant sound patterns of a certain time, a certain space, certain ideologies. The focus here is on Heitor Villa-Lobos' Trenzinho do Caipira and Arthur Honegger's Pacific 231 from the analysis and comparison between the two works through studies on topics, soundscapes and identity constructions. The aim is to understand the different contexts and identity constructions underlying

Keywords: *Trenzinho do Caipira; Pacific 231; topics; soundscapes; identity representations*

Introdução

Este artigo integra o projeto de pesquisa "Músicas e Festas no Brasil: processos de hibridação, construções de identidades e representações" (PV02367). Segue, portanto, sua diretriz geral, qual seja, investigar manifestações musicais produzidas, veiculadas e fruídas em tempos e espaços concretos. Nesse sentido, partindo do entendimento de que música não é um conjunto de signos apartados da história e do sociocultural busca-se identificar e elucidar processos que investigam construções identitárias, representações sociais e de poder, ressaltando as múltiplas conexões entre diferentes lugares, atores, práticas musicais. Trata-se aqui de abordar as sonoridades enquanto ferramenta de leitura, identificação e reconhecimento de padrões sonoros incorporados em representações de uma determinada época, de um determinado espaço, de determinadas ideologias. O foco aqui recai sobre o *Trenzinho do Caipira* de Heitor Villa-Lobos e *Pacific 231*

de Arthur Honegger a partir da análise e comparação entre as duas obras pelo viés de estudos sobre tópicas, paisagens sonoras e construções identitárias. O objetivo é entender os diferentes contextos e construções identitárias subjacentes.

Como metodologia para a análise musical, o suporte vem do viés fenomenológico de maneira a retomar a sensibilidade empírica, aquilo que aparece à consciência, do que é dado, buscando explorá-lo. A base virá, dentre outros, de Lawrence Ferrara (1984) e Erik Christensen (2012). 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 o laço que o une com o "Eu" de quem é fenômeno (PALMER, 1999, p.229).

Composta em 1934, por Heitor Villa-Lobos, a *Tocatta - Trenzinho do Caipira* é o quarto movimento da *Bachiana Brasileira Nº2.* Nessa composição, Villa-Lobos explora as sonoridades de uma viagem de uma locomotiva a vapor popularmente conhecida no Brasil como "Maria Fumaça". Villa-Lobos compôs as Bachianas junto a um movimento de viés nacionalista onde se buscava construir uma imagem cultural brasileira, uma construção nacional. Sua instrumentação é constituída por cordas, flauta, oboé, clarinete, saxofone barítono, fagote, contrafagote, duas trompas, trombone, celesta, piano e percussão (tímpano, ganzá, chocalhos, matraca, reco-reco, pandeiro, caixa clara, triângulo, pratos, tantã, bombo). Arthur Honegger, por seu lado, compôs em 1923, um ano antes, portanto, *O Movimento Sinfônico Pacific 231*. Trata-se de peça de viés modernista que explora uma construção sonora que resulta em uma "imagem" de uma locomotiva a vapor. O nome "Pacific 231" vem de uma classe de locomotivas onde os números (231) são referentes a suas rodas frontais. Sua instrumentação se constitui de piccolo, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes, clarone, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba, percussão e cordas.

Ambas as composições representam uma locomotiva a vapor, porém, o contexto em que elas se inserem e dos compositores, mesmo que contemporâneos, a chave interpretativa há que mudar, já que no caso de Villa-Lobos trata-se de imagens do interior brasileiro, possivelmente de Minas Gerais, onde o compositor viveu no começo de sua infância ou do interior Fluminense (DUDEQUE, 2013); no caso de Honegger é o cotidiano parisiense, das ferrovias símbolo do desenvolvimento industrial que está em tela (DUDEQUE, 2013).

1. Um pouco sobre as Tópicas Musicais

Conforme Leonard Ratner em seu livro *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980), sob influência da poesia**,** danças de salão, festividades civis, religiosas e militares, caça, cotidiano dos burgos e camponeses, dentre outras atividades,

> A música do início do séc. XVIII desenvolveu um catálogo de *figuras características,* que deixaram um rico legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras foram associadas com sentimentos e afetos; outras ganharam um sabor pitoresco. Elas são designadas como tópicas – temas para um discurso musical. Tópicos surgem como peças totalmente desenvolvidas, ou seja, *tipos*, ou como figuras e progressões dentro de uma peça, ou seja, *estilos*. A distinção entre tipos e estilos é flexível; minuetos e marchas representam tipos completos de composição, mas também oferecem estilo para outras peças" (RATNER, 1980, p. 9).

Raymond Monelle, por sua vez, aborda as tópicas musicais de maneira mais ampla do que figurações apartadas da sociedade, história e cultura. Nesse sentido, Monelle lista três tópicas características da Europa Ocidental, qual seja, tópicas de caça, militar e pastoral, interpretadas a partir da investigação de suas origens, temática, manifestação e significado (MONELLE, 2006, p.11).

Acácio Tadeu Piedade de certa forma segue o pensamento de Monelle ao afirmar que as tópicas musicais resultam de uma trama histórica, social e cultural de natureza local, regional, nacional e internacional. Trata-se de

> elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos etc.) que portam significados e que constituem o texto musical (PIEDADE, 2009, p.127); (...) estruturas convencionais e consensuais, lugares comuns dos discursos musicais, que estão fundadas em uma musicalidade específica e ali mantém certa estabilidade histórica (PIEDADE, 2015, p.2).

As tópicas são elementos musicais que são usados para determinar figuras que representam, uma região, uma etnia, um estilo musical entre outros. Piedade (2009) entende que as tópicas são parte da retórica musical, mas para isso, é necessário que se entenda a música como um discurso e as intenções do compositor dentro da peça, caso contrário perde-se o sentido. Trata-se de elementos que organizam as ideias como as fases, os motivos, as cadências, entre outros, resultantes de convenções culturais e das vivências do compositor. Busca-se entender quais elementos são esses, quais seus segmentos, suas origens, como elas se formam e seus significados.

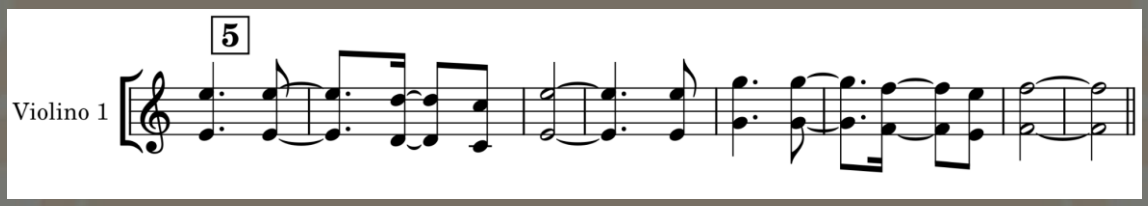
Nas composições de Villa-Lobos encontram-se tópicas diversificadas, desde as de caráter impressionista, "stravinskianas", como as que trazem significados de musicalidades locais, regionais e nacionais, como as tópicas afro-brasileiras, as indígenas, as caipiras, as sertanejas, as urbanas, constituindo-se em paisagens sonoras que remetem à construção de identidades sociais.

A "tópica caipira", uma das que se encontra no *Trenzinho do Caipira*, utiliza elementos de músicas regionais e busca representar o homem do campo, como explica Pupia (2017).

> [...] Os elementos musicais caipiras são relacionados às progressões harmônicas simples (comumente centralizada entre tônica, subdominante e dominante), aos ostinatos rítmicos que permeiam a música sertaneja (como o Cururu, a Catira, o Pagode de Viola, dentre outros), e às melodias por graus conjuntos (muitas vezes dobradas em terças) (PUPIA, 2017, p.77).

Os elementos da tópica dentro da Bachiana nº 2 que ilustram características da música caipira, é a presença das terças em graus conjuntos, melodias em ostinato com essa característica das terças, articulações nos instrumentos de cordas que ilustram os instrumentos de cordas dedilhadas presentes na música caipira como o violão e a viola. Na Tocata - *Trenzinho do Caipira* -, "a tópica caipira" é encontrada na melodia em Dó maior com sua harmonia girando em torno, uma melodia simples movida em graus conjuntos em sua maioria, descendente, apresentada pelos primeiros pelos violinos, depois pelos trombones, pelo sax tenor, depois pelas flautas e oboés. Sua harmonia, vai girar em torno dos graus V e I (PUPIA, 2017).

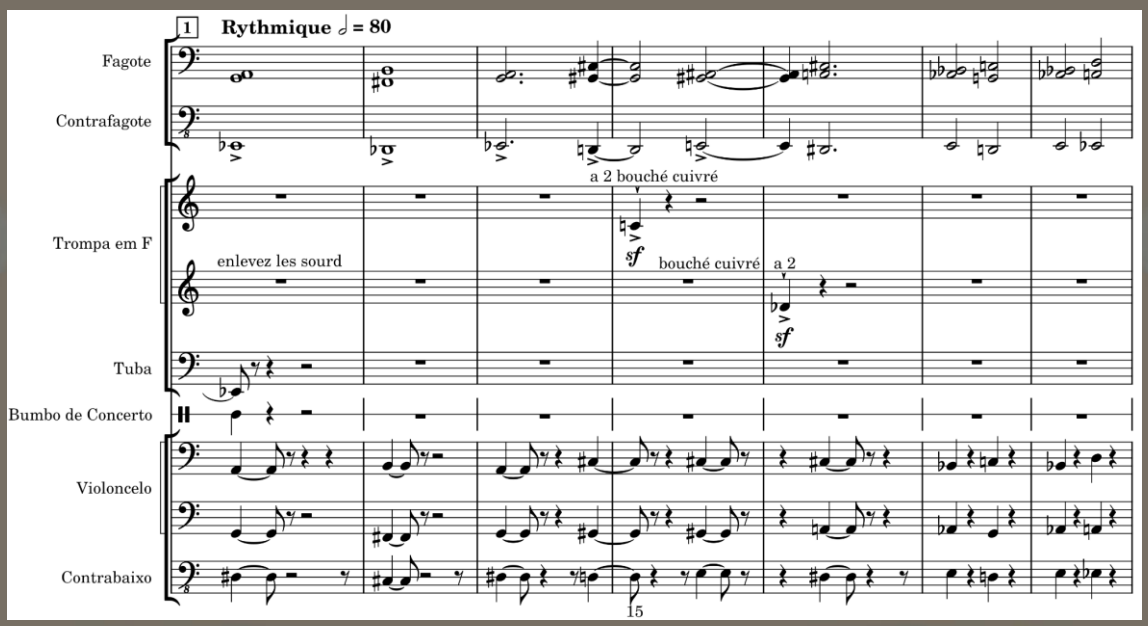
Figuras 1. Melodia apresentada pelos violinos dobrando em oitava



Fonte: Bachianas Brasileiras Nº 2 -Trenzinho do caipira, IV- Tocata, compassos 27-34

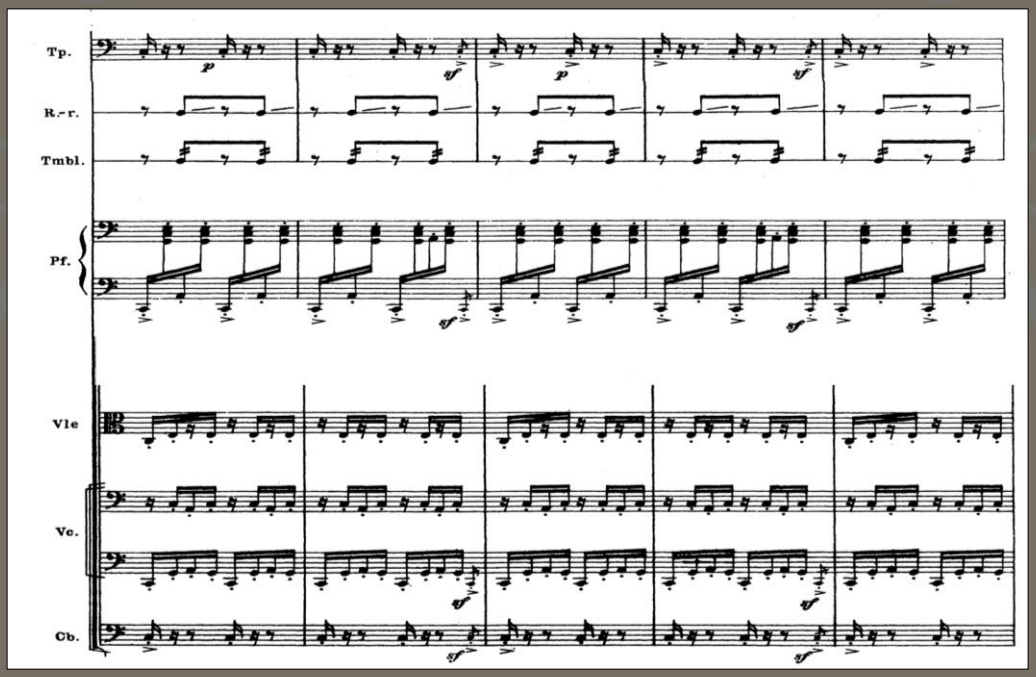
A outra tópica, seria a que envolve elementos do trem, representada tanto no *Trenzinho do Caipira* como em *Pacific* 231: o mover das rodas e a dinâmica do movimento. Na composição de Honegger o mover das rodas é caracterizado pelos instrumentos graves em dissonância e em *ostinato*, que transmitem a ideia do início da movimentação do trem. Já na composição de Villa-Lobos o mover das rodas é caracterizado por um movimento no formato de Baixo d´Albert realizado pelas cordas: o violoncelo responsável por essa figuração harmônica "completa", o contrabaixo fazendo a primeira nota do Baixo e as violas realizando as outras três notas. O piano também faz esse desenho, porém, alternando em alguns momentos a terceira nota entre a mão esquerda e a mão direita. As figuras 2 e 3, demonstram o mover das rodas, trabalhada pelos dois compositores.

Figura 2. Tópica do trem (movimento das rodas) em *Pacific* 231



Fonte: Pacific 231, Arthur Honegger, compassos (12-18)

Figura 3. Tópica do trem (movimento das rodas) em *Trenzinho do Caipira*



Fonte: Bachianas Brasileiras Nº 2 -Trenzinho do caipira, IV- Tocata, compassos 20-24

2. Pacific 231 de Arthur Honegger

Com base na análise fenomenológica, sobretudo a de Lawrence Ferrara (1984), realizamos várias audições abertas e sintáticas. A primeira audição teve um caráter mais lúdico, buscando visualizar uma imagem ou uma cena do que foi exposto na peça. Deixando livre a imaginação visualizamos um trem saindo de uma estação, partindo bem devagar e pesado e progredindo sua velocidade. A segunda, terceira e quarta audições trouxeram elementos sonoros presentes na peça que expliquem o imaginado na primeira audição. O mover das rodas é representado por instrumentos de metal e pelas cordas e sopros. Quanto mais pesado, mais grave a região do instrumento e à medida que a velocidade vai aumentando é utilizada na região aguda. Nas demais audições principiamos a análise sintática já combinada com aspectos da análise semântica.

A peça se inicia com um ataque dissonante do primeiro violoncelo, contrabaixo com o címbalo executando trinados. Na sequência o segundo violoncelo e a segunda tropa fazem um ataque rápido e depois entra o restante das cordas com um acorde bem dissonante que se repete duas vezes e que pode ser entendido como a partida da locomotiva. No compasso 8, entram quatro trompas, no compasso seguinte entram os trompetes; a tuba acrescenta uma melodia ascendente.

Já no compasso 12, os *cellos* e o contrabaixo realizam um ataque dissonante curto; entram os dois fagotes e o contrafagote com as mesmas notas, só que em duração longa. No decorrer dos compassos 20 a 35 essas notas longas vão entrando no contratempo exercido pelos *cellos*, remetendo ao mover das rodas de forma mais lenta e aumentando gradualmente. Depois, a função das rodas é passada para os trombones que, em contratempo com as cordas graves e a tuba, remetendo às rodas girando. Seguindo, entram o clarinete baixo,

saem a tuba e os trombones, e entra o clarinete em si bemol, o contrafagote e as violas, seguidos das outras madeiras (menos o *piccolo*), as trompas fazendo uma melodia enunciativa. Enquanto isso, o contrabaixo, o violoncelo, viola, violino 2, contrafagote, os dois clarinetes em si bemol e o corne inglês, se mantém no acompanhamento, realizando a imagem sonora do girar da roda e nisso a velocidade da locomotiva vai aumentando. A melodia que inicialmente aparece inicialmente com as trompas no compasso 54, passa para o trompete no compasso 67, depois todas as cordas entram fazendo uma progressão cromática com colcheias, acompanhada de ataques curtos das trompas e do bumbo, o contrafagote e o fagote acompanham o contrabaixo na progressão em semínimas.

Quando a melodia retorna ao trompete, o primeiro violino 1 sai e as outras cordas permanecem, entrando no acompanhamento as flautas, os oboés, o corne inglês e continuam o contrafagote e o fagote. Quando se encerra melodia (compasso?), aparecem novamente as cordas fazendo uma progressão, acompanhadas pelo clarone e o clarinete em si bemol, corne inglês, oboés, flautas e o *picollo*; os fagotes fazem o acompanhamento da progressão junto aos *cellos* e contrabaixos. Na percussão surgem também o bumbo e depois a caixa clara.

Na sequência, no compasso 80, a melodia passa para o fagote acompanhada pelo contrabaixo, violoncelo, caixa clara e o clarone. Depois entram para acompanhar a viola, as trompas, o clarinete e a flauta, e sai a caixa. Após esse momento a melodia do fagote transita entre as quatro trompas e entram para acompanhar as cordas, os sopros e os trompetes. A melodia no compasso 97 então volta ao fagote e passa para as trompas, depois ao trompete, corne inglês, clarinete, violoncelos, viola junto com o oboé, segundo violino depois o primeiro, com acompanhamento feito pelo contrabaixo e pela caixa. Depois desse momento no compasso 118, o corne inglês junto com o clarinete fazem a melodia e o clarone, os fagotes e o *cello* fazem o acompanhamento. Depois vão sendo acrescentadas uma progressão melódica feita pelas madeiras, oboé, a flauta junto com as 3ª e 4ª trompas, o *piccolo* e a 1ª e 2ª trompa. Depois a progressão melódica passa para a viola, depois para o *cello*, nas madeiras mantém os fagotes, o clarone, o oboé e a flauta. O trompete então entra retomando a melodia no compasso 67, porém fazendo uma variação na velocidade. O andamento da peça sugere que a locomotiva já está em alta velocidade.

Na sequência, o baixo, *cellos*, contrafagote e fagote realizam um ritmo em ostinato e se juntam as trompas e os clarinete, depois os violinos. Em sequência a tuba começa uma melodia, soa como algo mais marcial e as trompas a repetem. Enquanto isso, os outros instrumentos se encarregam de um acompanhamento com notas rápidas em ostinato - uma indicação de que a locomotiva está chegando ao seu destino.

A chegada da locomotiva é marcada pela presença de todos os instrumentos, fazendo o mesmo ritmo em quiáltera, e o ritmo vai diminuindo até o acorde final dissonante, indicando que a locomotiva chegou a sua estação.

A Tocata O Trenzinho do Caipira das Bachianas n.2

A gravação que foi utilizada para a realização das audições, foi a da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP, postada no dia 16 de maio de 2020 no *Youtube*.

A primeira audição (aberta) teve um caráter mais lúdico, buscando visualizar uma imagem ou uma cena. Tendo isso em mente, percebemos o movimento do trem se preparando para partir e então partindo. A imagem foi a do trenzinho se preparando para a partida, "soltando fumaça" e apitando, passando por uma cancela, como se estivesse avisando que está chegando a uma nova estação. Na outra estação novamente o trem parte, apitando mais e mais, em uma velocidade constante. Já chegando a seu destino, o trenzinho começa a apitar e vai ficando mais lento até parar e soltar o restante de sua fumaça.

No começo - o trenzinho saindo e soltando fumaça -, é representado pelos instrumentos de percussão, pelo piano e pelas cordas graves, que vão acelerando, dando a sensação de que o trenzinho está partindo. Na primeira e segunda partes da peça, quando da parada do trem, essa imagem é representada pela troca dos instrumentos que fazem a melodia (dos instrumentos de corda mais propriamente dito): os primeiros violinos da primeira parte da peça cedem o lugar para as madeiras, as flautas e os oboés.

Do compasso 1 ao 19 os contrabaixos, violoncelos, violas, piano, tímpano e segundo violinos, são responsáveis por representar o movimento das rodas do trem, com início lento e acelerando no decorrer da música. O Ganzá (chocalhos), o reco-reco, a raganella e o tamburello são responsáveis por representar sonoramente a chaminé "soprando" a fumaça Os primeiros violinos fazem um som que lembra os freios do trem se soltando aos poucos. As madeiras presentes nessa partida são as flautas e os clarinetes em Si bemol e depois entram os fagotes e oboés fazem uma espécie de apito.

Quando o trenzinho começa a acelerar, a partir do compasso 20, o ritmo dos instrumentos responsáveis pelo "mover" das rodas se altera, com figuras mais movidas abandonando as colcheias tercinadas para usar semicolcheias com staccato, juntamente com os instrumentos responsáveis pelo "sopro" da fumaça, em movimento de aceleração. Na sequência, entram os metais, mais especificamente as trompas em Fá e os trombones, fazendo uma espécie de um "último chamado aos passageiros", do compasso 20 ao 26.

No compasso 27 ou número 3 de ensaio é onde se inicia a melodia feita pelos primeiros violinos, depois no número 6 de ensaio, no compasso 51, entra uma trompa fazendo esta mesma melodia. Na anacruse do compasso 59 o trombone faz a resposta da melodia junto aos violinos, depois na anacruse para o número 7 de ensaio entram as flautas e os oboés também fazendo essa resposta.

Do compasso 29 ao 50, o quarteto de madeiras faz um som que representa o ranger das engrenagens do trenzinho, depois o som desse elemento é representado pelo piano do compasso 57 ao 66. No compasso 67, os clarinetes entram fazendo um som que se remete ao de uma cancela, dando-se a entender que o trem está próximo de uma nova estação, os oboés entram fazendo este mesmo som no compasso 72 até o número 9 de ensaio ou compasso 79.

Na anacruse para o compasso 72, o trombone traz uma melodia enunciativa. Depois, na anacruse para o compasso 76, entra uma trompa e depois na anacruse para número de 9 de ensaio, as trompas entram

juntas fazendo uma resposta a essa melodia do trombone, como se fosse uma anunciação de que o trenzinho está chegando a uma nova estação. No compasso 75, o tamburello começa a fazer batidas rápidas que remetem ao som de uma cancela sinalizando.

A chegada à uma nova estação é representada, no compasso 85, pelo som de cordas friccionadas, e os instrumentos que representam a expulsão da fumaça e os apitos (com percussão e as madeiras) fazendo um ataque seguido de uma fermata, até o compasso 90, onde o trem reinicia sua jornada.

No número 10 de ensaio, o trenzinho retoma seu caminho, novamente com o movimentar das rodas feito pelo piano, tímpano, violoncelo e contrabaixo e a partir do compasso 93, os violinos e as violas entram na "roda" e depois o clarinete. Nessa parte também aparece o tamburello enquanto os contrabaixos e o tímpano fazem o "tranco" das rodas. A fumaça vai sendo "liberada" aos poucos representada pelos instrumentos de percussão. A melodia retorna no compasso 95, agora com as flautas e os oboés. No compasso 109, as trompas e os trombones novamente representam o apito do trenzinho. A partir do compasso 140, o trem começa a perder velocidade, o andamento vai diminuindo. No compasso 146 as trompas fazem uma anunciação que remete novamente ao apito.

O andamento vai diminuindo, os instrumentos vão, o som da expulsão da fumaça vai ocorrendo mais lentamente junto com a diminuição do movimento das rodas, até o trenzinho começar a frear. Os instrumentos tocando junto, em um acorde dissonante, em pizzicato nas cordas e *marcato* nos demais instrumento

Para encerrar...

A ideia do nacional parte de uma construção simbólica que nós como seres em sociedade construímos e nos identificamos enquanto parte de um todo. É a partir desse processo que se estabelece uma língua vernácula e padrões educacionais. A construção do nacional se baseia na reprodução de elementos culturais e símbolos que ajudam a construir uma história sobre um grupo ou uma comunidade. É uma construção de uma "comunidade imaginada", como define Benedict Anderson (1983), pois a partir da manipulação desses elementos culturais e de símbolos, através de meios como a literatura, a música, as pinturas, escultura, entre outros, funcionam como agentes representativos da história; criam uma narrativa que traz significados a existência de grupos sociais, com a qual possam se identificar e compartilhar, enfatizando suas origens e suas tradições, criando e recriando mitos origens e tradições. Tais elementos são contribuintes para a criação de identidades nacionais, regionais e locais.

Villa-Lobos utiliza muito de canções regionais, personagens folclóricos e músicas tradicionais, o ecossistema com a floresta Amazônica, o canto dos pássaros, elementos musicais dos ritos dos nossos povos originários, elementos da música popular de sua época, como ritmos do samba, do choro, do maxixe, da modinha, que alguns fazem narrativa da construção de nação que o Brasil tem, com elementos dos povos que se misturaram e deram origem ao o nosso, que além de fazer parte da cultura brasileira, faz parte da vivência

cultural do Villa-Lobos. A partir da manipulação desses elementos dentro de suas peças, Villa-Lobos tenta explorar e exportar uma imagem do Brasil.

O Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos e em *Pacific 231* de Honegger, muito embora as semelhanças estruturais, o trabalho principal das tópicas remete a dois mundos diferentes: no primeiro caso, o Brasil profundo, e no imaginário do compositor mais lúdico; um Brasil onde a Maria Fumaça talvez represente o máximo de modernidade conhecida naquele momento nos rincões desse grande país. Repetindo o próprio Villa-Lobos: "Tocata — A lua, no alto esconde-se. Penumbra.Viajantes humildes e caipiras aparecem, pelo sertão, buscando o trenzinho" (VILLA- LOBOS, 1972, p. 220). Já Honegger em *Pacific 231*, constrói sonoramente imagens identitárias de outra realidade social, à despeito das crises que a Europa viveu à época da composição da peça: o fascínio pelo industrialismo; a força das máquinas representada, segundo suas palavras, por uma poderosa locomotiva, de "trezentos toneladas de peso, trovejando através da noite silenciosa e uma milha por minuto" (HONEGGER, 1994, prefácio de *Pacific 231*)

Referências

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2008. 336 p.

CERIBELI, Maria Cláudia Bachion. O "Trenzinho do Caipira": As *performances* e a ilusão enunciativa de uma canção de memórias e histórias. Revista de Letras. São Paulo. v.61, n.1, p.143-157, 2021.

DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, dez. 2013.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a Toal for Musical Analysis. In The Musical Quarterly, Vai. 70, No. 3. Oxford: Oxford University Press Stable, 1984.

FRANCE MUSIQUE, HONEGGER: PACIFIC 231. Orchestre philharmonique de Radio France), Youtube, 16 out. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1xSAPzD79_I>.

HALL, Stuart. *Uma identidade cultural na pós-modernidade.* 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020. 72 p.

HONEGGER, Arthur. Pacific 231. Mouvement symphonique No. 1 H. 53. Paris: Maurice Senart, 1924.

HONEGGER, Arthur. I *am a* Composer. 1. ed, London: Faber & Faber, 1966. 141 p.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral.* 1. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 304 p.

NASSIF. Silvia Cordeiro; SCHROEDER, Jorge Luiz. O trenzinho do caipira: uma proposta dialógica de apreciação musical. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24., 2014, São Paulo. Anais do Congresso da ANPPOM. São Paulo: ANPPOM, 2014.

OSESP- ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, Osesp apresenta: "O Trenzinho do Caipira", de Heitor Villa-Lobos, Youtube, 16 mai. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KTKVgaY56NI>.

PIEDADE, Acácio Tadeu. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v.1, p.1 – 23, 2013.

_____. Tópicas em Villa Lobos: o excesso bruto e puro. In: *Simpósio Internacional Villa-Lobos*. 1., 2009 São Paulo, SP, 2009.

_____. Musical topics, intertextuality in Heitor Villa-Lobos *Bachianas n.2 Topical Encounters and Rhetorical of Identity in Latin American Art Music.* Oxford University, 2015.

PALMER, Richard. Hermenêutica. 1. ed., Lisboa: Edições 70, 1999. 288 p.

PUPIA, Adailton Sergio. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº. 2 de Heitor Villa-Lobos*, Dissertação (Mestrado em Música), 2017. Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017. 116 p.

RATNER, Leonard. Classic Music - Expression, Form, And Style. 1 ed. New York. Schirmer Books. 1985. 464 p.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra* (1887-1959). São Paulo, SP: Editora Contracorrente, 2021. 490 p.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº2 - "O Trenzinho do Caipira", W247*, Milão: G. Ricordi. 1949.

VILLA-LOBOS sua obra. Rio de janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.

A LICENCIATURA EM MÚSICA NA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS: O PERCURSO DOS PROJETOS PEDAGÓGICOS DE CURSO, LEGISLAÇÃO E SOCIEDADE

THE EDUCATION BACHELOR GRADUATE PROGRAM AT THE SCHOOL OF MUSIC AND PERFORMING ARTS AT THE FEDERAL UNIVERSITY OF GOIÁS: THE COURSE OF THE PEDAGOGICAL PROJECTS, LEGISLATION, AND SOCIETY

Leonardo Victtor Carvalho
leovicttor@gmail.com

Eduardo Lopes
el@uevora.pt

Resumo: A Universidade Federal de Goiás oferece formação acadêmica na área de Música desde sua origem, já que a atual Escola de Música e Artes Cênicas, então Conservatório de Música, foi uma das cinco unidades fundadoras da Instituição. O ensino superior na área de Música dentro da EMAC passou por diversas transformações, como a abertura ou fechamento de habilitações em diferentes instrumentos e educação, criação de cursos em diferentes turnos além de constantes reformulações nas matrizes curriculares dos cursos existentes. Todo esse processo de mudança pode ser observado a partir da análise dos Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs). Este artigo busca explicitar as mudanças que ocorreram com o tempo e as possíveis razões deste processo, tendo como referência os objetivos, estrutura do curso, duração e carga horária constantes nos Projetos dos anos de 1984, 2000, 2004 e 2019, e como estas mudanças foram influenciadas pela legislação do governo federal brasileiro para a educação superior em cada época. Outrossim, pensar em respostas às questões: Qual a relação entre as modificações que foram feitas e o contexto cultural goiano? Seria possível, a partir das alterações nos PPCs elencadas, apontar novas prováveis trajetórias?

Palavras-chave: Universidade, Ensino de Música, Projeto Pedagógico de Curso, Legislação

Abstract: *The Universidade Federal de Goiás has offered academic training in the area of Music since its origin. The current Escola de Música e Artes Cênicas, then Conservatório de Música, was one of the five founding units of the Institution. Higher education in the area of Music within EMAC has undergone several transformations, such as the opening or closing of qualifications in different instruments and education, creation of courses in different shifts, in addition to constant reformulations in the curricular matrices of existing courses. This entire process of change can be observed from the analysis of the Pedagogical Course Projects. This article seeks to explain the changes that occurred over time and the possible reasons for this process, having as reference the objectives, course structure, duration and workload contained in the Projects of the years 1984, 2000, 2004 and 2019, and how these changes were influenced by the legislation of the Brazilian federal government for higher education in each era. Also, think about answers to the questions: What are the connections between the changes that were made and the cultural context of Goiás? Would it be possible, based on the changes in the listed PPCs, to point out new likely paths?*

Keywords*: University, Music Teaching, Course Pedagogical Project, Legislation*

Introdução

A Universidade Federal de Goiás - UFG - é uma instituição pública de ensino sem fins lucrativos, fundada em 14 de dezembro de 1960, sediada em Goiânia, capital do estado de Goiás, que oferece atualmente 104 cursos de graduação à mais de 28 mil alunos, e 63 cursos de pós-graduação stricto sensu (mestrados e

doutorados) a outros 4 mil e duzentos alunos, sendo a maior instituição de ensino da região Centro-Oeste brasileira. Dentre suas muitas unidades acadêmicas, a Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC – promove formação acadêmica nas áreas de Música, Musicoterapia, Teatro e Direção de Arte. A EMAC é também uma das cinco unidades fundadoras da UFG, juntamente com a Faculdade de Direito, Escola de Farmácia e Odontologia, Escola de Engenharia e Faculdade de Medicina.

O ensino superior na área de Música dentro da EMAC passou, e ainda passa, por diversas transformações, como a abertura ou fechamento de habilitações em diferentes instrumentos e educação, criação de cursos em diferentes turnos (matutino, vespertino e noturno), além de constantes reformulações na forma de ingresso de novos alunos e nas matrizes curriculares dos cursos existentes. Todas essas mudanças refletem a necessidade de adaptação às demandas que surgem, seja de origem social, política, ou por iniciativa da própria instituição.

Em relação à própria EMAC/UFG, seu surgimento, criação de novos cursos, modificações estruturais e curriculares, as principais fontes são documentais, desde as publicadas no Diário Oficial da União, como os Pareceres de reconhecimento de cursos, até as Resoluções internas da própria UFG, que tratam dos PPCs, Projetos Pedagógicos de Curso, da EMAC.

Neste trabalho busco explicitar as mudanças que ocorreram com o tempo e as possíveis razões deste processo, a partir da análise de quatro referências advindas dos PPCs da área de Música de 1984 a 2019, quais sejam: objetivos, estrutura do curso, duração e carga horária, e como estas mudanças foram influenciadas pelas políticas do governo federal brasileiro para a educação superior em cada época. Outrossim, pensar em respostas às questões: Qual a relação entre as modificações que foram feitas e o contexto cultural goiano? Seria possível, a partir das alterações nos PPCs elencadas, apontar novas possíveis trajetórias?

1 - O PPC de Educação Artística 1984, contexto e legislação

Começamos em 1984 com o *Projeto Pedagógico do Curso de Educação Artística* - Resolução UFG n.200 de 16 de janeiro de 1984. O Curso de Licenciatura em Educação Artística tinha como *objetivo* formar profissionais com domínio do conteúdo, entendido inclusive como compreensão do processo de produção do saber na sua área de conhecimento; apreensão das estruturas básicas desse conhecimento e da possibilidade de trabalhar esse conteúdo em nível de 1º e 2º graus, e ainda conhecimento em educação que lhes permitam compreender a escola enquanto realidade concreta e inserida no contexto histórico-social. Quanto à *estrutura do curso*, o núcleo epistemológico do curso de Licenciatura em Educação Artística é constituído de uma Parte Comum, interdisciplinar, e uma Parte Diversificada que, na habilitação Música, compreendia: evolução da música, estruturação ritmo-melódica, estrutura harmônica, regência de conjuntos musicais escolares, práticas instrumentais introdutórias (piano, violão ou flauta doce), técnica vocal, instrumentação e arranjos musicais e

disciplinas de formação pedagógica. Quanto à *duração*, era de no mínimo 4 anos com carga horária de 2.816 horas, incluindo atividades complementares.

Para analisarmos o contexto político e legislação para o ensino de música na universidade, no período que antecede a aprovação deste PPC, é preciso um breve histórico que passa pelo advento do Canto Orfeônico, pela disciplina de Educação Musical e ainda por modificações que instituíram a licenciatura em Educação Artística - licenciatura curta.

No ano de 1931, as escolas passaram a chamar as aulas de música de Canto Orfeônico, de acordo com o Decreto n.º 19.890 de 1931. (GREZELI E WOLFFENBÜTTEL, 2021) descrevem que essas aulas eram caracterizadas por práticas vocais em grupos de grande porte, sendo impossível falar sobre o tema sem mencionar Heitor Villa-Lobos, que assumiu a direção da Superintendência da Educação Musical e Artística em 1932, durante a presidência de Getúlio Vargas. Ele foi o grande incentivador desse modelo para a educação. Em 1942, dez anos depois, o Decreto-Lei n.º 4.993 instituiu o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em todo o país, com foco na formação de professores.

Até o início da década de 1960, o Canto Orfeônico foi uma disciplina presente no ensino brasileiro. Contudo, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação n.º 4.024 de 1961, foi substituído pela disciplina de Educação Musical.

> Na LDB de 1961 a Educação Musical passou a ter um enfoque diferente: a música deveria ser sentida, tocada, dançada, além de cantada. Sugeria-se a utilização de jogos, instrumentos de percussão, rodas e brincadeiras, com a finalidade de promover o desenvolvimento auditivo e rítmico, além da expressão corporal e a socialização das crianças, que deveriam ser estimuladas a experimentar, improvisar e criar. BRASIL (1997, p.26)

Apesar disso, a transição não representou uma mudança significativa na prática educacional, que já havia sido estabelecida por 30 anos. A Educação Musical não teve uma vida longa, já que, em 1971, durante o governo militar no país, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n.º 5.692 retirou-a do currículo escolar, sendo substituída pela Educação Artística. Em 1973, foi instituído o curso de Licenciatura em Educação Artística, também conhecido como licenciatura curta, que tinha a duração de dois anos. A formação era voltada para a polivalência do profissional de educação em artes (BRASIL, 1973), com disciplinas relacionadas às artes plásticas, cênicas e música, sem especialização em nenhuma delas. Após a conclusão do curso, o estudante poderia prosseguir com a licenciatura plena, com habilitação específica em artes plásticas, desenho, artes cênicas ou música.

> As possibilidades de oferta eram artes visuais, dança, teatro ou música. Desta forma, o professor atuaria em uma dessas disciplinas na escola, considerando-se sua formação profissional (BRASIL, 1996). Tendo em vista que desde a LDB n.º 5.692, de 1971, houve um esvaziamento do ensino dos conteúdos de música nas escolas, e que a formação dos professores que estavam à frente do componente em questão em sua quase totalidade eram de uma formação em educação artística. Grezeli e Wolffenbüttel (2021, p.9)

No contexto local de Goiânia, em 1956 foi criado o Conservatório Goiano de Música que foi "autorizado a funcionar", conforme Parecer n. 439/58 do CFE, tendo sido homologado pelo Decreto n.

45.285/59. Sobre o perfil de como seria abordado o ensino da Música do Conservatório, Capuzzo (2016, p.49) menciona:

> "(...) o governador de Goiás em exercício, Dr. Jerônimo Coimbra Bueno autorizou a pianista Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, já professora renomada na cidade de Goiânia, a ir para o Rio de Janeiro fazer um estudo com o objetivo de criar um Conservatório de Música. Ao chegar à cidade do Rio de Janeiro, a professora Belkiss recebeu orientações do compositor Villa Lobos sobre as principais disciplinas que deveriam ser ministradas no Conservatório. Dentre elas estavam aquelas que contemplavam o ensino de ritmo e som, teoria, harmonia, canto coral, além do ensino de instrumentos. Por ser a Escola Nacional considerada padrão, Villa Lobos aconselhou Belkiss a adaptar o programa do conservatório em processo de criação ao dessa instituição para que no futuro se conseguisse uma equiparação dos cursos.

Em 1960 foi fundada a Universidade Federal de Goiás pela união do Conservatório Goiano de Música com outras quatro unidades de ensino: Faculdade de Direito (1898), Escola de Farmácia e Odontologia (1945), Escola de Engenharia (1952) e Faculdade de Medicina (1960). A licenciatura em Música, nas habilitações Música e Canto, foi criada pelo Conselho Universitário da UFG em 28 de dezembro de 1967, conforme mencionado no Parecer n. 1.539/76 CESu, 3° Grupo, que trata do reconhecimento/aprovação dos referidos cursos. Os avaliadores descreveram, neste parecer, que o curso de Licenciatura em Música encontrado estava nos moldes das determinações curriculares do curso de Música habilitação licenciatura, não estando ainda conforme o curso de Educação Artística. Convém ressaltar ainda que, em 1972, por conta de reforma administrativa na UFG, o Conservatório de Música da UFG e a Faculdade de Artes da UFG se juntaram para integrar o novo Instituto de Artes, na esteira do processo de polivalência implementada pelas políticas públicas para a educação.

Conforme a exposição de motivos presente no Projeto Pedagógico do Curso (UFG, 2019), devido à pressão da LDB de 1971, seria esperado que a primeira licenciatura oferecida pelo Instituto de Artes seguisse o modelo da polivalência, no entanto, foi estabelecida uma Licenciatura em Música, que só foi alterada para Educação Artística em 1984, PPC objeto desta análise. Ainda nesta conjuntura, percebemos que o ensino da Música no Instituto de Artes, e descrito neste PPC, seguia os moldes classicistas da Escola Nacional do Rio de Janeiro, fonte da criação desta unidade de ensino que, nos idos de 1984, tinham maior base no ensino dos instrumentos Piano, Violino e ensino do Canto.

2 - O PPC de Educação Musical de 2000, contexto e legislação

O Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música – Habilitações em Instrumento, Canto e Educação Musical trouxe inicialmente uma mudança na denominação do curso, que passou a ser Educação Musical – Habilitações Instrumento Musical, Canto e Ensino Musical Escolar, para alunos ingressos a partir de 2000, conforme a Resolução CEPEC UFG N.532 de 07 de novembro de 2000.

Quanto ao *Objetivo*, o perfil do licenciado pelo curso de Educação Musical seria aquele ligado ao ensino da Música, em seus múltiplos aspectos. Para tanto, o curso focava na formação de um profissional com competência musical e pedagógica para atuar de forma articulada na rede de ensino fundamental, médio e

superior, bem como em instituições de ensino específico de música, apto a participar do desenvolvimento da área e atuar profissionalmente nos campos musicais instituídos e emergentes.

Quanto à *Estrutura do Curso,* o núcleo epistemológico do curso de Educação Musical se caracterizava como atividade pedagógica musical, enquanto processo cognitivo, perceptivo e criativo, fundamentado pela visão crítica do contexto histórico-social no qual se desenvolverá e atualizará o exercício profissional. As matérias que compunham o Núcleo Epistemológico estavam assim distribuídas: Disciplinas comuns obrigatórias (Comum a todos os cursos da área de Música), conjunto de conteúdos que possibilitam uma formação musical e humanista consistentes e abrangente, bem como aqueles voltados à viabilização da pesquisa científica e tecnológica em música; Disciplinas específicas obrigatórias, conjunto de conteúdos voltados à formação do profissional que se dedicará à Educação Musical ou ao Ensino do Instrumento Musical, conforme a habilitação escolhida.

Quanto à *Duração e Carga Horária*, o curso de Educação Musical tinha uma carga horária conforme especificado abaixo, que deveria ser integralizada em um tempo mínimo de 4 anos e máximo de 6 anos. Disciplinas Comuns: 1824 horas; Instrumento Musical – Disciplinas Específicas: 1056 horas – Total: 2880 horas. Canto – Disciplinas Específicas: 1216 horas – Total: 3040 horas. Ensino Musical Escolar – Disciplinas Específicas: 1152 – Total: 2976 horas. A carga horária de que trata o caput deste artigo era acrescida de 160 horas de atividades complementares. A integralização do currículo pleno dependia ainda da participação nos conjuntos musicais (vocais e instrumentais) da Escola de Música, na conceituais, em cada série – com carga horária de 128 horas anuais (ou 4 horas semanais), de acordo com as especificidades de cada Habilitação.

Em 1996 foi sancionada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n.º 9.394 (LDB 9394/1996), que tornou obrigatório o ensino de arte nas escolas de educação básica do Brasil. De acordo com (GREZELI E WOLFFENBÜTTEL, 2021), citando o Art. 26, parágrafo segundo, as disciplinas oferecidas deveriam ser artes visuais, dança, teatro ou música, e o professor seria responsável por uma delas, levando em consideração sua formação profissional (BRASIL, 1996). (VIANA FILHO, 2008) sugere que a concepção da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) de 1996 é semelhante à LDB de 1971. Na década de 1970, a Educação Artística abrangia todas as linguagens artísticas, e o ensino de Arte, preconizado pela LDB 9.394/96, manteve o paradigma, ou seja, todas as áreas artísticas dentro de um único componente curricular. Segundo (PENNA, 2002), a polivalência foi mantida, uma vez que a LDB de 1996 não especificou quais linguagens deveriam ser contempladas no componente Arte.

Em 1997, com o objetivo de guiar as práticas educativas e o ensino das diversas áreas do conhecimento presentes no currículo escolar, foram criados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), organizados pelo Ministério da Educação, cita (VIANA FILHO, 2008). Os PCNs possuem informações claras sobre a educação musical e sugerem possibilidades concretas para reintroduzir a música no cotidiano escolar. Em contraste com a imprecisão com que o ensino de Arte foi citado na LDB de 1996, os documentos dos PCNs demonstraram uma preocupação com a educação musical. Eles recomendam uma experiência escolar que leve em

consideração as experiências e vivências dos alunos, seus contextos e realidades, buscando contribuir para a humanização dos educandos (BRASIL, 1997, p. 79).

Outrossim, desde a LDB n.º 5.692, de 1971, houve uma diminuição no ensino de música nas escolas, e a maioria dos professores que lecionavam o componente possuíam formação em educação artística. Portanto, mesmo com a inclusão da música nos objetivos dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997), como parte da área de conhecimento de arte, a falta de profissionais com formação em licenciatura em música e a ausência de obrigatoriedade do componente nos projetos político-pedagógicos das escolas dificultaram o retorno da música à educação básica, mesmo após a sanção da LDB 9394/1996. "Apesar de todos os esforços, podemos observar que, salvo algumas propostas isoladas, essa arte manteve-se à margem dos currículos escolares, mesmo que os PCNs salvaguardassem sua relevância no contexto social", afirma Viana Filho (2008, p.41).

Em busca de soluções para os desafios levantados na formação de professores de música e com o objetivo de desenvolver a consciência profissional do educador musical como agente responsável pelo processo educacional de uma área de conhecimento tão importante quanto as outras, a Escola de Música da Universidade Federal de Goiás propôs o Curso de Educação Musical (licenciatura plena) em 1999, de que trata este PPC aprovado no ano 2000. Esse curso foi estruturado de acordo com as discussões que resultaram nas Diretrizes para os Cursos de Música (CNE/CP 01/2002; CNE/CP 02/2002), demonstrando a preocupação da instituição em oferecer uma formação atualizada e alinhada às normas educacionais vigentes.

> Além do professor de ensino fundamental e médio – tradicionalmente o público-alvo dos cursos de licenciatura –, o Curso de Educação Musical passou a contemplar a formação de professores-regentes e professores de instrumentos e professores de canto que atuam em escolas específicas de música (públicas e privadas). Para atender essa pluralidade de perfis profissionais, a referida licenciatura foi então subdividida em três habilitações: Ensino Musical Escolar, Instrumento Musical, Canto (Exposição de Motivos. UFG (2019, p.9)

No transcurso destes 16 anos entre os dois PPCs citados e, como mencionado, com especial foco da Escola de Música em propor habilitações em instrumento, canto e ensino musical escolar, houve considerável ampliação na oferta de vagas e o ensino de mais instrumentos, possibilidades advindas da contratação de mais professores e na expectativa de compor a representação completa de uma orquestra. Os instrumentos oferecidos eram: Piano, Violão, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Flauta transversal, Clarineta, Trombone e Fagonete, além do canto, que sempre esteve presente na instituição.

3 - O PPC de Educação Musical de 2004, contexto e legislação

Em 2004, um novo Projeto Pedagógico do Curso de Educação Musical – Licenciatura – Habilitações em Instrumento Musical, Canto e Ensino Musical Escolar é aprovado, de acordo com a Resolução CEPEC UFG n.687 de 23 de novembro de 2004.

Quanto ao *Objetivo*, o curso de Educação Musical – Licenciatura - Habilitações em Instrumento Musical, Canto e Ensino Musical Escolar, tem por objetivo a formação de um profissional com competência musical e pedagógica para atuar de forma articulada na rede de ensino fundamental e médio, bem como em instituições de ensino específico de música.

Quanto à *Estrutura do Curso*, o curso de Educação Musical – Licenciatura - compreendia um currículo no qual se integram disciplinas de formação geral, musical e pedagógica. O currículo do Curso de Educação Musical – Licenciatura - dividia-se em disciplinas do núcleo comum (NC), de natureza obrigatória e compulsória, disciplinas do núcleo específico (NE), também obrigatórias conforme a escolha da habilitação e disciplinas do núcleo livre (NL), de natureza opcional, embora a carga horária, correspondente a 05% da carga horária necessária, deva ser cumprida, por todos os alunos do Curso conforme a escolha da habilitação.

Quanto à *Duração e Carga Horária*, o Curso de Educação Musical – Licenciatura – era oferecido em turno integral e tinha duração mínima de 08 (oito) semestres e prazo máximo de 12 (doze) semestres para integralização curricular. A prática de ensino da habilitação Instrumento Musical era de 512 (quinhentos e doze) horas, para a habilitação em Canto, de 576 (quinhentos e setenta e seis) horas, e para a habilitação em Ensino Musical Escolar, de 736 (setecentos e trinta e seis) horas. O Curso de Educação Musical – Licenciatura - tinha um currículo que se integraliza mediante o cumprimento de carga horária – acrescidas de todas as atividades previstas - assim especificada: Habilitação Ensino Musical Escolar – CH Total: 3491 horas; Habilitação Instrumento Musical – CH Total: 3307 horas; Habilitação Canto – CH Total: 3375 horas.

Em 2003, devido à implantação de um novo Regime Geral dos Cursos de Graduação, que passaram de anual para semestral, e da política da Universidade Federal de Goiás para a Formação de Professores da Educação Básica, foi necessário reformular o Curso de Educação Musical. A Escola de Música e Artes Cênicas aproveitou a oportunidade para consolidar a Licenciatura em Música como um projeto independente do Bacharelado, embora ainda articulado por um Núcleo Comum de disciplinas. Para atender à pluralidade de perfis profissionais abertos ao educador musical na sociedade goianiense, incluindo espaços além do ensino regular, como creches, projetos sociais, organizações não governamentais, igrejas e empresas, os estágios passaram a ser realizados nesses locais. Essa medida foi implementada em reconhecimento às demandas sociais e produtivas, depois de anos de discussão acadêmica. Isso permitiu superar o distanciamento entre a formação acadêmica e os campos de atuação profissional, oferecendo aos alunos experiências capazes de atender à diversidade do mundo do trabalho e às demandas da sociedade. A carga horária da Didática e Prática Docente foi ampliada para 400 horas, e as Disciplinas/Práticas de caráter pedagógico passaram a ter uma carga horária mínima de 400 horas, conforme o Parecer CNE n. 28/2001, BRASIL (2001).

Assim, as principais diferenças entre este PPC aprovado em 2004 e o seu anterior de 2000, dizem respeito a adequações internas da própria EMAC às mudanças na UFG, demandas administrativas e docentes da Instituição e ampliação da oferta de vagas por conta da criação de nova habilitação em trombone. Os instrumentos contemplados, para licenciatura, até então eram: piano, violão, violino, viola, violoncelo,

contrabaixo, flauta transversal, clarineta, trombone, fagote e habilitação em canto. Quanto à legislação para a educação, de forma específica, não houve mudança significativa entre os dois últimos PPCs.

4 - O PPC de Música Licenciatura de 2009 - aprovado em 2019, contexto e legislação

O Projeto Pedagógico do Curso de Música Licenciatura – Habilitações: Educação Musical, Ensino do Instrumento Musical, Ensino do Canto, para alunos ingressos a partir de 2009 e que atualmente está em vigor, só foi aprovado pela Resolução CEPEC UFG n. 1660 de 29 de novembro de 2019, mas sua prática se deu desde o início de 2009.

Quanto ao *Objetivo,* o Curso de Música - Licenciatura da Universidade Federal de Goiás - nas suas habilitações Educação Musical, Ensino do Instrumento Musical e Ensino do Canto - forma profissionais com competência pedagógica e musical para atuar no ensino fundamental e médio (público ou privado) e no ensino específico de música, sem, contudo, deixar de atender as demais possibilidades que a educação musical comporta.

Quanto à *Estrutura do Curso,* de acordo com o disposto pelo Regulamento Geral de Cursos de Graduação da UFG (Resolução – CONSUNI 06/2002), a estrutura curricular do Curso de Música - Licenciatura da EMAC/UFG foi organizada em torno de três núcleos: 1) Núcleo Comum (NC): conjunto de conteúdos e práticas necessárias à formação de qualquer profissional em música, disciplinas estas obrigatórias e comuns às três habilitações do Curso de Música - Licenciatura e ao Curso de Música – Bacharelado; 2) Núcleo Específico (NE): conjunto de conteúdos e práticas alinhadas à especificidade da formação do professor de música, observadas as peculiaridades das habilitações Educação Musical, Ensino do Instrumento Musical e Ensino do Canto. As disciplinas deste núcleo foram definidas como obrigatórias ou optativas; 3) Núcleo Livre (NL). As disciplinas e práticas que compõe o Núcleo Comum, o Núcleo Específico do Curso de Música - Licenciatura foram, por sua vez, agrupadas nos seguintes em Eixos Temáticos: Didático-Pedagógico, Estágio Curricular Supervisionado, Práticas Interpretativas, Eixo de Musicologia, Linguagem Musical, Iniciação à Pesquisa e Eixo Optativo, este último que privilegia o perfil individual do aluno, criando possibilidades a partir de sua experiência na sociedade local, explorando e desenvolvendo suas potencialidades e capacidades, conforme suas tendências acadêmicas e profissionais.

As disciplinas denominadas como optativas podem ser ofertadas por qualquer professor da EMAC desde que estejam articuladas por um dos demais eixos temáticos. Neste caso, qualquer nova disciplina optativa deve ser aprovada pelo Conselho Diretor da EMAC e anexada ao PPC. O aluno pode se inscrever em qualquer disciplina optativa através de previsão em seu plano de estudos e mediante aprovação do seu orientador acadêmico. O aluno também pode cursar qualquer disciplina de núcleo comum e específico dos demais cursos oferecidos pela EMAC/UFG que não seja obrigatória de sua matriz curricular ou habilitação, mediante oferta e existência de vagas em turmas. Toda carga horária realizada no Eixo Optativo será

computada como Núcleo Específico da habilitação que o discente cursar, independentemente do núcleo em que esta se encontra na matriz curricular ou na habilitação de origem.

Quanto à *Carga Horária do Curso*, cada habilitação está assim definida: Habilitação Educação Musical e Habilitação em Ensino do Instrumento Musical com total de 3352 horas, distribuídas entre Núcleo Comum - 880 horas, Núcleo Específico - 2112 horas, Núcleo Livre - 160 horas, Atividades Complementares - 200 horas e Prática como componente curricular - 400 horas; Habilitação Ensino do Canto, 3384 horas, distribuídas entre Núcleo Comum - 880 horas, Núcleo Específico - 2144 horas, Núcleo Livre - 160 horas, Atividades Complementares - 200 horas e Prática como componente curricular - 400 horas.

Durante a primeira década do século XXI, houve um movimento forte e organizado por artistas, educadores musicais e associações, como a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), que resultou em um aprimoramento da legislação com relação à música como componente curricular nas escolas. Esse movimento culminou na sanção da Lei n.º 11.769, de 2008, que alterou o Art. 26 da LDB 9.394, de 1996, determinando que a música deveria ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular mencionado no § 2º do mesmo artigo (BRASIL, 2008).

Apesar dessa inserção, (GREZELI E WOLFFENBÜTTEL, 2021) menciona que é importante destacar que o presidente da república vetou o Art. 2º da lei, que dizia respeito à obrigatoriedade da formação específica do professor de música. De acordo com o texto original, o ensino da música seria ministrado apenas por professores com formação específica na área (BRASIL, 2008). O veto ao Art. 2º da Lei n.º 11.769, de 2008, foi ambíguo, pois contradizia a própria LDB em vigor, que exige a formação plena em licenciatura para atuar na Educação Básica (LDB 9394/94, Art. 62 VI). Dessa forma, o ensino de música, embora fosse conteúdo obrigatório, não necessariamente precisava ser ministrado por um profissional específico da área. A lei estipulou um prazo de três anos letivos para que os sistemas de educação do país se adaptassem à nova exigência (BRASIL, 2008).

Destaca (VIANA FILHO, 2008) que a Lei 11.769/2008 não esclareceu em quais anos do ensino fundamental e médio a educação musical deveria estar presente, nem definiu as competências e habilidades a serem desenvolvidas nas aulas de música. É importante ressaltar que, a partir da LDB de 1996, as escolas têm autonomia na elaboração de seus Projetos Políticos Pedagógicos e, portanto, podem adaptar as práticas musicais de acordo com as particularidades de cada contexto e região, como aponta (PENNA, 2012). Ademais, apenas em 2016, por intermédio do Conselho Nacional de Educação (CNE) e da Câmara de Educação Básica, foram estabelecidas diretrizes para o ensino de música na educação básica, por meio da Resolução nº 2, que "Define as Diretrizes Nacionais para a operacionalização do ensino de música na Educação Básica" (BRASIL, 2016).

Em paralelo às mudanças descritas na legislação, o Brasil vivenciava forte política de expansão do ensino superior. Referência desta política de expansão com ênfase no ensino de graduação e apresentado através do Decreto Presidencial n. 6.096/2007, o Programa Reuni tinha os seguintes objetivos: aumentar o

número de estudantes de graduação nas universidades federais; diversificar as modalidades dos cursos de graduação, através da flexibilização dos currículos, do ensino a distância, da criação dos cursos de curta duração, dos ciclos (básico e profissional) e/ou bacharelados interdisciplinares; incentivar a criação de um novo sistema de certificações; elevar a taxa de conclusão dos cursos de graduação para 90% e estimular a mobilidade estudantil entre as instituições de ensino (BRASIL, 2007). Para cada universidade federal que aderisse a este "termo de pactuação de metas", ou seja, um "contrato de gestão" com o Ministério da Educação (MEC), o governo "prometia" um acréscimo de recursos limitado a 20% das despesas de custeio e pessoal. Uma análise cuidadosa do parágrafo terceiro dos artigos terceiro e sétimo do Decreto de criação do Reuni deixava claro em que termos ocorreria esta "expansão", pois o atendimento aos planos foi condicionado à capacidade orçamentária e operacional do Ministério da Educação (LIMA, 2013).

> Nos cinco anos de REUNI, 2.012 novos cursos foram ofertados, bem como foram criadas 100.067 vagas para ingresso em cursos de graduação presenciais. Com relação ao número de docentes, em âmbito nacional, o período registrou um crescimento de 26,2% com relação ao ano de 2007, garantindo a contratação de 14.807 docentes. O quadro de funcionários técnico-administrativos recebeu 9.563 novas contratações, um crescimento pequeno (10,7%) se se considera que a expansão tenha imposto novas demandas às instituições, fato que exigiria um número de técnicos maior, com vistas ao seu bom funcionamento. MARTINS (2017, p.9).

Após longo processo de discussão e análise da proposta do governo, a UFG, com participação da EMAC, ingressou no Reuni. Para o ingresso, conforme mencionado, a unidade acadêmica elaborou um projeto para criação de novos cursos, dentre eles Música Licenciatura no turno noturno, antes somente integral - matutino/vespertino, e contratação de novos professores para oferta de novas habilitações em instrumento. Notadamente, pela primeira vez ingressaram na EMAC professores de instrumentos ditos “populares”, como guitarra elétrica, violão popular, saxofone, piano popular, contrabaixo elétrico e bateria, para além demais instrumentos ofertados: Piano, Violão, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Flauta Doce, Flauta Transversal, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompete, Trombone, Trompa, Tuba, Percussão. Tal abertura e ampliação procurava atender à demanda crescente dos músicos goianienses, pela possibilidade de cursar Música Licenciatura nos instrumentos de maior uso comum na sociedade local e também na perspectiva de, mais tarde, criar um curso específico de Música Popular. Sobre a ampliação de novas habilitações, em ata de reunião de 05 de novembro de 2008, há referência de vagas para contratação de professores:

> O Professor (...) diz que chegaram seis vagas destinadas ao curso do Reuni na área de Educação Musical. Em reunião com os Coordenadores da área, chegou-se a seguinte proposta de distribuição das vagas: uma vaga para Percussão e Bateria; uma vaga para Guitarra Elétrica, Violão Popular e Ensino Coletivo de Instrumento; uma vaga para Violão, Ensino Coletivo de Instrumento, Harmonia, Contraponto e Análise; uma vaga para História da Música e Percepção Musical (...); uma vaga para Canto e Regência Coral; uma vaga para Estágio e Percepção Musical (...). UFG (2008, p.2)

Referente ao PPC e as reformulações necessárias, diversas discussões nortearam as mudanças que deveriam abarcar as novidades na legislação e a própria experiência de ensino/aprendizagem na unidade acadêmica desde o Projeto Pedagógico de Curso anterior e ampliação que se deu a partir de 2007-2008. Novamente fazendo referência à exposição de motivos presente no PPC 2009-2019, alguns aspectos

percebidos nas matrizes anteriores foram questionados, como a carga horária excessiva que impedia os alunos de se dedicarem à pesquisa e à produção artística, bem como de se inserirem no mercado de trabalho, a matriz curricular engessada que não permitia, aos alunos, abreviar a duração da graduação e a abordagem ainda limitada em relação à diversidade sociocultural e aos perfis individuais. Esses aspectos, interligados, apontaram para uma reforma curricular que permita mais flexibilidade e não se limite a retirar disciplinas ou acrescentar atividades complementares. A ideia era implementar práticas interdisciplinares e transdisciplinares e a elaborar uma matriz curricular que permitisse ao aluno explorar diversas possibilidades de trajetórias acadêmicas, com a ajuda de um orientador acadêmico.

Nesse sentido, a EMAC/UFG elaborou a matriz curricular para a Licenciatura em Música de acordo com as normas educacionais e profissionais da UFG, especificamente a RESOLUÇÃO - CEPEC n. 631, para formação de professores. Além disso, foram consideradas as Diretrizes Curriculares para a área de Música com o objetivo de proporcionar ao aluno habilidades para o ensino da música, bem como para o desenvolvimento de atividades científicas e artísticas. O currículo não se limitou a listar disciplinas, mas buscou integrá-las com temas fundamentais para a formação do aluno. Também se criou a possibilidade de flexibilização, permitindo ao aluno escolher sua formação e incorporar mudanças metodológicas, produção de conhecimento, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade.

Considerações Finais

Um Projeto Pedagógico de Curso (PPC) é um documento que apresenta o conjunto de princípios, objetivos, metodologias e estratégias que orientam a organização e o desenvolvimento de um curso de graduação. O PPC é elaborado pela instituição de ensino superior e deve estar em conformidade com as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) estabelecidas pelo Ministério da Educação (MEC). O PPC deve contemplar informações como o perfil do egresso (formando), a estrutura curricular, os objetivos e competências a serem desenvolvidas, a carga horária total e por disciplina, dentre outras. O documento é uma ferramenta importante para garantir a qualidade do ensino e a formação adequada dos estudantes de graduação, está em constante modificação por buscar adequar-se às demandas internas e externas, além de ser uma importante fonte de pesquisa.

Por outro lado, a legislação do governo federal quanto ao ensino superior tem grande influência sobre o Projeto Pedagógico de um curso de graduação. Isso ocorre porque as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) estabelecidas pelo Ministério da Educação (MEC) definem os parâmetros que devem ser seguidos pelas instituições de ensino para a organização e o desenvolvimento dos cursos de graduação. Além disso, outras leis federais, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e a Lei de Acesso à Informação (LAI), também estabelecem diretrizes e princípios gerais que devem ser observados.

O percurso da Licenciatura em Música na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, elucidado a partir dos quatro Planos Pedagógicos de Curso aqui citados, sugere completa integração com as políticas e legislação do Governo Federal em cada época, além de procurar atender às demandas da sociedade quanto à criação de novas habilitações em instrumentos e criação do curso no período noturno para atender à maioria das pessoas que trabalha em horário comercial. Ademais, os PPCs expostos parecem apontar novos horizontes no ensino da música, haja visto que, no início de 2023, teve início o novo curso de Bacharelado em Música Popular da EMAC, nas habilitações Canto Popular, Produção Musical e Instrumentos Musical, inclusive com a contratação de três novos professores (áreas de acordeon, instrumento amplamente usado no contexto local goianiense, canto popular e produção musical). Convém destacar que o novo curso foi o que teve a maior procura e ingresso de novos alunos dentre todos os demais, da área de Música, na EMAC, neste primeiro semestre de 2023, demonstrando forte aceitação e integração com a sociedade. As constantes alterações quanto aos objetivos, estrutura dos cursos, duração, carga horária e ainda expansão ou retração em número de vagas, criação de novas habilitações e oferta dos cursos em outros turnos, abordadas de forma resumida aqui, podem ser observadas de forma detalhada nos PPCs integrais, bem como nas referências apontadas neste artigo.

Referências

BRASIL. *Conselho Federal de Educação.* Parecer n. 1.284, de 9 de agosto de 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1284.htm. Acesso em: 18 abr. 2023.

BRASIL. *Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.* D.O.U., Brasília, DF, v. 134, n. 248, Seção 1, p. 27833, 23 dez. 1996. Disponível em: planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm Acesso em: 18 abr. 2023.

BRASIL. *Secretaria do Ensino Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte.* Brasília: MEC/SEF, 1997, p.26.

BRASIL. *Parecer CNE 28/2001.* Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/028.pdf. Acesso em: 18 abr 2023.

BRASIL. *Decreto Presidencial n. 6096/2007.* Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6096.htm. Acesso em: 18 abr 2023.

BRASIL. *Lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008.* Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm. Acesso em: 18 abr 2023.

BRASIL. *Conselho Nacional de Educação; Câmara de Educação Básica*. Resolução n.º 2 de 10 maio de 2016. Brasília, 2016.

CAPUZZO, Maria José Martins. *A evasão no curso de Música-Licenciatura da Universidade Federal de Goiás.* Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, 2016. Goiânia, 2016.

GREZELI, Estevão. WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. *Legislação do ensino de Música no Brasil: Um Mapeamento Histórico.* Brazilian Journal of Development, Curitiba, v.7, n.4, p. 35349-35365 apr 2021.

LIMA, Kátia Regina de Souza. *O Programa Reuni e os desafios para a formação profissional em Serviço Social.* R. Katál., Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 258-267, jul./dez, 2013.

MARTINS, Raisa Maria de Arruda. *Entre avanços e retrocessos, A contradição – O Reuni e a expansão da educação superior pública.* In: 38ª Reunião Nacional da ANPEd – 01 a 05 de outubro de 2017 – UFMA – São Luís/MA.

PENNA, M. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

UFG, *Projeto Pedagógico do Curso 1984*, Resolução 200/1984.

UFG, *Projeto Pedagógico do Curso 2000* - Resolução CEPEC 532/2000.

UFG, *Projeto Pedagógico do Curso 2004* - Resolução CEPEC 687/2004.

UFG, *Projeto Pedagógico de Curso 2008*, válido para alunos ingressantes a partir de 2009, aprovado pela Resolução CEPEC n. 1160/2019.

UFG, *Escola de Música e Artes Cênicas. Ata de Reunião do Conselho Diretor de 05 de novembro de 2008.*

VIANA FILHO, Hermeto Marques. *A trajetória da Educação Musical no Brasil e o aumento da oferta dos cursos de Licenciatura em Música no Rio Grande do Sul a partir da aprovação da Lei 11.769/2008.* Educação, Batatais, v. 6, n. 2, p. 33-50, jul./dez, 2016.

A RÍTMICA MAQUINAL (E OUTROS ATRIBUTOS) NA MÚSICA NO INÍCIO DO SÉC. XX

MECHANICAL RHYTHM (AND OTHER TRAITS) ON MUSIC AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Wolney Unes
Wolney_unes@ufg.br

Resumo: Neste artigo, parte-se de uma epígrafe em uma pequena peça para piano de 1922, para buscar evidenciar na música ocidental características do *Zeitgeist* do início do séc. XX. Apesar de tradicionalmente a história da música ocidental consignar o período como Modernismo ou Nacionalismo, busca-se identificar e agrupar traços em obras musicais do período que permitem estabelecer relações homológicas com o conjunto de características que marcaram as artes plásticas e a arquitetura do período. Mesmo que a tradição historiográfica da música não associe a estética dessa produção ao *style moderne* ou *style 25*, busca-se indagar acerca da filiação estética ao conjunto de obras surgidas no período.

Palavras-chave: Música, modernismo, style moderne

Abstract:*This paper departs from an epigraph on a short piano piece from 1922 to point out characteristics of the Zeitgeist of the beginning of the 20th century. Although traditionally Music History presents this period as Modernism or Nationalism, the paper tries to identify and group traces on selected pieces from this period, which make possible to establish homological relationship with the characteristics of the fine arts and the architecture of the period. Even though the historical traditional in the music does not associate the aesthetics of this period to the style modern or style 25, the paper tries to question the aesthetical affiliation to the ensemble of works from the period.*

Keywords: *Music, Modernism, style moderne*

AO RITMO DE UMA MÁQUINA

Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine.[6]

Hindemith

Em 1922, o compositor alemão Paul Hindemith publica uma suíte para piano. Com cinco peças, a suíte é uma homenagem do compositor à música norte-americana, com partes como *shimmy*, marcha e *boston*, ritmos oriundos dos Estados Unidos e em voga naquele momento no mundo ocidental. Por essa época, Hindemith ainda era um músico pouco conhecido e certamente não contava com sua futura emigração para os EUA em 1940, na esteira de problemas com o partido nacional-socialista na Alemanha.

Violista profissional, Hindemith mais tarde se tornaria conhecido como regente e teórico musical, como também por obras como a suíte para viola e orquestra *Trauermusik*, a sinfonia *Mathis der Maler*, como também a ópera homônima e sua vasta obra cênica.

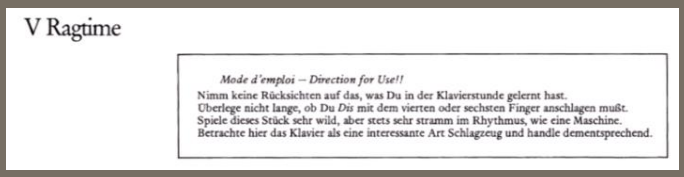
A *Suíte 1922*, obra da juventude, teve pequena repercussão, e continua fora do repertório usual de pianistas. Em suas breves partes, o compositor utiliza ritmos populares, aplicando sonoridades percussivas,

[6] Toque essa peça muito selvagemente, mas sempre estritamente no ritmo, como uma máquina.

dissonâncias e formas não-quadradas. Entretanto, algo que chama especial atenção é uma epígrafe que Hindemith apõe à última peça, um ragtime. Com o título de "modo de usar", Hindemith escreve:

> Não leve em consideração o que você aprendeu nas aulas de piano. Não pense se deve tocar um ré sustenido com o quarto ou sexto dedo. Toque essa peça muito selvagemente, mas sempre estritamente no ritmo, como uma máquina. Veja aqui o piano como uma interessante espécie de instrumento de percussão e aja de acordo.[7]

O chamamento de Hindemith expressa três pontos: o abandono de cânones tradicionais, a orientação pela máquina e o aspecto percussivo do instrumento. A isso, poderíamos adicionar uma quarta sugestão, não enunciada na epígrafe: a suíte busca unir ritmos populares e modismos norte-americanos a experiências vanguardistas com atonalidades e dissonâncias.


V Ragtime

Mode d'emploi – Direction for Use!!
Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast.
Überlege nicht lange, ob Du *Dis* mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt.
Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine.
Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.

Figura 1: Epígrafe de "Ragtime", quinta peça da *Suíte 1922*. (Edição de Schott's Söhne. Mogúncia, 1922).

Juntas, essas quatro características parecem não se circunscrever apenas a essa pequena obra de Hindemith, mas permeiam toda uma geração de criação musical, que se consolida no período entreguerras. De fato, a epígrafe de Hindemith mais que descrever seu pequeno ragtime, aplica-se a parte considerável da produção musical do período, definindo talvez o que Martins (2002) chamaria de uma "família espiritual". Ao mesmo tempo, a síntese de Hindemith parece mesmo resumir algo do *Zeitgeist* do período, que aqui consignaremos entre os anos 1911-1945.

Entrementes, menos que uma orientação estética, a epígrafe descreve um espírito presente em várias obras produzidas nesse espaço de tempo, como a seguir buscaremos verificar. Antes, porém, convém discutir o *Zeitgeist* do período.

ARTE PARA TODOS

Há milênios, a humanidade vem moldando o mundo. O *Homo faber* molda seu destino, alterando a natureza, recompondo e transformando materiais, agrupando elementos, mudando sua forma e composição. Com isso, produz ferramentas que por sua vez o auxiliam no processo de transformação do mundo e das coisas.

Um grande salto nesse processo sem dúvida deu-se com o surgimento da força motriz. Inicialmente com a máquina a vapor, vão surgindo outras formas de apropriação do potencial de energia e sua transformação em energia cinética. A partir da domesticação da energia, surgem as máquinas e logo a industrialização, que multiplicaria várias vezes aquele poder transformador. Já não eram necessários dias, semanas, meses para produzir uma peça de roupa, uma ferramenta. Os processos passaram a contar-se em horas, e logo em minutos.

O pleno domínio sobre a máquina e sua forma de produzir só se realizaria no final do século XIX, momento em que as máquinas e sua lógica passam a invadir todas as esferas do trabalho humano.

---

[7] Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob Du Dis mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt. Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug u. handle dementsprechend. (Todas as traduções são deste autor.)

E o *Homo faber*, não ficaria incólume frente a sua criação. Contrariando a máxima latina, "*fabrum esse suae quemque fortunae*"[8] (como enunciada por Appius Claudius Caecus em suas *Sententiae*, 1991), essa série de eventos envolvendo máquinas causaria profunda transformação em seu criador, invertendo mesmo o próprio processo: diante de sua fantástica inovação, o ser humano seria transformado por sua criação e nunca mais seria o mesmo. Com a nova escala definida pelas máquinas, tanto de tempo como de espaço, magnitude e impacto, passamos por transformações na percepção do mundo, do tempo e das coisas.

E claro, nossas crenças estéticas não poderiam manter-se à parte desse processo. Um escritor reconheceu aquele momento de transformação e exaltava-o: "*Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità*",[9] escreveu Marinetti em seu *Manifesto futurista*, de 1909 (1909). Para além da velocidade, cultivava-se a própria máquina e sua inserção na vida moderna, com a energia e o movimento repetitivo a ela subjacentes.

Essa velocidade em nova escala trouxe uma diminuição de distâncias no mundo. Estávamos com isso diante dum primeiro momento de universalização de referências, de construção de liames ao redor do planeta, numa rede de comunicação e trocas. Tudo passa a ocorrer de maneira cada vez mais rápida e o mundo nunca mais seria o mesmo.

O início do séc. XX tornou-se assim num primeiro momento de globalização de referências, o que possibilitaria a disseminação de eventos que marcaram profundamente o imaginário ocidental, como a descoberta da tumba do faraó Tutancâmon, em 1922 (com toda sua riqueza e opulência), ou o início das explorações das pirâmides maias, nos anos 1930 (com todos seus avanços tecnológicos). O impacto da descoberta dessas obras foi aumentado pela rápida disseminação da informação, o que possibilitou o contato do cidadão comum com grandes obras de avançada tecnologia de civilizações da antiguidade, de uma época em que ainda não se contava com força motriz nem com máquinas, maravilhas de técnica criadas sem as máquinas contemporâneas. Num reflexo dessa admiração, espécie de Renascimento tardio, essas fontes encontraram caminho para adentrar a criação artística ocidental, que passaria a abusar de referências egípcias, maias (figura 2) e de outros povos anteriormente negligenciados (como carajás e marajoaras no caso brasileiro).

Figura 2: Motivos gregos e egípcios geométricos na decoração de um edifício em Vancouver, Canadá (Power Block, 1929). Fotografia do autor

[8] O ser humano constrói seu próprio destino.
[9] Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade.

Mas nenhuma ruptura acontece sem traumas. Com todas as inovações tecnológicas e na produção industrial, costumes antigos não se deixam abandonar tão facilmente. Na entrada do século XX, o típico cidadão ocidental vivia ainda com o pensamento artesanal, manufaturado: o conceito de *prêt-à-porter* apenas dava seus primeiros passos, o que modificaria o costume de cada peça ser única e distinta. No encontro desse vértice de duas expectativas, o objeto artesanal e aquele fabricado em série (ou, em outras palavras, o desejo pela exclusividade e consumo para todos), formava-se um par de difícil combinação.

O acesso a bens de consumo de maneira generalizada receberia nesse momento novo ímpeto. A primeira linha de montagem industrial, da maneira como é utilizada ainda hoje, foi inaugurada por Henry Ford em 1913, na sua fábrica de Highland Park, para o modelo T (Ford, 1922). Partindo da divisão sistemática das várias atividades envolvidas na produção em série, essa organização do trabalho viria mais tarde a ser conhecida como fordismo, rememorando o fabricante de automóveis. O cineasta inglês Charles Chaplin caracterizaria bem essa sistemática de trabalho, com todas as suas implicações sobre o operário, em seu filme *Tempos Modernos* (1936).

Entre as premissas do industrial norte-americano estava a de que cada cidadão deveria tornar-se consumidor de seu produto. Tão inclusiva quanto focada no desenvolvimento de um mercado cativo para seus produtos, a verdadeira inovação foi propor propiciar a todos o acesso a um mesmo produto. Para atingir seu objetivo, era importante oferecer um produto acessível financeiramente ao maior número de pessoas, o que só se conseguiria com ganho de escala na produção: quanto mais exemplares idênticos de um mesmo artigo forem produzidos, mais simples e barato ficará o processo.

Esse conceito, em que pese propiciar o acesso a bens de consumo, encontrava resistência no fato de o cidadão dos primeiros anos do século XX vir ainda impregnado de um senso estético voltado para a decoração e o rebuscamento, para o objeto artesanal, exclusivo e único. Para adaptar esse desejo à nova realidade produtiva, o fordismo causou uma pequena revolução em termos de desenho do produto industrial e no próprio modelo de consumo do objeto pretensamente artístico.

Até então, bens de consumo corriqueiros eram fabricados de modo artesanal, quase individualmente. Esse modo de produção propiciava (e propicia) a atenção distinta a cada peça, com o cuidado a detalhes que tendem a se tornar únicos: uma túnica feita à mão por encomenda dificilmente será exatamente igual à próxima, cada piano fabricado pelo artesão terá sua característica única. A automação dos processos, ao contrário, requer uma padronização de resultados e simplificação do desenho, de modo que possa ser reproduzido em série e de maneira automática.

Essa contradição não passou desapercebida ao pensador alemão Walter Benjamin, que, em seu conhecido ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica,* já identificara o fenômeno em 1935, de maneira, por assim dizer, não necessariamente negativa: "*Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks*".[10] Onde Benjamin via vanguarda, Adorno e Horkheimer, ao contrário, viam um mero produto da indústria cultural, "*ästhetische Barbarei heute*"[11] (Horkheimer & Adorno, 1947a), enfatizando o aspecto mercadológico e massificante do objeto produzido em série: "*Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus*"[12] (Horkheimer & Adorno, 1947b).

Desse embate de visões, surgiria o próprio conceito de indústria cultural, conforme esclarece Adorno em uma conferência em 1963:

> *Wir ersetzen den Ausdruck [Massenkultur] durch „Kulturindustrie", um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst*. (Adorno, 1970)[13]

Ao largo dessas considerações teóricas, o modo de produção do fordismo passou a exigir um desenho que

---

[10] Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas.
[11] Barbaridade estética atual.
12 Hoje, a cultura impõe a mesma marca em tudo. Cinema, rádio e revistas formam um sistema.
13 Trocamos a expressão [cultura de massas] por indústria cultural, de modo a eliminar a conveniente associação aos defensores da causa: de que se trataria de algo surgido espontaneamente a partir da cultura das massas, de uma atual forma da arte popular.

pudesse ser executado mecanicamente, antecipando mesmo a automação total das linhas de montagem de hoje. Conceitos como padronização ("massificação", como diriam Adorno e Horkheimer) ou baixo custo ("a motivação mercadológica", para nossos frankfurtianos) estão na base da concepção do fordismo, que avança para elaborar produtos (inclusive objetos com pretensão artística) que possam ser fabricados por um operário sem nenhuma habilidade artesanal ou manual (figuras 3 e 4).

Com isso, se até o início do século XX, a regra era a produção individual, com profusão de detalhes personalizados, com o advento da massificação e padronização da produção em série, o desenho do produto industrial precisa ser repensado. Nascem neste momento as artes aplicadas, artes industriais, ou o que conhecemos hoje como *design industrial,* ou simplesmente *design,* assim mesmo em inglês.

Figura 3: Anônimo. *Jogo de chá*, s.l., s.d. Metal banhado em prata e madeira, coleção do autor. Fotografia do autor

Figura 4: Hugo Felicori. *Cômoda,* s.d. Madeira e metal, coleção do autor, Nepomuceno, MG. Fotografia do autor

Essa fixação pelas máquinas, por sua velocidade e impessoalidade, não deixariam incólume nenhuma área do conhecimento humano. O senso estético do cidadão ocidental na época da industrialização transforma-se. Antes de terminar, convém lembrar a crítica que faz Jaspers (1931) ao conceito de *Zeitgeist* e a desdobramentos estéticos e culturais: o *Zeitgeist* não seria exatamente definido numa época, mas antes seria decorrência de eventos imediatamente anteriores a determinado período. O crítico propõe mesmo outra expressão para o conceito, consignada no título de sua obra de crítica cultural *Die geistige Situation der Zeit,*[14] de 1931.

Após essa breve contextualização histórico-estética, convém voltar à nossa epígrafe musical. Os pontos ali expressos – deixar-se orientar por uma máquina, abandonar um pouco da tradição do modo de fazer – são

[14] A situação espiritual de nosso tempo.

decorrências apenas naturais dentro desse *Zeitgeist*. Ou da "situação espiritual de nosso tempo". Mas há outros pontos a considerar.

O PIANO COMO PERCUSSÃO E MÁQUINA

Tratar o piano como instrumento de percussão (o que técnica e efetivamente ele é!) não é exatamente criação de Hindemith. Se por um lado encontramos exemplos desse tratamento percussivo do instrumento já desde Beethoven ou mesmo antes, nos instrumentos de teclas anteriores, nesse curto período aqui tratado observa-se toda uma coleção de obras criadas em torno desse aspecto do instrumento.

Em 1912, o pianista russo Prokofiev publica sua *Toccata em ré menor*, op. 11. A obra caracteriza-se por ritmo implacável (figura 5), e seu espírito já foi chamado por um crítico de "*froid et calculateur*"[15] (Sacre, 1998). Outra obra do mesmo ano, a quarta das peças da suíte *Quatre pièces*, op. 4 (1912), intitulada "*Suggestion diabolique*", foi definida com "*froide détermination et cruauté barbare*"[16] e, em ambas, "*les marteaux du piano ont là le premier role*"[17] (Sacre, 1998).

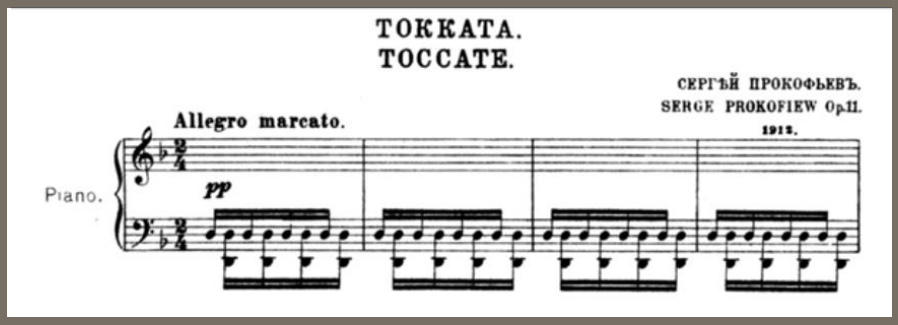


Figura 5: Início da *Toccata*, op. 11, de Prokofiev (Edição de P. Jurgenson, Moscou, s.d.)

O ritmo implacável, "frio e calculista", como característica do gênero *toccata* pode já ser antevista com Schumann, em sua *Toccata*, op. 7, em dó maior, e escrita em 1830, em parte uma homenagem à *Toccata*, op. 92, em dó maior, de Carl Czerny, obviamente ainda sem o furor nem a percussão de suas sucessoras. Outras experiências virtuosísticas na mesma linha no gênero *toccata* são encontradas ainda com Liszt (1879?) e um seu contemporâneo, Alkan (1839 e 1872), obras entretanto menores e sem maiores repercussões.

Mas de volta à *toccata* do século XX, a obra de Prokofiev parece ter suscitado um novo ânimo no gênero, que ressurge em várias composições posteriores, tanto suas próprias como em outros autores, todas mantendo aquela característica maquinal e rítmica, enunciada por Prokofiev e tão bem definida por Hindemith.

Prokofiev retomaria ainda o gênero em sua terceira *Sonata*, terminada em 1917 a partir de anotações de 1907, como ele mesmo atesta no autógrafo, "*d'après de vieux cahiers*"[18] (anotação repetida como subtítulo em todas as edições subsequentes). É o caso ainda de Ravel, com a sexta e última peça de sua suíte *Le Tombeau de Couperin* (1914-17), ou Poulenc com a última de suas *Três peças* (1918, 1928), ambas intituladas *toccatas*.

Compositores russos atenderam igualmente ao chamado rítmico-percussivo da *toccata*, e Kabalevsky inclui uma *toccata* em seus *Quatro rondós fáceis* (o nº 4 do op. 60), de 1958, bem como uma versão mais curta e simples (intitulada por isso mesmo *Toccatina*) nas *Trinta peças infantis*, op. 27 (1937-38). Com Khachaturian, a forma retoma independência, em sua *Toccata* de 1932, antecipação do minimalismo e fora de qualquer ciclo.

---

[15] Frio e calculista.
[16] Fria determinação e bárbara crueza.
[17] Os martelos do piano têm o papel principal.
[18] A partir de antigas anotações.

No Brasil, Fructuoso Vianna segue o mesmo padrão rítmico-percussivo, quase moto-perpétuo em sua estilização do tradicional corta-jaca (*Corta-jaca*, de 1932). No mesmo ano, Poulenc constrói o primeiro movimento de seu *Concerto para dois pianos*, de 1932, no mesmo espírito, com inegável lembrança às orquestras de gamelãs balinesas. Tratar o piano percussivamente, abandonando-o como instrumento melódico, junto à pulsação rítmica são características que levam à percepção maquinal, com seu caráter impiedoso e implacável.

Mesmo que de maneira ainda mais tardia, convém lembrar que na Argentina o estilo também frutificou: Alberto Ginastera abusou da forma em vários períodos, como na *Suite de Danzas Criollas*, para piano op. 15 (na segunda e quintas pecas, *Allegro rustico* e *Scherzando, Coda: Presto ed energico*, 1946), e bem mais tarde chega a incluir uma *toccata* no ultimo (4º) movimento de seu *Concerto nº 1* para piano (com subtítulo *Toccata concertata*, de 1961), entre outras.

E não se pode terminar essa discussão sem lembrar Bartók, que levou o piano ao extremo como instrumento de percussão, desde seu *Allegro bárbaro* (de 1911), ("*bewußt primitiv*",[19] como sugere Wolters, 1985) até, e em especial, em sua *Sonata para dois pianos e percussão*, de 1937. O tratamento percussivo do piano emerge ainda em vários momentos da obra de Bartók, em especial naquelas mais elaboradas, como o último livro de *Mikrokosmos* (1926-1939), as várias coleções de danças folclóricas balcânicas ou nos ritmos pisados ("*stampfende Rhythmen*", Wolters, 1985) da *Sonata* (1926).

E cumpre aqui salientar ainda outra característica da obra de Bartók. Ao unir o resultado de suas pesquisas etnomusicológicas, com ritmos, canções e gêneros populares dos Bálcãs, às novas técnicas de composição, atonalismo, dissonâncias, entre outras, Bartók alcança algo que um estudioso chamaria "*synthesis of East and West*"[20] (Gillies, 1993). É essa característica que pretendemos discutir na próxima seção.

AMPLIANDO FONTES E REFERÊNCIAS

As novidades pentatônicas e modais de Bartók, os gamelãs balineses e o chicote de Poulenc e Ravel, o uso do folclore de negros de Fructuoso Viana, os novos ritmos norte-americanos em Hindemith: estamos aqui diante do ecletismo, não apenas territorial, de oriente e ocidente, mas também temporal, com formas ancestrais do folclore húngaro, búlgaro, entre outros, com técnicas contemporâneas do início do séc. XX.

A expansão temporal é evidente nas referências de Ravel a Couperin e Rameau (*Le Tombeau de Couperin*, de 1914-17), de Debussy aos cravistas franceses ("*Nos vieux maîtres, – je veux nommer «nos» admirables clavecinistes*"[21], escreve na apresentação de seus *Estudos*, de 1915) ou de Villa-Lobos a Bach (na série de nove *Bachianas*, de 1930-1945), entre várias outras.

O ecletismo de fontes e referências é também evidente no uso de ritmos e modismos na ampliação da estética da música de concerto, como no caso das fontes populares norte-americanas no *Concerto em Sol* de Ravel (de 1931), mas especialmente com Gerschwin (como em *Rhapsody in Blue*, de 1924, ou no *Concerto em fá*, de 1925). O movimento inverso dar-se-ia algum tempo mais tarde, com a bossa-nova tomando empréstimos à harmônica de Debussy para enriquecer o samba (a partir do final dos anos 1950) ou o novo tango com as progressões harmônicas e virtuosismo instrumental de Piazzolla.

Novamente aqui, no caso da expansão geográfica e cultural de fontes, convém salientar que esse tipo de pesquisa e síntese não se deu exatamente com Bartók. O início da busca por novas fontes pode ser identificado ainda no final do século XIX, na Rússia com Mikhail Glinka, na Chéquia com Antonín Dvořák (Einstein, 1947), mas também na França com Debussy e seu interesse pelo exotismo de escalas do Extremo Oriente (Botstein, s.d.). Do mesmo modo, o uso de referências da Antiguidade já vinha sendo experimentado

[19] Deliberadamente primitivo.
[20] Síntese entre Oriente e Ocidente.
[21] Nossos antigos mestres – quero referir-me a "nossos" admiráveis cravistas.

por Satie, com suas *Gymnopédies* (1888) e *Gnossiennes* (1890), entre outros. A diferença desse período é o fato de que o ecletismo de fontes artísticas passou a constituir-se em quase regra para a produção artística. É o período em que se consolidou o que já chamamos em outras ocasiões de "promiscuidade", com a mistura de fontes e incorporação de processos de uma linguagem artística em outras: um edifício que copia o desenho de um transatlântico, uma luminária que evoca uma pirâmide, roupas geométricas, e – por que não? – um *ragtime* ou uma *toccata* que emula uma máquina, que tem seus contornos melódicos em quinas e figuras geométricas como um ornato carajá, maia ou egípcio (figura 6).

Figura 6: Ecletismo de fontes na decoração de edifícios: cerâmica carajá (à esq.) e motivos carajás na fachada dum edifício em Pirapora (MG) (à dir.). Fotografias do autor

Na arquitetura, essa promiscuidade – para além das referências (figura 8) – avançou para incluir novos materiais, técnicas e processos na atividade construtiva. De modo semelhante, o ecletismo musical de fontes logo migrou ainda para a inclusão de novos processos e instrumentos na própria prática da música de concerto: Ravel inicia seu *Concerto em Sol* (de 1931) com um chicote (figura 7), Poulenc inclui castanholas no início de seu *Concerto para dois pianos* (1932).

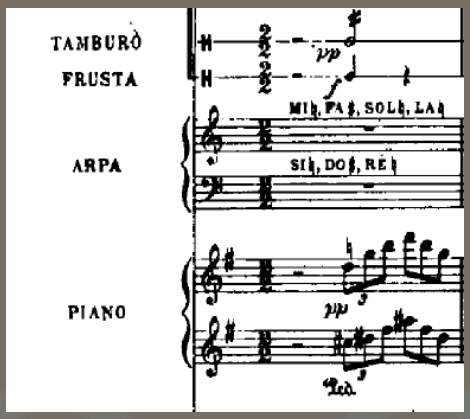


Figura 7: Primeiro compasso do concerto de Ravel, com a indicação para ataque inicial da "*frusta*" (chicote). (Edição de Durand, Paris, 1932)

Figura 8: Figuras aladas mitológicas gregas, na decoração da barragem da hidroelétrica de Hoover, de 1936, no Rio Colorado (Nevada, EUA). Fotografia do autor

ARTE TOTAL

Antes de terminar, cabe ainda uma última palavra sobre as linguagens intersemióticas no período. Se no início do século XX juntavam-se num só espírito música, artes plásticas e arquitetura, unindo fontes do oriente e do ocidente, atuais e antigas, a ideia de união total tem suas raízes algum tempo antes.

Wagner e Scriabin já imaginavam no século XIX uma obra de arte que sintetizasse, além da poética, aspectos como visual, auditivo e dramático. Wagner propôs o assunto em 1849, em seu texto *Das Kunstwerk der Zukunft*,[22] e efetivamente colocaria em prática sua *Gesamtkunstwerk*[23] com suas óperas em Bayreuth, ao menos parcialmente. Já Scriabin idealizou sua grande obra *Mysterium*, a partir de 1903, obra que incluiria experiências sensoriais complexas, sonoras, motoras, luminosas e até de aromas e deveria ser executada nas fraldas do Himalaia, ao longo de vários dias. Sua morte prematura em 1915 o impediu de terminar a tarefa, legando apenas uma obra sinestésica mais simples, de 1910, *Prometeu*, que incluía o instrumento idealizado por ele, o "*clavier à lumières*",[24] que associava cores a sons.

A partir dessas experimentações, no início do século XX, as linguagens intersemióticas retornariam com mais vigor, como com Stravinski, unindo dança com música (com três bailados compostos entre 1910 e 1913), obras cujo sucesso em Paris certamente motivou outros compositores no mesmo período a investir em criações poliestéticas: Prokofiev compôs várias óperas a partir de 1911, bem como trilhas sonoras para filmes, inclusive para *Alexandre Nevsky*, de Eisenstein (1938), sete balés, e *Pedro e o Lobo*, obra que inclui texto narrado. Poulenc deixou dois bailados (1922 e 1927); Debussy, óperas e um bailado; Hindemith, mais de dez óperas, duas das quais inclusive – à maneira de Wagner – com libretos seus. Khachaturian e Bartók, entre vários outros no período, dedicaram-se ainda à fusão de sons, palavras e artes cênicas e visuais.

[22] A obra de arte do futuro.
[23] Obra de arte total.
[24] Piano de luzes.

A *Gesamtkunstwerk* de fins do século XIX foi certamente uma anunciação da multimídia do século XXI, em sintonia com o desejo de abarcar todas as esferas de percepção humana. O conhecimento neurocientífico atual evidencia o acerto da propostas intersemióticas, como na célebre questão levantada por Molyneux ainda no séc. XVII, para qual a resposta se confirma cada vez mais: efetivamente os sentidos se completam a aumentam a capacidade cognitiva (Fischer, 2013). Mas isso é assunto para outra ocasião.

CONCLUSÃO

Se em música nunca se consagrou caracterizar o período proposto em uma unidade, não se pode negar a presença marcante de várias características que notabilizaram o período nas artes – especialmente arquitetura, moda, design, dança, num estilo que vem se convencionando chamar de *art déco*. Isso pode dever-se ao fato de que a identificação daquelas características se dê de maneira mais direta nas artes materiais que nas imateriais abstratas, como a música.

Entrementes, o conjunto de obras com as características apresentadas – rítmica maquinal, toque percussivo, ecletismo temporal e geográfico de fontes, bem como a tendência à obra de arte total – constitui-se numa demonstração do espírito da época na música. A partir da intrigante epígrafe de Hindemith, buscou-se identificar esses elementos numa família espiritual de obras, representativas do *Zeitgeist* do período.

Por outro lado, a história da música consignou as obras e compositores aqui discutidos em parte como membros de correntes variadas. Enquanto Debussy, Scriabin ou Ravel são inscritos no Modernismo (Botstein, s.d.), há ainda quem fale em Nacionalismo (no caso de Villa-Lobos ou Bartók), ou mesmo Neoclassicismo (como em Hindemith). Há autores que associam o Modernismo a "inovação" (Metzer, 2009) ou à "pluralidade lingüística" (Morgan, 1984), o que não parece ser o caso tendo em vista da coesão do conjunto de obras aqui discutido.

A questão da identificação desse conjunto de obras na música não é mais simples que nas artes plásticas: a denominação *art déco* não se estabeleceu a não ser a partir dos anos 1960, precedida por termos como "*style 25*" na França, "*französischer Styl*" na Alemanha, "Amsterdamse School" nos Países Baixos, "*Streamline modern*" na União Soviética ou "*style moderne", "jazz style"* ou "*zigzag*" no mundo anglófono (figura 9). Na literatura, por outro lado, consagrou-se o termo Futurismo, que entrementes ficou associado ao *bruitisme* na música: "O Futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade" (Teles, 1972).

Figura 9: Escalonamento da fachada do edifício Empire State (1931), em Nova York, o que motivou um dos nomes do estilo na época, "zigzag style". Fotografia do autor

Se em linguagens como arquitetura e design a presença desse espírito foi marcante o bastante para constituir-se num estilo atualmente já bem identificado, na música encontram-se apenas aqui e ali manifestações de uma ou outra característica. Não seria portanto demais especular que as características da música do período apresentado aparentemente emulam e traduzem de maneira homológica o que ocorre nas artes plásticas no mesmo período: o tratamento percussivo do piano (numa homologia à geometria do design), o ecletismo de fontes (tanto temporais como geográficas) e de instrumentação (homólogo ao ecletismo de fontes, materiais e técnicas da arquitetura – figura 10), e a rítmica maquinal (associada à representação gráfica e figurativa da velocidade na linha *streamline*).

Figura 10: Mistura de elementos: mármores de várias cores na paginação variada do piso do foyer de um edifico em Salvador (BA). Fotografia do autor

O que se verifica, portanto, a partir dessa associação, é um momento estético global vigoroso, com expressões não apenas nas artes plásticas materiais, mas também na música. A falta de denominação abrangente nos afasta da percepção da unidade estética, em que pese a dominância do design e da arquitetura e a consolidação da denominação *art déco* – termo deveras inadequado para abarcar a produção musical do período.

Finalmente, convém salientar que tomamos como marcos do período estudado os anos entre 1911 e 1945. Como limite inaugural tomou-se o ano tanto de início da composição da *Toccata* de Prokofiev como de publicação do *Allegro bárbaro* de Bartók, duas obras emblemáticas do *Zeitgeist*. Como limite final sugere-se o fim da Segunda Guerra, coincidentemente ano de publicação da última *Bachiana* de Villa-Lobos. A partir daí, a música seguiria outros caminhos.

Referências

ADORNO, Th. "Resumé über Kulturindustrie" [1963]. In: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935]. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.

BOTSTEIN, Leon. "*Modernism". In:* MACY, *Laura (ed.). Grove Music Online, grovemusic.com (acesso em 20abr2020).*

CAECUS, Appius Claudius. [séc. II aEC] *Sententiae. Cambridge (EUA): Packard Humanities, 1991.*

DEBUSSY, Claude. *Douze études.* Paris: Durand, 1915.

EINSTEIN, Alfred. *Music in the Romantic Era*. *New York: W. W. Norton, 1947.*

FISCHER, Ernst-Peter. *Wie kommt die Welt in den Kopf?* Munique: Herbig, 2013.

FRISCH, Max. *Homo Faber*. Frankfurt: Suhrkamp, 1957.

FORD, Henry & CROWTHER, Samuel. *My Life and Work.* Garden City, NY: Garden City Publishing, 1922.

GILLIES, Malcolm (ed.). *The Bartók Companion.* London: Faber, 1993.

HELL, Henri. *Francis Poulenc.* New York: Grove Press, 1959.

HINDEMITH, Paul. "Ragtime". *Suíte 1922.* Mogúncia: Schott's Söhne, 1922.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. [1947a] *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug.* Frankfurt a.M.: Fischer, 1987a.

_____. [1947b] *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* Frankfurt a.M.: Fischer, 1987b.

JASPERS, K. *Die geistige Situation der Zeit.* Berlim: De Gruyter, 1931.

MARINETTI, F. T. "Manifesto del Futurismo". *Gazzetta dell´Emilia.* Bolonha, 5fev1909.

MARTINS, Walter. *A crítica literária no Brasil.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

METZER, David. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century.* Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2009.

MORGAN, Robert. "Secret Languages: The Roots of Musical Modernism". *Critical Inquiry* 10, n. 3 (mar1984): 442–61.

NICHOLS, Roger. "Poulenc, Francis". *The New Grove.* London: McMillan, 1980.

PROKOFIEV, Sergei. *Toccata*, op. 11. Moscou: P. Jurgenson, s.d.

RAVEL, Maurice. *Concerto en sol.* Paris: Durand, 1932.

SACRE, Guy. *La musique pour piano: dictionnaire des compositeurs et des œuvres,* vol. II (J-Z). Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 1972.

TRANCHEFORT, François-René (ed.). *Guide de la musique de piano et de clavecin.* Paris: Fayard, coll. Les Indispensables de la musique, 1987.

WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft.* Leipzig: Otto Wigand, 1850.

WOLTERS, Klaus. *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen.* Zurique: Atlantis, 1985.

"AS PASTORINHAS" DE PIRENÓPOLIS/GOIÁS: ENSAIOS DE CÂNTICOS E DANÇAS NO PALCO DAS TRADIÇÕES

"AS PASTORINHAS" OF PIRENÓPOLIS/GOIÁS: REHEARSAL OF SONGS AND DANCES ON THE STAGE OF TRADITIONS

Aline Santana Lôbo
alinesantanalobo@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo
terezacarolinelobo@gmail.com

João Guilherme da Trindade Curado
Joaojgguilherme@gmail.com

Resumo:O presente trabalho tem como objetivo discutir As Pastorinhas que compõem uma das manifestações culturais apresentadas na Festa do Divino Espírito Santo, em Pirenópolis, Goiás. A Revista teatral que tem como enredo a natividade de Cristo tem três atos e constitui-se enquanto elemento identitário das artes locais em que interpretar, cantar e encenar fazem parte da complexidade artística da cultura pirenopolina. A metodologia, segue o percurso da peça composta em três atos: o primeiro considera a pesquisa bibliográfica buscando traçar a análise musical no transcorrer do tempo, focando os distintos espaços percorridos pelo auto natalino até sua chegada a Pirenópolis, Brandão (1968) e os estudos aqui realizados por Mendonça (1981) e mais recentemente por Mongelli e Gomes (2014), cujo enfoque será verificar a recorrência da estrutura da parte musical e das falas que propiciam as encenações; no segundo ato da pesquisa, as entrevistas com colaboradores e diretora geral, visam compreender as dinâmicas de constituição do elenco, passando pelas narrativas de testes diversos para personagens principais que cantam árias e por fim os ensaios gerais, com e sem participação dos músicos; e por fim, no terceiro momento, são valorizadas as vivências e experiências de Pastoras e ex-Pastoras, cujas narrativas, acreditamos, colaborar para a manutenção das artes de se apresentar o espetáculo a cada Festa do Divino, por mais de um século.

Palavras-chaves: As Pastorinhas; Pirenópolis; Festa do Divino; manifestação artística; cultura musical

Abstract: *The present work aims to discuss "As Pastorinhas", theatre play that composes one of the cultural festivals recognized in the pentecost holiday, in Pirenópolis, Goiás. The theatrical revue that has the nativity of Christ as its plot, has three acts and constitutes itself as an identity element of the local arts in which interpreting, singing and staging are part of the artistic complexity of Pirenopolis culture. The methodology follows the route of the piece composed in three acts: the first considers the bibliographical research seeking to trace the musical analysis in the course of time, focusing on the different spaces covered by the Christmas act until its arrival in Pirenópolis, Brandão (1968) and the studies here performed by Mendonça (1981) and more recently by Mongelli and Gomes (2014), whose approach will verify the recurrence of the structure of the musical part and of the lines that propitiate the stagings; in the second act of the research, the interviews with employees and the general director, aims to understand the dynamics of the cast, going through the narratives of different tests for main characters who sing and finally the general rehearsals, with and without the participation of the musicians; and finally, in the third moment, the experiences of the shepherds and former shepherds are valued, whose narratives, we believe, collaborate for the maintenance of the arts of presenting the show at each pentecost holiday, for over a century.*

Key-words*: As Pastorinhas; Pirenópolis; Pentencost holiday; artistic manifestation; musical culture*

1.Introdução

Em Pirenópolis a musicalidade, além de arte, é ainda delimitadora de tempos festivos, desde os natalinos no final do ano, se estendendo pelo ciclo de Reis. Em seguida as marchinhas de carnaval começam a serem ensaiadas na sede da Banda de Música Phoenix, para alegrar as festividades carnavalescas que são predecessoras das músicas sacras que acompanham as Procissões da Semana Santa.

O ápice acontece no Domingo de Páscoa, o renascimento, que traz à comunidade pirenopolina ecos de alegria e festividades, especialmente ao meio-dia, quando a Banda faz sua tradicional tocata no adro da Matriz, sons que se misturam com o tocar dos sinos e de fogos de artifício que indicam o início das festividades em homenagem ao Divino Espírito Santo. Mas à tarde, depois da "queima do Judas" há duas reuniões importantes na definição dos espetáculos a serem preparados: reunião dos cavaleiros das Cavalhadas e reunião de ensaio para "As Pastorinhas".

Ambientes diferentes, para públicos específicos, que juntos compõem manifestações culturais importantes para a continuidade da cultura local em espaços diferentes: aos homens o campo e os cavalos, ornados inclusive com objetos sonoros como guizos e polaques (cincerros), que ao trotar, seguindo as evoluções equestres que representam as batalhas entre mouros e cristãos, emitem sons bastante característicos que emanam do campo de Cavalhadas. Às moças, cabem, mais especificamente, o palco do teatro, onde ensaiam e apresentam a cada ano, a Revista "As Pastorinhas" em que cantam e bailam, representando a peregrinação do nascimento de Jesus, aqui comemorado também em Pentecostes. O auto natalino contém quarenta e oito músicas, em suas primeiras apresentações em terras goianas tinha a duração de mais de quatro horas. Para a plateia conseguir assistir todo enredo, era necessário levar bancos, almofadas e merendas (JAYME, 1983). Com o tempo foram diminuindo as repetições das músicas e a peça passou a ser apresentada em três horas e meia, atualmente tem duração de duas horas e meia. A redução do tempo não tirou o brilho das músicas e nem comprometeu o enredo, uma vez que as alterações somente diminuíram o número de repetições.

Os desafios são bem equivalentes, pois as duas manifestações artísticas (Cavalhadas e Pastorinhas) são de amplo conhecimento e domínio popular, o que implica que cada erro ou deslize pode levar os que apresentam/representam a avaliações negativas diante da comunidade assistente, o que por si só já implica em necessidades de ensaios e aprimoramentos – o que os dois grupos fazem a partir do Domingo de Páscoa, em tempos e espaços diferentes, recorrentes, quase sempre aos finais de semana, o que se intensifica nas vésperas dos dias da Festa.

Partimos das sonoridades de uma Festa maior, a do Divino Espírito Santo, para investigar as artes envolvidas na preparação e manutenção de "As Pastorinhas", especialmente a música. Para tanto, buscando investigar o que faz de "As Pastorinhas" uma manifestação tão significativa no contexto pirenopolino durante todo o ano e não apenas durante o período da Festa. Partimos do dilema pautado na manutenção das tradições

locais em que ao completar um século de reprises nos palcos pirenopolinos, “As Pastorinhas” constituem-se enquanto elemento identitário das artes locais.

Destarte, objetivamos entender o universo artístico que envolve as famílias que recorrentemente se apresentam enquanto *Pastoras*, diante de cenários que remetem ao Oriente e em que há predominância de mulheres no palco, situação inversa em relação aos músicos que fazem todo o acompanhamento com instrumentos de cordas e de sopros. A complexidade artística ocorre nas etapas de preparação da encenação anual. Testes com as personagens que possuem árias próprias ocorrem em separado, e só depois elas se juntam ao grupo e com os músicos, necessitando de afinação vozes/instrumentos, mas também do individual com o coletivo, uma vez que raramente o grande grupo se separa; sendo a sintonia um ponto de equilíbrio ao longo de toda a apresentação.

As artes de interpretar, cantar e encenar se fazem necessárias para que as moças consigam participação na apresentação de “As Pastorinhas", por isso há constantemente preocupações ao longo do ano para que elas aprendam. É quase um ato *continuum*, o da representação, por isso objetivamos entender o que faz com que meninas locais se dediquem à manutenção das encenações de “As Pastorinhas”.

A importância de “As Pastorinhas” para a comunidade pirenopolina e goiana no geral, decorre das relações identitárias ligadas ao campo, à ruralidade, que une gerações de mesmas famílias em torno de uma festa como a do Divino Espírito Santo, em que espaços são constituidores de manifestações que visam manter as tradições entre descendentes - como no caso de “As Pastorinhas”, quando várias gerações de uma mesma família já participaram da encenação, demonstrando que a arte de cantar, dançar e representar perpetua pela comunidade.

Metodologicamente, o presente texto será apresentado em três perspectivas, o mesmo número de atos de “As Pastorinhas”. Inicialmente, considerando a pesquisa bibliográfica buscaremos traçar a análise musical no transcorrer do tempo, considerando espaços distintos como provavelmente o texto nordestino que chegou a Pirenópolis, Brandão (1968) e os estudos aqui realizados por Mendonça (1981) e mais recentemente por Mongelli e Gomes (2014), cujo enfoque será verificar a recorrência da estrutura da parte musical e das falas que propiciam as encenações. No segundo ato da pesquisa, procederemos a entrevistas com colaboradores e diretora geral, visando compreender as dinâmicas de constituição do elenco de cada ano, passando pelas narrativas de testes diversos para personagens principais que cantam árias e por fim os ensaios gerais, com e sem participação dos músicos. No terceiro momento, serão valorizadas as vivências e experiências de Pastoras e ex-Pastoras, cujas narrativas, acreditamos, colaborar para a manutenção das artes de se apresentar o espetáculo a cada Festa do Divino, por mais de um século.

1º Ato – As narrativas artísticas

O primeiro ato tem dezessete músicas, começando pelo cumprimento de Boa Noite. Os solos: do Simão, o sonho da Mestra, a cantiga da Diana e do Benjamim compõem o primeiro ato. Os passos das danças se revezam entre jogar as pernas para um lado e para o outro, onde ora as Pastoras do cordão vermelho e azul

dançam para o centro do palco; ora viram para fora, ficando de costas para a plateia. Num segundo passo, as Pastoras jogam ora perna direita, ora perna esquerda para frente, quando voltam a juntar os pés e fazem três pulinhos antes de trocar de pernas. Ainda tem passos para os lados em que as Pastoras se entrecruzam no centro do palco, passando o cordão vermelho para o lado do cordão azul e vice-versa, no final da música voltam todos para seus lugares originais. Tem também passos para trás e passos livres, mas sempre sincronizados. A maioria das músicas são bailadas com as mãos na cintura; há ainda a posição de descanso, quando uma mão repousa sobre a outra. A música final do primeiro ato as Pastoras cantam em roda chamando as companheiras alegres e contentes para marcharem até Belém, neste ato o anjo anuncia o nascimento de Jesus e todos partem em jornada para visitá-lo.

É lugar comum a afirmativa de que os autos natalinos, de Natividades ou de Pastoris, chegaram ao Brasil ainda nos momentos iniciais de ocupação europeia, com o intuito de auxiliar na implantação do catolicismo, dos quais as apresentações e representações de cunho artístico possuíam elementos importantes na captação da atenção e até mesmo no empenho em entender, por meio das artes, o que realmente era objetivo.

Cascudo (2012, p. 536) nos remete à Europa Medieval, com o auto de Gil Vicente, composto por "sucessão de cenas, falas e cantos", modelo seguido no Brasil e em Pirenópolis a partir de 1922, quando a peça aqui chegou, trazida por um telegrafista nordestino. Brandão (1968) destaca que os portugueses já representavam autos no Brasil, antes mesmos dos Jesuítas, considerados até então como os precursores das artes representacionais em terras brasileiras. O fato que Cantos de Presépios, Folias de Reis e Pastoris, povoaram o imaginário popular durante muito tempo, tendo o Nordeste como região de divulgação, em especial por considerar que as primeiras povoações colonizadoras ali se estabeleceram, adaptando os contextos europeus aos brasileiros, considerando a formação do povo que além de fé tinha ginga e expressões corporais desconhecidas pelos padrões do puritanismo eurocêntrico, mas que junto aos negros africanos trazidos para o trabalho e aos povos primitivos que também cultuavam práticas corporais, as dimensões artísticas se expandiram e se ambientaram em novas perspectivas de representações.

Os textos e os contextos envolvendo As Pastorinhas no Belém do Pará, segundo Morais (2007), são bastante diversos daqueles que ainda se fazem presentes no Nordeste e no Centro Oeste, com destaque para Pirenópolis. Mas lembra o autor que há todo um trabalho de resgate e manutenção das tradições paraenses no que tange as festas natalinas e aos bailados; contemplando tal perspectiva, apresenta como um dos anexos de sua pesquisa trecho do texto utilizado para a montagem local, bastante adverso do reproduzido por Brandão (1968) e também dos de outras localidades.

Souza (2011) indica a existência e permanência de As Pastorinhas na região Amazônica, mais especificamente em Manaus, e relembra a introdução de tal manifestação como algo pretendido ou não pelas várias políticas de colonização, mas que se adaptou às realidades locais e por isso ainda são representadas por ocasião do ciclo festivo natalino, a cada ano. No bairro da Cachoeirinha, na década de 1950, a autora traz imagens que envolve a apresentação, com destaque para cenário e figurinos, demonstrando a importância cênica da plasticidade da apresentação, o que acaba também, por atrair público. Como o esperado nas quadras

de Parintins, onde igualmente ocorrem encenações pastoris, mas com plasticidades maiores e com texto que mesmo tendo personagens base, apresentam inúmeras variações das demais apresentações noticiadas.

Sobre o documento de pesquisa "As Pastorinhas de Realengo", Ermelinda Azevedo Paz (1986), busca, por meio de memórias da comunidade do bairro de Realengo as tradições ligadas às representações pastoris. É interessante a latência das informações em relação não só a apresentação, mas ainda sobre o processo construtivo das artes locais que envolve a produção do figurino e dos adereços, assim como conseguiu resgatar o documento musical, composto por 38 canções dispostas em partituras e que se diferem das apresentadas por Brandão (1968) – as que são as repetidas em Pirenópolis.

Brandão aponta que dona Maria do Souto, "uma mestiça, solteira" (1968, p. 276) era uma das ensaiadoras de Presépio mais conhecida em Alagoas. Em Realengo as apresentações eram coordenadas por Dona Guidinha; no Amazonas o fato coube a João Eleutério Guimarães, um paraense. Em Pirenópolis coube ao telegrafista Alonso Bento Machado o primeiro ensaio; em seguida foram outros os que dirigiram, ao longo de décadas, "As Pastorinhas": os maestros Joaquim Propício de Pina, seguido por Luiz de Aquino Alves. E ainda, Nathercia de Siqueira, Braz Wilson Pompeu de Pina e Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, Neves Bárbara Brandão Gonçalves. Demétrio Pompeu de Pina, o casal de violinistas Ita e Alaor de Siqueira, seguidos por Nathália de Siqueira, depois Sérgio Pompêo de Pina Júnior e chegando, na atualidade à Séfora Eufrásia de Pina.

2º Ato: Ensaios

Logo no início do segundo ato a Contramestra se perde nos campos e encontra com Lusbel, que lhe faz ofertas diabólicas; o anjo Gabriel aparece e livra a Pastora que volta a seguir seu caminho junto com seu grupo pastoril. São onze as músicas do segundo ato, vão da dezoito até a vinte e nove. Ainda neste ato aparece uma Cigana que canta e pede esmolas, esta representa a ausência de fé, as sibilas e superstições, características opostas às crenças dos grupos de pastores. O grupo que segue sua viagem para a Lapa onde se encontra o redentor, o ato é encerrado com canto nº 29 *Venite adoremus*, o destino da jornada é alcançado e a cortina se fecha com as Pastoras de joelhos diante da cena do Presépio.

O caminho percorrido até a apresentação da peça passa por longos, barulhentos e dedicados momentos de explanação de como acontecem os ensaios, desde a definição dos participantes, que ocorrem ora em atendimento a pedidos familiares, seguidos por testes de voz, canto e representação, ora por espera de meninas que "ficam na fila" (como é denominada a espera de um ano ou mais até que consiga o papel almejado) para poderem representar uma das personagens que possuem árias próprias, ou seja, possuem destaque no palco, atuando só e recebendo os aplausos diretamente.

Câmara Cascudo destaca que o auto de Natal, como "As Pastorinhas", é formado quase que somente por moças que cantam e dançam encenando a visita ao menino Deus. O bailado musical seduz quem o assiste e, neste estado de encantamento, as mensagens religiosas são transmitidas numa metodologia eficiente cujos resultados são manifestos em boa parte da religiosidade popular presente no Brasil, principalmente as que

cultuam os santos do catolicismo sincretizados com as divindades africanas e ameríndias. Em Pirenópolis, as moças selecionadas são católicas ou de famílias católicas, estas podem não frequentar a igreja regularmente, mas não é comum Pastoras de outros credos religiosos. O que se observa prioritariamente é mais a capacidade de dançar para as Pastoras do cordão e dançar e cantar para as personagens centrais, do que a religião que estas professam; e, claro a descendência familiar das Pastoras.

Apesar de ser um festejo popular encenado nas vias públicas e acessível a todos em várias localidades do Brasil em que esta tradição se perpetua, em Pirenópolis, "As Pastorinhas" se apresentam em teatro fechado e restrito ao público, integrando uma das tradições familiares da cidade, totalmente dependente do poder aquisitivo e da posição social ocupada pelos partícipes, atingindo a classe social e politicamente dominante, já que a participação define-se, comumente, pelo vínculo a esses fatores.

Do espaço aberto das ruas nordestinas, repleto de espontaneidade e criatividade, "As Pastorinhas" chegaram a Pirenópolis e se moldaram em ambiente fechado, uma sala teatral que não comporta o público interessado no evento; e sem espaço para alterações significativas, seu seleto público, enclausurado, alimenta a expectativa de que o rito se repita como vem acontecendo há pelo menos um século. O público se faz presente também nos ensaios, são mães, pais e avós acompanhando as suas descendentes, mas há ainda a presença de rapazes interessados nas moças que, como num baile de debutante, fazem o "rito de passagem" para estrear na vida adulta.

A manifestação de "As Pastorinhas" é uma forma de expressão social que marca significativamente as identidades e o imaginário coletivo dos pirenopolinos e, mesmo com restrição e seletividade, é representativa da cultura compondo as tradições locais. Pouco, ou nada causa estranheza o fato do nascimento de Cristo ser encenado durante Pentecostes, nas comemorações ao Divino Espírito Santo, festejo que congrega diversas manifestações e celebrações ocupando os espaços urbanos e rurais, as ruas, as igrejas, as casas, o teatro, transmudando o público em privado e vice-versa. A maioria desses espaços não são acessíveis às crianças daí que tomar parte de "As Pastorinhas" é uma forma de dar início à participação nesse universo da Festa do Divino, por isso estar na peça ganha importância ao se tratar de um fenômeno que define comportamentos sociais, celebra alianças, desenvolve conflitos e transforma estados de ser e estar através de ações próprias da comunidade na relação com as coisas do mundo.

A Revista Teatral "As Pastorinhas" é uma performance que se repete tradicionalmente no seio das famílias pirenopolinas desde 1922. A preparação para a apresentação em Pentecoste é parte dos festejos ao Divino, e envolve crianças, moças e músicos. Desde o início do ano começam as discussões para compor os personagens, principalmente os que têm árias solo. Como a cidade é pequena, algumas famílias acabam tendo um maior envolvimento com a performance como os Pina, Curado, Jaime, Siqueira, as famílias mais tradicionais, conforme evidenciou dona Efigênia Amaral em entrevista (Entrevista Amaral, 27/07/2022).

A seleção dos personagens passa por alguns critérios, como as doze Pastoras do cordão azul precisam conter uma aparência mais clara "moças mais branquinhas" e as doze do cordão vermelho as "mais moreninhas" (Entrevista Amaral, 27/07/2022), fato confirmado por Cerise de Amorim Frota que, por ser

morena, foi Pastora do vermelho por quatro anos e anjo por um; como o anjo é sempre uma moça loira, foi necessário o uso de um spray prata para clarear os cabelos (Entrevista Frota, 08/10/22). O anjo Gabriel é sempre uma moça e de preferência alta e de cabelos grandes e claros. O Simão Velho é um dos personagens mais importantes e com–maior representatividade; é um papel da confiança dos diretores, pois é ele quem conduz o enredo e dá as deixas para os demais personagens e músicos. Pompeu Christovam de Pina foi Simão por mais de trinta anos, atuou neste papel cumprindo com as tradições da família, deixando o espaço para sua filha Séfora Eufrásia de Pina, atual diretora da peça. O Benjamim e os símbolos - Fé, Esperança e Caridade - são crianças entre 7 e 10 anos, e quem consegue esses papéis são aqueles que já têm uma predisposição para cantar e se apresentar, normalmente ou a mãe ou os avós já participaram em momentos anteriores. Séfora relatou que para este ano foi necessário realização de teste musical, ao encargo do músico Alexandre Pompeu de Pina, uma vez que haviam seis crianças para os três papéis de símbolos (Entrevista Pina, 30/04/2023).

Mestra, Contramestra, Cigana, Diana, Religião são personagens centrais que apresentando potencial vocal e desenvoltura no palco ficam alguns anos participando de "As Pastorinhas", revezando-se nos papéis principais. Sone de Pina, em uma conversa informal, contou-nos que ela e as irmãs, como eram filhas do diretor e a mãe foi Pastora, participaram por muitos anos, deixando o legado para as filhas e posteriormente para os netos.

Ita e Alor de Siqueira, casal de violinistas atuantes na cultura pirenopolina, foram os diretores de "As Pastorinhas" durante os anos de 1983 a 2012; na casa dos pais de Alaor aconteciam aulas de piano e recitais de fim de ano, algumas moças que frequentavam este espaço eram convidadas para participar de "As Pastorinhas". Posteriormente, Nathalia de Siqueira, irmã de Alaor, criou o coral natalino Canarinhos de Pirenópolis, durante vários anos as crianças que apresentavam certa desenvoltura acabavam por serem selecionadas para compor o elenco. Em pesquisas realizadas sobre as paisagens sonoras pirenopolina, Curado relata a efervescência musical da Rua Direita, *locus* dos avós e pais de Alaor e Nathália, citados acima, segue a descrição:

> o fato de indicarmos a Rua Direita como palco das óperas ocorridas principalmente durante o século XIX, em Pirenópolis, ocorre pelo o episódio de que ali residiam os principais artistas ligados ao teatro e à música, como a Família Pina (casas n° 24 e 41), Siqueira (casas nº 35, 36 e 38), assim como a família Nascimento que eram residentes na casa nº 37. A "Casa de Zizito", de número 41, da Rua Direita, foi adquirida do pai pelo filho Duílio Pompeu de Pina, integrante do Coral de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis. Na casa em frente, a de número 38, após o falecimento de Gedeão, sua esposa Maria Armênia de Pina Siqueira [mãe da Alor e Nathalia], irmã de Zizito, morou com a família até quando faleceu, em junho de 1989 (2021, p. 30).

Para além do palco, as casas são espaços importantes nos bastidores de preparação das personagens principais, os momentos ali protagonizados são desconhecidos daqueles que assistem a peça, e mesmo do grupo de Pastoras que formam os cordões, pois os papéis que cantam árias solo são ensaiados em casa para irem posteriormente ao teatro. Logo que termina o carnaval é comum passar pelas ruas ouvir uma voz entoando canções de "As Pastorinhas" vindas de alguma casa, fato que marcou a memória coletiva e as percepções de Curado apresentadas no texto "Memórias recentes sobre sons em uma rua pirenopolina" (2021).

Os ensaios já são um espetáculo, sempre tem plateia que não raras vezes comentam as performances dos atores gerando atritos com quem dirige o espetáculo, situação recorrente, segundo Maria Cássia Ferreira Fleury, ponto de "As Pastorinhas" há mais de uma década (Entrevista Fleury, 30/04/2023). Moças interessadas em fazer parte da peça é sempre maior que o número de vagas disponíveis, formosura e boa afinação seriam os aspectos principais, mas não o são, o que define a ocupação das vagas são, quase sempre, os laços familiares. As que não são escolhidas costumam frequentar os primeiros ensaios na esperança de alguma desistência, mas a maioria carrega pela vida a frustração da não participação, sendo comum a tentativa posterior de conseguir espaço de participação para as filhas ou netas. Séfora relata que existem pedidos que se estendem por anos; outro fator não muito comum, mas existente, são personagens indicados pelo Imperador do ano, situação às vezes delicada, uma vez que a moça nem sempre sabe cantar (Entrevista Pina, 30/04/2023).

A preparação do personagem passa por várias vertentes como: preparação vocal, estudo da letra, a gestualidade e os seus sentidos dentro da atuação da peça. A tradição determina os parâmetros a serem seguidos por cada personagem, pois a plateia espera ver no personagem do ano, um artista, que traz em si parte da carga genética familiar, dos antepassados, que já participaram e cumpriram com a tradição da encenação. Desse modo, os gestos, as falas do texto, as vestimentas e tudo que compõem as performances de cada personagem são engessadas pela tradição, as pequenas alterações e/ou adaptações raramente são bem vindas. Uma delas, lembra Maria Cássia, é que a letra das músicas é repassada para os participantes, por meio do grupo de rede social de "As Pastorinhas", uma inovação que tem ajudado aquelas que desconheciam as músicas antes de começarem a ensaiar (Entrevista Fleury, 30/04/2023).

Os personagens que ganham destaque são, em sua maioria, jovens meninas/moças entre 11 e 19 anos (vinte cinco Pastoras, Cigana, Anjo e Religião); e três meninas/crianças (Fé, Esperança e Caridade); três homens, um idoso (Simão velho), um menino (Benjamim) e um jovem galanteador (Lusbel/capeta). Apesar das inúmeras repetições ao longo dos cem anos de existência, todos os personagens ensaiam muito, pois, como dito, não há espaço para o improviso: as cantigas, os gestos, as danças e o texto são repetidos na íntegra, quando muito, o velho Simão, cujo texto é maior, improvisa alguns trechos esquecidos, comumente percebido pela plateia.

3º Ato: *Voltemos aos nossos lares*

Depois de cumprir com a meta da jornada de visitar o menino Deus e ofertar os buquês de flores previamente elaborados em casa, o grupo pastoril recebe os símbolos que representam a Fé, a Esperança e a Caridade, para em seguida a Religião cantar sua mensagem à humanidade, momento ápice do entrecho que, em meio à canção, Lusbel aparece e tentar matar a Religião com um punhal, no que é impedido e destruído pelo anjo Gabriel, deixando clara função da peça de propagação dos princípios cristãos. Entre cantos e danças tem-se a volta da Cigana, agora convertida à fé cristã. E com júbilos, o enredo caminha para seu final, a volta para casa, findando a peça com "Glória a Deus nas alturas e na terra paz e amor". Com a promessa de continuar a se apresentar no ano seguinte.

Uma das músicas finais de “As Pastorinhas” em Pirenópolis indica a volta ao lar, como exposto no subtítulo. Aqui o voltar traz conotações mais específicas se relacionadas às artes, ponto reflexivo importante no presente texto que traz a musicologia de “As Pastorinhas” como um cenário de reflexões, palco pelo qual transitam gerações.

A perspectiva de análise, passa a ser as conversas direcionadas às que se dedicaram durante os ensaios a serem personagens da representação, que se faz presente a um século na cidade, envolvendo várias gerações de famílias. Assim sendo, pelo fato da maioria ser menor de idade, os nomes serão omitidos, mas não os papéis a serem representados, o que caberá imediata identificação aos que assistirem as apresentações de “As Pastorinhas” no ano de 2023.

As tradições se perpetuam nos seios das famílias que mantêm vivo fazeres artísticos tais como a forma de cantar, a gestualidade, a reprodução das vestimentas do passado, são laços que mantêm “As Pastorinhas” como uma arte que se manifesta pelas gerações. Os sentidos de existir estão entrelaçados à repetição de um passado. As tentativas de fazer diferente, ou ser irreverente funcionam como um afrontamento à comunidade. Negar a tradição também tem um peso; em entrevista uma antiga Pastora pertencente a uma das famílias envolvidas na manutenção das tradicionais “As Pastorinhas”, relatou o trauma de criança de ter que ser um dos símbolos, alega que foi obrigada pela tradição familiar, era tímida e cantar solo a fazia sofrer, dançou vários anos no cordão, ali se sentia menos ameaçada e hoje entende “As Pastorinhas” como a parte mais importante do folclore local (Entrevista Pina, 06/10/22). Já para outra entrevistada que não foi Pastora, negar a tradição foi uma forma de rebeldia da adolescência; não dançou “As Pastorinhas”, mas foi sempre plateia, no entanto, seu filho foi Benjamim e sua filha, Esperança e Pastora, afirmou um grande apreço pelas apresentações (Entrevista Oliveira, 06/10/22).

Cada personagem da peça “As Pastorinhas” traz junto sua família, não somente como plateia, mas sobretudo como responsável pela vestimenta, maquiagem, adereços como o buquê de flores, dentre outros. As vestimentas são cuidadosamente passadas e engomadas, comumente pelas mães e avós - fato confirmado em entrevista com uma das Pastoras do cordão azul (04/10/22) -, as flores hoje mormente adquiridas em floriculturas, compunham os jardins das casas coloniais, quando as roseiras principalmente eram preparadas para terem flores no período das “As Pastorinhas”, ir de casa em casa pedindo rosas era papel, fora do palco, de cada Pastora.

Nos vários relatos ouvidos de Pastoras atuais e antigas é recorrente o fato de todas apreciarem muito a participação na peça, as que são ex-Pastoras continuam acompanhando como plateia e guardam com ufanismo o período que dançaram. É quase unânime o reconhecimento da peça como parte legítima e imprescindível das tradições pirenopolinas, o que denota a imensurável capacidade que a tradição tem de se atualizar e conseguir perpassar gerações. Repetir o que a avó e a mãe fizeram tem valor reconhecido, mas é fato que a maioria se diverte participando, formam grupos de amizades, namoros acontecem nos ensaios e o período fica marcado por memórias, quase sempre, positivas.

A continuidade familiar está bastante recorrente nas falas das Pastoras: “é uma coisa de família, minha avó sempre foi Pastorinha, minha tia foi todas as figuras da Pastorinha; a Séfora é minha prima. Então eu sempre tive contato com esse meio. Eu já saí de Fé. Para mim é muito importante e especial estar aqui sendo Pastora” (Entrevista MC, 30/04/2023). Interessante como o discurso perpassa e a geração recente acaba por denominar de “figuras” os personagens.

Outra menina conta sua inserção em “As Pastorinhas”: “fui Mestra na Pastorinha Infantil e agora sou rabo do cordão azul” e continua “na Pastorinha infantil entrei porque a menina não conseguiu cantar” e agora “pedi para sair e só ia participar se aumentassem o palco, daí saiu uma menina e eu entrei” (Entrevista ML, 30/04/2023), a persistência é uma ação comum, às que não conseguiram lugar, participando dos ensaios e em caso de desistência acabam realizando o sonho. Contou ainda que a mãe e a avó já participaram das encenações no passado.

Os relatos seguem mesma direção: “eu pedi e fiquei na lista de espera por uns dois anos, agora sou rabeira” (Entrevista MLJ, 30/04/2023). “Rabo” ou “rabeira”, são designações para as duas últimas Pastoras de cada um dos cordões; são papéis importantes, pois em alguns momentos precisam se retirar do palco para que a dança ocorra de maneira correta, como nas vezes que há o congraçamento das Pastoras no centro do palco. Continua nos informando que “o difícil é acertar os pés, cada hora a gente começa com um pé diferente. Em casa minha mãe vai me mostrando os passos, as músicas. Todo dia eu leio uma música, daí vou conseguindo aprender.”

A vontade de ser Pastora acompanha muitas meninas: “ano passado minha irmã foi a Fé, a gente vinha nos ensaios, daí conversei com a Cássia se podia vir neste ano, e aí consegui vaga”, para aprimoramento ela conta que “ensaio em casa com meus pais e às vezes vejo vídeos no YouTube e fico treinando. Tenho dificuldades de dançar os passos certos dos pés, mas já estou pegando o jeito” (entrevista AIT, 30/04/2023).

As memórias ligadas ao ato de participação são recorrentes para as que já tiveram possibilidade de participação enquanto crianças, como símbolos. “quando tinha oito anos fui esperança” e “ano passado entrei no cordão”, relembra que “meu avô me colocou para fazer o teste e já tínhamos ensaiado em casa, daí passei”, novamente “meu vô conversou com Séfora e entrei no cordão” (Entrevista IM, 30/04/2023). O avô da Pastora foi músico participante de “As Pastorinhas” durante décadas, o que provavelmente incentivou a participação da neta.

Mesmo morando em Goiânia, se lembra que na infância “saí de Fé quando tinha sete anos, minha mãe que pediu” (Entrevista MS, 30/04/2023) das memórias relembra que “infelizmente meu avô não pode estar presente e era a pessoa que eu mais queria que me visse, mas ele viu por vídeo; foi momento muito especial para minha família” – o avô foi um dos capetas mais elogiados ao longo do tempo. A fala da atual Diana nos remete ao fato de que algumas Pastoras não residem em Pirenópolis, mas a família é daqui e participaram de “As Pastorinhas”. Ela conta que “eu realmente faltei aos primeiros dois ou três ensaios aqui, e quando cheguei fiquei sabendo que estavam perguntando *quem é essa Diana que não vem e tal e ela nunca foi Pastora,* aí eu cheguei aqui meio deslocada, daí falei com as meninas e ficou um clima bom.” Conta que “ensaio em Goiânia

três ou quatro vezes por semana, tanto os gestos, como as falas e os cantos, mas ontem, na primeira vez que ensaiei no palco parecia que nunca tinha visto". Ela evidencia a diferença de conhecer e a de estar representando. Os ensaios em Goiânia ocorrem sobre a assistência musical de Tereza Cristina de Sá, ex-Pastora que vem auxiliando a prima Séfora em "As Pastorinhas".

A Mestra deste ano representa o mesmo papel que um dia coube a três outras gerações de sua família: mãe, avó e bisavó. Nos conta que "aos sete anos saí de símbolo pela primeira vez, Esperança e depois Caridade" e "depois de símbolo fui cordão por dois anos, depois Diana, Religião e hoje sou Mestra. Ano que vem quero ser a Cigana ou a Contra-Mestra. Daí falta o anjo, mas anjo eu não quero" (Entrevista MFSA, 30/04/2023). Pelo fato de também morar em Goiânia lembra que "os ensaios são em casa com a minha mãe" e "quando chego aqui todo mundo falava *já está ensaiada, cantando lindo*!".

Concluindo esta peça e abrindo possibilidades de repetir outros ensaios sobre o tema destacamos que "As Pastorinhas" são "fenômenos totais" (MAUSS, 2003) cuja ações sociais, política e culturais confluem para o papel preponderante das musicalidades como elemento estruturantes dos saberes e fazeres locais. Quando se pergunta aos participantes onde e quando aprenderam a cantar as músicas das "As Pastorinhas", as respostas se repetem, "não sei, nasci cantando", é fato que o cancioneiro pastoril compõe as cantigas de ninar e embalam aqueles que futuramente farão parte da peça. "As Pastorinhas" aqui são, em última análise compreendidas, apesar de tantos conflitos e ações segregadoras, contraditoriamente como agregador de memórias e de identidades. Entendemos que ao comemorar um século e apresentar vitalidade para pelo menos mais um se explica pelo fato de dizer muito sobre os modos de ser e estar dessa comunidade que encontrou na "jornada à Belém" uns de seus percursos por este mundo.

Referências

BRANDÃO, Théo. O presépio das Alagoas. In: *Revista de Dialectologia y tradiciones populares*. Tomo XXIV, 1968, Cuadernos 3 e 4. Madrid. p. 265-331.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. 756p.

CURADO, João Guilherme da Trindade. Memórias recentes sobre sons em uma rua pirenopolina. In: LÔBO, Aline Santana, LÔBO, Tereza Caroline, CURADO, João Guilherme da Trindade. *Pirenópolis:* paisagens sonoras. Goiânia: Kelps, 2021, p. 27-38.

JAYME, José Sisenando. *Pirenópolis*: humorismo e folclore. Goiânia, s/e, 1983. 416p.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. (Trad. Paulo Neves) São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 183-314.

MENDONÇA, Belkiss Spencière Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Ed. UFG, 1981. 385p.

MONGELLI, Lênia Márcia; GOMES, Neide Rodrigues. *As Pastorinhas de Pirenópolis-GO*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. 231p.

MORAIS, Luiz Sabaa Srur. *No Natal tem pastorinha:* ritual e socialização. PPG-Antropologia. Belém: UFPA. (Mestrado em Antropologia). 2007. 175f.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *As Pastorinhas de Realengo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986. 137p.

SOUZA, Elma Nascimento de. "*Na batida do cajado*": As Pastorinhas de Manaus. PPG Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: UFAM. (Mestrado em Sociedade e Cultura). 2011. 143f.

Entrevistas

AMARAL, Efigênia. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 27/07/2022. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

FLEURY, Maria Cássia Ferreira. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

FROTA, Cerise de Amorim. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 08/10/2022. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

OLIVEIRA, Ísis Lôbo. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 06/10/2022. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

PINA, Anastácia Krishina Pompeu de. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 06/10/2022. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

PINA, Séfora Eufrásia de. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

Entrevistas Pastoras 2023

AIT. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

IM. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

MC. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

MFFSA. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

ML. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

MLJ. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

MS. Entrevista a Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo em 30/04/2023. Pirenópolis. Gravação Digital. Pirenópolis.

AGUSTÍN BARRIOS "MANGORÉ": REFLEXÕES SOBRE AS SUAS GRAVAÇÕES ORIGINAIS, AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS E A SUA PRESENÇA NA COLEÇÃO RONOEL SIMÕES

AGUSTÍN BARRIOS "MANGORÉ": THOUGHTS ABOUT HIS ORIGINAL RECORDINGS, HISTORICAL RECORDINGS AND HIS PRESENCE IN THE RONOEL SIMÕES COLLECTION

Caio Vitor Priori dos Santos
caiopriorisantos@gmail.com

Resumo: Agustín Pío Barrios (1885-1944) foi um violonista paraguaio que se destacou, ainda em vida, como compositor e intérprete de seu instrumento (violão) e após a sua morte, ficou alguns anos no esquecimento. Entretanto, sua memória ressurgiu por contribuição de autores, pesquisadores e intérpretes, através da disponibilização de edições de partituras e de gravações de suas músicas. Contudo, uma parte importante para o seu reaparecimento foram as suas gravações fonográficas que, depois de recolhidas e relançadas, permitiram uma aproximação com as suas próprias interpretações. Portanto, este artigo propõe-se refletir sobre sua a produção discográfica, as suas gravações originais (*El Maestro Records*), as suas gravações históricas (*Chanterelle*) e apresentar o que foi encontrado, em acetato e 78 rpm, na Coleção Ronoel Simões que indicam Mangoré como intérprete. Mesmo com os trabalhos feitos por Stover (2002), o âmbito das gravações de Barrios ainda é capaz de receber alguns questionamentos, relativamente a alguns aspectos que se revelaram.

Palavras-chave: Mangoré. Agustín Barrios. Indústria Fonográfica. Coleção Ronoel Simões.

Abstract: *Agustín Pío Barrios (1885-1944) was a Paraguayan guitarist who was very famous during his lifetime as a composer and performer of his instrument (guitar) and after his death, he was forgotten for a few years. However, he was remembered again for the contribution of authors, researchers and performers, through the availability of editions of scores and recordings of his music. Nonetheless, an important part of his reappearance were his phonographic recordings which, after being collected and re-released, allowed us to get closer to his own interpretations. Therefore, this article proposes to reflect about his record production, his original recordings (El Maestro Records), his historical recordings (Chanterelle) and present what was found, in acetate and 78 rpm, in the Ronoel Simões Collection that indicate Mangoré as interpreter. Even with the work done by Stover (2002), the scope of Barrios recordings is still capable of receiving some questions, regarding some aspects that have been revealed.*

Keywords: *Mangoré. Agustín Barrios. Phonographic Industry. Ronoel Simões Collection.*

Introdução (delimitação, objetivos e apresentação do texto)

Levando em consideração a sua difusão intensa na cultura popular urbana, a partir do século XX no âmbito ocidental, o instrumento violão está plenamente relacionado com temáticas inerentes à identidade musical, em determinadas geografias, decerto na América Latina[25], sem dúvida por processos correlacionados à colonização espanhola e, em certas latitudes, portuguesa. A comunidade dos investigadores violonistas, principalmente os que olham para assuntos sociológicos e multiculturais, busca, cada vez mais, refletir sobre

[25] Neste contexto existem alguns representantes, investigadores e intérpretes de diversos países, a investigar sobre questões sobre identidade cultural e o violão, como os exemplos: Melanie Plesch (Argentina) que defende a importância da guitarra como símbolo musical de uma "argentinidad" (PLESCH, 1996, p. 57); Mauricio Valdebenito (Chile) destacando-se com o seu disco *Música Chilena para Guitarra* (OHLSEN, 1999); Alejandro Bruzual (Venezuela) com o livro *La guitarra en Venezuela, desde sus orígenes a nuestros días* (2011); Fernando Llanos (Peru) com publicações sobre violão e identidade nacional também no Brasil; Suzel Reily (Brasil) com o texto *Hybridity and segregation in the Guitar Cultures of Brazil* (2001) e Márcia Taborda (Brasil), com o livro *Violão e Identidade Nacional* (2011).

questões que surgem a medida em que vão percebendo que somos a resultante de inúmeras manifestações, condensadas e difundidas pelos processos de identificação que foram acontecendo nas realidades de cada país, a pensar sobre a nação em um sentido mais sociológico e cultural e menos estatal, a se referirem a uma comunidade histórica, multinacional, unida por idiomas e um passado comum (VIZCAÍNO, 2007). Porém, deve-se levar em consideração que parte dessa construção identitária, ou, pelo menos, a divulgação de uma imagem de cada nação, foi promovida por veículos de comunicação, por vezes em consonância com o estado[26], e as culturas de massa (HORKHEIMER; ADORNO, 2002), e outras vezes por processos de resgate de obras e memórias dos seus representantes. Nesse âmbito, a música se destaca por ser uma manifestação artística sonora, uma ferramenta para a comunicação, e seu principal veículo para a sua difusão em massa foi a inauguração dos registros fonográficos no final do século XIX e a sua ampliação mercadológica no início do século XX, principalmente através da circulação dos discos em 78 rpm (ZAN, 2001).

Neste sentido, olhemos para a figura de "Mangoré", como ficou conhecido Agustín Barrios após começar a se apresentar como o cacique "Nitsuga", a denotar uma personalidade indicativa, influenciadora, que representa muitos aspectos de seu povo. Com descendência indígena, viria a ser uma figura que ganhou projeção mundial, a ter seu nome imortalizado por autores e intérpretes responsáveis por sua difusão. Porém, também houve um período, no qual Barrios teria ficado esquecido, mas sua obra e memória foram resgatadas, a partir de investidas em trabalhos de pesquisas, no editorial de partituras e nas indústrias fonográficas, no âmbito dos discos, acontecimentos que remontaram a sua reminiscência, a deixá-lo, hoje em dia, como um dos maiores violonistas da história mundial (DELVIZIO, 2011). Entretanto, muitas lacunas ainda pairam sobre questões acerca de Mangoré e uma delas, a que envolve a sua produção fonográfica e os registros históricos de suas interpretações é um ponto que nos instiga.

Portanto, entre inúmeras questões e assuntos que essa temática (indústria fonográfica) pode abranger, tomaremos como estudo de caso o violonista paraguaio Agustín Barrios, no contexto das suas gravações históricas, as primeiras lançadas pelo selo norte-americano *El Maestro Records*[27], nos anos 1980, e as lançadas editora alemã *Chanterelle Historical Recordings*, em comparação ao que se encontrou na Coleção[28] Ronoel

[26] Toma-se aqui o exemplo do Brasil que em meados de 1930 teve como seu presidente e ditador Getúlio Vargas (1882-1954) e a ideia de nação centrada, instituída pelo Estado Novo (1937-1945), a partir da Capital Federal que até então era a cidade do Rio de Janeiro. Esse período teve significativa importância do que diz respeito a regularização e sistematização das atividades mercadológicas culturais, baseado na ideologia do trabalhismo, em especial nos setores da indústria fonográfica e no rádio (FAUSTO, 1990).

[27] Editora estadunidense que lançava discos em 33 rotações, dentre eles os discos com gravações originais de Agustín Barrios.

[28] Situado na Discoteca Oneyda Alvarenga, na no Centro Cultural de São Paulo, o acervo que Ronoel Simões constituiu "reúne inúmeros materiais que remontam a história do violão dedilhado do século XX, coletados por Ronoel Simões (1919-2010) durante aproximadamente setenta anos". Disponível em: [http://aaccsp.org.br/2022/03/28/colecao-ronoel-simoes/]. Acessado em 07/01/2023.

Simões[29] nos discos em acetato[30] e em 78 rpm[31]. Partimos do enunciado que o próprio Ronoel disse no documentário *Santo de la guitarra – la historia fantastica de Agustin Barrios Mangore*[32], onde ele afirma ter 35 discos com gravações originais de Barrios, gravados em Uruguai em 1915 e na Argentina em 1928, e que teria disponibilizado-os à *Chanterelle*, na Alemanhã, para as reedições (CENTURIÓN, 2010, 1:27:27) e o que se consegue visualizar e comparar com as informações coletadas. O objetivo principal é observar fatores que aconteceram entre as primeiras publicações, das gravações originais pela *El Maestro*, e as outras duas, das gravações históricas, feitas pela segunda editora (*Chaterelle*), olhar para o que se encontra na Coleção, refletir sobre a função dos discos em acetato e dos discos em 78 rpm e perceber o que essas informações podem indicar, ou ao menos questionar sobre alguns aspectos que se revelaram.

Apresentação de Barrios: o "ressurgimento"

Segundo Delvizio (2011), as biografias sobre Barrios podem ser divididas em duas partes. Primeiramente as que falam sobre os *trabalhos de autores que conheceram o violonista*, dando os seguintes exemplos: o dicionário de Domingo Prat, com o título *Diccionario de Guitarristas*, de 1934; a biografia escrita por Miguel Herrera Klinger, cujo nome é *Agustín Barrios: Apuntes para una biografia*, de 1956; o texto de Juan Max Boettner, *Música y Músicos Del Paraguay*, de 1957; e, por fim, o livro de Pierre Moraviah Morpeau, *Evocación de Agustín Barrios*, de 1960. Em um segundo momento, os *trabalhos de autores que não tiveram contato direto com Barrios*, destacando: o livro de Bacon Duarte Prado, *Agustín Barrios Un Genio Insular*, de 1985; de Richard Stover, *Six Silver Moonbeams – the life and times of Agustín Barrios Mangoré*, de 1992; o livro de Cayo Sila Godoy e Luiz Szarán, *Vida y obra de Agustín Barrios*, de 1994; e, também, o título *El Inalcanzable Agustín Barrios Mangoré*, de Carlos Salcedo Centurión, de 2007. Além do mais, o autor dá destaque a importância do pesquisador paraguaio Cayo Sila Godoy, sendo ele um dos primeiros a tentar contornar uma situação de quase esquecimento sobre Mangoré, em um período que poucos tocavam e gravavam os seus trabalhos, pouco se sabia sobre as suas turnês, tomando consciência sobre a importância da obra de Barrios para o seu país, a determinar uma tarefa de resgate de obras e de documentos, a partir de 1944. Entretanto, somente a partir dos anos de 1970, já com o apoio de Richard Stover, que os resultados dessas

[29] "Ronoel Simões é a figura que, nos tempos onde não havia a disponibilidade imediata às informações sobre violão e seus assuntos correlatos, fazia o compartilhamento de materiais e ainda fomentava novas produções. A proporção de seu trabalho teve crescimento exponencial e seu nome hoje representa, sem dúvida, a grande fonte de informações de materiais de áudio e partituras do século XX em nível mundial, sendo um dos responsáveis pela manutenção das informações sobre violão que circularam no período precedente à era da Internet. Procurado por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, o colecionador era reconhecidamente dono do maior acervo de violonistas famosos como Augustín Barrios, Américo Jacomino (o Canhoto) e Garoto". Disponível em: [http://aaccsp.org.br/2022/03/28/colecao-ronoel-simoes/]. Acessado em 07/01/2023.

[30] "Disco que permite a gravação e a reprodução dos sinais sonoros em um mesmo suporte, sem a necessidade do processo industrial de prensagem. No Brasil, é genericamente denominado de 'acetato', mas pode ser feito à base de outros materiais". Disponível em: [https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa/c/33332]. Acessado em 23 de abril de 2023.

[31] Mídia utilizada para gravações comerciais no início do século XX, em 78 rotações, confeccionados em prensas e multiplicados em escala industrial, até a aparição do vinil (em 33 rpm) (PICCINO, 2016). Disponível em: [https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/626]. Acessado em 23 de abril de 2023.

[32] Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=h1MELGTxoSM]. Acessado em 22 de abril de 2023.

atividades[33] dariam início ao que foi denominado "o grande ressurgimento" da obra de Agustín Barrios, (re)elevando a sua figura ao cenário mundial.

Logo, Barrios teria ficado em "esquecimento" por alguns anos, até meados dos anos 70, e isso fica marcado por, pelo menos, 3 décadas de abstração. Todavia, Godoy, e uma série de outras atividades, de intérpretes e outros autores, o leva a ter uma projeção ainda maior (DELVIZIO, 2011). Hoje, além de muitas outras publicações científicas sobre Mangoré que o aborda direta[34] ou indiretamente[35], há um acervo muito grande e muito importante na Casa Bicentenario de la Música "Agustín Pio Barrios"[36], no Centro Cultural de la República El Cabildo, órgão público paraguaio que administra a Casa Bicentenario de la Música "Agustín Pio Barrios", que é um espaço destinado a autores e compositores nacionais, que é composto por muito material que remonta as suas trajetórias e memórias, assim como a sua figura social e o que ela representa para o seu país. Entre tantos autores, Richard Stover quem nos dá informações sobre as suas gravações.

Stover e sua contribuição para a identificação das gravações históricas

Segundo Stover (2002), até o início dos anos de 1990, conseguiu-se localizar 31 gravações de fonogramas em 78 rotações por minuto de Barrios, totalizando um número de 57 títulos. A sua discografia está dividida em períodos que podem ser definidos da seguinte maneira: as primeiras gravações em 1914, para *Atlanta*/*Artigas*; as realizadas em 8 anos entre 1921 e 1929, em Buenos Aires, pelo selo *Odeon*; e, por último, em 1943, já em San Salvador, para a gravadora *Crosley Home Recorder*. Seguramente, essas gravações simbolizam um incrível legado e que, de maneira múltipla, são "o recurso mais valioso para compreender a sua música e seu estilo" (STOVER, 2002, p. 239).

O livro de Stover, *Seis Rayos de Plata: Vida y tiempo de Agustín Barrios Mangoré*, com primeira publicação em 1992 em inglês, pode ser muito importante como material consultivo sobre as gravações de Barrios, por conter uma seção denominada *Apéndice A: Las grabaciones de Barrios*, a descrever a totalidade conhecida sobre o que Barrios teria gravado em sua vida. Além de listar pela editora, por número de série dos discos, número da faixa, títulos e número da matriz, ele comenta sobre informações técnicas que se conseguiu descobrir e dá destaque para o período que teria ficado em Buenos Aires, a gravar para *Odeon*, a deixar uma

---

[33] "esse processo de revitalização da figura de Barrios foi impulsionado pelo lançamento [...] "Barrios", de John Williams (CBS, 1977), e por duas publicações feitas por Stover, com apoio de Godoy: a primeira coleção de partituras completas de Agustín Barrios (editadas pela Belwin Mills em 1976) e uma coletânea com gravações originais de interpretações do próprio violonista reunidas e lançadas pelo selo americano "The Maestro Records" em 1980 (reeditadas e atualizadas pela Chanterelle em 2009)" (DELVIZIO, 2011, p. 5).

[34] A produção bibliográfica sobre Barrios é crescente e vale-nos mencionar alguns outros trabalhos. Dessa forma, há dissertações, *Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios "Mangoré"* (EID, 2012) e *¡JHA, CHE VALLE! Agustín Barrios e suas Danças Paraguaias: Para uma Performance Informada* (GOMES, 2016).

[35] De outro modo, também há textos que trazem a sua imagem com caráter informativo e adicional às outras pesquisas que não têm Agustín como assunto principal. Nesse ponto, podem-se servir de exemplo alguns trabalhos brasileiros: a dissertação de Gonçalves (2015); os textos de Llanos (2016; 2021); e a dissertação de Prando (2008). Além do mais, outras publicações, merecem destaque: Ward (2010); Hoke (2013); Chaves (2016); Sandoval-Cisternas (2018); e Courthès (2022).

[36] "Espacio destinado a la Música y en especial a los Autores e Intérpretes Nacionales. Forma parte de la Red de Casas del Bicentenario administradas por el Centro Cultural de la República El Cabildo. Habilitada el 25 de junio de 2014 en las calles Cerro Corá Nº 848 entre Tacuary y Estados Unidos". Disponível em: [https://visitaparaguay.com.py/lugar/555/casa-bicentenario-de-la-musica-agustin-pio-barrios]. Acessado em 23 de abril de 2023.

cronologia de títulos gravados em 1928 e 1929. Entre as 22 gravações conhecidas que Barrios realizou para Odeon, somente 12 das que estão em sua lista cronológica foram recuperadas, relançadas e, segundo Stover, é de seu desejo que se localizem os outros discos (STOVER, 2002, p. 243). Contudo, direcionar-se-á, a partir de agora, para as gravações, supostamente interpretadas pelo próprio Mangoré. Há alguns questionamentos que devemos fazer e o caso da Coleção Ronoel Simões é muito intrigante e merece ser destacado.

As gravações históricas: *El Maestro Records*; *Chanterelle Historical Guitar Recordings*

El Maestro Records

As publicações das suas gravações históricas, depois do seu resgate memorial mencionado acima, foram feitas por Stover e Morris Mizrahi, ao lançarem pela *El Maestro Records* um LP duplo (em 1980 sob o número EM 8002) e depois um terceiro volume (em 1982 sob o número EM 8002V3). Intitulado *Agustín Barrios 1885-1944* no Vol. 1 e 3, e Nitsuga Mangoré no Vol. 2, os discos traziam também alguns informativos que indicavam a procedência das gravações, sendo do próprio Barrios que teria gravado nos selos da *Odeon*, *America*, *Artigas*, e *Atlanta*, ainda em 78 rpm (MIZRAHI; STOVER, 1980). Os 3 volumes eram compostos por 35 músicas, entre as quais 29[37] composições próprias e 6[38] de outros compositores. Os volumes 1 e 2 eram acompanhados por um texto mais biográfico a conter, também, muitas fotos e informações sobre Barrios. Neste ponto, é importante dizer que está mencionada a contribuição de Ronoel Simões nesta primeira edição, a ceder fotografias para a publicação, além da referência ao seu nome também nos agradecimentos, ao fim do encarte. O próprio Stover (2002), em seu livro, agradece ao Ronoel por sua colaboração ao ajudá-lo a detectar os fonogramas de Mangoré, que faz "um sincero agradecimento a Ronoel Simões, de São Paulo, por todas as contribuições e apoio, principalmente na localização das gravações fonográficas de Barrios"[39] (STOVER, 2002, p.11).

As pesquisas feitas por Stover para essas publicações foram decisivas para as tantas informações que conseguiu-se reunir sobre a sua vida e sua produção fonográfica. Anos mais tarde, o selo alemão também viria a lançar edições com músicas de Mangoré, a determinar, em seu segundo lançamento, as gravações completas de Agustín Barrios Mangoré.

Chanterelle Historical Guitar Recordings

A editora alemã *Chanterelle*, que é marcada pelas suas publicações de resgates históricos de alguns violonistas (*Chanterelle Historical Guitar Recordings*), adicionou ao seu catálogo algumas gravações e registros de 3 nomes de intérpretes e compositores: o espanhol Miguel Llobet (por volta de 1925-1929), o brasileiro Aníbal Augusto Sardinha (por volta de 1950) e o paraguaio Agustín Barrios (por volta de 1913-

---

[37] Vol. 1 – Side 1: 1. La Catedral; 2. Vals #3; 3. Vals #4; 4. Contemplación; 5. Romanza; 6. Tarantella. Vol. 1 – Side 2: 1. Un Sueño en la Floresta. Vol. 2 – Side 3: 1. Danza Paraguaya; 2. Cueca; 3. Aconquija; 4. Junto a tu Corazón; 5. Aire de Zamba; 6. Maxixe. Vol. 2 – Side 4: 1. Confesión; 2. Sarita; 3. Madrigal Gavota; 4. Pericón; 5. Caazapá; 6. Oración. Vol. 3 – Side 1: 1. Luz Mala; 2. Aires Criollos: 3. Invocacion a mi Madre; 5. Divagacion; 6. Vidalita con variaciones. Vol. 3 – Side 2: 1. Armonias de Americas; 2. La Bananita; 3. Divagacion; 4. Cordoba; 5. Dianna Guarari. (Mizrahi; Stover, 1980; 1982).

[38] Vol. 1 – Side 2: 2. Bouree (Bach); 3. Minuet (Beethoven); 4. Minuet (Sor); 5. Traumerei (Schumann); 6. Capricho Arabe (Tárrega). Vol. 3 – Side 1: 4. Ay, Ay, Ay (Freire). (Mirzahi; Stover, 1980; 1982).

[39] Tradução livre: "Del mismo modo, un sincero agradecimiento para Ronoel Simões, de São Paulo, por todas sus contribuciones u su apoyo, particularmente en la localización de las grabaciones fonográficas de Barrios (STOVER, 2002, p. 11).

1942). Vale destacar que essas publicações passaram pelo crivo de Michael Macmeeken[40] (1942-) fundador da editora alemã que tem publicações de referência para o âmbito do violão clássico no mundo, a incluir edições[41] de partituras, discos, entre outros. No caso das publicações das músicas de Barrios, há dois lançamentos: o primeiro intitulado *Agustín Barrios His Finest Historical Guitar Recordings 1928 – 1929*, com 23 faixas recolhidas das suas gravações da *Odeon*; e o segundo *Agustín Barrios plays his own compositions and other works – The Complete Historical Recordings 1913 – 1942*, a conter 68 faixas em um CD mp3. Aqui nota-se a diferença imensa de 23 faixas para 68, entre as publicações. O que é oportuno destacar é a menção, já no segundo CD, da contribuição do Centro Cultural da República El Cabildo. O que nos chama a atenção aqui é que, aparentemente, a *Chanterelle* teve a contribuição do país de origem de Barrios a conseguir reunir um número impressionante de suas gravações.

Dentre esses três lançamentos históricos citados logo acima, o único que conseguimos identificar menção da contribuição de Ronoel Simões foi na publicação *Aníbal Augusto Sardinha: Historical Guitar Recordings*, a dizer que nos anos de 1950, Simões teria organizado algumas gravações particulares do Garoto tocando violão solo. Informação já apresentada no disco *Viva Garoto*, do "Projeto Memória Brasileira" (VIVA GAROTO, 1993) e, supõe-se que possa ser dali a fonte da *Chaterelle* para essa edição. Porém, no caso de Barrios, fica uma lacuna passível de indagação: como o Centro Cultural da Republica El Cabido ajudou a editora? Teria sido a ajuda no levantamento das músicas? Olhemos agora para a nossa consulta feita na Coleção Ronoel Simões.

A presença de Barrios na Coleção Ronoel Simões: nos discos em acetato e em 78 rpm

Considerada uma das maiores coleções dedicadas ao violão dedilhado da América Latina, a Coleção Ronoel Simões é composta por inúmeros documentos que podem contar muitas histórias, a preencher lacunas sobre o violão no século XX. Este acervo, segundo Prando (2021), foi constituído também por outras coleções, de personalidades importantes para o meio violonístico, incluindo, além "da biblioteca de Isaías Sávio, que foi adquirida na década de 1970", alguns "arquivos pessoais de Antônio Giacomino, João Avelino de Camargo e José Alves da Silva, o Aimoré" (PRANDO, 2021, p. 26). Estima-se que o acervo é composto[42] por, aproximadamente, 8.550 discos, 7.000 CDs, 800 cassetes e 120 fitas de rolo e hoje em dia está sendo

[40] "Nascido em Edimburgo, na Escócia, educado na Edinburgh Academy e na Universidade de Edimburgo, Michael Macmeeken formou-se no Real Superior Conservatorio de Musica em Madrid […]. Na Alemanha, ele fundou o Chanterelle Verlag em 1979: Este empreendimento, um dos primeiros nos círculos violonísticos a implementar políticas de edição acadêmica e científica, logo foi reconhecido como um importante catálogo de referência para violonistas clássicos e uma fonte para muitos estudos anteriores". Disponível em: [https://www.michaelmacmeeken.com/]. Acessado em 29 de abril de 2023.

[41] Alguns exemplos: 25 Melodic and Progressive Studies ECH0470 Q48068 (Matteo Carcassi); The Chanterelle Guitar Anthology, ECH2724 (Sor to Segovia); Carlevaro plays Carlevaro, ECH9005; Concierto de Aranjuez ECH9004.

[42] Informação disponível no site do Centro de Pesquisa e Formação, Sesc São Paulo. Disponível em: [https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/acervo-ronoel-simoes-rumos-e-desafios]. Acessado em 13 de abril de 2023.

gerido e, ainda, organizado pelo bibliotecário Aloysio Nogueira[43], e pelo pesquisador Jefferson Motta[44]. Segundo Castagna (2019), uma coleção é caracterizada por um conjunto de documentos de características comum, geralmente acumulados com intencionalidade (ARQUIVO NACIONAL, citado por Castagna, 2019, p. 28). Olhando por esse prisma, a Coleção Ronoel Simões parte de uma característica similar, pois foi colecionada, a partir da união de documentos, com particularidades similares, sendo composta por um arquivo musical que presou por reunir inúmeros tipos de documentações sobre o "violão dedilhado" (informação já percebida pelos responsáveis da Coleção), além de já seguir alguns critérios de organização, em princípio, estipulados pelo próprio Ronoel.

A organização que já havia sido feita e que nos foi informada, que tentam ao máximo mantê-la, é a sequência numérica para os acetatos e a ordem alfabética para os discos em 78 rpm. De acordo com González (2008), "Os diferentes órgãos ou departamentos de uma entidade cumprem determinadas funções que lhe foram atribuídas e que se manifestam em atividades que normalmente são materializadas nos documentos. […] A estruturação hierárquica é essencial na classificação arquivística […] considerando as várias relações de predominância, subordinação ou igualdade dos diferentes elementos dependendo da situação" (GONZÁLEZ, 2008, p. 130). O autor também cita Schellenberg (1975, 57) e diz que a classificação dos arquivos pode levar em consideração as suas funções, estrutura orgânica e os materiais pelos quais são compostos. Ao olharmos para o acervo da Coleção, percebeu-se que já havia uma organização em alguns desses sentidos, tendo em vista que já dispunha de critérios aplicados e que foram mantidos pelos responsáveis, já organizados e separados em diferentes formatos de mídia (partituras, discos em 33 rpm, discos em 78 rpm, acetatos, entre outros). Acerca da ordenação, ainda segundo González (2008) é oportuno aplicar um sistema a cada grupo, a depender do que é mais lógico e, por vezes, prático, podendo serem dispostos em ordem alfabética, cronológica ou numérica.

Sendo assim, tomamos como exemplo os discos que iremos ver mais à frente, os acetatos e os 78 rpm de Barrios. Vale ressaltar que as duas mídias que apresentaremos a seguir eram gravadas e utilizadas em situações distintas. No caso dos acetatos, diferentemente dos 78 rpm (que eram produzidos a partir de uma matriz que era aplicada em uma prensa para fabricá-los em escala comercial), tinham as suas gravações feitas em contextos específicos, as vezes para captar sons em expedições, com o exemplo de Mário de Andrade, com a utilização do *Presto Recorder*[45] (BINAZZI, 2019), outras vezes em gravações particulares, como alguns

---

[43] Aloysio Nogueira é Bacharel em Biblioteconomia pela USP e Coordenador da Discoteca Oneyda Alvarenga, funcionário do Centro Cultural da Cidade de São Paulo – CCSP há 40 anos, desde sua criação. Disponível em: [https://centrocultural.sp.gov.br/colecao-ronoel-simoes-a-singularidade-do-violao-brasileiro/]. Acessado em 23 de abril de 2023.

[44] Jefferson Motta é doutorando em musicologia pela UNESP. É violonista, pesquisador e responsável pela Coleção Ronoel Simões, da Discoteca Oneyda Alvarenga. Disponível em: [https://centrocultural.sp.gov.br/colecao-ronoel-simoes-a-singularidade-do-violao-brasileiro/]. Acessado em 23 de abril de 2023.

[45] Conhecido também como "gravador instantâneo", o equipamento elétrico era utilizado em gravações etnográficas pelo mundo (e também para gravações caseiras, entrevistas e programas e spots de rádio gravados), uma vez que permitia que o som fixado em uma fina película de acetato pudesse ser reproduzido imediatamente após a gravação, não sendo necessária a fabricação de discos a partir da produção de uma matriz e madre, como no processo convencional de fabricação de discos para distribuição comercial (BINAZZI, 2019, p. 57, 58).

autores (DELNERI, 2009; JUNQUEIRA, 2010) tendem a afirmar sobre alguns acetatos gravados para o Ronoel e, por fim, para compilações de faixas musicais sem fins comerciais.

A direcionar para os discos que compõem a Coleção, existem mais de 300 de acetato e quase 900 em 78 rpm, sendo a primeira categoria organizada por números e a segunda organizada por sobrenome do intérprete, como já foi dito. Aqui já se pode deduzir que os acetatos se organizam por numerais pelo simples fato de terem sido acrescentados à coleção através de gravações informais, não comerciais, ou foram compilações feitas para o próprio Ronoel (como indica uma anotação feita no disco de número 280, no lado B). As informações dispostas nesses acetatos eram escritas (à máquina de escrever) e coladas nas capas ou nos selos, normalmente acompanhadas por um título (com nome do intérprete principal, ou compositor) e na sequência pelas faixas, listadas por números. São informações muito rudimentares e é difícil identificar e dizer, com certeza, sobre as suas procedências. Já os discos em 78 rpm seguem a ordem alfabética, por sobrenome do intérprete, a seguir uma sequência de A à Z, sempre acompanhados de anotações pertinentes (feitas pelo próprio Ronoel) quando eram necessárias, a trazerem também todas as informações referentes à gravadora, número do disco, número da faixa, título do repertório (música), nome do intérprete e, quando necessário, nome do compositor. Trata-se de uma parte do Acervo que é tão importante quanto as inúmeras partituras que lá estão, ainda suscetíveis a organização. Dentre todos esses fonogramas, nos 78 rpm, encontramos somente 2 discos que indicam Agustín Barrios como o executante das músicas ali gravadas. A seguir, a partir das nossas consultas feitas à Coleção, listaremos as informações sobre os acetatos e 78 rpm que têm Barrios indicado como o intérprete.

Lista dos acetatos com o nome de Barrios como intérprete

Nº 47 – Lado A	Solos de violão por Agustín Barrios	
	1 – Loure (Bach)	Nota: 33. 1/3 R/PM
	2 – Contemplación (Barrios)	
	3 – Pericón (Barrios)	
Nº 48 – Lado A	Agustín Barrios, violão	
	1 – Aire de Zamba	Sem anotações
	2 – Confesión	
	3 – Vals, Opus 8, nr. 4	
	4 – Cueca	
	5 – Danza Paraguaya	
	6 – Mazurca	
Nº 48 – Lado B	Agustín Barrios, violão	
	1 – Contemplación, Vals, en Tremolo	Sem anotações
	2 – Aire Popular Paraguayo	
	3 – La Catedral	
	4 – Armonias de America	
	5 – Aconquija	
	6 – Junto a tu Corazón, Vals	
Nº 57 – (Sem indicação de face)	Solos de violão por Agustín Barrios	
	1 – Loure (Bach)	Nota: 33. R.P.M (Barrios)
	2 – Luz Mala (Estilo)	

Nº 113	Barrios ejecutado por su autor	
	Face A – Pericón	Nota: em 78 rotações
	Face B – Contemplación, Vals, en Temolo	
Nº 148 – Lado B	Sem indicações de título	
	Beethoven, minueto, por Agustín Barrios	Sem anotações
Nº 156 – Lado A	Agustín Barrios, violão	
	1 – Aconquija	Sem anotações
	2 – Junto a tu Corazón, Vals	
	3 – Souvenir D'un Réve, Ia parte	
	4 – Souvenir D'un Réve, 2a parte	
	5 – Pericón	
	6 – Contemplación, Vals, en Trémolo	
Nº 156 – Lado B	Agustín Barrios, violão	
	1 – Minué, pelo autor	Sem anotações
	2 – Aire de Zamba, pelo autor	
Nº 178 – Lado B	Agustín Barrios, violão	
	1 – Maxixa	Sem anotações
	2 – Vals nr.3	
	3 – Levino/Barrios – Tarantela	
	4 – Schuman – Reverie	
	5 – Sor – minueto, opus II, nr.5, em la maior	
	6 – Bach – Bourée, da "suite nr.3, para cello"	
	7 – Barrios – Oración	
	8 – Barrios – Luz Mala, estilo	
Nº 231 – Lado A	Agustín Barrios	
	1 – Armonias de America, pupurri, pe-	Sem anotações
Nº 231 – Lado B	Agustín Barrios	
	1 – Agustín Barrios – Graciòn, pelo autor	Sem anotações
	2 – Agustín Barrios – Vals nr.4, pelo autor	
Nº 280 – Lado B	Agustín Barrios	
	1 – Vals, Opus 8, nr.4, pelo autor	Nota: Este disco é matriz, gravada para Ronoel Simões, em 1953, na Rádio Cultura, na Avenida S. João. A "Vals nr. 4" é extraída do disco
Nº 310 – Lado A	Por Agustín Barrios	
	1 – Contemplación, Vals, en trémolo, pelo autor	Sem anotações
	2 – Aire Popular Paraguaya, pelo autor	

Nº 310 – Lado B	Por Agustín Barrios	
	1 – Aire de Zamba	Sem anotações
	2 – Confesión	
	3 – Vals, opus 8, nr.4	
	4 – Cueca	
	5 – Danza Paraguaya	
	6 – Mazurca	
S/N	Solo de guitarra de Agustín Barrios	
	Face 1 – Ay, Ay, Ay – de Freire	Nota: Data 1/2/51 (2693) od. 1562
	Face 2 – Madrigal – Gavota - Barrios	Nota: Data 1/2/51 (2953) od. 1592
S/N	Solo de violão por Agustín Barrios	
	1 – Capricho Arabe, Serenata (Tárrega)	Sem anotações

Tabela 1: Lista dos acetatos consultados da Coleção Ronoel Simões

78 rpm com o nome de Barrios como intérprete

Figura 1: fotografia nossa, feita na Coleção Ronoel Simões, sobre o disco da *Odeon* com selo da Casa Edison, Rio de Janeiro. Barrios, Agustín. *La Catedral* (Gravado em Buenos Aires: 01 de agosto de 1928); *Armonias de America* (gravado em Buenos Aires: 27 de março de 1929). Odeon, Casa Edison, Rio de Janeiro, Ano?.

Figura 4: fotografia nossa, feita na Coleção Ronoel Simões, sobre o disco da *Odeon*, fabricado exclusivamente para Max Glucksmann, Buenos Aires, Argentina. Barrios, Agustín. *Pericón*; *Contemplación*. Odeon, Veroton Grabación Electria, Buenos Aires, 20 de junho de 1928.

Considerações

Afinal, a produção fonográfica de Agustín Barrios é indicativo de sua importância enquanto intérprete desde a sua época. O que foi apresentado aqui é uma tentativa de disponibilizar informações, em um único trabalho (artigo), em uma espécie de compilação/contribuição no que concerne as suas atividades no meio da produção fonográfica. Portanto, cabem algumas reflexões e alguns questionamentos depois das exposições feitas. Aparentemente, Stover já havia identificado toda a produção de Barrios nas indústrias de gravação. Isso deixa a publicação da *Chanterelle* com subsídios para encontrar os fonogramas, mesmo com a ajuda do Centro Cultural da Republica El Cabido. As anotações rudimentares nos acetatos de Ronoel nos deixa a questionar sobre a sua procedência. Isso nos faria colocar em questão alguns resgates de obras já feitos. Porém o crivo de figuras editoriais, importantes para inúmeras outras publicações, pode ser fator incontestável para essa homologação? Não encontramos nada que sustente a fala de Ronoel, a dizer que teria enviado 35 gravações originais à *Chanterelle* para as publicações de Barrios. A única menção (que encontramos) da contribuição de Simões para esse resgate, aparece nos encartes dos discos do *El Maestro Records* e no livro de Stover, a dizer que o Ronoel contribuiu com algumas fotografias, com algumas notas sobre a visita de Barrios à Recife e com a ajuda na localização das gravações fonográficas. Entretanto, todas as referências à Ronoel, tanto na publicação da *El Maestro Records* quando na *Chanterelle*, reforçam a importância do seu acervo para inúmeros trabalhos de resgate. Por fim, fica divulgado e apresentado o que há na Coleção Ronoel Simões, em termos de discos acetatos e discos em 78 rpm, com indicação do intérprete Agustín Barrios.

Referências

BINAZZI, Bianca Maria. *Fonografia em trânsito: O intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943)*. Dissertação de mestrado, USP, 2019.

BOETTNER, Juan Max. *Música y Músicos Del Paraguay*. Ed. Bernardo Garcete Saldívar. 2000.

BRUZUAL, A. *La guitarra en Venezuela, desde sus orígenes a nuestros días*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 381 pp, 2011.

CASTAGNA, Paulo. Uma experiência de inventariação de acervo com ênfase na distinção das dimensões documental e notacional da representação musical. In: *Anais* do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas, 2019

CENTURIÓN, Carlos Salcedo. *El Inalcanzable Agustín Barrios Mangoré*. Editado porCongreso de la Nación e Centro Cultural de la República El Cabildo, Asunción, 2007.

CHAVES, Nuriga Zúñiga. *La construcción y consolidación del campo de producción guitarrístico centroamericano*. Tese doutorado, Universidad Nacional, Costa Rica, 2016.

COURTHÈS, Eric. *"El uso del mundo" según Nitsuga Mangoré*. Amerika [online], 24, 2022. Disponível em: [https://journals.openedition.org/amerika/16342]. Acessado em 29/04/2023.

DELNERI, Celso Tenório. *O Violão de Garoto:* A escrita e o estilo violonístico de Aníbal Augusto Sardinha. Dissertação de Mestrado em Artes, São Paulo: USP, 2009, 125 p.

DELVIZIO, Cyro Mauricio. *Agustín Barrios e o Brasil: um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro*. Dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

EID, Félix Ceneviva. *Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios "Mangoré"*. Dissertação de mestrado em música, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2012.

FAUSTO, B. A Revolução de 1930. In: *Brasil em Perspectiva*. 19ª edição, Rio de Janeiro, 1990.

GODOY, Cayo Sila e SZARÁN, Luis. *Mangoré, Vida y obra de Agustín Barrios*, Paraguai, Editorial Don Bosco e Ñanuti, 1994.

GOMES, Carlos Alfeu Guerra. *¡JHA, CHE VALLE! Agustín Barrios e suas danças paraguaias: para uma performance informada*. Dissertação de mestrado em música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2016.

GONÇALVES, Leandro Márcio. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola Tárrega" entre 1916 e 1960*. Projeto de mestrado em música, Escola de Artes da Universidade de Évora, Évora, 2015.

GONZÁLEZ, Pedro José Gómez. La organización de archivos musicales. In: *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008, pp. 123-154.

HOK, Justin. *The Guitar Recordings of Agustín Barrios Mangoré: An Analysis of Selected Works Performed by the Composer*. Florida State University, 2013.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. W. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical* Fragments. Stanford University Press, California, 2002.

JUNQUEIRA, Humberto. *A obra de Garoto para violão:* O resultado de um processo de mediação cultural. Dissertação de Mestrado em Música. Belo Horizonte: UFMG, 2010, 129 p.

KLINGER, Miguel Herrera. *Agustín Barrios: Apuntes para una biografía*. Notas não editadas, Montevidéu, 1956. Citado por DELVIZIO (2011).

LLANOS, Fernando. A narrativa do "violão vadio" e o conceito de instrumento-documento: uma sugestão teórico-metodológica. In: *Anais da ANPPOM*. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, João Pessoa, 2021.

LLANOS, Fernando. Violão e identidade nacional: a "moral" do instrumento. In: *Revista Tulha*. Ribeirão Preto, v.2, n.2, p. 227-250, jul-dez, 2016.

MORPEAU, Pierre-Moraviah. *Evocación de Agustín Pío Barrios (Cacique Nitsuga Mangoré), eximio guitarrista paraguayo*. Ed. Talleres Gr;aficos Zamphirópolos, 1960.

OHLSEN, O. Mauricio Valdebenito: Música chilena para guitarra. In: *Resonancias.* Vol.3, nº 4, pp. 82-84, 1999.

PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico. In: *Revista Sonora* n.2, 2016.

PLESCH, M. La música em la construcción de la identidad el *topos* de la guitarra em la producción del primer nacionalismo. In: *Revista Argentina de Musicología*, 1996.

PRADO, Bacon Duarte. *Agustin Barrios Un Genio Insular*. Araverá, Asunción, 1985.

PRANDO, Flavia Rejane. *Othon Salleiro: um Barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910-1999)*. Dissertação de mestrado em música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PRANDO, F. R. *O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890 – 1932)*. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2021.

PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Casa Roero, Fernandez, 1934.

REILY, S. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In: Bennett, A; Dawe, K. (2001). *Guitar Cultures*. BERG, Oxford, New York, 2001.

SANDOVAL-CISTERNAS, Enrique. *A Critical and Performance Edition of Agustin Barrios's Cueca: Comparative Analysis of Form, Notation, and Performance Practice of Barrios's Work to Traditional Chilean Cuecas from the Beginning of the Twentieth-Century*. Dissertação de doutorado, University of Kentucky, 2018.

STOVER, Richard. *Seis Rayos de Plata: Vida y tiempo de Agustín Barrios Mangoré*. Tradución Rafael Ochoa, dpi, San Salvador, 2002.

TABORDA, M. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830 – 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIZCAÍNO, Fernando. Estado multinacional y globalización. In: *Nación y nacionalismo en América Latina*. Ed. Jorge Enrique González, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

WARD, Anthony Mackenna. *Agustín Barrios Mangoré: a study in the articulation of cultural identity*. Thesis, Master Degree, Elder Conservatorium of Music, University of Adelaide, 2010.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: *EccoS* Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122, 2001.

Discos

BARRIOS, Agustín. *Pericón; Contemplación*. Odeon, Buenos Aires, 1928.

BARRIOS, Agustín. *La Catedral* (1928)*; Armonias de America* (1929). Odeon, Buenos Aires.

MIZRAHI, Morris; STOVER, Richard. *Original Recordings of Agustín Barrios Mangore*. Vol. 1 & 2, EM 8002, El Maestro Records, 1980.

MIZRAHI, Morris; STOVER, Richard. *Original Recordings of Agustín Barrios Mangore*. Vol. 3, EM 8002V3, El Maestro Records, 1982.

MACMEEKEN, Michael. *Agustín Barrios His Finest Historical Guitar Recordings 1928 – 1929*. Chanterelle, Alemanha.

MACMEEKEN, Michael. *Agustín Barrios plays his own compositions and other works – The Complete Historical Recordings 1913 – 1942*. Chanterelle, Alemanha.

Links

CENTURIÓN, Carlos Salcedo. *SANTO DE LA GUITARRA: La historia fantastica de Agustin Barrios Mangore*. 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=h1MELGTxoSM]. Acessado em 22 de abril de 2023.

SARDINHA, Aníbal Augusto. Disco: Projeto Memória Brasileira: Viva Garoto. 14 canções, 39 minutos. Nucleo Contemporaneo, 1993. Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL65CVEuxKMmVxt-LGTre_aMerClP4IKRh]. Acesso em: 29 de abril de 2023.

O UNIVERSALISMO, O HEGEMÔNICO E O BRASILEIRO

UNIVERSALISM, SOCIAL INEQUALITY AND THE BRAZILIAN

Marta Castello Branco
martacastellobranco@yahoo.com.br

Resumo: Apresentamos neste trabalho o nexo entre universalismo musical e desigualdade. Frequentemente relacionada a uma 'linguagem universal', a música erudita europeia é associada a um universalismo da expressão sonora que desconsidera sua formação cultural e os mais diversos processos envolvidos em sua difusão. Traçamos a elaboração histórica do conceito de 'universalismo musical', que se observa desde o iluminismo e que se difunde tanto através da teoria musical, quanto de outras áreas do conhecimento humano, como a literatura e filosofia, fortalecendo o imaginário acerca de uma 'música universal' e sua transmissão ao redor do globo. Ao refletir o contexto brasileiro contemporâneo, observamos este 'universalismo musical' como fundamento histórico para a manutenção de relações humanas tipicamente desiguais. Enquanto no contexto musical, o universalismo estabelece assimetrias, no contexto social brasileiro é a diferença de classes que passa a representá-las, mas ambos se unem na manutenção de narrativas históricas e na própria construção cotidiana de um possível 'brasileiro'.

Palavras-chave: Universalismo musical, Brasil, hegemonia cultural, diferença de classe, elitismo.

Abstract: *In this work, we present the link between musical universalism and inequality. Oftentimes related to a 'universal language', European classical music is associated with a universalism of sound expression that disregards its cultural background and the most diverse processes involved in its diffusion. We trace the historical elaboration of the concept of 'musical universalism', which has been observed since the Enlightenment and which has spread both through musical theory and other areas of human knowledge, such as literature and philosophy, strengthening the imaginary about a 'universal music' and its diffusion around the globe. When reflecting the contemporary Brazilian context, we observe this 'musical universalism' as a historical foundation for the maintenance of typically unequal human relationships. While in the musical context, universalism establishes asymmetries, in the Brazilian social context, it is the difference of classes that comes to represent them, but both are united in maintaining historical narratives and in the daily construction of a possible 'Brazilian'.*

Keywords: *Musical universalism, Brazil, cultural hegemony, social difference, elitism.*

Introdução

Ainda que a discussão acerca de expressões hegemônicas tenha ganhado ampla ressonância no contexto da música brasileira nos últimos anos, seu caráter enfatiza a denúncia do denominado 'colonialismo', em detrimento da investigação de pilares e nexos que sustentam relações de subordinação no presente. O esforço em nomear quais seriam os paradigmas, hábitos ou estruturas que permitem a manutenção de assimetrias culturais e sociais, dentre diversas outras, nos parece central à investigação objetiva e produtiva

do tema.[46] Ao trazer a questão para o campo de ensino acadêmico, José Jorge de Carvalho[47] afirma que: "A pergunta que precisa ser respondida não é apenas por que nossas universidades começaram sendo eurocêntricas, mas por que não abandonaram o eurocentrismo ao longo do tempo" (2020, p. 22).

Naturalmente, a música herda a discussão pós-colonial de campos distintos, sobretudo da antropologia cultural, e se articula muito diretamente com estudos de momentos históricos próprios a esta área, se estendendo desde leituras das obras de Franz Fanon (2022) e Stuart Hall (2003), às análises de Edward Said (1992) e Homi Bhabha (1994). No entanto, ao concentrar-se em traçar paralelos interdisciplinares, a pesquisa em música parece novamente relegar para um momento posterior a descrição crítica ou estética de presentificações de tal conteúdo. Não pretendemos sugerir que a investigação de conceitos e demais sistemas de pensamento decolonial não sejam de grande valor e atualidade para o estudo musical no Brasil, mas antes queremos sugeri-la como um solo seguro onde outros passos possam vir a se concretizar — especialmente a análise objetiva de 'ferramentas', 'relações' ou 'mecanismos' capazes de difundir hegemonias e assim mantê-las presentes.

Apresentamos aqui o conceito de 'universalismo musical', frequentemente associado à música erudita europeia, como um paradigma de relação com a música que sustenta dinâmicas de subordinação, ainda que muito frequentemente de forma silenciosa.[48] Ideias tão difundidas, quanto pouco refletidas, como uma suposta "linguagem universal" da música, povoam o imaginário humano não sem consequências para sua recepção. Mas esta mesma "linguagem", ao ser observada, se deixa traduzir por um sistema sonoro específico, se deixa escrever em partituras através de regras próprias à teoria musical europeia e, portanto, possui um claro contexto cultural. Segundo Dörte Schmidt: "Como quase nenhuma outra arte, a música foi e continua sendo relacionada à esperança por uma universalidade estética que inclui muito mais que apenas a independência de uma linguagem e assim, ainda que supostamente, de seu lugar de 'origem' cultural" (2008, p. 1).[49]

Ao relacionar o mito do universalismo à música, Nomi Dave afirma que: "a música é vista como superior e além da cultura e da diferença. Ainda que esta ideia confunda o papel da música na vida social" (2014, p. 2).[50] Neste caso, claramente não se trata de uma compreensão de padrões sonoros, perceptivos e auditivos que poderiam apontar para a busca por aspectos próprios à 'escuta humana', princípios cognitivos,

---

[46] Ao tematizar caminhos plurais da musicologia na contemporaneidade, o XII Simpósio Internacional de Musicologia da UFG e do Núcleo de Estudos Caravelas oferece a oportunidade de que se discutam tais perspectivas e impactos, que nos parecem tão centrais aos espaços que a música cria na sociedade atual e vice e versa.

[47] José Jorge de Carvalho é professor no departamento de antropologia da Universidade de Brasília (UnB) e criador do projeto "Encontro de Saberes", que busca garantir a presença de mestres tradicionais e populares nas universidades brasileiras.

[48] Esta apresentação histórica do universalismo musical é colocada aqui de forma resumida. Em um trabalho anterior, estudamos detalhadamente a formação e a difusão históricas do conceito. Ver: CASTELLO BRANCO, 2023.

[49] "Wie kaum eine andere Kunst wurde und wird die Musik verbunden mit der Hoffnung auf eine ästhetische Allgemeingültigkeit, die viel mehr umfasst als nur die Unabhängigkeit von Sprache und damit, wenn auch nur vermeintlich, von ihrem kulturellen 'Ursprungs'-Ort" (SCHMIDT, 2008, p. 1). Todas as traduções são da autora do presente trabalho, exceto quando indicado diferentemente.

[50] "Music is seen as above and beyond culture and difference. Yet this idea confuses music's role in social life" (DAVE, 2014, p. 2).

ou psicológicos que pudessem ser identificados em diversas culturas e em diferentes tempos, tendendo assim a demonstrarem alguma independência de suas elaborações culturais. Muito pelo contrário: o universal e o universalismo são opostos. De acordo com François Jullien, "O *universal* deve ser contrastado ao *universalismo*, que impõe sua hegemonia aos outros e acredita poder reivindicar para si a universalidade" (2019, p. 30, grifos do autor).[51]

A construção histórica de um universalismo musical se refere à música erudita europeia, à sistematização da teoria musical como linguagem escrita e sua difusão global, que acompanha a história da difusão de um arcabouço cultural ocidental. Segundo Renato Ortiz, "tudo se passa como se a expansão dos povos ocidentais coincidisse com a difusão das Luzes" (2007, p. 8). Assim, ao mencionar um "universalismo musical europeu", falamos de um falso universalismo, o que Arjun Appadurai esclarece a partir da tentativa de se "eliminarem completamente as diferenças básicas" entre formações culturais distintas:

> Se desejamos estabelecer bases comuns no nível das convicções básicas, as convicções básicas de alguém devem mudar. E isso geralmente significa que as convicções mais profundas de uma das partes se tornam a medida de um terreno comum. Esta é a maneira pela qual os falsos universalismos podem apagar as verdadeiras diferenças (2018, p. 6).[52]

Apresentaremos a seguir uma abordagem do tema que se divide em dois tópicos. O primeiro deles se concentra no conceito de universalismo, que possui uma raiz iluminista e que muito rapidamente se expande através de outras áreas do conhecimento, sobretudo a literatura. A ideia de uma 'música universal' não apenas guarda uma forte componente histórica, mas também se difunde efetivamente como forma de recepção de um suposto 'lugar' da música na sociedade. Em seguida, apresentaremos nosso segundo tópico: a presença de relações de assimetria no cenário musical brasileiro, que se deixam ler através de uma manutenção tácita do histórico universal anteriormente apresentado, mas que guardam mecanismos efetivos de sua presentificação contemporânea. Neste ponto, apresentaremos o nexo entre universalismo e desigualdade social, contextualizando sua relação no cenário brasileiro atual. Enquanto a construção e difusão históricas de um universalismo musical impulsionam sua manutenção, a divisão de classes sociais é essencial à sua legitimação no Brasil atual, na medida em que utiliza da música e de seu estatuto simbólico como forma de sustentação do *status quo*.

1. Universalismo

[51] "Es gilt, das *Universelle* dem *Universalismus* gegenüberzustellen, der anderen seine Hegemonie aufzwingt und glaubt, Universalität für sich beanspruchen zu können" (JULLIEN, 2019, p. 30).

[52] "But complete understanding at the level of primary ethical, religious or political convictions carries yet another danger with it. That danger is the urge to eliminate basic differences altogether. For if we wish to establish common grounds at the level of basic convictions, somebody's basic convictions must change. And this usually means that one party's deepest convictions become the measure of common ground. This is the way in which false universalisms can erase true differences" (APPADURAI, 2018, p. 6).

Em 1788, a *História Geral da Música* de Johann Nikolaus Forkel apresenta a música como *wahren Universalsprache*, "verdadeira linguagem universal" (1788, 65). Desde o final do Século Dezoito começa a se difundir esta relação entre música e o universal, como conteúdo próprio à disciplina musical no contexto da teoria europeia. Através do Século Dezenove nascente se multiplicam investigações sobre princípios matemáticos 'naturais' e universais, que em diversos casos incluem indícios musicais. Christensen (2005) e Schmidt (2005) apresentam esta repercussão típica do iluminismo francês, que mantém a relação entre matemática, o universal e a área da música, sobretudo contextualizada pela sistematização e fortalecimento da teoria musical europeia. Segundo Strohm: "A tradição iluminista também tem sido relacionada à música ocidental, onde se fundiu com noções historiográficas próprias à disciplina, como a emergência de cânones repertoriais, do estilo clássico e da ênfase romântica em obras e na autonomia autoral" (1997, p. 263).[53] Ainda sobre a relação entre uma lógica iluminista e a música, Bohlman (2018) e Gelbart (2015) ressaltam a centralidade de sua investigação para a compreensão de expressões que se mantém presentes na atualidade.

À esta difusão da ideia de um universalismo musical que se refere à música erudita europeia e a seu sistema notacional, somam-se expressões de outras áreas do conhecimento humano que tem tão grande influência no processo de transmissão do conceito, quanto a própria teoria musical e demais conteúdos a ela relacionados. Muito brevemente após a publicação da *História Geral da Música* de Forkel, no campo da literatura, Wackenroder lança, em 1799, suas *Fantasias sobre Arte* (2016), onde a música é apresentada como linguagem universal. Seu caráter corresponde à abstração da ideia de 'fantasia', como evoca o título de sua última obra, que atua na difusão de uma universalidade da música e ao mesmo tempo significa uma forma de abstração do conteúdo musical — agora não diretamente disciplinar, como em Forkel. Aproximadamente três décadas mais tarde, a ideia já havia cruzado o Atlântico, e em 1835 é lançado nos Estados Unidos o livro *Outre-Mer* de Henry Longfellow, que mais uma vez descreve a música como linguagem universal: "A música é a linguagem universal da humanidade" (1835, p. 4).[54] A relação direta entre literatura, como linguagem escrita, e a escrita musical que se sistematiza na teoria europeia, fortalece a imagem de uma música universal que justamente se manifesta através da escrita de partituras — como aspecto fundamental à difusão da música erudita europeia.

Mas não apenas a literatura trabalha na construção de um universalismo musical. Linda Siegel ressalta a importância da filosofia alemã do período romântico (1972, p. 351) na difusão deste paradigma, além de apontar a influência da literatura, e especialmente de ensaios de Wackenroder sobre a filosofia. Segundo Siegel, "Estes ensaios, juntamente com o conto de Joseph Berglinger, são a base da filosofia romântica alemã

---

[53] "The Enlightenment tradition has also been related to Western music, where it has coalesced with historiographical notions inherent in the subject itself, such as the emergence of repertorial canons, of the Classical style, and of the Romantic emphasis on work and authorial autonomy" (STROHM, 1997, p. 263).
[54] "Music is the universal language of mankind" (LONGFELLOW, 1835, p. 4).

da música" (1972, p. 351).[55] Uma 'apropriação' literária e filosófica de fantasias sobre o universalismo da música, não se dá sem que a literatura venha a influenciar a compreensão da música como disciplina. A música como expressão da 'vontade' em oposição à 'representação', proposta por Schopenhauer (1819), tem grande influência na construção de uma superioridade da 'linguagem' musical. Ainda no Século Dezenove, a obra de E.T.A. Hoffmann marca definitivamente o romantismo literário alemão com imagens de uma música universal, sendo esta frequentemente descrita como "a mais romântica das artes" (CERCIGNANI, 2002, p. 191-201). Esta compreensão romântica da música que se difunde através da obra de Hoffmann, inspirou Robert Schumann e também teve influência significativa sobre a crítica musical da época, especialmente a análise de Hoffmann sobre Beethoven (1810).[56]

A busca por uma música universal permanece ativa durante o Século Vinte, e continua a se expressar na tentativa de correspondência direta entre pensamentos e música (aqui retornando à relação iluminista entre princípios matemáticos e a ideia possíveis 'universais', aos quais se soma a concepção de uma mente humana que se realiza através deste universal máximo representado pela matemática), como se lê no *Glasperlenspiel*, [*O Jogo de Contas de Vidro*] de Hermann Hesse (1943). Também em Thomas Mann se reproduz uma atmosfera intangível antes apresentada pelo romantismo. A fuga perfeita de Adrian Leverkühn em *Doutor Fausto* seria matematicamente perfeita e, assim, universal (1947). Representações de um entendimento romântico da música são um elemento fundamental para a justificação de um universalismo acerca da música. Já que ela representa a esperança por uma "linguagem pura", correspondente à matemática, aos princípios 'naturais' e à estrutura da mente humana, ela deve ser reconhecida como tal por qualquer grupo humano — e aqueles que não partilham tal compreensão, não causam um enfraquecimento da razão universal, mas antes são considerados não civilizados o bastante. E assim, simbolizam o perfeito cenário para aquela "difusão das Luzes" (ORTIZ, 2007, p. 8), como representa Herzog em seu *Fitzcarraldo* e na ópera na selva (1982).

2. Desigualdade social

Se por um lado a associação entre uma expressão musical erudita europeia e a ideia de universalismo gera relações de assimetrias no campo da música (como disciplina), no contexto social brasileiro observamos que sua recepção se relaciona a mais uma esfera desigual. A ilusão do universalismo em relação à música europeia é propagada no Brasil como representação simbólica da diferença entre classes sociais. Uma classe dominante se associa à música erudita, como herdeira simbólica de um legado europeu, embora esta não necessariamente se interesse pelas especificidades técnicas ou históricas daquela expressão musical. Esta associação 'estratégica' funciona como mecanismo de diferenciação social. De acordo com Lamen: "Reivindicar o que está longe permite que aqueles aspectos da identidade local que são considerados

[55] "These essays along with the tale of Joseph Berglinger are the foundation of the German Romantic philosophy of music" (SIEGEL, 1972, 351).

[56] De autoria de Mario Videira, uma tradução da obra para o português pode ser encontrada em: https://aterraeredonda.com.br/resenha-sobre-a-quinta-sinfonia-de-beethoven/ (Acesso em 12 de abril de 2023).

historicamente problemáticos sejam distanciados, omitidos, descartados" (2013, p. 149).[57] Neste caso, teoria musical, história da música ou musicologia não são efetivamente consideradas como disciplinas do conhecimento humano, mas antes, o aspecto financeiro, a exemplo do custo de se manter uma orquestra, se coloca em primeiro plano. Segundo Born: "Devido à forma elitista como a cultura foi institucionalizada no Brasil, as pessoas ficaram isoladas das decisões e apenas assistiram à racionalização da cultura feita pela classe dominante" (1995, p. 59).[58] Uma fachada da música erudita é relacionada à superioridade de certa 'cultura fonte' — ainda que de forma irrefletida, como mero estereótipo. Assim, se fortalece a associação entre 'qualidade' da expressão musical e seu espaço geográfico 'de origem', sem que este venha a ser considerado em sua ampla dinâmica de transferências culturais. Ou seja: não se tematizam rotas ou percursos de expressões musicais, mas uma única e generalizante "origem" no singular, que por sua vez enfraquece a compreensão do fenômeno múltiplo envolvido no fazer musical. "Enfatizar o processo de produção como o locus do significado musical reduz a música à composição e negligencia seu valor como experiência pessoal e coletiva" (CORONA; MADRID, 2007, p. 7).[59]

Neste ponto, cabe o questionamento sobre percursos que se relacionam à presença da música erudita no Brasil, além da indispensável consideração deste mesmo espaço cultural como origem de inúmeras expressões musicais. Sem esta reflexão, a música erudita é aceita como 'boa' porque vem da Europa e assim, uma consideração da multiplicidade de sua recepção brasileira permanece silenciada. Segundo Thomas Christensen: "Não existe algo como uma recepção 'pura' e simples da 'teoria musical europeia' em parte alguma do mundo. Neste sentido, faríamos bem em lembrar que não há algo como um objeto estável e 'puro', que podemos chamar de 'teoria musical europeia'" (2018, p. 19).[60] Observado em um contexto brasileiro contemporâneo, o universalismo musical representa o conflito de classes, a hegemonia cultural, social e financeira que se espalham através de atitudes deliberadas dos próprios brasileiros — somado à necessidade musicológica de se refletirem percursos do amplo processo de troca e hibridismo cultural relacionado ao histórico da música erudita no Brasil.

A música erudita ocidental praticada em território nacional ocupa um lugar central e de destaque em nosso processo de branquisação, que é justamente sustentado pela dificuldade histórica (não só brasileira) da música em se constituir como objeto epistêmico. Enquanto a ilusão de uma superioridade da música, largamente sustentada pela mentalidade universalista, serve como forma de distinção entre grupos humanos, na atualidade brasileira ela se soma ao capital cultural de uma classe social superior (BOURDIEU, 2011). E,

---

[57] "Claiming what is far away allows those aspects of local identity that are considered historically problematic to be distanced, elided, dismissed" (LAMEN, 2013, p. 149).

[58] "Due to the elitist way culture was institutionalised in Brazil, people remained isolated from decisions and just watched the rationalisation of culture made by the dominant class" (BORN, 1995, p. 59).

[59] "Emphasizing the process of production as the locus of musical meaning reduces music to composition and neglects its value as personal and collective experience" (CORONA; MADRID, 2007, p. 7).

[60] "There is no such thing as a simple or ‘pure’ reception of European music theory anywhere in the world. For that matter, we would do well to remember that there is no such thing as a stable and pure object that we can call ‘European music theory'" (CHRISTENSEN, 2018, p. 19).

com a ajuda da ilusão universalista, esta classe continua a ser compreendida em uma relação hegemônica. Se associar à música erudita, frequentar concertos ou ler partituras, pode ainda hoje significar um processo de branquisação.

A musicologia universalista tradicional tende a cultivar a dialética, mas a subestimar a diferença. [...] A crítica pós-moderna, ao contrário, cultiva a diferença, mas deixa sua dialética de lado, favorecendo ou restabelecendo o status quo com suas essencializações, mesmo onde esse status quo é pré-moderno, irracional ou centrista (STROHM, 1997, p. 265).[61]

Ao caracterizar relações entre casa grande e senzala — os locais onde viviam respectivamente senhores e escravos, o sociólogo brasileiro, Gilberto Freyre (2003), apresenta o "adocicamento" como ingrediente indispensável ao acesso do escravo na casa grande. Algumas formas de ascensão social eram consideradas possíveis, mas elas dependiam da submissão, da obediência e do branqueamento. Adocicar significa abrir mão do conflito, aceitar um lugar de inferioridade na hierarquia social e servir aos patrões de bom grato. Na obra de Paulo Freire (2011) lê-se a relação entre pobres e ricos como reprodução de hábitos, valores e concepções — quando não há uma educação libertadora. Usualmente, a classe dominante se torna horizonte existencial para a classe desprivilegiada, que imita seus hábitos e preferências. Para o pobre, o mínimo progresso pessoal adquirido durante vidas de trabalho acaba por se converter na cópia de padrões e modelos praticados pela classe dominante. Também de forma imaterial passa-se a exercer o mesmo tipo de dominação social sobre uma 'nova' classe inferior, geralmente composta por aprendizes, ou jovens, e assim se mantém um ciclo de relações sociais que reproduz padrões de classe. Segundo Paulo Freire (2011), uma educação libertadora é o mecanismo de se quebrar esta repetição, pois é através dela que a classe desprivilegiada se torna capaz de refletir por si mesma. Tugny e Gonçalves descrevem a necessidade de se "democratizar o acesso de jovens de classes sociais pobres, negros, pardos e indígenas [à educação superior], revertendo o quadro no qual 'ir à universidade é opção reservada às elites'" (2020, p. 11).

A fragilidade de uma estrutura social baseada na exploração de uma classe trabalhadora por outra classe cuja função é gerir a primeira, fortalece o poder das representações simbólicas de classe. A música erudita é um exemplo significativo de representação que difunde a aparência de uma 'participação' no contexto artístico europeu, mas que corresponde à utopia de uma classe dominante, já que diversos outros cidadãos são desprovidos do acesso a esta face do símbolo. Assim, a ilusão de uma linguagem universal é mantida pela sociedade brasileira como tentativa de autolegitimação. O que permite a manutenção de um *status quo* bastante favorável aos grupos socialmente estabelecidos — justamente aqueles que tem a possibilidade de gerenciar o acesso e as dinâmicas de recepção musical no país. Em seu trabalho sobre a inauguração da *Sala São Paulo*, a sede atual da *Osesp* (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), Ricardo Teperman apresenta implicações políticas e sociais da orquestra, ao mesmo tempo em que tem a cautela de colocar uma ressalva frente à sua

[61] "Traditional universalist musicology tends to cultivate dialetic but to underestimate difference. [...] Post-modern criticism, by contrast, cultivates difference but leaves its dialectics alone, favouring or re-establishing the status quo with its essentializations even where that status quo is premodern, irrational or centrist" (STROHM, 1997, p. 265).

análise: "não quero reduzir a experiência de apreciação de um concerto sinfônico a uma prática de distinção social nem propor que o projeto de criação da Sala São Paulo e todo o investimento na Osesp se resumam ao aprofundamento do poder simbólico das elites paulistanas" (2018, p. 256). No entanto, parece-nos indispensável diagnosticar este mesmo contexto como o fundamento de uma relação com a música que dificulta a sua constituição como disciplina, na medida em que a substitui por um discurso social. Ainda que Teperman almeje considerar não apenas aspectos sociológico-musicais, torna-se impossível não tematizá-los quando a fachada estabelecida pelos mesmos se mistura à relação com a disciplina, e a substituição de seu conteúdo por expressões ideológicas se torna amplamente aceita pela sociedade em questão.

A primazia de uma dimensão financeira se relaciona ao aspecto pragmático da realização de concertos, ou da manutenção de orquestras, e é também associada à diferença de classes como estrutura desigual. Mas através da dinâmica simbólica de difusão de uma teoria musical europeia no Brasil, projetos sociais que buscam garantir um acesso descentralizado à música desempenham um papel distinto dessa dimensão exclusivamente financeira. Se por um lado eles se configuram como políticas de reparação, e assim expressam tentativas de autolegitimação social, por outro lado eles constituem uma forma de relação com a disciplina musical e procuram garantir o acesso de classes desprivilegiadas à música de concerto.

Políticas de reparação guardam alguma dimensão de assimetrias sociais na medida em que são usualmente elaboradas e levadas a cabo pelas classes dominantes. Elas tendem a se estabelecer em relação estreita com alguma forma de imperialismo cultural, que por sua vez tem influência sobre uma dimensão estética. Em diversos projetos sociais, crianças e jovens em situação de risco social são ensinadas a ler música, já que a partitura, ou a teoria musical de forma geral, são símbolos de 'qualidade' em educação musical. Neste ponto, aquela suposta "linguagem universal da música" se manifesta em forma escrita, como partitura musical. Em detrimento de um autodidatismo que é amplamente difundido em práticas informais de transmissão do conhecimento musical oral no Brasil, e que se refere à capacidade de tocar um instrumento e ao mesmo tempo exclui a leitura de partituras, esta associação entre escrita musical e qualidade da educação musical tem sido difundida por mais de um século através de um formato conservatorial de ensino. O que não deixa de significar o afastamento de dimensões performáticas e da relação entre corpo e música, que Gilroy associa a um 'Atlântico negro' (2001), que se manifesta no Brasil de forma indubitável. Mas, ao mesmo tempo, políticas de reparação podem alterar a direção de fluxos culturais já estabelecidos. Assim, talvez elas guardem a potencialidade de alterar, ao menos simbolicamente, o caráter da diferença de classes. Não se trata aqui de projetar sobre a disciplina musical a urgência de transformações políticas, ou da confusão acerca de seu escopo: "Muitas iniciativas de direitos humanos baseadas na música são inefetivas, porque se baseiam em uma premissa errônea sobre a natureza da música" (DAVE, 2014, p. 2).[62] Mas considerado seu aspecto simbólico, a música permitiria a cidadãos comuns, que usualmente não frequentam salas de concerto ou teatros, ao verem

[62] "Many music-based human rights initiatives are ineffective because they are premised on an erroneous assumption about the nature of music" (DAVE, 2014, p. 2).

seus pares tocando, ou frequentando tais espaços, retomarem seu direito à cidade e à participação equânime na sociedade. Pode-se aspirar que surja no horizonte uma sociedade onde a música erudita represente também a favela, quiçá ainda mais intensamente que a classe dominante. Talvez, neste sentido, a música caminhe um pouco em direção ao "universal". Agora como igualdade.

3. O Brasileiro

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.
(Carlos Drummond de Andrade em *Alguma Poesia*, 1930).

No Brasil, pode-se reconhecer a fabricação contemporânea de uma suposta 'origem cultural' da música erudita, que representa simbolicamente a necessidade de reconhecimento e a tentativa de participação em um legado cultural europeu. Nenhuma expressão artística é independente de seu local de fruição, ainda que grandes ciclos históricos estabeleçam relações distintas com expressões comuns — o que se evidencia através do estudo da recepção da obra de cânones europeus através do globo. Mas o distanciamento e a consequente alienação sobre processos de criação e recepção provam a necessidade de reflexão sobre a multiplicidade de contextos musicais. O Brasil revela a fragilidade de uma concepção hegemônica em relação à música ao representá-la simbolicamente como expressão que se adapta à diferença de classes e que justamente o faz em detrimento de aspectos técnico-musicais, performáticos, musicológicos, histórico-musicais, que são fundamentais à prática e à fruição da música erudita. Qualquer tipo de expressão musical se fragiliza perante a desigualdade social e causa extrema dificuldade em que a música se constitua como objeto de estudo.

Frente a este contexto, cabe questionar a representação de estruturas sociais rigidamente pré-estabelecidas e os mecanismos de manutenção do *status quo*. Cabe em alguma dimensão deixar um pouco de 'ser brasileiro' como no poema de Drummond. A parcela que cabe à música neste processo é simbólica, mas está estreitamente relacionada à reprodução de padrões de classes sociais, e consequentemente ao hábito de associá-los irrefletidamente a uma 'identidade' e a um 'território', como se eles substituíssem a reiteração presente de "ser brasileiro". Talvez este pudesse ser um senso nascente da música erudita no Brasil: um mecanismo de transformação social e, espera-se, de igualdade — esta sim, universal.

Referências

APPADURAI, Arjun. *The Risks of Dialogue.* São Paulo: Mecila Working Paper Series no. 5, 2018.

BHABHA, Homi K.. *The Location of Culture.* London: Routledge, 1994.

BOHLMAN, Philip. Musical Thought in the Global Enlightenments. *In:* STROHM, Reinhard. *Studies on a Global History of Music:* A Balzan Musicology Project. London: Routledge, p. 61–80, 2018.

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture*: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. London: University of California Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção:* Crítica social do julgamento. Porto Alegre, Zouk, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de Saberes, Descolonização e Transdisciplinaridade. Três conferências introdutórias. *In:* Rosângela Pereira de Tugny, Gustavo Gonçalves (Org.) *Universidade popular e encontro de saberes*. Salvador: EDUFBA, 2020.

CASTELLO BRANCO, Marta. Universalism, or the fabrication of concert music: A Brazilian history of cultural appropriation, political propaganda, and inequality. *Música Hodie*, v. 23, p. 1–50, 2023.

CERCIGNANI, Fausto. E. T. A. Hoffmann, Italien und die romantische Auffassung der Musik. *In*: S. M. Moraldo (ed.), *Das Land der Sehnsucht. E. T. A. Hoffmann und Italien*. Heidelberg, p. 191–201, 2002.

CHRISTENSEN, Thomas. Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der französischen Aufklärung. *In:* SCHMIDT, Dörte. *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext.* Forum Musikwissenschaft Band 1. Schliengen: Edition Argus, p. 93–106, 2005.

CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro L.. *Postnational musical identities*. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario. Lexington, 2007.

DAVE, Nomi. Music and the Myth of Universality: Sounding Human Rights and Capabilities. *Journal of Human Rights Practice*, v. 7, n. 1, p. 1–17, 2014.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra.* Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido.* São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos.* Global Editora, 2003.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig: Schwickert, 1788.

GELBART, Matthew. Alterity and Universalism in Eighteenth-Century Musical Thought. University of Oxford, 30 May–1 June. *Eighteenth- Century Music*, v. 12, n. 1, p. 135–138, 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro.* Modernidade e Dupla Consciência. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *Da Diáspora.* Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HESSE, Hermann. *Das Glasperlenspiel*. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. 2 Bände. Fretz & Wasmuth, Zürich 1943.

HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo*. Werner Herzog Filmproduktion, 1982.

HOFFMANN, E.T.A. *Allgemeine musikalische Zeitung*, nº. 40, 04 de julho de 1810, p. 630–642, e nº. 41, 11 de julho de 1810, p. 652–659, 1810.

JULLIEN, François. *Es gibt keine kulturelle Identität*. Berlin: Suhrkamp, 2019.

LAMEN, Darien. Claiming Caribbeanness in the Brazilian Amazon: Lambada, Critical Cosmopolitanism, and the Creation of an Alternative Amazon. *Latin American Music Review*, v. 34, n. 2, p. 131–161, 2013.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *Outre-Mer:* A Pilgrimage Beyond the Sea. New York: Harper &

Brothers, 1835.

MANN, Thomas. *Doktor Faustus*: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Stockolm: Bermann-Fischer Verlag, 1947.

ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 34 jan./abr., p. 7–16, 2007.

SAID, Edward. Elaborações Musicais. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHMIDT, Dörte. *Kulturelle Räume und Universalität.* Musik und Musiker im Exil, Exilforschung 26. München: Edition Text + Kritik, 2008.

SCHMIDT, Dörte. *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext.* Forum Musikwissenschaft Band 1. Schliengen: Edition Argus, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1819.

SIEGEL, Linda. Wackenroder's Musical Essays in 'Phantasien über die Kunst'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 30, n. 3, p. 351–358, 1972.

STROHM, Reinhard. Collapsing the Dialectic: The Enlightenment Tradition in Music and its Critics. In David Greer (Ed.) *Musicology and Sister Disciplines*: Past, present and future. London: Oxford University Press, 1997.

TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo. Três conferências introdutórias. *Universidade popular e encontro de saberes*. Salvador: EDUFBA, 2020.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, edited by Ludwig Tieck. Berlin: Hofenberg, 2016.

O UKULELE NAS PESQUISAS ACADÊMICAS: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA DE TRABALHOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ÂMBITO INTERNACIONAL

João Daniel Cardoso da Costa (UFES)
joaodanielprofessor@gmail.com

João Miguel Bellard Freire (UFRJ)
joao.freire@musica.ufrj.br

Resumo simples

O presente artigo trata-se de uma revisão sistemática de trabalhos de pós-graduação em âmbito internacional que têm como objeto de estudo o ukulele e seus processos de ensino-aprendizagem. A análise dos dados evidenciou que tem havido o crescimento do uso do ukulele no ensino-aprendizagem em música e que o movimento do instrumento em âmbito mundial é relativamente recente. Observou-se que o uso do ukulele tem ocorrido predominantemente em ambientes de educação informal e não formal, ainda que também ocorra na educação formal. Os dados indicam que o instrumento tem sido mais utilizado como instrumento harmônico, principalmente, para o acompanhamento do canto. Verificou-se a ausência do ukulele nos currículos dos cursos superiores de música e lacunas em relação a questões técnicas e teóricas relativas ao instrumento, bem como a falta do aprofundamento das discussões desses tópicos nos trabalhos analisados.

Palavras-chave: ukulele; educação musical; revisão sistemática; ensino de ukulele.

Abstract

This article is a systematic review of graduate studies at an international level that has the ukulele and its teaching-learning processes as their object of study. Data analysis showed that there has been a growth in the use of the ukulele in teaching and learning in music and that the movement of the instrument worldwide is relatively recent. It was observed that the use of the ukulele has occurred predominantly in informal and non-formal education environments, although it also occurs in formal education. The data indicate that the instrument has been used more as a harmonic instrument, mainly for singing accompaniment. It was verified the absence of the ukulele in the curricula of undergraduate courses in music and gaps in relation to technical and theoretical issues related to the instrument, as well as the lack of deepening the discussions of these topics in the analyzed works.

Keywords: ukulele; music education; systematic review; ukulele teaching.

1. Introdução

O ukulele é um cordofone originado dos instrumentos portugueses *machete* e *rajão*, no Havaí, Estados Unidos, no final do século XIX. O instrumento se tornou um símbolo da cultura havaiana e durante o século XX, e atualmente no XXI, também ficou conhecido em várias partes do mundo. Conforme Tranquada e King (2012, p. 160), historicamente, o ukulele

está em sua *terceira onda de popularidade*[1], iniciada em meados dos anos 1990. Wiston (2022, p. 3) situa o surgimento da terceira onda do ukulele no início do novo milênio. Para esses autores a internet tem tido um papel fundamental nesse *boom* do instrumento. Ainda segundo Tranquada e King (2012, p. 160), esse movimento alcançou países como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, França, Alemanha, Holanda, Finlândia, Brasil, Japão, Austrália, Nova Zelândia e Tailândia.

Apesar da notória popularidade do ukulele em âmbito mundial, tem-se verificado que ainda há, relativamente, poucos trabalhos acadêmico-científicos produzidos nas Universidades e Faculdades, em âmbito internacional. A partir de pesquisas efetuadas, observou-se que há mais trabalhos acadêmicos de conclusão de curso em nível de graduação do que na pós-graduação. Em se tratando de artigos publicados em periódicos, congressos, eventos etc., não necessariamente vinculados às universidades e faculdades, o número de trabalhos encontrados é maior, mas, ainda assim reduzido, em comparação aos estudos de outros instrumentos e/ou áreas da música.

Este artigo trata-se de um recorte de pesquisa de doutorado em música, em andamento, que investiga a utilização do ukulele na educação musical. Tem como delimitação uma análise sucinta dos trabalhos acadêmicos produzidos em nível de Pós-Graduação, estritamente em pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado, em âmbito internacional, incluindo aqueles produzidos no Brasil que, integral ou parcialmente, tratam dos processos de ensino-aprendizagem de música por meio do ukulele.

A justificativa desse recorte está fundamentada no fato de ser inviável analisar e discutir sobre todos os trabalhos acadêmicos existentes no mundo sobre o ukulele, especialmente em um artigo sucinto. Foram discutidas somente pesquisas em nível de Pós-graduação, pelo fato de estas serem estudos mais aprofundados na área acadêmica e, portanto, representativas e relevantes como fontes acadêmico-científicas.

Quanto aos procedimentos metodológicos, as buscas dos trabalhos foram realizadas em repositórios/bibliotecas de teses e dissertações de vários países, tendo como a data final o mês de março de 2023. Foram acessados (a) sítios eletrônicos de instituições específicas, como as de países como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Japão, Brasil, por serem locais em que há significativa presença do ukulele; (b) alguns repositórios que disponibilizam trabalhos de universidades de vários países, o que ampliou o acesso às publicações; (c) alguns *sites* que disponibilizam endereços eletrônicos de universidades de vários países; o que nos possibilitou a consulta em maior número de instituições. Alguns deles foram: (1) *Google*

[1] Tradução nossa de *third wave of popularity*.

Acadêmico; (2) *Networked Digital Library of Theses and Dissertations*[2] (NDLTD); (3) *Open Access Theses and Dissertations*[3]; (4) *University of Hawai'i at Mānoa Library*[4], (5) *Western Libraries*[5]; (6) *National Diet Library*[6]*;* (7) Catálogo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Foram realizadas buscas com as palavras-chave e/ou descritores (a) ukulele; (b) ukelele; (c) *uke*; (d) 'ukulele[7]; (e) ukulelê e (f) ukelelê. Essas duas últimas formas aparecem com certa frequência no Brasil. A palavra *'ukelele*, segundo King; Tranquada (2003, p. 11), era a forma ortográfica para o instrumento que antecedeu a grafia *'ukulele*. *Uke* é a forma abreviada, usual em âmbito mundial.

Sobre os trabalhos analisados no presente artigo, foram usados os seguintes critérios de seleção: (a) a palavra ukulele ou suas variações de escrita deveriam estar presentes no título ou subtítulo da pesquisa; (b) o trabalho encontrado deveria abordar, de alguma forma, questões relacionadas aos processos de ensino-aprendizagem do ukulele; (c) a disponibilidade gratuita do arquivo contendo a pesquisa no repositório *on-line*, sem a necessidade de cadastro em plataformas ou compra do trabalho. Foram incluídos, também, 3 trabalhos obtidos a partir do contato direto com outros pesquisadores. Com base nos critérios adotados, foram localizados, mas não obtidos, e, portanto, não incluídos neste artigo, 13 trabalhos de mestrado desenvolvidos em programas de pós-graduação em universidades de Taiwan. Outra informação relevante é que há dois trabalhos defendidos, mas que ainda não foram publicados, a saber: um produto de mestrado profissional, cuja defesa ocorreu em 2022, no Rio de Janeiro - RJ; e um trabalho de doutorado, defendido em 2023, em Londres, na Inglaterra.

2. Apresentação dos estudos e discussão

Dentre os trabalhos analisados neste artigo, nem todos são da área da educação musical. Contudo, buscou-se analisar todas as pesquisas sob o prisma do ensino e aprendizagem em música com o ukulele. Assim sendo, as questões discutidas foram agrupadas em eixos temáticos que julgamos pertinentes para a área da educação musical.

---

[2] https://ndltd.org/
[3] https://oatd.org/
[4] https://manoa.hawaii.edu/library/
[5] https://www.lib.uwo.ca/
[6] https://dl.ndl.go.jp/
[7] Na língua havaiana utiliza-se a letra chamada *okina*, equivalente à aspa simples ou apóstrofo da língua portuguesa, antes da palavra ukulele, ficando a grafia desta forma: 'ukulele.

2.1 Localidade e ano das pesquisas analisadas

Conforme verifica-se nos quadros 1 e 2, dos 14 trabalhos obtidos, 4 foram desenvolvidos em pesquisas de doutorado e 10 em nível de mestrado. Observa-se que o primeiro trabalho foi publicado no ano de 1984, no Canadá, e o mais recente, na Inglaterra, em 2022. Apenas 2 trabalhos foram publicados na década de 1980, e somente 1 na de 1990; tendo sido a maioria publicado a partir da década de 2000; desses, 8 a partir da década 2010. Entende-se, portanto, que esses dados reforçam a constatação do terceiro reavivar do ukulele no mundo[8]. Esse cenário pode ser observado também em ambientes não acadêmicos com o crescimento da oferta de cursos em ambientes virtuais, *performances* de artistas, eventos direcionados ao instrumento etc.

Título	Grau acadêmico	Ano	Instituição	País	Autor(a)
An approach to developing comprehensive musicianship in Thé intermediate grades using the voice and the ukulele	Doctor of Education	1984	The University of British Columbia	Canadá	Donna-Faye Madhosingh
A history of the Doane ukulele method 1961-1989: a performance-based approach to music education	Master of Arts	1989	University of Victoria	Canadá	William Woodworth Wallace
The hawaiian 'ukulele: its players, makers, teachers and continuity in traditional transmission processes	Master of Arts In Music	1998	University of Hawai'i	Estados Unidos	Karen S. Drozd
U for Ukulele: a new classroom method for young children	Master of Education (Curriculum)	2003	Acadia University	Canadá	Warren Dobson
Developing self-esteem through connections to music: assessing effects on self-esteem in Grade 3 students through learning to play the ukulele	Master of Education	2007	Nipissing University	Canadá	Maureen McCarty Murray
Virtuosic 'Ukulele: Re/Creating ethno-musical identities in Hawai'i	Master of Arts In Music	2008	University of Hawai'i	Estados Unidos	Chadwick Sean Pang
Musical communitas: gathering around the 'ukulele in Hawai'i and the foursquare church	Doctor of Missiology	2011	Fuller Theological Seminary	Estados Unidos	Guy Scott Shigemi Higashi

Quadro 1 – Lista dos trabalhos acadêmicos analisados.
Fonte: elaborado pelos autores.

[8] Ainda que as publicações de Taiwan citadas anteriormente não tenham sido analisadas neste trabalho, assim como os dois trabalhos *no prelo*, cabe-se destacar que todas são recentes, o que ajuda a chancelar a informação do atual reavivar do ukulele em várias partes do mundo.

Título	Grau acadêmico	Ano	Instituição	País	Autor(a)
O uso do ukulele na aprendizagem de acompanhamentos harmônicos no processo de musicalização: estudo de caso com alunos do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro	Mestrado em Música	2015	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	Brasil	Vinícius de Moura Vivas
Informal Music Learning in UNCG Ukes	Doctor of Philosophy	2016	The University of North Carolina	Estados Unidos	Jacqueline Joy Ritorto Secoy
A utilização do ukulele no ensino coletivo de música: uma pesquisa-ação com uma turma de 3º ano do ensino fundamental I da rede municipal de Guarapari-ES	Mestrado em Música	2017	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Brasil	João Daniel Cardoso da Costa
An Action Research Study of Creative Music Experiences with Grade 4 and 5 Students Using the Baritone Ukulele	Master of Education	2017	University of Manitoba	Canadá	Jordan Boyd Laidlaw
Paradox of Simplicity: Song Sheets for Participative Music Making in Ukulele Groups	Master of Arts In Music	2018	Open University	Inglaterra	Anne Ku
Ukuleles in the elementary music classroom: Using technology for virtual instruction	Master of Music	2020	Kansas State University,	Estados Unidos	Haley Conway
Everyone is musical: a contemporary ethnography of 'third-wave' ukulele musicking, online and offline	Doctor of Philosophy	2022	Goldsmiths, University of London	Inglaterra	Emma Winston

Quadro 2 – Lista dos trabalhos acadêmicos analisados (continuação do quadro 1).
Fonte: elaborado pelos autores.

Em termos geográficos, atualmente, os países contendo mais publicações em nível de pós-graduação *stricto sensu*[9] - excetuando Taiwan, cujos 13 trabalhos não foram analisados, conforme explicado anteriormente – são os Estados Unidos e o Canadá, tendo cada país 5 publicações. Nos Estados Unidos, 2 pesquisas foram produzidas no Havaí, onde o *ukulele* foi criado[10] e popularizado, sendo consideradas de extrema importância como trabalhos de referência sobre o instrumento.

Cabe observar que em alguns trabalhos analisados, como os de Drozd (1998), Murray (2007), Higashi (2011), Costa (2017) e Wiston (2022), algumas abordagens pedagógicas com o ukulele citadas não ocorreram nas mesmas localidades das instituições em que as pesquisas

[9] Embora essa expressão usada no Brasil não seja, necessariamente, empregada em outros países, foi adotada aqui para diferenciar dos cursos de pós-graduação *lato sensu* – especializações, *MBAs* etc.
[10] Há discussões sobre o fato de o ukulele não ter sido criado no Havaí, mas somente adaptado de instrumentos portugueses.

foram publicadas. Nove trabalhos citaram mais de um contexto de ensino-aprendizagem do ukulele.

No Canadá, conforme Wallace (1989), entre 1967 e 1984, o educador musical J. Chalmers Doane iniciou um programa de educação musical em escolas públicas de Halifax, Nova Escócia, Canadá, enquanto foi supervisor de educação musical nessa localidade. Este trabalho foi estendido a outras províncias do país, o que justifica terem surgido, no Canadá[11], vários trabalhos de referência sobre o emprego do ukulele na educação musical.

Apesar de na Inglaterra terem sido encontrados somente 2 trabalhos publicados - e 1 *no prelo*; o ukulele é um instrumento bastante conhecido no país, tendo tido o músico, comediante, cantor e ator George Formby, nas décadas de 1920, 30 e 40, um papel importantíssimo na disseminação do ukulele na Grã-Bretanha (TRANQUADA; KING, 2012, p. 139).

O movimento do ukulele no Brasil é relativamente recente, mas expressivo. Apesar de terem sido encontrados registros de gravação do instrumento em discos de artistas como Alceu Valença, em 1976 (KFOURI, 2022b); Marisa Monte (KFOURI, 2022a), em 2006, entre outros; de acordo com Costa (2017, p. 31), é a partir do ano de 2009, que são observados alguns marcos de um engajamento importante em relação ao instrumento no Brasil. Os 2 trabalhos de mestrado aqui relatados são recentes, dos anos de 2015 e 2017, assim como o que está *no prelo*, defendido em 2022; e a pesquisa de doutorado sobre o ukulele, iniciada em 2020 - em andamento, da qual este artigo traz um breve recorte.

2.2. Sobre os contextos de ensino-aprendizagem do ukulele

Para discutir os ambientes de ensino-aprendizagem do ukulele relatados nas pesquisas, tomaremos como fundamentação os conceitos de educação formal, educação não formal e educação informal concebidos por Trilla (2008). De acordo com este autor, a educação formal é aquela que está inserida no sistema educativo regular, que abrange da pré-escola à universidade, possui intencionalidade, sistematização do ensino e hierarquização, e outorga títulos acadêmicos reconhecidos por lei em cada país (TRILLA, 2008, p. 40). A educação não formal também possui intencionalidade e objetivos claros de formação, mas não concede

[11] É importante esclarecer que, apesar de o programa de ukulele desenvolvido por J. Chalmers Doane ter alcançado resultados expressivos no país, não se pode afirmar que o ukulele esteve presente na grade curricular de todas as escolas canadenses. Wallace (1989) aponta que não houve adesão ao instrumento em todas as escolas do país e que, inclusive, houve duras críticas ao seu uso por parte de alguns professores, bem como houve outros que preferiram trabalhar com outros instrumentos no ensino de música.

títulos válidos no sistema educacional legal (TRILLA, 2008, p. 42). Quanto à educação informal, seria aquela em que "[...] o processo educacional ocorre indiferenciada e subordinadamente a outros processos sociais, quando aquele está indissociavelmente mesclado a outras realidades culturais, quando não emerge como algo diferente e predominante no curso geral da ação [...]" (TRILLA, 2008, p. 37); ocorrendo de forma difusa e sem contornos nítidos. Ainda segundo Trilla (2008, p. 36), toda a educação que não possui intencionalidade é informal. Contudo, a educação informal, ainda que não seja sistematizada, pode ser intencional (TRILLA, 2008, p. 38).

Com base nos conceitos mencionados, dos 14 trabalhos analisados, em 9 são citados o ensino e a aprendizagem do ukulele em ambientes de educação formal; predominantemente em escolas regulares, nas séries equivalentes ao ensino fundamental do sistema educacional brasileiro. Em 8 pesquisas são mencionados ambientes de educação não formal, tendo sido o ukulele ensinado e aprendido em aulas particulares, em projetos escolares extracurriculares, em família, na igreja, em *workshops*, em comunidade, festivais etc. Em 7 trabalhos são apresentadas situações de educação informal, como em ambiente familiar, em clubes, comunidades, por meio da internet, em situações de autoaprendizagem[12]. Em 8 pesquisas foram citados mais de um tipo de educação.

Sobre os números apresentados, é importante destacar que, apesar de o ensino do ukulele em ambientes de educação formal ter sido citado em 9 pesquisas, observou-se o predomínio dos processos de ensino e aprendizagem do ukulele na educação informal, seguidos daqueles em modalidade não-formal. Isso pode ser explicado pelo fato de a maioria dos trabalhos que mencionam os ambientes de educação não formal e informal com o ukulele citar vários desses ambientes de ensino[13]. Cabe também observar que os processos de aprendizado em grupo, como em clubes, festivais, em ambiente familiar, em nossa visão, poderiam ser classificados tanto como educação informal tanto quanto como educação não formal, tornando-se difícil às vezes classificar o ambiente em apenas uma modalidade. Drozd (1998, p. 189) cita que no Havaí os processos de transmissão oral ocorrem com ou sem algum tipo de mediação, o que, em nossa visão, corroboraria a classificação desses ambientes em ambas as modalidades de educação: não formal e informal.

---

[12] Entende-se que a autoaprendizagem pode ocorrer no âmbito da educação informal quando, por exemplo, um músico aprende ao observar a *performance* de um artista que não possui a intenção de ensinar. Por outro lado, entende-se que um músico autodidata que possui a intenção de estudar e o faz com certo grau de sistematização poderia ser inserido na situação de educação não formal.

[13] Destacamos que a classificação dos três tipos de educação: formal, não formal e informal, não é utilizada nos trabalhos analisados. No entanto, consideramos importante essa conceituação para diferenciar os processos de ensino-aprendizagem empregados.

Conforme Trilla (2008, p. 44-45), o universo educacional é complexo, havendo assim, interrelações entre a educação formal, não formal e a informal, pois estas não são compartimentadas de forma absoluta; portanto, há porosidade entre elas. Ainda de acordo com o autor, determinado contexto pode pertencer, predominantemente, a um tipo de educação, mas abarcar também os outros dois tipos (TRILLA, 2008, p. 49). Assim sendo, assume-se que os números apresentados em relação à educação não formal e informal podem ser variáveis, mas, ainda assim, indubitavelmente, superiores aos da educação formal.

2.3 Sobre o ukulele: modelos e padrões de afinação usuais

Para esta análise sucinta, destacamos dois aspectos sobre o ukulele que julgamos relevantes: os modelos dos instrumentos e os padrões de afinação usuais.

Os modelos mais populares de ukulele, em geral, são, em ordem crescente de tamanho: soprano[14], concert, tenor e barítono.

Nem todos os trabalhos analisados traziam informações sobre os modelos de ukulele e sobre os padrões de afinação usados nos respectivos contextos de educação musical. Dentre aqueles que as trouxeram, nem todos especificaram sobre esses aspectos em todos os contextos citados. Sendo assim, não foi possível afirmar qual tem sido o modelo de ukulele mais utilizado em todos os ambientes de ensino e aprendizagem mencionados nos trabalhos analisados. Contudo, naqueles em que houve um relato preciso sobre os modelos utilizados, identificou-se um predomínio do ukulele soprano, ainda que tenham sido mencionados o uso dos outros modelos - concert, tenor e barítono. Vivas (2015) e Costa (2017) apresentaram os vários modelos para os seus alunos, apesar de terem usado o soprano nas aulas. Observou-se uso do ukulele tenor de forma mais frequente entre os ukulelistas virtuoses (PANG, 2008). Laidlaw (2017) foi o único autor a usar o ukulele barítono, exclusivamente, em suas abordagens na sala de aula, com afinação característica do instrumento, descrita a seguir.

Sobre o padrão de afinação utilizado, dos autores que o mencionaram, predominou a afinação tradicional do ukulele[15], também conhecida como *C6 reentrante*, *high g* e *my dog has fleas*, demonstrada na figura 1. Normalmente, tem-se observado que essa afinação é a mais utilizada no mundo para os modelos soprano, concert e tenor, ainda que existam outros padrões de afinação utilizados nesses modelos.

---

[14] No Havaí é comum se referir ao soprano como *standard* (DROZD, 1998, p. 25).
[15] As cordas do ukulele, assim como no violão, são contadas de baixo para cima.

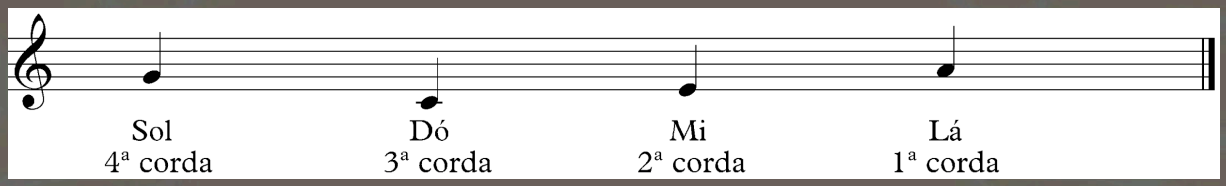


Figura 1: padrão de afinação *C6 reentrante*.
Fonte: elaborado pelo autor.

No Canadá, especialmente na sala de aula, tem sido usual a afinação em *D6 linear* ou *low A*, apresentada na figura 2, abaixo:

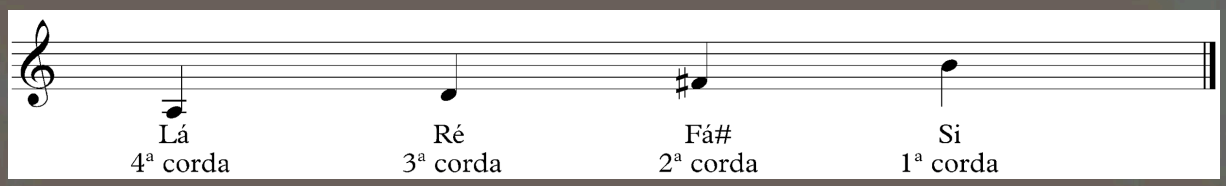


Figura 2: padrão de afinação *D6 linear*.
Fonte: elaborado pelo autor.

O ukulele barítono, apesar de poder ser afinado em *C6 reentrante*, tradicionalmente é afinado como as quatro primeiras cordas do violão[16], conforme demonstrado na figura 3.

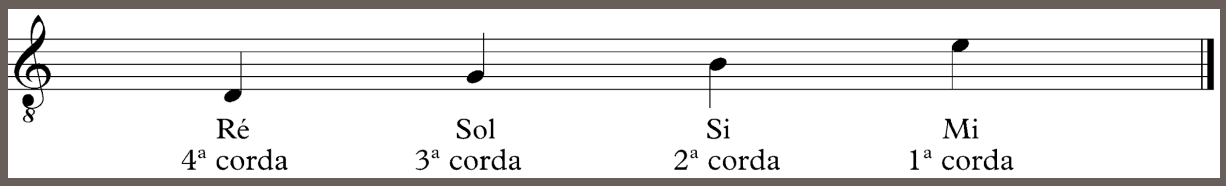


Figura 3: padrão de afinação tradicional para o ukulele barítono
Fonte: elaborado pelo autor.

2.4 Sobre as abordagens pedagógico-musicais

A análise dos dados demonstrou o predomínio do ensino coletivo de música com o ukulele em relação à modalidade individual. Os 14 trabalhos descreveram contextos[17] de ensino coletivo e apenas 4 mencionaram situações de aprendizagem individual. Para Wiston (2022, p. 3), a *terceira onda do ukulele* é marcada pela flexibilidade, em que contextos de aprendizagem não são nem exclusivamente coletivos nem individuais, havendo a convergência entre ambos.

As pesquisas analisadas, em sua maioria, descreveram processos de ensino-aprendizagem em nível iniciante no instrumento. Apesar de ser difícil classificar os

[16] Assim como o violão, o ukulele com a afinação tradicional do barítono é um instrumento transpositor. Portanto, considerando-se como referência o Dó central do piano como Dó3, tem-se: Ré 2, Sol2, Si2 e Mi3.
[17] Várias pesquisas descreveram mais de um contexto.

diferentes níveis de proficiência no instrumento, entendeu-se que 4 trabalhos descreveram práticas em nível intermediário. Somente 4 trabalhos discutiram sobre performances em nível avançado[18].

Quanto à aplicação do ukulele nos diversos ambientes descritos, observou-se o predomínio do ukulele como um instrumento acompanhador. Predominou o acompanhamento do canto, embora tenha sido encontrado o acompanhamento de outros instrumentos. Em seguida, identificou-se o uso do ukulele como um instrumento melódico. Segundo Drozd (1998, p. 22), no Havaí, ao longo da sua curta história, o ukulele progrediu de uma função rítmico-harmônica para uma função melódica principal em conjuntos. Dos 14 trabalhos analisados, 11 citam ambos os usos do instrumento. O ukulele solo ou solista, também conhecido como *fingerstyle ukulele*, em que o instrumentista executa a melodia e os acordes, simultaneamente, foi citado em apenas 6 pesquisas, normalmente, referindo-se às *performances* de instrumentistas mais avançados.

Quando especificada nos trabalhos, em geral, a harmonia foi abordada em níveis básicos, em progressões tonais, normalmente, contendo entre um e quatro acordes. Identificou-se nos trabalhos de Madhosingh (1984), Vivas (2015), Costa (2017), Ku (2018) e Conway (2020), o uso de acordes mais fáceis, especialmente, aqueles que continham cordas soltas e utilizavam menos dedos da mão esquerda, recurso este facilitador para o estudante em nível iniciante. Drozd (1998) e Pang (2008) mencionam o estudo de progressões de acordes em níveis mais complexos, como, por exemplo, aqueles utilizados na execução de *jazz* ao ukulele.

No que se refere às abordagens do ukulele como um instrumento melódico, quando apresentadas, foram trabalhadas melodias, relativamente, curtas - em média com 8 compassos, com padrões rítmicos mais simples, com o uso de cordas soltas, nas fases iniciais do aprendizado. As melodias com maior número de compassos e em tonalidades mais complexas, normalmente, foram inseridas em fases intermediárias e avançadas.

Em relação à mão direita do ukulelista, para a execução dos acordes foram relatados toques e batidas, especialmente nas fases iniciais; e dedilhados, que envolvem mais de um dedo, nas fases intermediárias e avançadas, embora a maior parte dos contextos descritos contemplasse estudantes em níveis iniciantes. Para a execução das melodias, observou-se o uso do polegar, mas também a combinação de outros dedos. O uso da palheta foi relatado em 7 trabalhos.

---

[18] Foram incluídos somente os trabalhos que trouxeram discussões sobre esse nível.

Em relação ao uso de métodos de ensino de ukulele, observou-se que o método do canadense Doane foi adotado em 3 trabalhos. Outros métodos de ukulele foram mencionados em algumas pesquisas, sendo que Drozd (1998) analisa alguns deles. Foi também observada a adaptação de métodos advindos do violão clássico em Dobson[19] (2003) citado por Costa (2017) e em Ukulele... (2009); e em Laidlaw (2017).

Alguns trabalhos utilizaram metodologias gerais da educação musical em suas abordagens. Madhosingh (1984), Dobson (2003) apud Costa (2017), Wallace (1989) e Conway (2020) empregaram princípios da pedagogia vocal de Kodály. Madhosingh (1984) utilizou princípios do *Comprehensive musicianship*. Vivas (2015) utilizou o modelo *C(L)A(S)P*, de Keith Swanwick, como referencial de planejamento e execução para o seu estudo de caso em aulas de música com o ukulele. A pesquisa-ação de Costa (2017) se fundamentou na *musicalidade abrangente*.

No que se refere à escrita para o ukulele, especialmente nos ambientes não formais e informais, aparecem comumente a utilização de cifras, diagramas de acordes, indicações de toques ou batidas com setas e outros símbolos, tablaturas, notação analógica, e, em geral, há pouca utilização da notação convencional. Esta, quando presente, geralmente, aparece combinada aos outros recursos. Nos ambientes formais, vê-se também a utilização dos recursos citados, mas, com o uso um pouco mais frequente da notação musical convencional do que nos outros ambientes. De acordo com Drozd (1998, p.112), apesar de haver muitos livros direcionados ao ensino do ukulele, não há uma padronização em relação à escrita para o instrumento, o que leva os autores a criarem, adaptarem e combinarem símbolos e sistemas.

Sobre os conteúdos musicais citados nos diferentes contextos de ensino-aprendizagem do ukulele, foi relatado o ensino-aprendizagem de acordes, melodias, padrões de toques/batidas e dedilhados, treino auditivo, leitura, composição, criação, teoria musical, solfejo, canto, exercícios técnicos. É importante destacar que nem sempre todos os aspectos se fizeram presentes em todos os contextos. Identificou-se um predomínio das atividades de tocar e cantar.

Quanto ao repertório, apesar de não informado em todos os trabalhos, houve um nítido predomínio da música popular em relação à música erudita. Foram relatados vários gêneros musicais como *jazz, pop*¸ música tradicional japonesa, asiática e havaiana, música popular brasileira. Em geral, os contextos mencionados, abordavam mais de um tipo de gênero

[19] A pesquisa de Warren Dobson, originalmente, estava disponível apenas no site do governo de Nova Escócia, não havendo um arquivo para *download*. Em conversa com o autor, via e-mail, em 03 jan. 2022, foi-nos informado que o trabalho não está mais disponível para consulta.

musical, o que indica, em geral, uma abertura e flexibilidade no uso do ukulele como um instrumento musical viável para se executar variados gêneros musicais.

3 Considerações finais

A análise das pesquisas demonstrou um recente crescimento do uso do ukulele em âmbito mundial. Conforme explicado, o recorte deste artigo contemplou os trabalhos de pós-graduação, em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado[20]. Entretanto, existem vários outros trabalhos que abordam o instrumento: (a) no âmbito da graduação; (b) em periódicos; (c) em outras modalidades de comunicação.

Observou-se que as práticas de ensino-aprendizagem do ukulele têm ocorrido, predominantemente, em ambientes informais e não formais. Nos espaços de aprendizagem formal, têm ocorrido na escola básica.

A maioria dos contextos relatados nos trabalhos analisados envolveram o ensino-aprendizado do ukulele em fases elementares. Pode-se relacionar esse dado com o fato de o ukulele ser *deslegitimado* por alguns músicos e educadores musicais, que o veem apenas como instrumento *musicalizador*, como se não pudesse ser utilizado em situações musicais com maior elaboração técnica e estética.

Percebeu-se a ausência do ukulele nos ambientes acadêmicos, especificamente em disciplinas de graduação em música dedicadas, exclusivamente, ao ensino-aprendizagem do instrumento[21]. O primeiro estudante de bacharelado em música da Universidade do Havaí que utilizou o ukulele como seu instrumento principal se formou em 2018 (MENDONZA, 2021). Se no seu país de origem, o ukulele não está frequentemente inserido nas grades curriculares dos cursos superiores de música, vê-se como plausível que isso também não ocorra em outros países, especialmente, onde a popularização do instrumento é mais recente.

Por fim, após analisar os trabalhos, verificamos lacunas e falta de aprofundamento das discussões de questões técnicas – digitação, postura, traslados, efeitos etc. Também estão ausentes dos trabalhos questões referentes à ergonomia e à saúde do instrumentista. Outras

[20] Não foi encontrado nenhum trabalho nesta modalidade.

[21] De acordo com Wallace (1989), Doane realizou vários *workshops* em Universidades, sobre o ensino do ukulele, direcionados à formação de professores. Contudo, tais eventos não estavam inseridos em disciplinas da graduação. Drozd (1998, p. 165-166) mencionou que o ukulele foi ensinado - não de forma exclusiva - em uma das disciplinas da graduação no curso de formação de professores (que atuam em contextos equivalentes aos do Ensino Fundamental I do sistema educacional brasileiro), da Universidade do Havaí. Vivas (2015) relatou a presença de estagiários licenciandos em música durante as aulas de música ministradas por ele no Ensino Fundamental I. Nesse contexto, ainda que os estagiários -coparticipantes das aulas - tenham tido uma formação em relação ao ukulele, a disciplina da graduação na qual o estágio estava inserido, não se tratava do ensino-aprendizagem do ukulele.

omissões dizem respeito ao aprofundamento de conhecimentos teóricos aplicados ao instrumento: estudos de harmonia, arranjos, transcrições etc., especialmente, em relação às *performances* e composições em nível mais avançado, ainda que consideremos qualquer nível do fazer musical como sendo importante nos processos de ensino-aprendizagem de música. Esses pontos serão discutidos em nossa tese de doutorado, em andamento.

Referências

CONWAY, Haley. **Ukuleles in the elementary music classroom:** Using technology for virtual instruction. 2020. Report (Master of Music) - School of Music, Theatre, and Dance College of Arts and Sciences, Kansas State University, Manhattan, 2020. 32p.

COSTA, João Daniel Cardoso da. **A utilização do ukulele no ensino coletivo de música:** uma pesquisa-ação com uma turma de 3º ano do Ensino Fundamental I da rede municipal de Guarapari-ES. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. 241p.

DROZD, Karen S. **The hawaiian 'ukulele:** its players, makers, teachers and continuity in traditional transmission processes. 1998. Thesis (Master of Arts in Music) – Graduate Division, University of Hawai'i, Honolulu, 1998. 321p.

HIGASHI, Guy Scott Shigemi. **Musical communitas:** gathering around the 'ukulele in Hawai'i and the foursquare church. 2011. Dissertation (Doctor of Missiology) - Faculty of the School of Intercultural Studies, Fuller Theological Seminary, Pasadena, 2011. 213p.

KING, John; TRANQUADA, Jim. A New History of the Origins and Development of the 'Ukulele, 1838-1915. **The Hawaiian Journal of History**, Honolulu, v. 37, p. 1-32, 2003. Disponível em: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/items/880c27fc-39c7-476f-befb-9ae293bb9968>. Acesso em: 25 fev. 2023.

KFOURI, Maria Luiza Amaral. Infinito Particular - Marisa Monte. **Discos do Brasil**. Disponível em:< https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/infinito-particular>. Acesso em: 19 set. 2022a.

KFOURI, Maria Luiza Amaral. Vivo! - Alceu Valença. **Discos do Brasil**. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/vivo-2652>. Acesso em: 19 set. 2022b.

KU, Anne. **"Paradox of Simplicity:** song sheets for participative music making in ukulele groups". 2018. Unpublished Thesis (Master of Arts in Music) – Department of Music, Open University, Milton Keynes, 2018. 43p.

LAIDLAW, Jordan Boyd. **An Action Research Study of Creative Music Experiences with Grade 4 and 5 Students Using the Baritone Ukulele**. 2017. Thesis (Master of Education) -Department of Curriculum, Teaching, and Learning, University of Manitoba, Winnipeg, 2017. 205p.

MADHOSINGH, Donna-Faye. **An approach to developing comprehensive musicianship in the intermediate grades using the voice and the ukulele**. 1984. Thesis (Doctor of Education) – Department of Visual and Performing Arts in Education, Music Education Programme, The University of British Columbia, Vancouver, 1984. 272p.

MENDONZA, Jim. Hawaii has lots of talented ukulele players. Only one strummed the instrument to a B.A. **Hawaii News Now**. Honolulu, 13 jul. 2021. Disponível em: <https://www.hawaiinewsnow.com/2021/07/14/hawaii-is-filled-with-talented-ukulele-players-only-one-strummed-instrument-degree/>. Acesso em: 30 maio 2022.

MURRAY, Maureen McCarty. **Developing self-esteem through connections to music:** assessing effects on self-esteem in Grade 3 students through learning to play the ukulele. 2007. Thesis (Master of Education) – Faculty of Education, Nipissing University, North Bay, 2007. 122p.

PANG, Chadwick Sean. **Virtuosic 'Ukulele:** Re/Creating ethno-musical identities in Hawai'i. 2008. Thesis (Master of Arts in Music) – Graduate Division, University of Hawai'i, Honolulu, 2008. 173p.

SECOY, Jacqueline Joy Ritorto. **Informal Music Learning in UNCG Ukes.** 2016. Dissertation (Doctor of Philosophy) -Faculty of The Graduate School, The University of North Carolina, Greensboro, 2016. 131p.

TRANQUADA, Jim; KING, John. **The 'Ukulele:** a history. Honolulu: University of Hawaii Press, 2012. 282 p.

TRILLA, Jaume. A educação não-formal. *In*: GHANEM, Elie; TRILLA, Jaume; ARANTES, Valéria Amorim (org.). **Educação formal e não-formal:** pontos e contrapontos. São Paulo: Summus, 2008. p. 15-58.

UKULELE Yes. **Interview:** Warren Dobson. 2009. Disponível em: <https://ukuleleintheclassroom.com/ukuleleyes/interview-warren-dobson>. Acesso em 25 mar. 2023.

VIVAS, Vinícius de Moura. **O uso do ukulele na aprendizagem de acompanhamentos harmônicos no processo de musicalização:** estudo de caso com alunos do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. 116p.

WALLACE, William Woodworth. **A history of the doane ukulele method 1961-1989:** a performance-based approach to music education. 1989. Thesis (Master of Arts) - Department of Art and Music Education, University of Victoria, Victoria, 1989. 201p.

WINSTON, Emma. **Everyone is musical:** a contemporary ethnography of 'third-wave' ukulele musicking, online and offline. 2022. Thesis (Doctor of Philosophy) – Goldsmiths, University of London, London, 2022. 363p.