



D
D
D
L
L
G
G
G

Á
Á
Á
O
O
O
O
O

DIÁ
DIÁ
DIÁ
LO
LO
GO
GO

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
(org.)

MU
SI
CAL

 *editora*
UEA

 *ppg.la*
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS E ARTES

 LABORATÓRIO
DE MUSICOLOGIA
E HISTÓRIA CULTURAL

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa
Reitor

Cleto Cavalcante de Souza Leal
Vice-Reitor

editoraUEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpétuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Jamerson Eduardo Reis
Editor Executivo

Samara Nina
Produção Editorial

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)
Alessandro Augusto dos Santos Michiles
Allison Marcos Leão da Silva
Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro
Izaura Rodrigues Nascimento
Jair Max Furtunato Maia
Mario Marques Trilha Neto
Maria Clara Silva Forsberg
Rodrigo Choji de Freitas
Conselho Editorial

Adriana Mendes (UNICAMP)
Alberto Pacheco (UFRJ)
Allison Leão (UEA)
Edite Rocha (UFMG)
Geoff Baker (Royal Holloway, University of London)
Giorgio Monari (Università La Sapienza, Roma)
Juan Francisco Sans (Universidad Central de Venezuela)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa)
Márcio Páscoa (UEA)
Robert Gjerdingen (Northwestern University, Chicago)
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)
Rubén Lopez Cano (ESMUC, Barcelona)
Comissão Científica

Jamerson Eduardo Reis
Coordenação Editorial

Hillary Vieira
Revisão

Samara Nina
Projeto Gráfico

Samara Nina
Finalização

Samara Nina
Diagramação

**Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte**

**Esta edição foi revisada conforme as regras
do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central
da Universidade do Estado do Amazonas**

**D536
2019**

**Diálogo musical / Organizador: Márcio Leonel Farias Reis Páscoa. – Manaus
(AM) : Editora UEA, 2019**

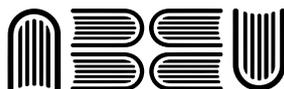
173 p.: il, color; 21 cm.

Inclui bibliografias

ISBN: 978-65-80033-18-8

**1. Música. 2. Diálogo – Análise. 3. Música – Brasil. I. Páscoa, Márcio Leonel
Farias Reis, Org.**

CDU 1997 – 78



**Associação Brasileira
das Editoras Universitárias**

editoraUEA

**Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 38784463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br**

SUMÁRIO

- 7**
A representação da flautista na arte grega
questões de gênero
José Geraldo da Costa Grillo
- 19**
Divas no cinema
interpretações iconográficas de
cantoras de ópera em filmes
Paulo M. Kühl
- 27**
Rítmicos, sagrados, profanos
a presença de representações de instrumentos musicais na
arte brasileira – um olhar sobre a obra de Carybé na Bahia
de Todos os Santos
Maria José Spiteri Tavoraro Passos
- 46**
Música e política no Brasil
uma visão iconográfica
Marcos da Cunha Lopes Virmond
- 70**
Representações de mulheres na música
reflexões sobre o quadro Hora da
Música de Oscar Pereira da Silva
Tharine Cunha de Oliveira e Luciane
Viana Barros Páscoa
- 79**
10 anos de Ridim-Brasil
retrospectiva e desafios
Pablo Sotuyo Blanco
- 96**
A obra para tecla de João Cordeiro da Silva
(1735-1808?)
Mário Marques Trilha Neto
- 106**
A música teatral luso-brasileira
do período colonial
a edição possível
David Cranmer
- 112**
“Lundu da Monroy” no repertório
instrumental manuscrito
trânsitos, fontes e práticas musicais
no espaço luso-brasileiro
Edite Rocha
- 125**
Repensando as representações de
brasilidade em Villa-Lobos
o caso do Choros N.º. 10
Ana Guiomar Rêgo Souza
- 139**
O ensino de música a adultos sob o viés
da experiência com a Percepção Musical
Cristiane Otutumi
- 151**
“Precisamos conversar sobre intervalos”
no ensino de Percepção Musical
Caroline Caregnato
- 165**
Sentir, pensar, tocar
sobre psicologia da música e sua pesquisa
na UFBA – Carta a uma jovem pesquisadora
Diana Santiago

APRESENTAÇÃO

As pesquisas em música no Brasil têm se multiplicado nos últimos 20 a 30 anos numa velocidade notável se comparada às décadas anteriores. Cursos de graduação e pós-graduação que abrigam o estudo da música também se avolumaram. A maioria destas pesquisas se desenvolve no âmbito da pós-graduação, seja em música, ou em artes, mas ainda em letras, linguística, história, sociologia, filosofia, educação, ensino, psicologia, antropologia, geografia, comunicação e até mesmo em ciências da informação e não raramente em programas ou com objetivos interdisciplinares.

Essa abrangência ocorreu mediante mudança de paradigma científico que, sobretudo no caso das Humanidades, tem se tornado cada vez mais ontológico, impulsionando assim a uma visão hermenêutica que relaciona múltiplos saberes e metodologias. Dessa forma, os estudos também passaram a promover diálogo entre áreas, subáreas, linhas de pesquisa, que antes tinham sempre alguma dificuldade, maior ou menor, em se relacionar.

Até mesmo as narrativas da pesquisa passam por mudança. Concertos-conferência tornam-se cada vez mais comuns nos eventos científicos, assim como os relatos de experiência ou a narrativa epistolar, que remonta a uma recuperação do processo dialético de manuais do passado, começaram a ocupar publicações acadêmicas qualificadas apenas para ficar em poucos exemplos.

Este volume reúne alguns dos temas mais explorados nestas duas décadas do século XXI. O campo da educação musical, por exemplo, passou a ver desenvolvido o tema da cognição com grande interesse e já há programas pós-graduados com linhas específicas para isso. Assim, os assuntos de percepção musical passaram de mera estratégia de sala, para uma discussão mais profunda sobre fundamentos, critérios e uma abordagem onde se vê cada vez mais presente a psicologia, a sociologia, a antropologia e, é claro, a musicologia. Três das contribuições para este livro se referem à questão da percepção e o ensino de músicas vazadas na ideia desta como uma linguagem, portanto uma construção social, processo que não pode ser visto como mera repetição de procedimentos. Isso permite entender parte desse trabalho como musicologia sistemática, na medida em que reorganiza saberes em favor da compreensão da música como ciência.

A musicologia, aliás, se espalhou por muitas e novas vertentes, ou correntes, também adotando pontos de vista peculiares. A própria musicologia histórica se renovou com novos objetos e agentes de discussão. O interesse pelos estudos luso-brasileiros tem ganhado grande atenção desde que pareceu claro que ao menos por três séculos Brasil e Portugal estiveram unidos numa mesma unidade político-administrativa, compartilhando aspectos culturais diversos. Nesse caso, tanto os estudos da música – que se chama erudita – quanto aqueles devotados à que se convencionou chamar popular, passaram a interessar igualmente pesquisadores rompendo com fronteiras que não se explicam mais. Seja a atenção sobre um autor português para tecla, cuja atividade de copista disseminou a obra de muitos outros autores, como João Cordeiro da Silva, quanto a investigação de caso sobre a origem de um lundu específico, como o de Marruá, ou na verdade da Monroy, que se associam nesta tentativa de explicar melhor o que foi o contexto musical luso-brasileiro, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, de onde ainda falta muito para que se transcreva, edite, analise e divulgue o seu legado.

Tais estudos colocam a musicologia em convergência com a história cultural, promovendo interdisciplinaridade ainda mais abrangente. Os estudos de Iconografia Musical caminham neste sentido. A sua associação com a Pintura, a Escultura e as Artes Gráficas, além de remeterem a outras expressões artísticas, precisam do mesmo arcabouço das Humanidades para ganhar o lastro que lhes permita uma melhor e mais profunda compreensão. Trata-se de uma investigação que associa a construção ideológica de nacionalismo através das publicações de partituras no Brasil entre séculos XIX e XX, ou ainda da representação das práticas musicais populares como em Oscar Pereira da Silva ou Carybé, quanto a dimensão mais internacional dos assuntos com a presença significativa de pesquisadores brasileiros na antiguidade clássica ou no cinema. Esta vasta relação de assuntos que aqui muito pontualmente se esboça à guisa de exemplo, marca ainda uma década de institucionalização do RIDIM (*Repertoire Internationale d'Iconographie Musicale*) no Brasil. Esta importante organização, firmada internacionalmente faz algumas décadas, responde pelas iniciativas que hoje aglutinam trabalhos de grande poder associativo de conhecimentos.

O que junta tudo isso é a amostra de como os assuntos musicais se espalharam nos estudos científicos, aqui envergados por pesquisadores cuja área de atuação não é necessariamente a música – e os há, claro – mas as Artes Visuais, Arquitetura, Arqueologia, História, Sociologia, Letras e Educação. O que interessa é que todos de algum modo precisam da música em seus estudos ou a tem como fim para a interpretação do mundo.

As contribuições também procuraram demonstrar a grande abrangência geográfica dos pesquisadores, constando aqui trabalhos de Portugal e todas as partes do Brasil, quer do Amazonas, mas ainda Goiás, Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, uma vez que estes estudiosos estão também vinculados a algumas das maiores instituições públicas brasileiras de ensino superior, onde recaem mais de 90% da pesquisa feita no país.

Sem a universidade pública e a sua garantia constitucional de autonomia, não seria possível que temas aparentemente sem utilidade imediata pudessem receber a atenção de profissionais altamente qualificados em suas áreas. Nem mesmo as qualificações e os profissionais teriam vez num cenário de ausência de diversidade. Sem tais condições inclusive padeceria a democracia e o ser humano, impedido de exercer sua pluralidade e sua esperança de emancipação, sobretudo intelectual.

Márcio Páscoa

A REPRESENTAÇÃO DA FLAUTISTA NA ARTE GREGA: QUESTÕES DE GÊNERO

José Geraldo Costa Grillo

O PINTOR EUFRÔNIO

Os vasos áticos foram pintados em duas técnicas: a de *figuras negras* foi inventada pelos pintores coríntios por volta de 700 a.C. e a de *figuras vermelhas* pelos pintores atenienses; invenção creditada ao Pintor de Andócides por volta de 530 a.C. A primeira mantém o vaso na cor da argila e pinta as figuras com verniz negro; as personagens são representadas em silhueta, com os detalhes interiores (musculatura, traços da fisionomia, vestimentas, etc.) indicados por incisões e pelo acréscimo de verniz branco e vermelho. A segunda cobre todo o vaso de verniz negro, preservando apenas as figuras na cor da argila. Os detalhes não são mais incisados, mas pintados com pincel (CLARK, 2002).

Os pintores do *Grupo Pioneiro* são os mais interessantes de sua época (cerca de 525–500 a.C.). Eles são chamados de “pioneiros” não por terem iniciado a nova técnica de figuras vermelhas, mas sim por serem os primeiros a explorar o que ela tinha a oferecer e a estabelecer seu desenvolvimento necessário. Eles são artistas consumados e os pintores Eufônio, Eutímedes e Fíntia são os principais do grupo. O *Pintor Eufônio*, em atividade entre 520–505, assinou seis vasos como pintor e, na parte mais recente de sua carreira, dez como oleiro (BEAZLEY, 1963; BOARDMAN, 1997; HART, 2002; VILLARD, 1990a). Esta mudança de assinatura, de pintor (“Eufônio pintou”) a oleiro (“Eufônio fez”), deve-se ao fato de Eufônio ter se tornado, por volta de 500 a.C., o dono de uma oficina, na qual outros pintores trabalhavam para ele (VILLARD, 1990b; WILLIAMS, 1990; 1992).

Como pintor, Eufônio teve uma predileção pelas cenas tiradas da mitologia (VON BOTHMER, 1992); mas a vida cotidiana foi também uma fonte de inspiração para ele (BOARDMAN, 1997). Ele pintou inúmeras cenas atléticas, simpóticas e musicais. No que concerne à música, Eufônio demonstrou um elevado interesse, visto que, além das cenas propriamente musicais, não raras vezes, ele mesclou em um mesmo vaso as cenas de outro gênero com as de natureza musical ou introduziu nelas personagens musicistas.

AS CENAS MUSICAIS

Eufônio pintou onze vasos com cenas nas quais músicos estão realizando suas atividades profissionais (cf. o Catálogo no item 6 mais adiante). Estas cenas podem ser classificadas em Agonística, de Dança, Atlética e Simpótica.

Na categoria agonística, ele pintou uma cena de um concurso musical (Cat. nº 1) no qual um jovem se prepara para subir a um estrado para tocar flauta perante três jovens sentados. Eufônio pintou quatro cenas de dança, as quais se subdividem em dois tipos: o cômos (Cat. nos 2, 3, e 4) e a pírrica (cat. nº 5), com tocadores de flauta e de lira. Na categoria atlética, pintou três vasos (Cat. nos 6, 7 e 8) com um jovem tocando flauta em cada um deles. Por fim, na categoria simpótica, pintou três vasos (Cat. nos 9, 10 e 11) com um tocador de lira no primeiro e, nos outros dois, tocadoras de flauta.

A REPRESENTAÇÃO DA FLAUTISTA E SEU SIGNIFICADO

Na Grécia antiga, a flautista era chamada de aulétride (gr. *auletrís*), a tocadora de aulo (gr. *aulós*), um instrumento de sopro com dois canos.

Eufrônio pintou dois vasos com cenas de simpósio; nos quais há a presença de uma flautista. No primeiro, a flautista está vestida e no segundo está nua. Em ambos os casos, a flautista tem sido compreendida pela grande maioria dos estudos como cortesã, um tipo particular de prostituta.



1 – Cena de simpósio, com uma flautista.

A pintura desta cratera em cálice contém uma única cena simpótica que Eufônio distribuiu nos dois lados do vaso (Cat. nº 10). No lado A (Figura 1), está a cena do banquete propriamente dito, como segue: no centro, encontra-se a flautista Sico (gr. *Sycó*) tocando o aulo, segurando-o com as duas mãos. Nas laterais, estão reclinados em duplas, sobre leitos guarnecidos de colchões, Tódemo (gr. *Thódemos*) e Melas (gr. *Mélas*) à esquerda e à direita, Esmicro (gr. *Smíkros*) e Ecfântide (gr. *Ekphantídes*). Tódemo está bebendo vinho com um cálice, que segura na mão direita e Melas segura um cálice com a mão esquerda e com a direita realiza um gesto que acompanha a emissão da palavra. Sua fala está direcionada a Esmicro, que realiza o mesmo tipo de gesto com a mão direita; um indício de estarem dialogando. Ecfântide está com a cabeça inclinada para trás e com o braço direito colocado atrás dela. Ele está cantando, pois de sua boca sai o verso “Tu, Apolo e as veneráveis...” (gr. *Ópollon sé te kai máka[rian]...*), que ressoa no ambiente passando acima da cabeça de Esmicro, um pintor e amigo de Eufônio, aqui retratado.

Quanto ao canto, há um consenso de tratar-se de um verso lírico para o qual não foi possível estabelecer, de modo convincente, uma relação com a poesia lírica conhecida (VERMEULE, 1965). No que concerne à flautista Sico, as interpretações tendem a colocá-la, de uma forma ou de outra, na esfera sexual. Harvey Alan Shapiro, por um lado, ao mesmo tempo em que exclui o serviço sexual, evidencia através de seu comentário ser o mesmo o mais esperado em um primeiro olhar: “a única presença feminina, diz ele, é a aulétride Sico, mas seu traje discreto e idade avançada indicada por um queixo duplo sugerem que seus serviços são apenas de natureza musical, não sexual” (SHAPIRO, 2012, p. 31).

Guy Michael Hedreen, por outro lado, ainda que apresente outras possibilidades, prefere entender a representação como uma sátira de cunho sexual, como segue:

Sico não é atestado em nenhuma outra fonte ateniense. É transparente em seu significado literal, "Figo", e bem atestado na poesia como um eufemismo para pudendas femininas. [...] Uma característica da fisionomia de Sico, seu queixo duplo cuidadosamente articulado, também lembra descrições de mulheres promíscuas na poesia. [...] A conotação sexual do nome "Figo", de acordo com o papel desempenhado por essa mulher na pintura do vaso, o de uma "flautista", era frequentemente sinônimo de "prostituta" no contexto simpótico. É concebível que uma verdadeira prostituta passasse pelo apelido "Figo". Mas o nome também concordaria muito bem com a ideia de que Sico é um clichê para uma flautista idosa ou uma prostituta que passou da idade. A presença dela apoiaria, então, a identificação do gênero da imagem como uma sátira (HEDREEN, 2016, p. 115).



2 – Cena de simpósio feminino, com uma flautista.

A pintura deste psitere contém uma cena de simpósio feminino e foi feita em torno da pança de forma contínua, da direita para a esquerda (Figura 2; Cat. nº 11). Em colchões guarnecidos de almofadas, vemos quatro mulheres nuas reclinadas. A primeira, Sêcline (gr. *Seklíne*), com touca e guirlanda na cabeça, está tocando aulo e o segura com as duas mãos. A segunda, Palesto (gr. *Palaistó*), com diadema na cabeça, está bebendo vinho em um esquifo, segurando-o com a mão direita e com a esquerda o cálice. Posta de frente, ela fita o observador num face a face. Ao seu lado esquerdo, o pintor colocou sua assinatura: “Eufrônio pintou” (gr. *Euphónios égraphsen*). A terceira, Esmicra (gr. *Smikrá*), com touca e guirlanda, olhando na direção de Palesto, segura pela alça um esquifo com o indicador direito, jogando a última gota de vinho na côtila, que segura na mão esquerda; gesto de quem está realizando o jogo do cottabo. Ao seu lado esquerdo, está uma frase típica deste jogo: “Eu te derramo isto, ó Leagro!” (gr. *tìn tándē latáссо, Léagre*). A quarta, Ágapa (gr. *Agápe*), com touca e guirlanda, segura uma côtila sem alças com a mão esquerda e um esquifo com a direita, que estende em direção de Sêcline.

Desde longa data, estas mulheres têm sido entendidas como hetairas, cortesãs e prostitutas. Em 1868, quando este vaso foi adquirido pelo Museu do Hermitage, Ludolf Stephani, então curador da instituição, primeiramente as descreveu, no catálogo de vasos, de modo sumário como “quatro mulheres nuas apoiadas em almofadas” (STEPHANI, 1868, p. 256, nº 1670). Depois, em um estudo sobre os vasos mais importantes, as descreveu como cortesãs e de modo pejorativo ao dizer que eram “mulheres bêbadas realizando uma orgia” (STEPHANI, 1870, p. 220–223).

Estes entendimentos perduram até os tempos atuais. James Davidson, por exemplo, em seu influente estudo sobre a prostituição, apesar de reconhecer que as flautistas, juntamente com outras musicistas, tiveram um papel importante no simpósio, entende que as mesmas atuavam como profissionais apenas no início do banquete, fazendo sexo no final. Daí que as compreende como prostitutas, especificando serem de um tipo particular, como segue:

Embora algumas flautistas tenham ascendido ao nível mais alto das cortesãs, parece bastante claro que as elas sempre foram consideradas entre as mais baratas e desprezadas das mulheres contratadas. No século IV, o termo *aulétris* é usado quase como sinônimo de "prostituta barata" (DAVIDSON, 1997, p. 82).

Seguindo esta compreensão, Laura K. McClure, ao tratar da flautista e de outras musicistas vai na mesma direção:

Além das hetairas, diz ela, outros tipos de prostitutas desempenharam um papel importante no simpósio: a *aulétris* (flautista), a *citharist* (citarista), a *psaltria* (harpista), a *orchestris* (dançarina) e a *mousourgos* (cantora) não apenas proporcionavam acompanhamento musical ou entretenimento acrobático durante o simpósio, mas estavam, provavelmente, envolvidas, também, em atividades sexuais com os simposiastas (McCLURE, 2003, p. 21).

Sian Lewis, em contraposição, afirma que “equiparar, *tout court*, as aulétrides às prostitutas é, uma generalização excessiva, a qual, por sua vez, afeta a leitura das imagens” (LEWIS, 2002, p. 97).

Estas associações da flautista com a cortesã e com a prostituta começaram a aparecer entre os séculos XVIII e XIX nas discussões surgidas na Europa sobre o amor devido à celebração do prazer e do luxo e da afirmação de uma cultura da libertinagem. No século XIX, cristaliza-se, então, uma ideia de cortesã apoiada naquelas da Grécia antiga. Conforme Patrick Wald Lasowski, foi nesse contexto do amor libertino que a cortesã foi associada um tipo especial de prostituta.

As raparigas, diz ele, que adquirem uma certa elevação na galanteria são denominadas ‘cortesãs’, um eco das mulheres galantes da Grécia antiga, como Aspásia, Laís e Friné. O termo sublinha um luxo e uma distinção que as colocam ‘acima das mulheres de vida fácil’, segundo o *Dicionário da Academia* (LASOWSKI, 2014, p. 85).

Nos estudos do mundo clássico, esta associação também aconteceu. Boa parte destas questões envolvendo a hetaira-cortesã explica-se pelos dicionários de grego antigo. O de Anatole Bailly, de um lado, afirma que, na língua grega antiga, *hetaira* podia significar basicamente “companheira” e “cortesã”, mas nunca “prostituta” (BAILLY, 2000, s.v. Hetaíra, p. 818). O de Henry George Liddell, Robert Scott e Henry Stuart Jones, de outro lado, também distingue o significado de *hetaira* entre “companheira” e “cortesã”, mas contrasta este último significado à *pórne*, a “prostituta comum” (LIDELL; SCOTT; JONES, 1996, s.v. Hetaíros, p. 700). Em suma, há dois problemas envolvendo a palavra hetaira: primeiro, sua categorização como cortesã e, segundo sua assimilação, a uma prostituta, ainda que de um tipo diferente. Rebecca Futo Kennedy adverte quanto a isso que cortesã é um termo por si mesmo vago e ao mesmo tempo culturalmente carregado, especialmente no século XIX, quando estes dicionários foram produzidos; fato que exige, conseqüentemente, o reexame da tradição textual quanto a este tema (KENNEDY, 2015, p. 61–62).

Nessa direção, Kathryn Topper, tratando das representações de mulheres em cenas simpóticas, entende que a identificação das simposiastas como hetairas é problemática, tanto pelo fato de as características visuais que definem a hetaira nunca terem sido bem estabelecidas, quanto pelo olhar moderno, inclinado a vê-las como tais:

As mulheres que são classificadas como hetairas formam um grupo extremamente diversificado. [...]. À parte de sua feminilidade, a única característica que une essas mulheres é a sua presença em simpósios, e é isso que, aos olhos modernos, rende-lhes sua condição de cortesãs. [...] A identificação das simposiastas como hetairas, em

outras palavras, é uma consequência das expectativas que as imagens correspondam aos textos de uma forma particular, mas temos constatado que a literatura e a pintura de vasos podem ter um relacionamento mais complexo do que esta formulação implica (TOPPER, 2012, p. 146).

As diferenças entre estas interpretações explicam-se, primeiramente, pelos objetivos de pesquisa de cada autor. De um lado, estão aqueles voltados para uma história da prostituição no mundo antigo; de outro lado, encontram-se aqueles interessados em uma história da mulher, com vistas a resgatar sua dignidade. Mas, também, pelas teorias e metodologias. Se a história da prostituição constrói-se privilegiando os textos, a história voltada para a mulher reavalia as fontes textuais e visuais e submete à crítica os discursos construídos sobre a mulher no mundo antigo e no atual e o fazem da perspectiva dos estudos de gênero, os quais têm permitido colocar novas questões e interpretações.

OS ESTUDOS DE GÊNERO

No interior do processo de revisões epistemológicas pelo qual vêm passando as Ciências Humanas, provocadas, sobretudo, pelos pensamentos Pós-Moderno e Pós-Colonial, a história da arte (D'ALLEVA, 2005) tem sofrido mudanças que alteraram sua concepção e seu escopo, bem como renovaram suas temáticas, teorias e metodologias.

No caso da história da arte antiga (BARBANERA, 2004; DONOHUE, 2003; SQUIRE, 2010), esse processo de mudança também se deu de maneira intensa e renovadora. Tomando ciência de que o estudo e a interpretação da arte antiga refletem ideias e práticas contemporâneas, a disciplina colocou seu foco nos contextos sociais, intelectuais e institucionais e passou a considerar a maneira como a história da arte antiga foi e continua sendo escrita. Em decorrência desse trabalho historiográfico, surgiram novas temáticas e novas metodologias. Questões de gênero, etnicidade e poder tornaram-se tópicos maiores e o foco central das investigações passou a ser ocupado pelas teorias e modos de interpretação.

Passou-se a reconhecer que ideologias de gênero se fizeram presentes não só na Antiguidade, mas também nos estudos modernos (DONOHUE, 2012). Por gênero entende-se, então, a divisão construída entre homens e mulheres na sociedade baseada principalmente nos papéis de gênero (LEWIS, 2006). Nesse sentido, termos por homem e mulher, masculino e feminino, não é mais tomado como natural, mas sim como algo socialmente determinado (McNIVEN, 2012). Assim concebido, gênero vem a ser um modo de análise para interpretar o conjunto de descrições físicas, com suas distinções, interações e separações que os autores e artistas antigos atribuem a seus personagens e colocar cada um dos elementos apresentados em um contexto amplo o suficiente para apreciá-los como características sociais (VOUT, 2015); mas, também, para reinterpretar o material estudado (LEWIS, 2002), tanto no que concerne às concepções do corpo, quanto às identidades delas derivadas.

Essa nova configuração da história da arte antiga abrange, portanto, aspectos teóricos e procedimentos metodológicos que já têm sido usados no estudo da figuração da mulher na pintura da cerâmica ática (GRILLO, 2016).

Com isso em mente, pode-se dizer que um dos problemas com as interpretações da flautista reside no fato de não se levar em conta o contexto das representações, pois todas elas se dão em ambientes que estão primariamente ligados à vida cívica e espiritual ateniense.

A cena de concurso musical (Cat. nº 1) está inserida no contexto cívico ateniense. O *agôn* refere-se a um concurso ou a um combate. Ele designa uma competição ou uma luta, cujas regras são conhecidas e aceitas pelos concorrentes. O termo se aplica ao concurso onde os concorrentes se enfrentam pelo prêmio em diferentes provas, visando a glória, o reconhecimento (QUEYREL; QUEYREL, 1996, p. 11). Do mesmo modo, as cenas atléticas (Cat. nos 6, 7 e 8), como a presença de flautistas, são seguramente ambientadas na palestra (VILLARD, 1992), espaço que era parte integrante do sistema pedagógico (JONES, 1997). Nesse sentido, Edward Norman Gardiner, ao tratar do atletismo na esfera da educação, inclui a música como seu par indissociável: “Música e ginástica juntas formavam educação grega. A música treinava a mente, a ginástica, o corpo” (GARDINER, 1930, p. 72).

As cenas de dança (Cat. nos 2, 3,4 e 5) se dão nas esferas religiosa e festiva. O *cômos* (gr. *kômos*) era uma festa com cantos e danças em honra do deus Dioniso. Nas pinturas, ele pode estar representado ou somente o seu tíaso, composto por Silênos e pelas Mênades, também chamadas de Bacantes, visando identificar o adorado com suas adoradoras (KERÉNYI, 2015, p. 233). A *pírrica* era uma dança armada que fazia parte das provas panatenaicas; realizada por jovens armados, que imitavam o combate e, assim, preparavam-se para o manuseio das armas; fato que implicava seu valor educativo (QUEYREL; QUEYREL, 1996, p. 171).

Além disso, a primeira cena simpótica (Cat. nº 9) introduz um contexto de fundamental importância para o entendimento destas representações.



3 – Cena de simpósio, com jovem tocando lira e cantando.

Nesta ânfora com pescoço (Figura 3; Cat. nº 9), os lados A e B formam uma única representação, especificamente, uma cena de simpósio: No lado A, à esquerda, há um jovem reclinado sobre um colchão, jogando cottabo, e no lado B, à direita, há um jovem reclinado sobre um colchão, tocando lira e cantando. Da boca do cantor, sai a expressão *mamekapoteo*; a qual pode ser reconstituída como *má[o]me ka[î] potéo*; nesse caso, pode-se traduzir por “eu sofro e eu desejo”. Franz Studniczka entendeu tratar-se de uma citação do verso lírico *kai potéo kai máomai* (“Eu desejo e eu sofro”), que Theodor Bergk atribuiu a poetisa Safo (BERGK, 1867, p. 886, fr. 25), como segue: “No começo, poderia ler *ágamai*. Mas, o mais provável, parece-me *máomai kai potéo*; uma citação um tanto imprecisa do verso *kai potéo kai máomai*, que Bergk, atribuiu a Safo, em sua edição dos fragmentos” (STUDNICZKA, 1887, p. 162).

A associação feita por Studniczka do canto do simposiasta com o verso de Safo traz um dado importante para a compreensão do pintor Eufrônio; visto que demonstra seu conhecimento da poesia lírica e de seu uso durante o banquete (POTTIER, 1906, p. 902-903, nº G30; SHAPIRO, 1995) e oferece um contexto para suas cenas simpóticas.

Nesse sentido, ao considerar alguns vasos com a presença de mulheres em simpósios, incluso o de Eufônio (Figura 2; Cat. nº 11), Jean-Marie Dentzer comenta as cenas de simpósio feminino como segue:

Em alguns banquetes reúnem-se apenas mulheres, frequentemente nuas. Em geral, elas são definidas como hetairas; uma definição bastante estreita. Pode-se pensar se não se trata de mulheres de certa classe, realizando um banquete, como seus homólogos masculinos. O testemunho de Safo atesta tais práticas no meio jônico. Diferentes detalhes neste texto indicam que estas mulheres estão acomodadas em mobílias do banquete (DENTZER, 1982, p. 123-124).

O testemunho de Safo ao qual ele se refere é o fragmento preservado no Papiro de Berlim 9722, como segue:

...morta, honestamente, quero estar;
 ela me deixava chorando
 muito, e isto me disse:
 “Ah!, coisas terríveis sofremos,
 ó Safo, e, em verdade, contrariada te deixo”.
 E a ela isto respondi:
 “Alegra-te, vai, e de mim
 te recorda, pois sabes quanto cuidamos de ti;
 se não (sabes)... – mas quero te
 lembrar...
 ...e coisas belas experimentamos;
 pois com muitas guirlandas de violetas
 e de rosas... juntas
 ...ao meu lado pusestes,
 e muitas olentes grinaldas
 trançadas em volta do tenro colo,
 de flores... feitas;
 e... com perfume
 de flores...
 digno de rainha te ungeste,
 e sobre o leito macio
 tenra...
 saciavas (teu) desejo...
 Não havia... nem
 santuário, nem...
 do qual estivéssemos ausentes,
 nem bosque...
 (SAFO, fragmento 94; *apud* RAGUSA, 2013, p. 119-121).

As referências ao contexto do simpósio são, então, a mobília, “o leito macio” (gr. *stróma*), isto é, o leito guarnecido de um tape ou manta, ou ainda, de um colchão, como aparece nas pinturas de Eufônio (Figuras 1, 2, e 3) e, também, alguns utensílios como as guirlandas e grinaldas e os perfumes; os quais são característicos do simpósio, conforme constata Pauline Schmitt-Pantel: “os móveis: mesas, camas cobertas com peles e tapetes, utensílios: crateras e tigelas, coroas, a presença de perfumistas, tantas características da refeição e do simpósio que a segue” (SCHMITT-PANTEL, 2011, p. 230).

Estes dados permitem apreciar as pinturas de Eufônio num contexto mais amplo e compreender as características sociais de sua figuração da flautista. Não há qualquer indício iconográfico nestas imagens que apotam para a esfera sexual. Tratam-se apenas de cenas simpóticas nas quais uma mulher realiza sua atividade de flautista; Sico num simpósio masculino (Figura 1) e Sêcline num simpósio feminino (Figura 2).

Aristóteles, em sua Constituição dos atenienses, traz uma informação importante nesse sentido.

[Os comissários da cidade] zelam, diz ele, para que as tocadoras de flautas, de lira e de cítara não sejam contratadas por mais de duas dracmas; se várias pessoas disputarem a mesma tocadora, tiram à sorte entre os interessados e atribuem o contrato a quem a sorte designar (ARISTÓTELES, *Constituição dos atenienses*, 50.2).

Considerando esta passagem, pode-se conjecturar que Sico e Sêcline poderiam ser compreendidas, nesta época, como musicistas, pagas por seu trabalho profissional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo não tem outro objetivo senão o de apresentar um tema de iconografia musical na arte grega problematizado a partir dos estudos de gênero.

Tomando como estudo de caso as pinturas de Eufrônio com a figuração da flautista, procurou-se mostrar que elas estão permeadas por questões de gênero advindas tanto do mundo antigo quanto do atual. A partir da análise destas representações sob essa perspectiva, combateu-se o entendimento de tratar-se a flautista como um tipo de prostituta, paga para fazer sexo, argumentando ser possível compreender esta personagem como uma musicista, paga por seu trabalho profissional.

Com a consciência de tratar-se de modos de ver diferentes, espera-se que, sendo a argumentação pertinente, ter contribuído para os estudos sobre este tema.

CATÁLOGO

O catálogo foi elaborado a partir da base de dados do Arquivo Beazley¹, com os seguintes critérios: entrar em “Pottery database”; depois, clicar em “Full database” e, a seguir, em “Traditional Search Form”; no formulário, preencher o campo “Artist name” com “EUPHRONIOS”. O resultado foram 113 vasos. Eufrônio é o pintor de 82 vasos e o oleiro de 31. O catálogo consta de 11 vasos, os quais Eufrônio pintou com cenas de musicistas realizando sua atividade profissional.

Todos os vasos foram pintados com técnica de figuras vermelhas e são datados entre 520–500 a.C.. Para cada um será dada: a) a sua “forma”; b) a indicação da autoria: se assinado (ass.) ou atribuído (atr.); c) a sua localização: cidade, museu ou coleção, número de inventário; d) uma breve descrição; e e) uma bibliografia sumária: o Arquivo Beazley (abreviado AB) no qual se pode consultar as imagens, os dados catalográficos e a bibliografia, preenchendo no formulário o campo “Vase Number” com o número do vaso indicado; e a obra de John Davidson Beazley (1963), que atribuiu a Eufrônio os vasos não assinados.

1. Cratera em cálice. Eufrônio (ass.). Paris, Museu do Louvre, inv. G103.
Lado A: Luta: Hércules e Anteu;
Lado B: Agôn: Concurso musical: jovem portando flauta e subindo ao pódio, para tocar perante jovens sentados, um à esquerda e dois à direita. (AB: vaso n° 200064; BEAZLEY, 1963, p. 14, n° 2).

¹ ARQUIVO BEAZLEY. Banco de dados da Universidade de Oxford. Diretor: Prof. Dr. Thomas Mannack. Disponível em: <<http://www.beazley.ox.ac.uk>>. Acessado em: Ago., 2018.

2. Cratera em cálice. Eufrônio (ass.). Paris, Museu do Louvre, inv. G110.
Lado A: Luta: Hércules e o Leão;
Lado B: Cômicos: jovem tocando flauta, jovem achado, jovem dançando.
AB: vaso n° 200065; BEAZLEY, 1963, p. 14, n° 3.
3. Cratera em cálice. Eufrônio (atr.). Paris, Museu do Louvre, inv. G33.
Lado A: Dioniso e seu tiaso: Sileno, Mênades com tirso, Dioniso com cântaro, Mênade com tirso, Sileno.
Lado B: Cômicos: Mênade dançando e tocando crótalo, Sileno tocando flauta, Mênades dançando e tocando crótalo, Sileno dançando.
(AB: vaso n° 200066; BEAZLEY, 1963, p. 14, n° 4).
4. Cratera com volutas. Eufrônio (atr.). Arezzo, Museu Arqueológico Nacional, inv. 1465.
Pescoço: Lados A-B (conectados): Cômicos: homens e jovens dançando, dois tocando flauta e um tocando lira.
Pança: Lados A-B (conectados): Gigantomaquia
(AB: vaso n° 200068; BEAZLEY, 1963, p. 15, n° 16).
5. Cálice. Eufrônio (ass.). Dallas, Coleção de Nelson Bunker Hunt, inv. 5.
Lado A: Sono e Morte carregando o corpo de Sarpédon;
Lado B: Pírrica: jovem; guerreiro; jovem tocando flauta; mulher.
(AB: vaso n° 275007; BEAZLEY, 1963, p. 1619, n° 3bis).
6. Estâmno. Eufrônio (atr.). Leipzig, Museu da Universidade Karl Marx, inv. T523.
Lado A: Peleu e Tétis;
Lado B: Na palestra, dois atletas, um com lança e outro com disco, e um jovem tocando flauta.
(AB: vaso n° 200070; BEAZLEY, 1963, p. 16, n° 6).
7. Cálpide. Eufrônio (atr.). Dresden, Coleção Nacional de Arte, inv. ZV925.
Ombro: Na palestra, um atleta com lança e um jovem tocando flauta.
(AB: vaso n° 200075; BEAZLEY, 1963, p. 16, n° 13).
8. Cratera em cálice. Eufrônio (ass.). Dallas, Coleção de Nelson Bunker Hunt, inv. 6.
Lado A: Luta: Hércules e Cicno;
Lado B: Na palestra, dois atletas, jovem tocando flauta e um atleta com lança.
(AB: vaso n° 7501).
9. Ânfora com pescoço. Eufrônio (atr.). Paris, Museu do Louvre, inv. G30.
Lados A-B (conectados): Simpósio: A - jovem jogando cottabo; B - jovem tocando lira e cantando. (Figura 3; fotografias do museu).
(AB: vaso n° 200071; BEAZLEY, 1963, p. 15, n° 9).
10. Cratera em cálice. Eufrônio (ass.). Munique, Museu Nacional, inv. 8935.
Lados A-B (conectados): Simpósio: A - duas duplas de homens seminus reclinados sobre clinés e, no centro, uma mulher vestida tocando flauta; B - três jovens ocupando-se da bebida. (Figura 1; fotografia do museu).
(AB: vaso n° 275007; BEAZLEY, 1963, p. 1619, n° 3bis).

11. Psitere. Eufrônio (ass.). São Petersburgo, Museu do Hermitage, inv. B1650. Pança (de forma contínua): Simpósio: quatro mulheres nuas reclinadas sobre colchões. (Figura 2; fotografias do museu). (AB: vaso n° 200078; BEAZLEY, 1963, p. 16, n° 5).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec français*. Paris: Hachette, 2000.
- BARBANERA, Marcello. Introduzione. In: BARBANERA, Marcello (a cura di). *Storia dell'arte antica*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004. p. 5-16.
- BEAZLEY, John Davidson. *Attic red figure vase painters*, 3 volumes. Oxford: Clarendon, 1942. Second edition, 1963.
- BERGK, Theodorus. *Poetae lyriici graeci*. Pars III, Poetas Melicos Continens. Tertiis curis recensuit. Lipsiae: B. G. Teubineri, 1867.
- CLARK, Andrew J. Looking at Greek ceramics. In: CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise. *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. p. 1-20.
- D'ALLEVA, Anne. *Methods and theories of art history*. London: Laurence King, 2005.
- DAVIDSON, James. *Courtesans and fishcakes: the consuming passions of classical Athens*. London: HarperCollins, 1997.
- DENTZER, Jean-Marie. *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.* Rome: École Française de Rome, 1982.
- DONOHUE, Alice A. Introduction. In: DONOHUE, Alice A.; FULLERTON, Mark D. (eds.). *Ancient art and its historiography*. Cambridge: Cambridge University, 2003. p. 1-12.
- DONOHUE, Alice A. Interpreting women in archaic and classical sculpture. In: JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila. (eds.). *A companion to women in ancient world*. Oxford: Blackwell, 2012. p. 167-178.
- GARDINER, Edward Norman. *Athletics of the ancient world*. Oxford: Clarendon, 1930.
- GRILLO, J. G. C. As simposiastas de Eufrônio: hetairas ou mulheres? *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 10, p. 14-25, 2016.
- HART, Mary Louise. Glossary of Attic potters and vase-painters. In: CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise. *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. p. 31-63.
- HEDREEN, Guy Michael. Smikros. Fictional portrait of an artist as a symposiast by Euphronios. In: CAZZATO, Vanessa; OBBINK, Dirk; PRODI, Enrico Emanuele (eds.). *The cup of song: studies on poetry and the symposion*. Oxford: Oxford University, 2016. p. 113-139.

- JONES, Peter V. (org.). *O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KENNEDY, Rebecca Futo. Elite citizen women and the origins of hetaira in classical Athens, *Helios: Journal of the Classical Association of the Southwest*, 42, p. 61–79, 2015.
- KERÉNYI, Karl. *A mitologia dos gregos, I: a história dos deuses e dos homens*. Petrópolis, 2015.
- LASOWSKI, Patrick Wald. *O amor no tempo dos libertinos*. Lisboa: Texto & Grafia, 2014.
- LEWIS, Sian. *The Athenian woman: an iconographic handbook*. London: Routledge, 2002.
- LEWIS, Sian. *Iconography and the study of gender*. In: SCHROER, Silvia (ed.). *Images and gender: contributions to the hermeneutics of reading ancient art*. Fribourg; Göttingen: Academic; Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. p. 23–39. LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart (eds.). *A Greek-English lexicon*. Oxford: Oxford University, 1996.
- McCLURE, Laura K. *Courtesans at table: gender and literary culture in Athenaeus*. London: Routledge, 2003.
- McNIVEN, T. J. *Sex, gender, and sexuality*. In: SMITH, Tyler J.; PLANTZOS, Dimitris (eds.). *A companion to Greek art*. Oxford: Blackwell, 2012. p. 510–524.
- QUEYREL, Anne; QUEYREL, François. *Lexique d'histoire et de civilisation grecques*. Paris: Ellipses, 1996.
- RAGUSA, Giuliana (org. e trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- SHAPIRO, Harvey Alan. Literacy and social status of archaic attic vase-painters. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5, p. 211–222, 1995.
- SHAPIRO, Harvey Alan. *Re-fashioning Anakreon in Classical Athens*. München: Wilhelm Fink, 2012.
- SCHMITT-PANTEL, Pauline. *La cité au banquet: histoire des repas publics dans les cités grecques*. Paris: Sorbonne, 2011.
- SQUIRE, Michael. *Introduction: the art of art history in Greco-Roman antiquity*. *Arethusa*, 43, p. 133–163, 2010.
- STEPHANI, Ludolf. *Der Vasen-sammlung der kaiserlichen Ermitage*. Saint-Petersburg: Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft, 1869.
- STEPHANI, Ludolf. *Erklärung einiger Vasengemälde der kaiserlichen Ermitage*. In: *Compte-Rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l'année 1869*. Saint-Petersbourg: Académie Impériale des Sciences, 1870. p. 217–240.

STUDNICZKA, Franz. Antenor der Sohn des Eumares und die Geschichte der archaischen Malerei. *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 2, p. 135-168, 1887.

TOPPER, Kathryn. Approaches to reading Attic vases. In: JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila (eds.). *A companion to women in the ancient world*. Oxford: Blackwell, 2012. p. 141-152.

VERMEULE, Emily. Fragments of a symposion by Euphronios. *Antike Kunst*, 8, p. 34-39, 1965.

VILLARD, François. Euphronios, les Pionniers et l'esprit de progrès. In: PASQUIER, Alan et al. *Euphronios, peintre à Athènes au VIe Siècles avant J.-C.* Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990a. p. 25-31.

VILLARD, François. Euphronios vers 500. In: CYGIELMAN, Mario et al. *Euphronios*. Firenze: Il Ponte, 1990b. p. 23-27.

VILLARD, François. Les athlètes d'Euphronios. In: DENOYELLE, Martine (dir.). *Euphronios peintre*. Paris: La Documentation Française, 1992. p. 33-45.

VON BOTHMER, Dietrich. The subject matter of Euphronios. In: DENOYELLE, Martine (dir.). *Euphronios peintre*. Paris: La Documentation Française, 1992. p. 13-32.

VOUT, Caroline. Gender studies. In: MARCONI, Clemente (ed.). *The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture*. Oxford: Oxford University, 2015. p. 602-620.

WILLIAMS, Dyfri. Euphronios: du peintre au potier. In: PASQUIER, Alan et al. *Euphronios, peintre à Athènes au VIe Siècles avant J.-C.* Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990. p. 33-37.

WILLIAMS, Dyfri. Euphronios' contemporary companions and followers. In: Denoyelle, Martine (dir.). *Euphronios peintre*. Paris: La Documentation Française, 1992. p. 79-95.

DIVAS NO CINEMA: INTERPRETAÇÕES ICONOGRÁFICAS DE CANTORAS DE ÓPERA EM FILMES

Paulo M. Kühl

O tema deste texto traz mais dificuldades e inquietações do que propriamente respostas e resultados. Há uma questão muito simples que ronda toda a pesquisa em iconografia musical: como transportar elementos que são próprios do visual para o domínio do sonoro? No caso das cantoras, imagino que esta seria a pergunta que mais nos interessaria: como soavam suas vozes, ou como atuavam nos palcos? Claro, trata-se de uma questão das mais básicas e podemos tomar as imagens, seus modos de produção, seus usos, sua recepção e assim por diante, como fontes para as mais variadas pesquisas, especialmente nos estudos de cultura visual e de história cultural. Ainda prosseguindo com perguntas simples: como superar, se possível, essa expectativa, cheia de limitações e que nunca se realiza completamente? E se as imagens se movessem e tivessem sons, como nos filmes, o que aconteceria com nossas expectativas? Diante da produção cinematográfica, o que podemos fazer com o que nos é apresentado e o que nos mostra cantoras cantando, ou seja, fazendo aquilo que, em geral, delas mais esperamos?

O propósito aqui não é, obviamente, fazer uma teoria geral da representação de cantoras em cinema, mas sim, tomar quatro filmes em particular, para examinar como se dá a construção da imagem das cantoras no campo da ficção. São eles: *E la nave va* (1983) de Federico Fellini (1920-1993), *La luna* (1979), de Bernardo Bertolucci (1941), *Diva* (1981), de Jean-Jacques Beineix (1946), e *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog (1942). Aproximadamente contemporâneos, de diretores europeus com idades semelhantes – à exceção de Fellini – os filmes se alinham com tradições muito distintas da criação cinematográfica, mas trazem a ópera e a voz como presenças marcantes em seus enredos e, no caso dos três primeiros, cantoras como protagonistas. O filme de Herzog entrará aqui como uma maneira alternativa para se pensar a presença das cantoras. Todos os filmes tiveram um impacto muito grande na época, tanto nas críticas (muitas vezes negativas), como no público de diversos países e entraram, desde logo, num panteão de filmes que marcaram época, pelas mais razões diversas, incluindo a futilidade de seus temas e até a indignação. Desse modo, discutir a maneira como a ópera e especialmente cantoras e suas vozes são incorporadas nos filmes pode ajudar a compreender questões ligadas à iconografia da ópera e de suas divas.

E LA NAVE VA

No filme *E la nave va* de Federico Fellini, um grupo de pessoas, as mais diversas, embarca no navio “Gloria N.” em 1914, para prestar suas últimas homenagens a uma cantora morta, a soprano Edmea Tetua, “a maior cantora de todos os tempos, um milagre vocal, a voz de uma deusa”. Dela só restaram as cinzas, fotografias e imagens diversas (inclusive cinematográficas), objetos, memórias e pelo menos uma gravação. São várias as chaves de interpretação do filme, especialmente aquelas ligadas à política europeia, com os acontecimentos que antecedem a Primeira Guerra Mundial. A lista dos presentes na embarcação lembra, em certa medida, todos aqueles tipos ligados ao mundo da ópera já

elencados por Benedetto Marcello em seu *Il teatro alla moda* (1720), agora atualizada: cantoras, que incluem a maior rival da falecida, mas também as simpáticas, tenores em disputa, *entourage* e familiares, maestros, críticos, diretores de casas de ópera, empresários, etc.; soma-se a eles todo um grupo de seguidores (às vezes fanáticos e histéricos), políticos, jornalistas e outros, que lá estão por admiração, inveja ou simplesmente pelo passeio. Desde logo o mundo da ópera é apresentado como aristocrático, exclusivo, exagerado, sempre beirando o ridículo. Interessa aqui, sobretudo, reter a ideia de que no filme é precisamente uma cantora ausente, já morta e reduzida a cinzas, que consegue congrega os tipos mais estranhos e envolvê-los com sua música, sempre numa atmosfera que privilegia o artifício. As referências às qualidades da voz e da cantora são múltiplas: no hino elegíaco na subida do navio; a referência a seu desapego das coisas mundanas, como os contratos de trabalho, e o interesse exclusivo em sua arte; diz-se que conquistava a todos, mas era insegura; violenta, atirava objetos nos outros; envolvia-se tanto com seus personagens que, no último ato da *Traviata* tinha febre; era um “fenômeno vocal”, sua voz era “divina”, eram “cem cantoras em uma”; a maior de todos os tempos, para desespero de sua rival; prodígio vocal, com uma extensão de quase três oitavas sem esforço; não se via como um pulmão e um diafragma, mas era um “fenômeno de catalisação de energia”; “era diferente de todas as outras, era única”; era até mesmo apreciada no navio de guerra que ameaçou o “Gloria N.”; dizia não saber de onde vinha sua voz, sendo apenas um instrumento²; no momento da dispersão das cinzas, ouvimos “Oh, patria mia” da *Aida* – único momento em que finalmente conhecemos sua voz, em contraste com as aparições dos outros cantores a bordo – e todos choram, mas, como dito no filme, a música não toca os austríacos... Vemos, sobretudo através das lembranças elogiosas, construir-se a imagem da diva, inigualável e inatingível, no mais das vezes invisível, com apenas uma breve passagem em que ouvimos a gravação de sua voz.

Em contrapartida, ainda no terreno das divas, aparece, com muito mais detalhe, Ildebranda Cuffari: viva, é claro, cantando, sofrendo, infeliz. Na descrição da personagem:

a grande rival, desde sempre a eterna segunda. É uma mulher estatuária, ainda bela, apesar da idade. Encerrada desde sempre em rancoroso, amargo e mortificado ciúme, que tanto a faz sofrer, sobretudo agora, quando a morte de sua grande rival tornou insuperável a diferença de consensos que sempre as distinguiu. A memória agiganta os elogios e apaga os defeitos. Quem naquele navio ainda se lembra que em Nova York preferiram a sua Turandot àquela da defunta?³

Mais do que a descrição, no filme há uma passagem memorável em que Ildebranda, consternada, ouve os elogios feitos à rival: Barbara Jefford, que interpreta o personagem; e a expressão de seu rosto vai mudando. Um momento cinematográfico grandioso. Claro, há vários outros cantores e cantoras no filme, mas o motor da ação é a ausência definitiva de uma cantora que praticamente nunca vemos, apenas evocamos, em contrapartida àquela que pode ser vista, mas que talvez não nos seduza.

² Na lembrança de Sir Reginald: “una volta mi disse così: voi parlate sempre della mia voce, ma a volte ho quasi la certezza che in realtà non sia mia. Io sono un’uvola, un diaframma, un respiro. No so la voce da dove venga. Io sono solamente un istrumento, una semplice ragazza che a perfino paura di questa voce, che per tutta la mia vita mi ha obbligata a fare ciò che lei voleva”.

³ *Federico Fellini – E la nave va*. Soggetto e sceneggiatura de Federico Fellini e Tonino Guerra. Trascrizioni di Gianfranco Angelucci. Milão: Longanesi & C., 1983, p. 14.

Fellini constrói seu filme através da narração de Orlando, um jornalista/cronista, interpretado por Freddie Jones. Há aqui, como em vários outros filmes do diretor, o gosto por mostrar figuras curiosas, às vezes trágicas, no mais das vezes cômicas, girando no mundo da ópera. Mais do que isso, a passagem do início em preto-e-branco, com o som do rolo do filme rodando, para o colorido, a presença da música com múltiplas funções, os efeitos especiais propositadamente “artesanais”, além é claro do final, quando se revelam os bastidores da feitura do filme, tudo indica a associação entre a ópera e a vida, uma grande ópera do mundo, com paixões exacerbadas, uma poderosa metáfora que nos devolve ao mesmo tempo o estranhamento com relação ao artifício, mas também com relação à própria existência.

LA LUNA

Filme polêmico em vários aspectos, mas sobretudo chocante pelas cenas de incesto, o foco principal da trama é justamente a difícil relação entre Caterina, cantora de renome internacional interpretada por Jill Clayburgh, e seu filho Joseph, interpretado por Matthew Barry. Caterina tem seus rampantes de *prima donna*, mostrando uma gama de sentimentos contraditórios, desempenhados com maestria pela atriz americana. Aliás, mesmo que muito criticado, sua atuação sempre foi especialmente apreciada, tanto na complexidade com que construiu seu personagem, como também no esforço para dublar as partes cantadas. A música e o canto em si não constituem o foco da ação – parecemos estar diante da vida cotidiana, no mais das vezes neurótica, da cantora e de seu filho; ao mesmo tempo, a referência à ópera é importante não apenas nas várias falas, mas, até mesmo, na construção do improvável final feliz. O desempenho do personagem como cantora aparece de fato em apenas três cenas, todas com música de Verdi: *Il Trovatore* (encenado na ópera de Roma), *Rigoletto* (que aparece como uma gravação) e *Un ballo in maschera* (nas Termas de Caracala). Há também uma passagem em que se ouve o *intermezzo* da *Traviata*, além de outra que será discutida a seguir. O personagem de Caterina, complexa e caprichosa, em crise com o filho adolescente, canta pela casa, festeja no camarim, faz um rápido vocalize, enfim, parece tentar levar a vida mesmo com a perda recente do marido. Mas há um momento no filme em que ela enuncia claramente: “não quero mais cantar”. A partir daí, procura seu antigo professor de canto, agora senil, e, de maneira agressiva, diz-lhe: “tudo o que importava era minha voz. Você se lembra quando disse que um dia eu odiaria minha voz?” Parece que esse momento chegou na vida cantora. Se o filme já é psicanalítico em sua proposta, na explicitação da relação edípica entre mãe e filho, também podemos pensar na relação da cantora e da sua voz, assim como na do filho com a voz da mãe dentro da mesma chave⁴.

No filme, talvez já antecipando o final feliz, na mesma cena com o professor de canto, que não reconhece sua aluna, ambos cantarolam juntos o terzettino de *Così fan tutte* de Mozart, “Soave sia il vento”, com suas metáforas naturais semelhantes às da *Canzonetta sull'aria* das Bodas de Fígaro⁵, e seu desejo de bom augúrio. No final, com a reunião familiar pai-mãe-filho, a cantora reencontrará

4 Para uma tentativa de compreensão psicanalítica da voz em seus vários aspectos, veja-se Marie-France CASTARÈDE, *La voix et ses sortilèges*, Paris: Les Belles-Lettres, 1987.

5 Também usada em um filme, *Um sonho de liberdade* (1994), de Frank Darabont, com uma função apaziguadora. Para outros exemplos em que o trecho é usado, veja-se Marcia J. Citron, “Soave sia il vento” Sunday, Bloody Sunday and Closer. In *When Opera Meets Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 212-245.

sua voz no ensaio de *Un ballo in maschera*. A crítica feminista parece ter detestado o filme, justamente porque Caterina só está em paz e cantando quando cercada pelas figuras masculinas, seja a do marido que morre, a do filho que tenta substituir o pai, ou quando ressurge o verdadeiro pai do menino, reproduzindo um modelo burguês de família⁶. Contudo, para aquilo que aqui nos interessa, o artifício está explicitado em vários momentos do filme: nas tomadas de Roma e de seus monumentos, mas sobretudo no momento em que aparecem as óperas. No caso do *Trovatore*, com rápidos movimentos da câmera, há um cenário ilusionista com o céu estrelado e a lua, mas o qual escancara seus mecanismos, inclusive com o pessoal trabalhando na coxia e a presença do ponto (depois a retirada da grande peruca no camarim, mais um elemento de ilusão), que tem grande efeito sobre Joe, inebriado enquanto a mãe canta. Note-se que o final feliz está no filme, e não no *Ballo*, uma vez que neste Riccardo morre, despedindo-se de Amelia e dos filhos (“Addio per sempre, o figli miei... per sempre”), criando talvez mais uma ironia com a trama do filme. Na cena final, é o ensaio escancarando a produção do artificial, com a câmera atravessando os grupos de pessoas, e também com a presença do ponto e outras pessoas ligadas à produção do espetáculo, tudo para terminar num final feliz, coroado pela lua. Assim, temos a certeza de estar no meio de uma grande representação, longe da “verdade” e até mesmo da verossimilhança. Também é interessante notar que, no filme, a voz de Caterina pertence a três cantoras diferentes: Gabriella Tucci, no *Trovatore*, ninguém menos do que Maria Callas, no *Rigoletto*, e Martina Arroyo, no *Ballo*. Ou seja, deliberadamente foram usadas três vozes “reais” distintas para compor a voz de Caterina, mais uma vez desmanchando a verdade da representação e uma eventual aderência ao “real”, pelo menos para quem prestar atenção ao que é cantado. Ao comentar a presença da ópera no filme, Ermelinda M. Campani lembra uma importante citação de Visconti:

Com o melodrama, Bertolucci também cita Luchino Visconti, quando [este] afirma: “amo o melodrama, porque se situa de fato nos confins da vida e do teatro. Tentei mostrar esta minha predileção nas primeiras sequências do filme *Senso*. O que mais me fascina é o personagem da “diva”, este ser insólito cujo papel no espetáculo seria necessário reavaliar hoje. Na mitologia moderna, a diva encarna o raro, o extravagante e o excepcional.”⁷

Nos confins da vida e do teatro, onde certamente reside a figura da diva. Apesar da ilusão “realista”, o cinema, assim como outros meios que trabalham com a produção de imagens, pode desmanchar o que ele mesmo apresenta. Como diria Henry Maldiney os elementos que compõem a criação, no caso cinematográfica, devem ser entendidos como um conjunto, como um pensamento que é “anterior à função representativa”⁸, de qualquer assunto e que nada tem de tolo. E Bertolucci, ao usar a ópera, parece explicitar essa função para tratar de temas pessoais ou autobiográficos; tal função é ao mesmo tempo indissociável da figura da cantora e de sua vida, que nada tem de cotidiana.

6 Veja-se Ermelinda M. CAMPANI, “Bernardo Bertolucci e le “sue” donne: La luna”. In *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 1998, Vol. 32, n. 2, pp. 427-441.

7 Id., p. 432. A citação de Visconti vem de G. CALLEGARI e N. LODATO (org.), *Leggere Visconti, scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti: con una bibliografia critica generale*, Pavia: Amministrazione provinciale, p. 68.

8 “Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité’ [1953]. In *Regard Parole Espace*, Paris: Les Editions du Cerf, 2013, p. 36.

DIVA

Diva – uma paixão perigosa (em seu título cafona no Brasil) é uma estranha combinação de filme policial com o fascínio por uma cantora de ópera e sua voz. Como papel de destaque está a cantora Cynthia Hawkins, interpretada por Wilhelmenia Wiggins-Fernandez (1949), que parece causar grande comoção em seus admiradores e também certo frisson por recusar-se a gravar sua voz. Seu fã mais ardoroso, Jules, consegue realizar uma gravação não-autorizada de um concerto, em especial da apresentação em que ela canta a famosa ária de *La Wally* de Catalani, *Ebben, ne andrò lontana*. O filme inicia e termina com a mesma ária: no início, é o jovem em lágrimas ouvindo a voz da cantora; no final, com o teatro vazio, é a cantora a ouvir o som de sua própria voz e com ela emocionar-se. O mundo da ópera é, no filme, apresentado como um tanto fútil, com os usuais cumprimentos no camarim (“*La princesse veut absolument te voir*”), hotéis de luxo, exuberantes arranjos de flores, roupas e penteados variados e elegantes. Aliás, o vestido da cantora é roubado pelo carteiro logo no início e, durante boa parte do filme, ele se cobre com o vestido, ou o usa como cachecol. Trata-se de um clássico caso de fetiche, tal como descrito por Freud. É também nesse plano, que o jovem pede a uma prostituta negra que o vista: assim, fica clara a relação de fascínio com a cantora, sua voz e seu corpo, que parece inatingível e só pode ser substituído por um simulacro, no caso, o corpo da prostituta. A paixão é avassaladora e envolve toda a vida do jovem personagem. Sabemos, mais adiante, que Jules foi de mobilette até Bordeaux e Munique justamente para poder ouvir a cantora.

Paralelamente a esse amor quase impossível corre a trama policial: uma outra fita gravada envolvendo uma rede de prostituição, policiais corruptos, assassinatos, além de chantagistas taiwaneses que estão atrás da gravação da cantora. Os ambientes são todos extremamente estilizados, as tomadas privilegiam objetos, seus detalhes e as cores, algo que o diretor trouxe de suas experiências no mundo da publicidade e que novamente nos envia para a esfera do fetiche. Na visão de Christian Metz⁹, é mais fácil uma fotografia tornar-se fetiche do que um filme; contudo, um filme consegue jogar mais com o fetichismo e, no caso particular de *Diva*, dá voz aos objetos, e até mesmo alguns personagens, tudo pode ser visto como fetiche, num movimento que parece tão caro ao pós-modernismo¹⁰. O final feliz consegue resolver as duas tramas, reconciliando o jovem e a cantora. Com relação à voz, o filme explicita pouco a pouco o mito da cantora que não grava e nunca deixou ninguém ouvi-la ensaiar, que, um tanto caprichosa, se recusa a ser chantageada pelos taiwaneses, mesmo que o empresário lhe diga ser possível realizar gravações de qualidade, lembrando que “uma voz não é eterna, a não ser pelo disco”. No final, ainda receosa, ela afirma nunca ter ouvido a si mesma cantar, confirmando a fantasia da voz preciosa, exclusiva, inatingível. Ao mesmo tempo, na parte policial do filme, é a fita-cassete a revelar a verdadeira identidade do policial corrupto. Assim, há uma espécie de superposição de valores, da gravação-verdade e da gravação-falsidade, com a possibilidade de vir a tornar-se verídica.

Pauline Kael, em sua resenha durante o lançamento do filme, notou que ouvir a voz da cantora apenas na gravação, curiosamente, perde muito de seus

9 Chris METZ, “Photography and Fetish. In *October*, Vol. 34 (Autumn, 1985), pp. 81-90

10 Veja-se a discussão sobre fetichismo em Donald L. DONHAM, *The Erotics of History – An Atlantic African Example*, Berkeley: University of California Press, 2018, p. 30: “In our so-called postmodern age, the allure of commodities became something to be celebrated. Advertisers self-consciously specialized in the propagation of fetishes, and artists like Andy Warhol attempted to capture their magic”.

encantos¹¹. No filme, com o conjunto do espetáculo cinematográfico e todo o mito que se vai construindo, temos a sensação de que se trata da mais sublime cantora. Contudo, ao ouvirmos apenas uma gravação, as expectativas logo se desmancham, mostrando que a vivência musical é construída por meio de muitas experiências e, no caso do cinema, através de uma pluralidade de sensações visuais que ajudam a tornar a fruição sonora mais ou menos rica. Se olharmos para a carreira de Wilhelmenia Wiggins-Fernandez, sabemos que ela não era exatamente a cantora mais proeminente no mundo da música dos anos 1980; de maneira semelhante, mesmo após o filme, sua carreira não mudou de patamar. Os motivos para isso podem ser os mais variados, entretanto é como se todo aparato do filme não fosse suficiente para manter seu renome como cantora.

O filme constrói a imagem de uma mulher exótica, por ser americana e negra. A variedade dos penteados e das roupas, especialmente na cena em que ela aparece mais “africana”, com roupas coloridas, acessórios variados e cabelo estilizado, além do mais acompanhada por Abdulah, rastafári, ajuda a compor o mito de uma mulher estranha, fascinante e sedutora. No filme, a partir desse encontro, o jovem e a cantora fazem um tour por Paris, com a melosa “Sentimental Walk” de Vladimir Cosma ao fundo. O desfecho do encontro é uma noite juntos no hotel, cada um em sua cama, respeitando talvez a “norma” do isolamento das raças¹². Dale Hudson aponta uma tendência no cinema francês, o qual

tem uma longa tradição de revitalizar-se ao utilizar mulheres estrangeiras – Josephine Baker em *La Sirène des tropiques* (Nalpas e Étiévant, 1927), Nora Gregor em *La Règle du jeu* (Renoir, 1939), Jean Seberg em *À bout de souffle* (Godard, 1959), Wilhelmenia Fernandez in *Diva* (Beineix, 1981), Maggie Cheung in *Irma Vep* (Assayas, 1996) – em relações romanticamente ou eroticamente carregadas com homens franceses, acentuando vestígios de *tropoi* antiquíssimos de corpos femininos que, como corpos estrangeiros de terra, esperam ser conquistados e contidos¹³.

Assim, o exotismo da cantora e o de sua voz poderiam entrar nessa categoria de terras a serem conquistadas e, talvez, domesticadas. Ao mesmo tempo, o filme é tão estilizado e em certa medida artificial, que quase beira o cômico e o descompromissado. Vincent Canby, em sua coluna no *The New York Times*, disparou: “não posso crer que um filme que contém a resplandecente manchete de jornal ‘quem roubou o vestido da Diva?’ não queira ser engraçado”¹⁴. Pauline Kael também vê um filme “que não se leva muito a sério”, além de classificá-lo como “não realmente memorável”.¹⁵ Assim, o universo da ópera e das pessoas nela envolvidas é mostrado como demasiado descolado da vida comum; do mesmo modo, a cantora e sua voz parecem pertencer ao âmbito do inatingível.

11 “When Cynthia listens to Jules’ tape of her singing, she realizes she was wrong to be against recording. But in a way she wasn’t. If you put on the record of Wilhelmenia Fernandez singing her big number in the movie – the aria from the first act of Catalani’s “La Wally” – you may decide that Cynthia Hawkins was right, because without her beauty and the drama of her presence and the charged setting that the movie gives her performance, her voice isn’t quite as overwhelming glorious [...] Actually, the entire movie demonstrates the richness that you can get only from movies. If it’s about anything, it’s about the joy of making them”. Pauline KAEL, *The New Yorker*, 19/04/1982, p. 167.

12 Para uma discussão, no domínio das artes, em especial da fotografia, mostrando aquilo que o autor entende como a interdição máxima, ou seja, “a traumática fantasia da miscigenação”, veja-se Stuart HALL, “Reconstruction Work: Images of Postwar Black Settlement” [1984]. In Ben HIGHMORE (org.), *The Everyday Life Reader*, Londres e Nova York: Routledge, 2002, pp. 251-261.

13 Dale HUDSON, “Transpolitical Spaces in Transnational French Cinemas: Vampires and the Illusions of National Borders and Universal Citizenship”. In *French Cultural Studies*, 22 (2), 2011, p. 114.

14 Vincent CANBY, *The New York Times*, 16/04/1982.

15 *op. cit.*, p. 165

FITZCARRALDO

Há muito o que dizer sobre a presença da ópera no filme de Werner Herzog¹⁶, mas a intenção aqui é apenas chamar a atenção para uma cena específica: ainda na abertura do filme, após a exibição da floresta com os sons da natureza, há uma alternância entre a música do grupo alemão Popol Vuh (Wehe Khorazin) e os sons do teatro e da ópera. Vemos pessoas acorrendo ao teatro Amazonas, em Manaus, para assistir a uma ópera. Fitzcarraldo (Klaus Kinski) vem remando num bote junto com Molly (Claudia Cardinale), atrasados para a apresentação. Além das carruagens, do cavalo bebendo champanhe e da emoção da entrada, vemos um trecho do *Ernani* (Ato IV, cena 4, cena 6 – com Silva, e cena 7 – *finale*) de Verdi (sempre ele), desempenhado por Caruso e Sarah Bernhardt, numa representação que de fato nunca existiu. A cena é das mais estranhas já apresentadas no cinema: como se sabe, a famosa atriz francesa não cantava e era dublada por uma cantora; no filme, vemos o casal de protagonistas da ópera (*Ernani* e *Elvira*) no palco e a dona da voz (Lourdes Magalhães – atriz, Mietta Sieghle – voz), ao lado. Mas Herzog utiliza um ator, Jean-Claude Dreyfuss, para fazer Sarah Bernhardt, enorme no palco, mais alto do que Caruso (Costante Moret – ator, Veriano Luchetti – voz), com gestos exageradíssimos e muitas caretas, e também em cena com outro personagem, Silva (Dimitar Petkov). Assim, temos uma sucessão de representações: o filme, que mostra o teatro, com os cantores, que são atores, com vozes de cantores; sendo que o papel da atriz de fama internacional é desempenhado por um homem, dublado ao lado do palco por uma atriz que representa uma cantora, cuja voz pertence a uma cantora que não vemos. Tal sobreposição de representações parece querer destruir a própria noção de representação.

É muito próprio do cinema de Herzog, até mesmo em seus documentários, esse jogo interminável. É como se o interesse do diretor sempre estivesse mais além do que esperaríamos, como em *O Homem urso* (*Grizzly Man*, 2005) ou *A Caverna dos sonhos esquecidos* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2011), mostrando aspectos surpreendentes da história que parece ser o foco principal. No caso de *Fitzcarraldo*, em vários episódios ficamos assombrados com as intenções do protagonista e com o desdobramento de suas ações. Contudo, parece que já na cena inicial o diretor concebe a ópera e o cinema como um mundo em si, com convenções muito particulares que a todo tempo parecem impedir qualquer possibilidade de uma verdade da representação. Somos transportados do mundo da mimesis para outro com suas próprias regras, sem correlações claras, e onde algumas coisas podem se manifestar, em especial o fascínio pela música e pelo canto. A cantora/atriz Sarah Bernhardt é aqui a encarnação da diva, apesar de o interesse principal do personagem-título estar em Caruso e em sua voz, que aparecerá novamente no filme em uma importante cena relacionada aos poderes da música.

Curiosa também é a presença do porteiro do teatro, com ninguém menos do que Milton Nascimento, majestoso em seu traje, e que também manifesta seu desejo de ver Caruso. Na montagem do filme, seja em sua versão em inglês ou em alemão, a dublagem da fala de todos os personagens, representados por atores de diversas nacionalidades, é patente. Além disso, a dublagem dos cantores, seja a de Sarah Bernhardt em cena, ou a de Caruso, ou do personagem Silva, também é mostrada de maneira evidente, quase como um travestismo vocal. O “erro” da entrada da atriz no final do ato, a qual se antecipa, recua, depois reaparece, o cenário de Gianni Ratto (com a ponte em ruínas, o corrimão da escadaria incompleto), o olhar ambicioso da

16 Veja-se, em particular, R. LEPPERT, “Opera, Aesthetic Violence, and the Imposition of Modernity: *Fitzcarraldo*”. In D. GOLMARK, L. KRAMER, R. LEPPERT (org.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley, Los Angeles, Londres: Univ. of California Press, 2007, pp. 99–119.

atriz competindo com o cantor e alterando o final da ópera, tudo, na combinação de sons e imagens no momento em que os créditos do filme são apresentados, aponta para algo exagerado, quase risível, expondo e explicitando o artifício da ação ali representada. Em certa medida, é o cinema mostrando seus limites, no casamento com a ópera, arrancando-nos de nosso interesse por uma eventual concretude do mundo e revelando a possibilidade de apresentação plena do fascínio por algo mais mágico. A corrida de Fitzcarraldo e Molly – em seu atraso, vindos da floresta (ou seja, da Natureza) – pode ser visto como uma metáfora do anseio por algo diverso (a Arte); a tentativa posterior de realização no mundo concreto dessa alteridade está, segundo o filme, fadada ao fracasso.

Com essas observações sobre a maneira como a música e o canto estão inseridos no início do filme, podemos talvez encontrar a sugestão para olharmos as representações de cantoras em imagens com algum cuidado e desconfiança. Podemos tomar o filme de Herzog, em seu conjunto, como uma declaração da impossibilidade de “forçar” a civilização nos trópicos¹⁷, tópica constantemente repetida nas mais variadas obras artísticas e científicas. Poderíamos igualmente vislumbrar, no filme, uma pista para pensarmos imagens musicais fora da centralidade do mundo europeu? Tomemos apenas mais um filme em que há a aparição de uma cantora – *O Quinto elemento* (1997) de Luc Besson – em que a diva extra-terrestre Plava Laguna canta os primeiros versos da conhecida cena da *Lucia di Lamermoor* (O Contrato Nupcial, II, cena 5) de Donizetti. Mais uma vez estamos num barco – uma nave espacial – num luxuoso teatro, em que todos estão fascinados com a voz da misteriosa cantora de gestos amplos, que também é a mensageira secreta, portadora da salvação da vida na Terra. Num filme de ficção-científica, nos confins de um gigantesco universo distópico, é no encontro com a voz da cantora – representando, como é bom lembrar, a loucura da personagem – que a humanidade pode encontrar sua redenção. É certamente a maior responsabilidade já atribuída a uma cantora.

No conjunto de filmes aqui comentados, surgem alguns elementos constantes: em primeiro lugar, o fascínio pela voz feminina, a qual pode existir praticamente sem imagens, no caso de *E la nave va*, na figura da mãe neurótica e incestuosa em *La Luna*, encarnada em uma mulher “exótica” em *Diva*, ou ainda mais exótica em *O Quinto elemento*, ou numa atriz/travesti que não canta, em *Fitzcarraldo*. Em segundo, cria-se uma cisão entre a voz sublime e a mulher carnal, uma oposição entre a cantora e sua voz e a mulher em sua vida do dia a dia. Como mostrou Susan Rutherford¹⁸, já há muito tempo a figura da *prima donna* era criticada, tal como se lê na *Estrenna teatrale europea* de 1844, quando o autor enumera as qualidades para uma cantora¹⁹. Poderíamos acrescentar: uma relação neurótica com os homens. Assim, o mundo da ópera – um tanto genérico – é apresentado como radicalmente distinto de uma realidade mais próxima, mensurável, representável, e tem suas próprias convenções, obedecendo a uma lógica muito particular, mostrando desse modo o artifício em sua plenitude. Talvez haja aqui algum tipo de limitação, enviando a ópera e seus personagens para o domínio do inatingível, mas, ainda assim, trata-se de algo que deve ser levado em conta ao olharmos para imagens desse mundo.

17 Discuti essa questão em “Visões cinematográficas da ópera nos trópicos”. In *Art Research Journal*, v. 4, n. 1 (2017), pp. 57-75.

18 Susan RUTHERFORD, *The prima donna and opera, 1815-1930*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

19 “coquetterie, beleza, habilidade nas intrigas, uma dose suficiente de charlatanismo, grandes ares de celebridade mais ou menos incompreendida, muita impertinência, um apego escrupuloso e, quando ocorre, convulsivo às próprias conveniências, roupas que escondem pouco que muito reluzem, afetação, pretensões ilimitadas, uma eloquência honradamente petulante falando dos próprios triunfos, altivez com as segundas partes, maledicência contra as próprias rivais...”. Vita, morte e trasmigrazione della Prima Donna. In: *Estrenna teatrale europea*, 1844, pp. 5-6.

RÍTMICOS, SAGRADOS, PROFANOS: A PRESENÇA DE REPRESENTAÇÕES DE INSTRUMENTOS MUSICAIS NA ARTE BRASILEIRA – UM OLHAR SOBRE A OBRA DE CARYBÉ NA BAHIA DE TODOS OS SANTOS²⁰

Maria José Spiteri Tavolaro Passos

INTRODUÇÃO

Formada pelo amálgama de diferentes fontes étnicas, a pluralidade é uma das marcas da Cultura Brasileira. Esse encontro entre matrizes de variadas origens cria um universo de cores, formas, cheiros, sabores, movimentos e sonoridades que despertou o olhar de diversos artistas, gerando ao longo de nossa história, muitas concepções, registradas sob as mais diversas formas de expressão como o desenho, a gravura, a pintura, a escultura, o cinema e a música, que nesse cenário, pode ser considerada uma marcante presença.

Impalpáveis e singulares pela efemeridade própria dos sons, porém sempre presentes do nascimento à morte, as manifestações musicais também foram registradas pelos artistas visuais como um traço marcante em nossa cultura e assim encontramos em muitas obras, em diferentes contextos, instrumentos musicais apontando para questões ligadas às técnicas construtivas dos instrumentos e à performance artística entre outras possibilidades.

No presente artigo são apresentadas algumas dessas ocorrências em obras que tratam da cultura brasileira, destacando aquelas realizadas por Hector Julio Páride Bernabó, ou simplesmente Carybé, que dedicou grande parte de seu trabalho às manifestações populares brasileiras, com ênfase para o cotidiano do povo baiano, suas festas, práticas marciais e sua religiosidade.

Assim como ocorreu com Pierre Verger, Djanira, Heitor dos Prazeres, Mario Cravo Junior, Rubem Valentim, Mestre Didi, Ronaldo Rego e tantos outros, as práticas religiosas influenciadas pelas crenças dos africanos e indígenas tornaram-se um tema que mereceu especial atenção no decorrer da trajetória artística de Carybé em sua longa permanência no Brasil.

E, em meio a grupos de pescadores, feiras nas ruas, rodas de capoeira, rituais religiosos, encontramos na obra de Carybé, uma presença constante – a música. Impalpável e singular pela fugacidade própria dos sons, ela surge nas representações desse artista nos mais diversos momentos sejam eles celebrando a vida ou a morte, podendo sua obra constituir a partir de um estudo iconográfico e iconológico, um profícuo campo de estudo para artistas, historiadores e musicólogos.

²⁰ Registra-se aqui um especial agradecimento a todos os que contribuíram para a realização desta pesquisa: a Solange Bernabó, filha de Carybé, que nos cedeu ricas informações a respeito do artista; Natalie Roth e Regina Guerra, pela sua sempre solícita colaboração; ao Instituto Carybé (Salvador, BA), ao pesquisador Alexandre Cumino, que contribuiu com seus conhecimentos ligados às Ciências da Religião; à Dra. Adriana Vendramini Terra e à *Copyrights Consultoria* por intermediar o contato com os herdeiros e nos ceder os direitos de uso das imagens para esta publicação; ao *Axé Ilê Obá* e a Mãe Paula de Iansã (São Paulo, SP) por nos receber e dividir conosco um pouco do seu grande conhecimento a respeito da religião, à Biblioteca *Carolina Maria de Jesus* e ao Museu Afro Brasil (São Paulo, SP).

Carybé, uma trajetória

Carybé nasceu na Argentina, em 1911, filho de pai italiano e mãe brasileira, ainda bebê, mudou-se com a família para a Itália, onde viveu até os nove anos. De lá transferiram-se para o Brasil e, morando no Rio de Janeiro até os 19 anos, onde cursou por dois anos a Escola de Belas Artes. Aos 19 anos retornou com a família para a Argentina e lá, por volta de 1930, iniciou suas atividades como ilustrador, chargista, cartunista, trabalhando para jornais e outras publicações.

Na década de 1930 passa a pintar telas e realiza sua primeira exposição – depois dessa, muitas outras se sucederam ao longo de sua longa trajetória.

Em 1938 retorna ao Brasil como correspondente do jornal *Pregón*, atividade essa que não se concretizou em razão da falência do jornal. Mas, foi nessa fase que deu início aos registros do universo das práticas religiosas de matriz afro e da capoeira.

Retornando à Argentina realizou diversos trabalhos ligados à área editorial, entre eles a tradução para o espanhol, juntamente com Raul Brie, da obra *Macunaíma*, de Mario de Andrade, e as ilustrações do livro *Macumba, Relatos de la Tierra Verde*²¹, de Bernardo Kordan (1915–2002).

Realiza diversas viagens por cidades da América Latina, retornando algumas vezes ao Brasil, onde teve a oportunidade de visitar diferentes localidades.

Em 1946, em Tartagal, casa-se com a argentina Nancy Colina Bailey²² e, pouco tempo depois, muda-se para o Brasil; trabalhando por dois anos no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*. Mas seu sonho era morar na Bahia... Isso se concretiza em 1950, quando recebe um convite para trabalhar em um projeto de Anísio Teixeira, documentando a cultura baiana.

Convém destacar o contexto baiano quando da chegada de Carybé em Salvador.

No início do século XX, a Bahia caminhava à parte do processo de modernização que se instalava em outras grandes cidades brasileiras, especialmente do eixo Rio-São Paulo.

[...] escanteada, a Bahia não foi envolvida pela onda de modernização que se armou no país – ou, mais precisamente, no Brasil meridional. E assim chegou ao século XX com uma organização produtiva arcaica, agromercantil, que só da década de 50 em diante viria a ser afetada em escala significativa (RISÉRIO, 1993, p. 61²³ apud BARBOSA, 2009).

Em 1947, Otavio Mangabeira²⁴ assume o governo do Estado da Bahia e imprime um novo ritmo ao desenvolvimento da região. Convida o educador Anísio Teixeira (1900–1971)²⁵ para o cargo de Secretário da Educação e Saúde e a partir daí não apenas a Educação, mas também a Cultura e as Artes receberam incentivo e apoio político-financeiro favorecendo o desenvolvimento do Modernismo na Bahia.

21 KORDON, Bernardo. *Macumba: relatos de la tierra verde*. Buenos Aires: Tiempo Nuestro, 1939.

22 Com Nancy C. Bailey (depois, Nancy Bernabó) teve dois filhos: Ramiro Bernabó, nascido na Argentina e Solange, nascida em Salvador.

23 RISERIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Coleção Debates, v. 253).

24 Otavio Mangabeira (1886–1960) – engenheiro, escritor e político brasileiro, foi deputado, senador e governador do estado da Bahia, tendo apoiado e realizado importantes ações ligadas ao sistema educacional naquele estado como a criação da Escola do Parque (projeto de Anísio Teixeira).

25 Anísio Teixeira (1900–1971) – Jurista, escritor e educador brasileiro, atuante junto ao movimento da Escola Nova, participou ativamente da reformulação do sistema educacional na Bahia e do Rio de Janeiro. Defendeu o ensino público, laico, gratuito e obrigatório. Foi Conselheiro Geral da UNESCO em 1946, tendo também assumido vários cargos públicos como Secretário da Educação no Rio de Janeiro e depois na Bahia, secretário Geral da CAPES etc...

Entre as ações de Anísio Teixeira esteve a criação do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, cujo projeto previa a permanência dos estudantes em período integral na escola, durante o qual receberiam educação básica, praticariam esportes, estudos relacionados às artes e aos trabalhos manuais.

No campo da Arte, nessa época vários artistas se debruçaram sobre suas raízes. Nesse contexto, Carybé integra um verdadeiro grupo composto por nomes como Mario Cravo Junior, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Jorge Amado, Dorival Caymmi passando a fazer parte de um movimento de renovação das artes plásticas naquelas terras, ao mesmo tempo que contribuiu para a construção de uma “imagem” da Bahia e do povo baiano “como uma terra da mistura, sem conflitos, de todas as raças e todos os credos” (MACIEL, 2016, p. 22), conforme nos relata Vagner Gonçalves Silva em seu artigo “Artes do Axé” (2012):

A cultura baiana, especialmente aquela vinculada ao mundo do candomblé, foi certamente sua maior fonte de inspiração. E não só a ele, mas a um grupo de artistas de várias áreas, – como Pierre Verger na fotografia, Mario Cravo na escultura, Jorge Amado na literatura, Dorival Caymmi na música –, que em meados do século XX se nutriram desta cultura e do seu aspecto religioso, para a elaboração de uma estética que acabou por revitalizar as artes baianas e projetá-las nacional e internacionalmente. Por meio da obra destes autores, consolidou-se o imaginário de uma Bahia como “terra boa” com sua gente mestiça, afável e indolente, pintada em sua explosão de cores fortes, gestos sensuais e comidas com sabores condimentados. Uma Bahia de todos os santos e orixás (SILVA, 2012, p. 2).

Registrando o povo baiano, Carybé criou ilustrações para importantes publicações de autores como Jorge Amado e Gabriel Garcia Marquez, além de pinturas, gravuras, desenhos, relevos e, posteriormente, grandes murais. Suas obras passaram a constituir um relato pessoal, um olhar particular a respeito desse segmento da cultura brasileira: as tropas de viajantes, o cangaço, o cotidiano das populações litorâneas, a atividade dos pescadores, as lutas marciais camufladas pela agilidade de corpos modelados pelo ritmado jogo de capoeira, a complexa ritualística do candomblé...

Pierre Verger, fotógrafo e pesquisador, que também esteve presente nesse processo, tornou-se grande amigo de Carybé, partilhando desse espírito investigativo que conduziu o artista a um longo percurso junto ao universo profano das feiras, das rodas de capoeira, dos pescadores, do dia-a-dia e da espontaneidade da “gente da Bahia” e, principalmente, às festas religiosas.

A temática do sagrado foi, sem dúvida, um campo significativo em sua trajetória.

Foi logo que aportou na Boa Terra que deu início a uma pesquisa sobre os mistérios do candomblé na Bahia, fazendo amizade com a famosa Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora do Terreiro Axé Opô Afonjá – ao qual permaneceu fiel durante toda sua vida [...]. Sua pesquisa sobre esse tema durou até as vésperas de sua morte, resultando em centenas de aquarelas [...] (BERNABÓ, 2006, p. 15).

É curioso observar como esse artista, proveniente de outra realidade cultural, se identificou de tal forma com a cultura brasileira, a ponto de incorporá-la ao seu modo de viver de pensar, à sua arte e à sua fé.²⁶

²⁶ Carybé foi iniciado como filho do Orixá Oxóssi por Mãe Senhora e seguiu acompanhando as atividades de sua casa, o Axé Ôpo Afonjá, no bairro do Cabula. Após a morte dessa famosa Iyalorixá, a direção da casa passou a Mãe Ondina de Oxalá e após essa, a Mãe Stella de Oxossi, e que acompanhou o artista até o seu último dia.

Carybé e o candomblé

A ligação estabelecida entre Carybé e o candomblé baiano foi de grande identificação e envolvimento, o que o conduziu a um convívio intenso com esse ambiente religioso, chegando a ser confirmado como Obá Onã Shokun, um dos Obás de Xangô, título que equivaleria a um cargo de ministro, um conselheiro do dirigente espiritual da casa Axé Opó Afonjá²⁷.

Essa convivência com o sagrado, associada à sua prática de documentar artisticamente o cotidiano da Bahia gerou frutos singulares: ao longo de três décadas, Carybé realizou uma série de registros que resultaram em um conjunto de 128 aquarelas documentando o universo dos terreiros do candomblé²⁸, especialmente do Axé Opó Afonjá, ao qual esteve ligado e onde faleceu em 1997, durante uma festa de Oxossi.

Esse conjunto está reunido na obra *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, que ele próprio assim definiria:

Este trabalho tem a pretensão de ser um documentário honesto e preciso das coisas do Candomblé. Há desenhos de 1950 até os deste ano de 1980, mostrando festas, trajes, símbolos e cerimônias por mim vistas e vividas, nesse mundo prodigioso que os escravos nos trouxeram e depositaram nas profundezas do coração da Bahia. Mundo amorosamente zelado pelas Iyalorixás e pelos Babalorixás, mundo de deuses modestos e humanos que até hoje enfrentam os dois terríveis e vorazes deuses contemporâneos: a Ciência e o Progresso (CARYBÉ, apud BERNABÓ, 2016).

O candomblé, como religião iniciática envolve uma série de práticas nas quais os adeptos se recolhem temporariamente do convívio social, cumprem preceitos, envolvendo assim uma significativa reclusão e intimidade.

Segundo Solange Bernabó²⁹, filha de Carybé, quando seu pai iniciou os apontamentos que dariam origem à *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* o registro fotográfico dos rituais candomblecistas não era permitido, logo, as aquarelas que hoje vemos foram trabalhos realizados a partir de uma memória visual do artista. Para essa autora, a singularidade dessa obra reside no fato de seu fim documental, visto que outros trabalhos realizados por Carybé tinham propósitos mais livremente criativos e, portanto continham um menor compromisso com a realidade factual.

Nota-se que em 1951, pela primeira vez, imagens de uma iniciação de candomblé foram levadas a público em uma matéria publicada em *O Cruzeiro*, com fotos de José Medeiros. A intenção inicial do fotógrafo foi apresentar o candomblé da Bahia de um modo mais autêntico do que havia sido na mesma época por uma revista francesa, a *Paris Match*. No entanto, a matéria adquiriu um tom sensacionalista desde o título “As noivas dos deuses sanguinários”, obtendo uma

27 O Axé Opó Afonjá tem em sua constituição os cargos de 12 ministros de Oyó, os Obás de Xangô (Xangô, rei de Oyó, é considerado o Orixá da Justiça, divindade associada ao trovão e às pedreiras), títulos esses concedidos aos protetores do terreiro, que se sentam à direita e à esquerda do babalorixá ou da Iyalorixá. Outras personalidades como o escritor Jorge Amado e o músico Gilberto Gil, entre muitos outros, também receberam tal distinção.

28 São contempladas no livro algumas das mais tradicionais casas de candomblé da Bahia, entre elas o Axé Opó Afonjá, o Candomblé de Procópio (Ilê de Ogunjá), a Casa Branca do Engenho Velho (Ilê Axé Iyá Nassô Oká), o Candomblé do Gantois (Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê), o Candomblé do Bate Folha (Mansu Banduquenqué), o Candomblé de Pai Cosme, o de Olga de Alaketu (Ile Mariolaje), o Candomblé de Rafael Boca Torta, o Candomblé do Bogun, o Candomblé do Paizinho e o Ilê Oxumarê, terreiros esses catalogados no *Mapeamento dos terreiros de Salvador*. Disponível em <http://www.terreiros.ceao.ufba.br/terreiro/config> acesso em 02 de maio de 2018.

29 *Deuses e sonhos de Carybé* – Homenagem ao centenário de nascimento de Carybé – Senado Federal em 05 out. 2011. Parte 1 – <http://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=119503&m=12634>

negativa repercussão entre os dirigentes de casas de candomblé, bem como entre os estudiosos do tema. O texto tratava da iniciação de três iaôs³⁰ e apresentava de modo explícito momentos bastante reservados do seu período de reclusão como o uso de sangue animal durante as atividades envolvidas³¹.

Como consequência, a dirigente espiritual responsável pela casa, Mãe Riso, foi perseguida por ter concedido, talvez por favorecimentos, licença para o acesso dos repórteres e a realização da matéria, rompendo assim com o decoro característico do momento. Também as três jovens documentadas e expostas publicamente nas fotos sofreram represália: sua iniciação não foi reconhecida e passaram a ser marginalizadas dentro da religião, ou seja, a quebra do sigiloso protocolo do candomblé profanou o sagrado e invalidou o ritual (TACCA, 2003).

Fatos como esse nos mostram a riqueza e a importância de trabalhos como os realizados tanto por Carybé, como os de Pierre Verger. Ambos simpatizantes e, posteriormente iniciados nas práticas candomblecistas realizaram preciosos registros ligados ao ambiente dos ilês, tratando com seriedade, naturalidade e respeito, a privacidade e os mistérios da religião, quando assim exigidos. Para Vagner Gonçalves da Silva, a obra de Carybé tornou-se de grande importância para a difusão em nível nacional e internacional do candomblé baiano, especialmente o de origem ketu.

Atualmente é difícil pensar a representação artística do candomblé sem que os traços desenhados por Carybé não nos venham à mente: orixás em suas roupas rituais, cenas de dança, uso de cores vivas, gestos e movimentos captados com precisão (SILVA, 2012, p. 02).

Assim, a publicação *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* foi construída com base em um olhar sensível e em uma particular vivência junto aos terreiros dos cultos de nação na Bahia, especialmente o Axé Opó Afonjá, casa essa que entre as décadas de 1940 e 1960 foi conduzida por Mãe Senhora e que acolheu diversos artistas e intelectuais atuantes no período.

O encontro com os deuses africanos no candomblé da Bahia

O campo das religiões de matriz afro-indígena tornou-se um profícuo espaço para a investigação acadêmica, atraindo a atenção de renomados estudiosos como Roger Bastide, Edison Carneiro, Reginaldo Prandi e muitos outros que, passaram a dirigir um olhar mais atento para esse meio que, em princípio, se desenvolveu de modo mais recluso, até mesmo por ter sido oficialmente proibido. Vale destacar que nas primeiras décadas do século XX, sacerdotes de candomblé, umbanda e outras práticas sofreram uma intensa perseguição oficial por parte das forças policiais na qual seus templos, muitas vezes, foram invadidos e depredados. No entanto, hoje essas práticas contam, oficialmente, com o reconhecimento legal da União e constituem um verdadeiro patrimônio de nossa sociedade e é notória a sua influência sobre segmentos da produção artística brasileira seja ela no campo das artes visuais, da música, da dança etc., resultando em rica contribuição.

³⁰ Chama-se iaô à filha de santo iniciada após a “feitura do santo”, prática candomblecista que envolve uma série de rituais de recolhimento para a preparação do adepto

³¹ Posteriormente as imagens de José Medeiros foram publicadas na obra *Candomblé*, porém em uma versão expandida e com um texto mais objetivo, buscando evitar um possível tom sensacionalista e pejorativo como ocorreu por conta da revista *O Cruzeiro*.

Hoje em dia, o candomblé como conhecemos é uma religião que surgiu no Brasil a partir da mistura de tradições provenientes dos povos africanos que aqui aportaram³². Essa miscigenação religiosa gerou diferentes vertentes entre os chamados “cultos de nação”, sendo que algumas delas passaram por entrecruzamentos com tradições indígenas e católicas.

Para a pesquisadora Olga Gudolle Cacciatore o candomblé pode ser definido como:

Culto afro-brasileiro que abrange as seguintes nações e rituais:

- a) *sudaneses* – jeje (daomeanos), nagô (iorubá) – compreendendo os rituais keto, ijexá, nagô, oyó – e compostos;
- b) *bantos* – angola, congo e compostos;
- c) *com influência indígena* – candomblé de caboclo.

Os deuses (orixás) e rituais dos iorubá (nagô) predominaram e influíram sobre os outros (CACCIATORE, 1988, p. 78).

Os rituais do candomblé ocorrem de modo cerimonial, obedecendo a sequências específicas representando o sistema de forças que ligam homens e orixás. As cerimônias podem ser fechadas, participando apenas os iniciados, mas há também as festas, abertas à comunidade, admitindo a presença de outras pessoas, não necessariamente ligadas à religião (Figura 01).



1 – Cerimônia em um terreiro de Candomblé: Festa das Yabás no Axé Ilê Obá – São Paulo, dez. 2016.
Foto: Mozart Bonazzi.

Ressalta-se aqui que embora concentrem grande visibilidade, as festas realizadas nos terreiros constituem uma pequena parcela da vida de um candomblé, pois a religião é uma forte presença no cotidiano de seus adeptos, assim, os ritos privados são muito mais importantes do que os públicos.

A tradição ketu-nagô (a qual Carybé esteve mais ligado) entende a organização do mundo a partir de uma divisão em dois planos: o *aiê* composto pelos homens e seres vivos e o *orum*, “o espaço dos orixás, seres ancestrais divinizados que povoaram a Terra e representam parte das forças da natureza com as quais mantêm relações de interdependência”. Entre o *aiê* e o *orum* se estabelece uma relação de comunicação que se dá por um “contrato de trocas” onde a música tem grande importância (FONSECA, 2006, p. 104).

³² Embora em outros países que também receberam um contingente africano em contexto escravagista, seja possível encontrar manifestações religiosas semelhantes.

No conjunto de aquarelas reunido em *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, Carybé apresenta uma série de rituais que envolvem a iniciação, as festas e os rituais fúnebres.

A forte relação de Carybé com o desenho estrutura o seu trabalho de um modo muito particular. Em um documentário para a TV Brasil, o artista comenta a sua visão a respeito do desenho, como base para qualquer outra “disciplina artística³³”. É possível notar como a partir do domínio da linha suas composições se tornam sintéticas e ganham dinâmica. O gesto rápido faz com que um resumido conjunto de traços expresse o vigor ou leveza dos movimentos de seus personagens. Observa-se que suas figuras são anônimas, sem rostos, sem expressões faciais, porém, privilegiando a cor da pele escura. Não são retratos de personalidades específicas, mas praticamente ícones dos muitos e muitos candomblecistas com os quais tomou contato. Na obra de Carybé são os corpos que discursam delimitando espaços, indicando ações, revelando ou protegendo os “mistérios de uma fé”.

Embora a tônica do trabalho seja a documentação do ambiente e das práticas candomblecistas, indiretamente o artista nos revela elementos que integram esses ritos: objetos de culto, materiais, paramentos e instrumentos musicais.

De um modo bastante didático, Carybé introduz gradativamente o universo dos terreiros e seus orixás. Em suas aquarelas mostra imagens de figuras usando as vestimentas e paramentos das divindades (com a postura característica de cada uma delas durante as manifestações “em terra”) para posteriormente seguir com a apresentação de suas festas específicas.

Para Vagner Gonçalves da Silva (2012) a sequência utilizada pelo artista para essa apresentação se assemelha ao Xirê, roda cerimonial, realizada nos terreiros para a evocação das divindades. Segundo esse pesquisador, na organização do livro isso não se dá de modo explícito, mas é identificável por aqueles que conhecem um pouco do sistema religioso do candomblé (SILVA, 2012). O Xirê envolve cantos e danças sagrados por meio dos quais os orixás são saudados, começando por Exu, seguido pelos demais orixás – Ogum, Oxóssi, Obaluaiê, Ossaim, Oxumarê, Xangô, Oxum, Logunedé, Iansã, Obá, Nanã, Iemanjá – e terminando com Oxalá³⁴. É durante esse rito que as divindades se manifestam em alguns dos “filhos de santo” e assim dançam suas coreografias específicas, trazendo o seu “axé” (energia) para todos os presentes.

Outras cerimônias são apresentadas nas aquarelas de Carybé como a Fogueira de Airá, o Peté de Oxum³⁵, chegando aos Axexês, os rituais fúnebres.

A música como ponte entre o homem e a divindade

Durante os rituais candomblecistas o contato entre homens e orixás se dá por meio do transe, é um momento de forte conexão emotiva, quando as divindades se apresentam dançando. Esse é um momento de troca com os seres do *orum* e tem no “fazer musical, seu principal mediador simbólico” (FONSECA, 2006, p. 108).

Ciente da relevância da música nos ritos em *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, Carybé reserva alguns espaços para a apresentação dos

33 Partes desse depoimento podem ser vistas no documentário “De lá prá cá”, da TV Brasil, exibido em 24 abr. 2011.

34 Essa ordem pode variar de acordo com a nação, no entanto, sempre tem início com Exu, o mensageiro e o primeiro a ser reverenciado, terminando com Oxalá.

35 Peté ou ipeté é um prato dedicado à orixá Oxum, divindade relacionada às águas doces, ao amor, à maternidade; é também uma festa em homenagem à essa orixá, na qual as iaôs realizam, entre outras práticas, uma procissão cerimonial dentro das dependências do terreiro carregando flores e a comida de Oxum que posteriormente é servida aos participantes.

instrumentos musicais e da orquestra do candomblé, formada basicamente por instrumentos de percussão que acompanham os cânticos entoados durante as festas e que marcam o ritmo durante as cerimônias.

Carybé dedica três pranchas à apresentação dos instrumentos musicais: a primeira delas envolve o conjunto dos membranofones, representados pelos atabaques; as demais pranchas contemplam os idiofones, abrangendo o agogô e o gã, o xequerê e o xerê.

Os quatro primeiros instrumentos compõe a orquestra do candomblé, já o xerê e o adjá (que somente aparece nas aquarelas que representam os rituais) são utilizados pelos sacerdotes. Começamos por esses últimos, que são mais cerimoniais.

O adjá e o xerê



2 – Adjá de Candomblé. Foto: Jurema Oliveira.

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/0/00/20080404023026%21Adja1.jpg>

O adjá é um tipo de sineta metálica de som bastante agudo, podendo conter de uma a quatro campânulas, com badalo³⁶ (Figura 2). Trata-se de um importante instrumento tocado em geral pelos sacerdotes e seus auxiliares para sinalizar e saudar a manifestação e a presença dos Orixás incorporados em seus médiuns; pode ter também a função de, ao ser tocado próximo ao ouvido do filho/filha de santo, ajudar no processo do transe ou ainda o de prolongá-lo (CACCIATORE, 1988, p. 39).

Em diferentes aquarelas da série de Carybé é possível verificar a presença do adjá na mão do sacerdote/sacerdotisa.

Como exemplos podemos mencionar o “Ritual para Ogum” (Figura 3) e “Catando Folhas no Candomblé de Pai Cosme³⁷” (Figura 4). O sacerdote, posicionado diante do grupo exhibe o instrumento. No primeiro caso, é possível observar que o uso de um adjá duplo e no segundo um outro modelo, com apenas uma campânula.

³⁶ Há também adjás semelhantes aos caxixis, confeccionados com junco ou palha trançada, contendo um conjunto triplo ou quádruplo de câmpanulas.

³⁷ Segundo Solange Bernabó, filha de Carybé, antes de frequentar o Opó Afonjá, o artista, assim como seu amigo e fotógrafo Pierre Verger, frequentou o candomblé de Pai Cosme de Oxum. Posteriormente ambos teriam conhecido Mãe Senhora a quem estiveram ligados por toda a vida - <https://www.youtube.com/watch?v=W-W4Af1iIq8&t=30s>



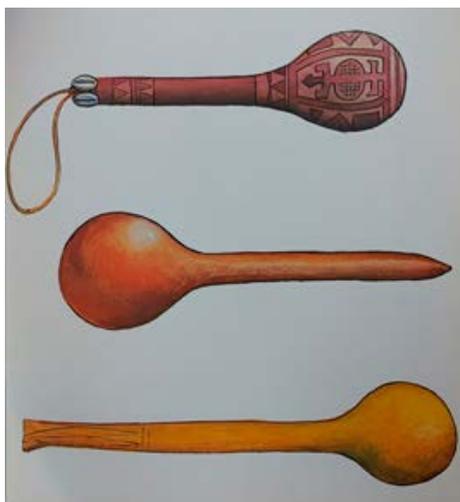
3 – Ritual para Ogum, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 61 – Reprodução: Mozart Bonazzi.



4 – Catando Folhas no Candomblé de Pai Cosme, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 105 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

Já o xerê é um chocalho metálico prateado, dourado ou cor de cobre, de cabo longo utilizado como instrumento musical característico do orixá Xangô³⁸, o “chocalho de Xangô” (Figura 5). Encontra-se ainda xerês mais tradicionais, feitos com uma cabaça de pescoço comprido, em forma de chocalho. Em *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, Carybé dedicou a esse instrumento um certo destaque, como se pode observar na aquarela em que representa três modelos de xerê, todos em cabaças, sendo que em um deles se nota a presença de búzios na empunhadura e a gravação ou pintura de elementos ornamentais que remetem ao duplo machado, o oxê, símbolo do orixá Xangô (Figura 5).

³⁸ Xangô, rei de Oyó, é uma divindade masculina relacionada aos trovões, raios, ao fogo e à justiça.



5 – Xerês, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 143 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

Na aquarela “Ritual para Xangô” (Figura 6), um grupo de filhas de santo, dança em círculo segurando uma faixa vermelha (uma das cores desse orixá). Entre elas, um homem, à paisana, é integrado ao ritual, levando na mão direita um xerê³⁹. O mesmo ocorre na obra “Fogueira de Airé Deus do Fogo⁴⁰” (Figura 7), que representa uma festa realizada em julho, em que Airé Igbonan (o senhor do fogo) dança acompanhado de Iansã⁴¹, junto às brasas da fogueira. Na aquarela de Carybé, um homem a paisana ergue o xerê, e, também a sacerdotisa leva um instrumento de mesmo tipo na mão.



6 – Ritual para Xangô, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 153 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

³⁹ Segundo Solange Bernabó, nessa imagem o homem que está participando da roda é Pierre Verger. Depoimento de Solange Bernabó concedido à autora em 08 de maio de 2018.

⁴⁰ Airé (ou Airá) é uma qualidade de Xangô, refere-se a um deus mais velho.

⁴¹ Iansã é uma divindade feminina relacionada às ventanias e tempestades. É considerada uma das esposas de Xangô. No sincretismo é associada à Santa Bárbara.

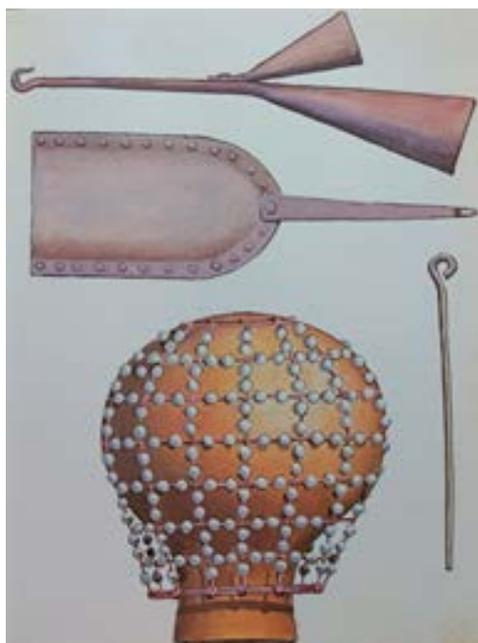


7 – Fogueira de Airê, deus do Fogo, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 147 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

A orquestra do candomblé

Como apontado anteriormente, a pequena orquestra do candomblé é formada basicamente pelo agogô (e gã), o xequerê e o atabaque, sendo este último o instrumento mais importante.

O agogô é um instrumento que remonta à raízes africanas, embora não seja precisa a sua nação de origem⁴². Esse instrumento, que utiliza uma dupla de campânulas, na África é utilizado para criar padrões rítmicos, acompanhando somente a voz, os tambores ou ambos, seu uso está ligado a práticas religiosas e profanas, inclusive como instrumento presente nas invocações de curandeirismo. Segundo CARNEIRO (s.d., p. 105) esse instrumento pode se apresentar também com uma única campânula, recebendo o nome de gã (Figura 8).



8 – Agogô, Gã e Xequerê, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 21 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

⁴² O agogô remonta a um instrumento que entre os bakongos, do Zaire, é conhecido como *ngongi* e como *nkobu*, entre os *lubas* (MUKUNA, 1978, p. 84).

Outro instrumento representado por Carybé é o xequerê, uma cabaça com a parte mais alongada cortada e o bojo coberto com uma rede frouxa formada por fios de algodão enfiados com sementes⁴³ ou búzios (CARNEIRO, s.d., p. 105).

É possível verificar nas obras de Carybé o modo como esses instrumentos são tocados. Na imagem “*Tocadores do Instrumental do Candomblé*” todo o grupo toca em conjunto (Figura 9).



9 – *Tocadores do Instrumental do Candomblé*, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 23 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

Atabaques

No candomblé, o atabaque – um tipo de tambor alto e estreito, que possui um único couro, é também chamado de *ilù*. No Brasil, esse mesmo instrumento é aplicável a outros cultos que receberam influências africanas, como a Umbanda.

Na aquarela em que mostra especificamente os atabaques, Carybé os divide em três formatos, e cada um desses grupos, composto por três instrumentos com tamanhos diferentes. (Figura 10) O grupo básico de tambores do candomblé é formado por três tipos, denominados Rum, Rumpi (ou Contra-Rum) e Lé⁴⁴. Esses tambores são percutidos com varetas também consagradas, confeccionadas em madeira, que são os *oguidavis*.⁴⁵ A altura desses atabaques pode variar de 50 a 100 cm, mas há exemplares de runs com até 2m de altura. Acerca desses instrumentos a autora comenta:

“A tensão da pele, nos candomblés keto e jeje, é obtida com cavilhas metidas no corpo do tambor e estes são tocados com varetas (*aguidavis*); nos candomblés angola-conguenses a tensão é dada por meio de cordas e cunhas e o toque é com as mãos ou com varetas, conforme o ritmo; nos candomblés de caboclo, sempre com as mãos; nos de rito ijexá e nos xangôs do nordeste são usados tambores de pele dupla, unidas e estiradas por cordas.

[...] Essas três espécies de tensão são de influencia sudanesa, pois os tambores bantos na África são presos com tachas sobre o couro, tipo encontrado no Brasil geralmente em folguedos e danças populares com conotações semi-religiosas, como o jongo” (CACCIATORE, 1988, p. 54-55).

⁴³ Em geral, aplica-se aos xequerês sementes de Lágrima-de-Nossa-Senhora, também conhecida como “capiá”.

⁴⁴ Para Olga G. Cacciatore (1988, p. 112) nos candomblés bantos o tambor ritual recebe o nome de *engoma*. Segundo Edison Carneiro, em sua obra *O candomblé da Bahia*, “nos candomblés de Angola e Congo, e na maioria dos candomblés de caboclo, o atabaque é chamado de *engoma* (do quimbundo, *angoma*) e o seu tocador o nome de *cambondo*”.

⁴⁵ Segundo Edison Carneiro (s.d.) as varetas são denominadas *ôghidavis*, porém é possível encontrar também a denominação “*aguidavi*”.



10 – Atabaques, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 19 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

Assim, a partir da descrição de Cacciatore, conclui-se que na aquarela de Carybé o primeiro grupo possa se referir a instrumentos dos candomblés keto e jeje, o segundo aos candomblés angola e o terceiro grupo, possivelmente, seja de instrumentos dos xangôs.

Sabe-se que nas práticas xamânicas os tambores são elementos de grande importância. Ao estudar esse campo, Mircea Eliade destacou a sua contribuição para que o sacerdote atingisse determinado estado alterado de consciência. Tal procedimento se estende a diferentes culturas que utilizam a percussão dos membranofones como uma ponte para a “ascensão celeste”.

O tambor desempenha papel de primeira ordem nas cerimônias xamânicas. Seu simbolismo é complexo, suas funções mágicas são múltiplas. É indispensável ao desenrolar da sessão, seja por levar o xamã para o “Centro do Mundo”, por permitir que ele voe pelos ares, por chamar e “aprisionar os espíritos, sejam, enfim, porque a tamborilada permite que o xamã se concentre e restabeleça o contato com o mundo espiritual que está prestes a percorrer” [...].

Por essa razão o tambor é chamado de “cavalo de xamã” [...].

Todas essas crenças, imagens e símbolos relacionados com o “voo”, a “cavalgada” ou a “velocidade” dos xamãs são expressões figuradas do êxtase, ou seja, de viagens místicas realizadas por meios sobre-humanos e para regiões inacessíveis aos homens (ELIADE, 1998⁴⁶ apud CUMINO, 2017, p. 111).

Assim como nas práticas xamânicas, nas religiões influenciadas por tradições africanas o som se faz presente como um elemento natural de indução ao transe e a música assume um papel fundamental no sentido de contribuir na condução do transe dos filhos de santo (CUMINO, 2017, p. 110). Nesse sentido, para Roger Bastide (2001, p. 34) os instrumentos musicais se tornam agentes facilitadores materiais para possibilitar o contato entre os adeptos e o sagrado.

No candomblé, os atabaques são, simbolicamente, a “voz” dos orixás e são tocados com ritmos específicos que variam de acordo com a divindade que se manifesta e o momento do rito⁴⁷.

⁴⁶ ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁴⁷ Além das diferenças rítmicas que caracterizam cada Orixá e cerimônia (ex.: adabi para Exu, ijexá para Oxum etc), os toques também apresentam variações de acordo com a nação à qual se filia o terreiro.

Sem o atabaque, a festa perde 90% do seu valor, pois esse instrumento é considerado o meio de que se servem os humanos para as suas comunicações e para suas invocações aos orixás. É ainda, como na África, o seu telégrafo, dando a grata notícia da festa à gente do candomblé por acaso distante. É o elemento de animação das cerimônias. É o único instrumento realmente para saudar os orixás, quando já *desceram* entre os mortais, ou para invocá-los, quando a sua presença é necessária; para saudar os ogãs; para marcar o ritmo – ora monótono, ora decorativo, ora vertiginoso e aparentemente desordenado, – das danças sagradas. E, quando os orixás [sic.] se negam a comparecer ou quando a sua ausência redundaria na falta de interesse da festa, é ainda o atabaque que provê a essas dificuldades tocando o *adarrúm* que desorienta completamente as filhas e as faz cair, uma após a outra, no transe que precede imediatamente a chegada dos orixás [sic] [...] (CARNEIRO, s.d., p. 106).

A partir dos dados aqui apresentados podemos ter uma breve noção da relevância da “pequena” orquestra formada por três instrumentos básicos – o tambor, o agogô e a cabaça – e que constrói a sonoridade dos cerimoniais de candomblé. Esse grupo costuma se reunir em um dos lados do espaço onde se realiza a prática religiosa, sendo que em muitas casas estão dispostos sobre um tipo de estrado (um tipo de palanque)⁴⁸, como se observa na obra “Festa de Oxumarê no Candomblé do Bogun”⁴⁹ (Figura 11), onde o rum se destaca: um atabaque bastante alongado sendo tocado com as mãos, enquanto o rumpi e o lé são tocados com varetas.



11 – Festa de Oxumarê no Candomblé do Bogun, Carybé. Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia, p. 129 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

A presença dos outros instrumentos pode variar de acordo com a nação e com a casa⁵⁰, porém os tambores constituem um elemento característico em todas as nações do candomblé.

Nos trabalhos de Carybé é possível verificar que, na maior parte das vezes os tocadores⁵¹ estão sentados com o atabaque posicionado entre as pernas, ora tocados com as mãos, ora com os aguidavis.

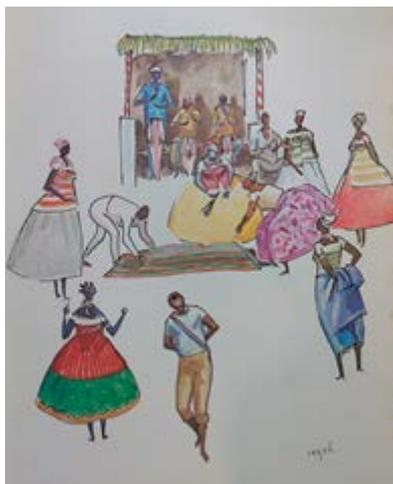
⁴⁸ Segundo Edison Carneiro, em seu livro “Candomblés da Bahia” (s.d., p 106), os músicos que tocam os atabaques maiores podem fazê-lo sobre uma escada ou ainda sentados sobre um estrado, trançando as pernas em torno do corpo do instrumento, aos quais ele denomina *gigantes*.

⁴⁹ O terreiro do Bogum ou Zoogodô Bogum Malê Rundó é uma casa de candomblé de tradição localizada no bairro do Engenho Velho da Federação, em Salvador.

⁵⁰ CACCIATORE (1988, p. 149) indica também o uso de caxixis em candomblés bantos: instrumento composto por um pequeno chocalho de cesto feito de palha trançada, cheio de sementes. Na África o caxixi é utilizado em tamanho maior. No Brasil esse instrumento é mais encontrável nas rodas de capoeira, acompanhando o berimbau, porém em alguns templos de Umbanda ele é tocado com o berimbau, por ocasião dos trabalhos de linhas de baianos e afins.

⁵¹ Alabê, ou alagbê, é o tocador responsável pelo rum e chefe dos atabaques e demais ogãs.

Na obra “Primeira Manifestação de que o Orixá quer ser feito” (Figura 12) temos ao fundo, sob uma cobertura de palha, a presença do trio de alagbês com os seus instrumentos. O alagbê-rum está em pé, os demais, sentados, porém todos percutem seus atabaques utilizando aguidavis. À direita, outro músico, também sentado, toca um gã. Ao centro da imagem, uma pessoa está coberta com um tecido, cercada por filhos da casa que lhe prestam assistência – está “bolada para o santo”, ou seja, está em transe, pois a divindade se manifestou pela primeira vez. Talvez peça para que o filho seja recolhido e devidamente iniciado nos mistérios do sagrado. Ao seu lado a sacerdotisa traz na mão um adjá, saudando a divindade que se manifesta.



12 – Primeira Manifestação de que o Orixá quer ser feito, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, p. 25 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

Se durante as grandes festas os atabaques favorecem uma conexão entre o mundo dos homens e das divindades, Carybé nos mostra que nos rituais fúnebres (Axexês) esse lugar é ocupado por jarros de barro (zerim)⁵² percutidos com leques de palha dobrados ao meio (abebês) como na imagem “Axexê no Candomblé de Ciríaco” (Figura 13). Nos candomblés ketu, em lugar dos atabaques, usa-se o tocar de três cabaças sendo duas inteiras e uma cortada como na obra “Axexê Ketu – Opô Afonjá” (Figura 14). Ali o corpo do filho de santo é dessacralizado e os instrumentos auxiliarão no rompimento do elo anteriormente estabelecido entre o iniciado e o orixá. Em alguns terreiros usa-se o sirrum, um instrumento constituído por uma cabaça cortada, virada sobre um alguidar, contendo líquidos cerimoniais (abô).



13 – Axexê no Candomblé de Ciríaco, Carybé. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* – Reprodução: Mozart Bonazzi.

⁵² Esses jarros podem conter substâncias ritualísticas como líquidos preparados com ervas etc.



14 – *Axexê Ketu, Opô Afonjá*. Carybé, 1993. Catálogo da Mostra Carybé: *As cores do sagrado* – São Paulo, 2006 – Reprodução: Mozart Bonazzi.

Sagrados os profanos?

Mas, por fim, esses instrumentos também não estão presentes em festas profanas, nas ruas, nos bares e em outros ambientes que não condizem com a realidade dos ilês?

O que diferencia um instrumento aplicável em execuções profanas daqueles utilizados durante os ritos do candomblé?

Considerados objetos sagrados, os atabaques são preparados de forma cerimonial, sendo submetidos a ritos de iniciação como batizados com padrinhos e madrinhas, benzidos com águas sagradas e iluminados por velas. A manutenção energética desses instrumentos vai além dos cuidados básicos aplicáveis a quaisquer outros: no candomblé os atabaques são intermediários simbolicamente “vivos” e, como ocorre com as divindades, a eles são destinadas oferendas como o azeite de dendê, mel, água, o sangue de um animal bípede (de galinha) do qual algumas partes são cozidas com camarões, cebola e dendê (BASTIDE, 2001, p. 35)⁵³.

O fato de passarem por rituais específicos, sacraliza esse corpo instrumental, desse modo sua comercialização ou empréstimo somente podem ocorrer após outros cerimoniais que os desvinculem energeticamente do fim para o qual foram preparados.

Entende-se assim que a música tem um papel fundamental nesses cultos: o toque desses instrumentos concorre para a criação de um ritmo repetitivo e “ritualisticamente monótono” que conduz a consciência do médium a um estado de letargia, “a consciência do médium vai se aquietando, se calando para que outra consciência tome a frente”. Assim, a música pode favorecer a uma “viagem” dos adeptos do culto para um estado de consciência que lhe permita dar vazão a movimentos e sonoridades que diferem completamente dos padrões convencionais (CUMINO, 2017, p. 113).

Em suas aquarelas, Carybé deixa clara a presença desse corpo instrumental, o que documenta a sua importância nessas práticas religiosas. Durante as procissões, oferendas, rituais de passagem e outros, vemos as figuras dos adeptos se deslocando, dançando com coreografias específicas, girando nos terreiros sempre acompanhados pelo importante grupo de instrumentos que estabelece conexões entre o mundo dos homens e o dos orixás, marcando o andamento das atividades, reforçando a permanência de uma memória que remete às tradições provenientes do outro lado do Atlântico.

⁵³ Segundo CACCIATORE (1988, p. 65), na Umbanda a ritualística de sacralização dos atabaques envolve cânticos e um batizado: os instrumentos são lavados com infusões ou macerados de ervas relacionados aos orixás e entidades aos quais são consagrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As primeiras representações visuais que envolvem instrumentos musicais no Brasil remetem aos trabalhos realizados com base nos relatos dos viajantes ainda nos primeiros séculos da colonização.

Esses registros se estendem pelos séculos seguintes de modo que muitas vezes, impressionados pelos festejos de indígenas e, posteriormente envolvendo a presença dos africanos e seus descendentes, os artistas viajantes deixaram em suas obras retratos de uma realidade, porém, filtrada pelo seu olhar estrangeiro.

O fato de não pertencer àquele contexto sócio-cultural pode interferir no tipo de representação realizada. Assim, por mais importantes que possam ser, aparentando realismo, essas imagens, o seu grau de fidelidade em relação ao que realmente se apresentava naquelas cenas pode conter imprecisões.

A fotografia veio, por outro lado, para facilitar os registros visuais guardando o momento, teoricamente de modo mais compatível com o real.

No caso específico do registro dos rituais religiosos afro-brasileiros, destaca-se a obra fotográfica de Pierre Verger, não só pela qualidade das imagens, mas também pelo seu profundo conhecimento a respeito da religião (tanto no Brasil quanto na África), o que lhe permitiu documentar com maior propriedade diversas cerimônias, criando assim um extenso conjunto de retratos do candomblé e dos cultos africanos.

Embora não tão realista quanto a imagem fotográfica, no campo do desenho e da pintura, a obra de Carybé também contribui como documento para o estudo desse universo cultural. Sua convivência com o ambiente dos terreiros, seu conhecimento a respeito dos fundamentos religiosos e das atividades dessas casas, associado ao seu espírito investigativo (talvez uma herança dos tempos de atividade no campo jornalístico) favoreceu a produção de conjuntos de trabalhos que revelam com maior certeza as cores e formas, as práticas religiosas, suas festas e a presença da música como uma constante no cotidiano dos terreiros.

Seja por meio da representação dos instrumentos em plena atividade nas mãos de sacerdotes e músicos, ou ainda de forma indireta, quando revela a dança dos filhos de santo durante o transe ou louvando e reverenciando suas divindades, o gesto de Carybé, leve e rápido, se desdobrou na construção de delicadas formas que guardam a dinâmica dos corpos guiados pelos adjás, movimentando-se impregnados pelo som das sagradas orquestras do candomblé.

Em tempos de tantas demonstrações de intolerância religiosa, nas quais se assiste, em nome de convicções religiosas, atos de violência contra o patrimônio material e contra o próprio ser humano, olhar para a obra de Carybé nos transporta para um local de respeito pelo sagrado do próximo e pelos seus valores culturais, independente das convergências e convicções filosóficas e existenciais. Talvez por isso, assim como ocorreu com outros nomes da arte brasileira e internacional, como Pierre Verger, Carybé tenha encontrado nesse campo um local de reflexão, pesquisa e inspiração para a sua arte.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. *Descompasso: como e porque o modernismo tardou a chegar na Bahia*. VENE CULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA. Salvador – maio, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19289.pdf> acesso em 20 abr. 2018.

- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BERNABÓ, Nancy. Carybé por Nancy. In: *O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano Carybé*. São Paulo: Museu Afro-Brasil / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006 (catálogo).
- BERNABÓ, Solange (cur.). *Carybé: As cores do sagrado*. (catálogo). São Paulo: Caixa Cultural, 2016.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação de origem das palavras*. 3a ed. revista. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. S.l.: Edições de Ouro / Tecnoprint, s. d. Col. Prestígio.
- Carybé* (Hector Julio Páride Bernabó) – a arte e a paixão pela Bahia. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/arte-de-carybe-sua-paixao-pela-bahia.html> Acesso em 15 fev.2018.
- CARYBÉ. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia: aquarelas Carybé*. (textos Jorge Amado, Pierre Verger, Waldeloir Rego). Salvador: Editora Raízes. Artes Gráficas, Fundação Cultural da Bahia, Instituto Nacional do Livro e Universidade Federal da Bahia. 1980.
- CASTRO, Beatriz Magalhães. Três séculos de iconografia da música no Brasil de Mercedes Reis Pequeno: Visualidade e construção de identidades na prática musical brasileira. In: BLANCO, Pablo Sotuyo (org.) *Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-31.
- CUMINO, Alexandre. *Medium: incorporação não é possessão*. São Paulo: Madras, 2017.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. “... DAR RUM AO ORIXÁ...” ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. In: Textos escolhidos de cultura e arte populares, v. 3, n. 1, 2006. p. 101-116. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/ojs/index.php/tecap/article/view/12624/9802>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro*. In: *Cadernos do Colóquio*. n. 5, n. 2002. p. 8-19. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/59/28>. Acesso em 26 mar. 2018.
- GUIMARÃES, Reginaldo. *A divinização da música negro-brasileira*. Seiva, Bahia, 1(4): 10-1, 1939.
- HERSKOVITS, Melville Jean & WATERMAN, R. A. *Música de culto afrobahiana*. In: *Revista de Estudos Musicales*. Mendonza: Universidad Nacional de Cuyo, 1(2): 65-127, 1949.
- LODY, Raul G. M.. *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. *A integração das artes no modernismo baiano: arte e política no discurso da “baianidade”*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6. Dezembro de 2016.

MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição Bantu na Música popular brasileira*. São Paulo: Global Editora/ Editora Parma, 1978(?).

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Artes do axé: O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé*. Ponto Urbe [Online], 10. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1267>. Acesso em: 25 abr. 2018.

TACCA, Fernando de. *Candomblé, imagens do sagrado*. In: *Campos – Revista de Antropologia Social*. UFPR, 03, ano 2003. Edição Especial IV Reunião de Antropologia do Mercosul, p. 147-163.

DOCUMENTÁRIOS

1. DOC Bahia – *Entre amigos Carybé & Verger – Gente da Bahia – TV FTC* (Coord. Marise Berta). Disponível em:

Parte 1 – <https://www.youtube.com/watch?v=W-W4Af1iIq8&t=30s>

Parte 2 – <https://www.youtube.com/watch?v=z1AdwloZuhY>

Acesso em 24 abr. 2018.

2. *Deuses e sonhos de Carybé – Homenagem ao centenário de nascimento de Carybé – Senado Federal em 05 out. 2011.*

Parte 1 – <http://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=119503&m=12634>

Parte 2 – <http://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=119503&m=126345>

Parte 3 – <http://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=119503&m=126346>

Acesso em 20 abr. 2018.

MÚSICA E POLÍTICA NO BRASIL: UMA VISÃO ICONOGRÁFICA

Marcos da Cunha Lopes Virmond

INTRODUÇÃO

Em 14 de março de 1867, a “Empresa Cabral” soleniza o aniversário e sua Alteza Imperial, Da. Tereza Cristina, com o espetáculo inaugural de sua trupe em memorável noite no Teatro Lírico Fluminense. Além da abertura com o Hino Nacional e do drama em cinco atos de E. Biester, intitulado “Os Homens Ricos”, oferece-se aos augustos ouvidos a canção adágio, allegro, “O Anjo da Saudade”. Esta obra, composta pelo próprio empresário da companhia dramática, Jose de Almeida Cabral, foi muito bem recebida e, no dia seguinte, a imprensa comentava a reação positiva da plateia, levada talvez menos pelo entusiasmo com a Guerra do Paraguai do que pela participação da Sra. Augusta Candiani, soprano de magistral voz que encantava a corte desde sua chega ao Rio de Janeiro, em 1855. Entretanto, não se pode negar que a produção musical em torno da Guerra do Paraguai tenha sido relevante, tanto em número como em qualidade. Durante todo o bélico evento, a música ocupou-se de incentivar os exércitos e voluntários, cativar os cidadãos com vistas a enaltecer e legitimar a política do Imperador D. Pedro II. Da mesma forma, a música será chamada a se associar a eventos pátrios, independentemente da ideologia vigente. Neste sentido, este estudo irá analisar e discutir a música patriótica, tomando como elemento norteador os aspectos iconográficos das partituras resultantes dessa associação entre música, política e poder.

A música é indissociável da condição humana e, mais que isto, é uma das mais legítimas identificadoras da condição do gênio humano. Do simples assobio do camponês no trabalho do campo à mais sofisticada performance do virtuoso encantado com sua própria superioridade, tudo é música e nenhuma das suas manifestações neste longo espectro de realizações pode ser dissociado do homem e do básico significado único que ela tem. Sua apropriação pelo senso coletivo é inequívoca e tem servido a variados propósitos em tempos e regiões durante a civilização humana. Um exemplo foi o uso dos trompetes, uma prerrogativa real, que poucos ousavam romper. O estrídulo e imponente som desses instrumentos eram menos importante por suas qualidades sonoras do que pelo significado de poder que lhes imbuía (FARMER, 1950, p.10). Assim, a volição anímica e o divertimento que pode envolver a música não são eventos exclusivos. Ela também se embebe de significados políticos e ideológicos em momentos específicos de articulação formal ou informal entre governantes e compositores.

Dentro deste contexto, este estudo pretende analisar parte da produção de música patriótica no Brasil da primeira metade do século XIX até, da mesma forma, a primeira metade do século XX, tomando como base seu contexto iconográfico. Para tal, realizou-se um estudo descritivo transversal tomando-se como população álbuns com coletâneas de música brasileira pertencentes à uma biblioteca particular e, por necessidade, complementados com exemplos de outras fontes arquivísticas devidamente identificadas. Assim, foram selecionadas como amostra de conveniência as músicas instrumentais e vocais relativas a feitos militares e patrióticos ligados ao Brasil, tomando como critério de pertinência o título, forma principal e texto da obra. A motivação para o uso desses álbuns como fonte de investigação é a característica da circulação musical no Brasil do

final do século XIX e início do XX através de músicas impressas em formato in-8, em geral com quatro ou mais páginas, colecionadas e mandadas encadernar em álbuns por seus usuários – notadamente a burguesia das grandes capitais. Em sua maioria, essa literatura consistia em obras para piano, piano e canto e, menos frequentemente, para piano e algum instrumento solista, tais como violino ou flauta. Esses álbuns são denominados “álbuns de família”.

Como referencial teórico, usaremos os princípios de análise iconográfica como proposto por Erwin Panofsky (1995), compreendendo os três níveis de análise, a pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica. No primeiro nível, o mais elementar, limita-se a identificar e descrever o conteúdo; no segundo, amplia-se o escopo da análise e procura-se contextualizar os elementos descritos por meio do exame de fontes literárias e documentais que permitam compreender o fenômeno cultural onde se insere o conjunto iconográfico. Por fim, no terceiro nível, compreende-se a discussão do significado simbólico, alegórico e ideológico da obra de arte, do conjunto iconográfico e, portanto, aqui passamos a denominar iconologia. Para o presente estudo, no que tange seu aspecto preliminar, o foco da análise se restringirá aos aspectos da iconografia, isto é, aos níveis primário e secundário, ainda que não se possa descartar o aspecto de circularidade que a proposta de Panofsky encerra. É importante também ressaltar que quando se analisa e discute a imagem como elemento primal da iconografia, a imagem fotográfica, quando for o caso, “não é a realidade, mas, pelo menos, sua perfeita analogia, e é exatamente esta perfeição analógica que geralmente define a fotografia” (BARTHES, 1961, p. 128). Da mesma forma, muito bem refere Rodrigues Sobrinho (2015) ao firmar, enquanto discute Mikhail Bakhtin e Lev Vigotsky, que “Embora não sendo realidade, a fotografia sempre a representa”.

MÚSICA, POLÍTICA E NAÇÃO

A música patriótica é um exemplo clássico dessa condição de uso da música como meio de obter significação. Ela é elemento poderoso na síntese da construção social. Veja-se que na construção da monarquia brasileira, que se pretendia diferente e distante da Portuguesa após a independência e, na afirmação da jovem república, depois de 1889, os hinos tiveram importância crucial na oferta de um marco referencial ao imaginário popular sobre as mudanças políticas marcantes que ocorriam. Curioso ressaltar que, tão distinta uma da outra, tanto monarquia e república apropriaram-se de um mesmo instrumento de comunicação simbólica para obter seus pretendidos resultados. Como diz Chernavisky (2009, p. 80), “Os hinos são, ao mesmo tempo, símbolos e instrumentos de construção de símbolos. São lugares de uma memória e participam da criação de outras memórias.” Amplamente utilizados em todo o mundo, os hinos têm função de identificação e exaltação de um objeto, o enaltecido, por parte de seu sujeito, o indivíduo. Neste sentido, talvez correspondam ao gênero mais ubíquo no repertório musical de uma nação. Neste sentido, haja vista a pletera de hinos identificadores de estados, municípios, clubes de futebol, associações civis e, certamente, aqueles que enaltece uma determinada figura de relevo ou condição social. Nesse sentido, seria curioso mencionar, entre inúmeros exemplos, o caso de um Hino à Penitenciária, cujo texto depreende-se ser destinado a enaltecer a função da Penitenciária. Este hino foi composto por Francisco Prisco e oficializado no início dos anos 1950 pelo governo do Estado de São Paulo, à época Lucas Nogueira Garcez.

Pátria e nação terminam por associar-se a exército, aquele que dá garantia última a esta condição. Novamente, a música vem ocupar espaço nesta equação. De fato, notório é o papel da música na construção da estrutura militar e na sua ação climática, a guerra. Se não bastassem os ritmos cantados que acompanham a sistematização dos exercícios físicos dos soldados, as canções militares enaltecem e afirmam os heróis de seu interesse, assim como auxiliam na sua transformação em mitos. Não menos importante é sua presença na guerra, seja para causar medo ao inimigo ou para elevar o moral da tropa e motiva-las para o sacrifício em nome da pátria. Lembremos Machiavel (2008) que recomenda o uso do trompete para a sinalização tática durante as batalhas, assim como, referindo aos antigos romanos, lembra o uso dos diferentes modos para transmitir efeitos distintos. Tão vivo parece ao autor esses efeitos que cita a modificação de ânimo de Alexandre, que busca sua arma durante uma refeição simplesmente ao ouvir um som frígio, que costumava induzir os soldados à fúria. De fato, a música ocupa espaço relevante na arte da guerra desde tempos primordiais até aos mais recentes conflitos internacionais do século XX e XXI. Essas relações foram alvo de estudos detalhados em suas mais diferentes modalidades. Aqui se inclui a música como propaganda e apoio (GIER, 2008; GRIFFEATH, 2011), como crítica social (NERY, 2012) e como protesto (ANDRESEN, 2000). Nesse sentido, um exemplo muito ilustrativo dessa questão, por demonstrar a dualidade do tema em suas potenciais abordagens, se estuda na dissertação de Kristin Griffeath (2011) que, entre outros aspectos sobre o tema, compara duas obras diametralmente opostas em suas mensagens sobre a participação bélica dos jovens da nação. A primeira, contrária à convocação dos jovens à guerra intitula-se “*I didn’t raise my boy to be a soldier*” e foi escrita por Ed Morton. Seu contraponto, escrita por Arthur Lange, recebeu o título de “*America, here is my boy*”. Intencionalmente, a letra da obra belicista segue a mesma estrutura da obra antibelicista, assim como as capas das partituras são similares, mas expressando significados distintos e absolutamente antagônicos se limitarmos seu conteúdo ao tema da participação, não-participação. No âmbito deste assunto, outras obras se seguem e chama atenção à peculiaridade de editar-se uma dessas obras belicistas em duas versões (*I didn’t raise my boy to be a slacker*). Uma delas em linguagem acessível ao americano afrodescendente com a finalidade de melhor aproximar-se da mensagem pretendida e a outra em inglês escoreito. Da mesma forma, a ilustração da capa atende a duas populações distintas e, portanto, à mesma dicotomia cultural (Figura 1).



1 – Frontispício das partituras de “*I Didn’t Raise my Boy to be a Slacker*”. À direita, a versão para afrodescendentes e, à esquerda, aos brancos. The Library of the Congress. Music Division, Washington.

Sem dúvidas, nessa área de estudo, a música patriótica permite abordagem multifacetada. Em torno dela pode-se investigar a literatura musical própria em seus aspectos estruturais, seus compositores e suas relações com o poder e suas funções sociais e políticas.

Entretanto, se faz necessário uma distinção entre música militar e música patriótica, ainda que esses dois gêneros encontrem áreas de confluências expressivas. Mesmo que não declarada, essa distinção está expressa na tese de Heilman (2009, p. 5), que trata da identidade do império austro-húngaro através da música patriótica. Esse autor se refere à música militar (*militärmusik*), própria da caserna, e se refere à música patriótica como aquela composta para enaltecer os símbolos do império, ainda que também pretenda obter a mesma identidade. Assim, para fins deste estudo, entende-se música militar como aquela relacionada exclusivamente aos propósitos do meio militar. Já a música patriótica transcende as paredes da caserna e se aloja no povo em suas diferentes agremiações sociais, suas funções, finalidades e necessidades.

Em nosso meio, essa diferença e suas eventuais interfaces relacionais se explicitam de forma espontânea em Moura Reis (1952) que, em seu livro para a primeira exposição geral do Exército, descreve a coletânea que selecionou sob o título de Música Militar. Entretanto, ao analisar seu conteúdo, a começar pelo sumário, verifica-se que a musicóloga separa o material em diferentes itens musicais nos quais a palavra "patriótico" é frequente. De fato, com exceção do conteúdo do quinto capítulo (Hinários e Toques), a seleção apresentada se insere no ramo da música patriótica, isto é, aquela que enaltece o feito militar ou civil em prol da nação, sua identidade e suas glórias.

A MÚSICA PATRIÓTICA E POLÍTICA: UM RECORTE TEMPORAL

Como visto, a relação entre música, poder, pátria e política é expressiva. Para iniciar uma apresentação e análise mais dirigida sobre o tema proposto faz-se necessário circunstancia-lo no tempo, uma vez que se pretende uma abordagem preliminar. Neste sentido, a escolha dos pontos de referência seguiu critérios de relevância de eventos pátrios que justificassem tanto a produção quantitativa como qualitativa para a análise pretendida. Ora, visto que o Brasil é um país cuja formação nacional diferiu marcadamente daquela dos países hispano-americanos, baseada na ação militar, nos princípios iluministas da revolução e na busca da república. Ao contrário, a independência se proclama pelo herdeiro do trono, fato inusitado na época e, contrária à voga, instala-se uma monarquia imperial. Assim, ao longo da história, no âmbito da estimulação do feito patriótica e suas relações com a música, considerou-se um arco temporal com três momentos que podem ser oportunos para essa discussão: a Guerra do Paraguai, por ser o evento bélico de maior vulto no Brasil desde sua fundação e até os dias de hoje, a transição monarquia-república, fato marcante na vida política e social do país e, não necessariamente de maior envergadura do que outros eventos, mas rico em representações e articulação entre música e poder e, por fim, a Era Vargas e seus principais entornos.

MÚSICA PATRIÓTICA E A GUERRA DO PARAGUAI

Fixado este arco, podemos começar esta análise pelo seu evento mais importante na história do país, a Guerra do Paraguai. Iniciada em 1864, estende-se até 1870 com grande custo social e político ao Império. Nela, pode-se indicar dois

momentos principais: o início do conflito em 1864 e suas repercussões no cenário do império e a derrota inicial de Solano Lopes em 1869 por Caxias e seu retorno ao Rio de Janeiro, com progressiva desmobilização dos voluntários. Após isso, com o intuito de eliminar Lopes e a recusa de Caxias em retornar, assume o comando das tropas o Conde D'Eu. Inicialmente um evento de amplo apoio popular e elevação do monarca e marcante na construção do que viria a ser o Exército Brasileiro, os anos finais não mais induzem o interesse popular e político. D. Pedro II assume um desejo quase pessoal de perseguir Solano Lopes, contrariando o corpo militar e parte da sociedade, já cansada dos custos sociais e financeiros da grande guerra.

Entretanto, a música tem papel relevante ao longo desse período, ilustrando e apoiando as ações militares e enaltecendo a finalidade patriótica da guerra. A música como elemento de relação militar foi estudada por alguns autores e recomendações de sua leitura, principalmente Reis Pequeno (1952) com "A música militar no Brasil no século XIX" e o livro de Vinicius Mariano de Carvalho (2018), "A Música Militar Na Guerra Da Tríplice Aliança". Conclui-se que a produção musical em torno da Guerra do Paraguai dividiu-se em obras usadas durante as ações militares, as quais se poderiam classificar como música militar e aquelas produzidas com fim de enaltecer, comentar e apoiar os feitos bélicos.

Interessa a esta discussão, com mais proximidade, aquela produção citadina com vistas a promover a guerra e seus entornos. Uma das primeiras partituras neste contexto foi "O Primeiro Voluntário da Pátria", escrita por J. J. Albernaz e dedicada ao imperador D. Pedro II, ele mesmo considerado e reconhecido como o "primeiro voluntário da pátria". A música foi publicada em 1865 e o resultado de sua venda era destinada ao Asilo dos Inválidos da Pátria, que prestava auxílio à essa categoria (CHERNAVSKY, 2009, p. 26).

Sem esquecer uma importante produção musical publicada sobre a guerra (Chernavsky, 2009, p. 27), entre elas um Hino à Guerra de Francisco Manoel da Silva, cabe agora apresentar três obras relacionadas com esta guerra e discuti-las com melhores detalhes. Ambas são exemplos da música patriótica. A primeira foi usada como introdução deste estudo e refere-se aos mártires da pátria, a já citada "O Anjo da Saudade – canção dedicada aos Martyres da Pátria" (Figura 2). Composta por Jose D'Almeida Cabral, tratava-se do ativo proprietário da Companhia Lírico-Dramática Cabral, que atuou entre 1865 e 1870 (Santos, 2016, p. 2). Casado com a famosa cantora italiana Augusta Candiani, de longo sucesso nos palcos do Rio desde 1855, a trupe contava com atores profissionais, dedicando-se à dramaturgia e trechos de ópera nas quais participava a reconhecida soprano. Oportunamente, e de forma patriótica, Cabral compõe esta curta cena cantada por sua mulher. A letra foi preparada pelo médico homeopata de Campos dos Goytacazes, o Dr. José Pinto Ribeiro de Sampaio. Iniciada em Si menor, a música fala da tristeza daquelas que choram por seus voluntários que não retornaram. Uma súbita modulação para Si maior leva a uma intervenção parentética de uma trombeta em um sinal militar, levando à secção final, ainda em Si menor, mas em andamento allegro em que o texto fala do apoio aos filhos da glória que marcham para a vitória. Diz o texto: "marchai contentes, vingai afrontas de vis sicários". Aqui chama a atenção a intervenção da trombeta, um achado recorrente em algumas obras da época nas quais se mimetiza o ambiente militar, como ficará claro na próxima obra. Antes de chegar ao Rio, "O Anjo da Saudade" obtia muito sucesso por onde a trupe de Cabral se apresentava e, mesmo em 1866, ele já havia apresentado no Rio de Janeiro nos espetáculos menores levados no Teatro Elyseu. Finalmente, já a guerra avançada, em março de 1867, Cabral

apresenta a cena patriótica na estreia, em grande gala, da companhia no Teatro Lyrico Fluminense, presentes o casal imperial. O sucesso foi considerável e Cabral continuou a incluir “O Anjo da Saudade” por algum tempo em seus outros espetáculos. Cabe mencionar que, nesta apresentação à família imperial, consta que a música foi orquestrada pelo maestro Antônio Luiz de Moura, então professor da Seção de Música da Academia Imperial de Belas Artes.

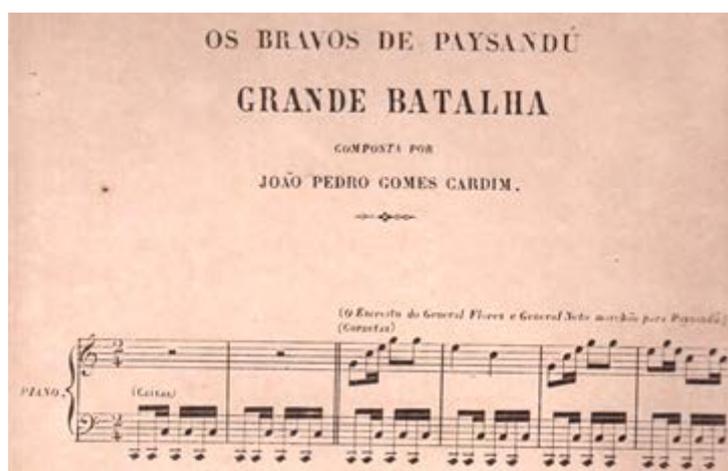
Ao contrário de Jose D’Almeida Cabral, o compositor José Pedro Gomes Cardim era conhecido maestro e professor de música. Português de nascimento, foi músico importante no cenário musical do segundo império, deslocando-se entre Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Sua participação com a música patriótica se intitula “Os Bravos de Paysandu”, obra de consideráveis características programáticas. A descrição que aparece nos jornais do Rio de Janeiro explica esta questão:

Imita esta composição uma grande batalha, ouve-se o clarim tocando a avançar e dando os signaes de fogo, o estrondo da fuzilaria, o troar dos canhões, o marche-marche das tropas, as queixas dos feridos, o rufo dos tambores, e no fim o Hymno Nacional tocado por três bandas, simulando três divisões, colocadas em diversos pontos (Correio Mercantil, e Instructivo, Politico e Universal. Rio de Janeiro, 9 de julho de 1865, p. 4).



2 – Primeira página de “O Anjo da Saudade” de Jose D’Almeida Cabral. Acervo do autor.

A obra inicia com o rufar de caixas e toques de cornetas. A primeira instrução na partitura refere que “O exército do General Flores e General Neto marchão para Payssandú”. A música prossegue em seu caráter descritivo e as indicações na partitura revelam o desenvolvimento da ação. Momento particular é uma seção em Fá menor, única seção em andamento Largo, representando o lamento dos feridos. Uma nota indicativa explica que, sendo a obra interpretada por banda ou orquestra, deve-se incluir toques de corneta para os sinais de “unir, sentido, continência, & &”. Após reproduzir musicalmente o auge da batalha e a vitória, a obra termina com o Hino Nacional Brasileiro.



3 – Instruções descritivas na parte inicial de “Os Bravos de Paysandu” de Gomes Cardim. Acervo do autor.

A obra logrou sucesso e foi longeva. Em janeiro de 1881, Gomes Cardim a inclui em um concerto realizado no Teatro São José, em São Paulo. Recentemente, em 2016, essa obra foi reapresentada pela Banda Sinfônica da Polícia de Segurança Pública de Portugal, em Setúbal, tratando-se, pois, de um concerto com obras de compositores setubalenses.

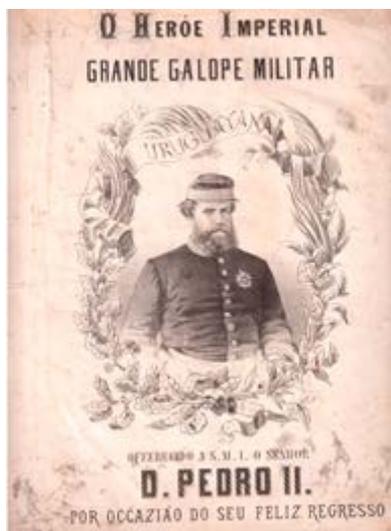
“O Heroe Imperial”, descrito como um grande galope militar oferecido a Sua Majestade Imperial, o Senhor D. Pedro II por ocasião de seu feliz regresso (Figura 4). D. Pedro II, avesso às armas e aos militares, não pode se furtar a participar de maneira mais presente nos esforços de guerra. Nesse período, passa a usar e deixa-se frequentemente retratar em uniforme militar, fato inusitado em sua iconografia. No esforço de guerra, como gesto simbólico e afirmativo de seu poder, o Imperador viaja até Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, divisa com Argentina. Tal viagem, com suas vicissitudes e acertos, encontra-se detalhadamente descrita em opúsculo de Gervásio José da Cruz (1865). A obra musical retrata, exatamente, o regresso desejado do ilustre homem ao seu lugar icônico, a sede do Império.

O galope era peça comum na época, vinda da Europa. A música apresentava fórmula de compasso em 2/4 e em andamento rápido. No caso em questão, estes requisitos estão presentes. Entretanto, há uma introdução na qual se verificam a mimetização de pelo menos dois sinais militares, seguidos de uma “Marcha dos Caçadores”. Ao final desta, há uma última apresentação de sinal marcial na dominante, preparando a apresentação do extenso galope em Sí bemol maior.

Certamente, este tipo de construção musical fortemente descritiva não era inédito na época. Dois exemplos da mesma época são reveladores. Trata-se do caso do “*Gran Morceaux Militar*” descritivo do ataque, cerco e tomada de Paris pelas tropas prussianas em 1870, compostas por John Pridham. Esta obra descreve sistematicamente os diferentes eventos da luta entre Prussianos e Franceses no longo cerco de Paris durante o império de Napoleão III. Outro caso, muito semelhante, é a descrição musical da Batalha de Almoester, durante a guerra civil miguelista em Portugal, escrita por Henri Cramer, o conhecido pianista virtuose francês.

A produção musical patriótica durante a Guerra do Paraguai foi extensa. Juntaram-se à ela desde compositores musicalmente menos expressivos, com o citado empresário Jose D’Almeida Cabral, até nomes importantes do cenário musical como Arcangelo Fiorito e seu Grande Hino Triunfal, o Hino dos Voluntários da Pátria de Gabriel Giraudon e o Hino de Guerra de Francisco Manoel da Silva. Gêneros mais leves também se fizeram presentes no registro das atividades guerreiras do Imperador. Valsas, quadrilhais e polcas comemoravam os feitos

heróicos e sinalizavam o apoio da burguesia aos combatentes. Entre as contribuições mais conhecidas estão as obras de Ercole Pinzarrone, compositor, arranjador, professor de piano, canto e harmonia com extensa atividade no Rio de Janeiro da época: a mazurca triunfal “Uruguaiana ou Rendição das Tropas Paraguaianas”, a marcha triunfal “Tomada de Paysandú” e as polcas “Os Bravos de Paysandú” e “Os Voluntários da Pátria”, ofertadas em 1865.



4 – Frontispício de “O Heroe Imperial”, grande galope militar oferecido a Sua Majestade Imperial, o Senhor D. Pedro II por ocasião de seu feliz regresso. Acervo do autor.

A AFIRMAÇÃO DA NOVA REPÚBLICA

Auge do reinado de D. Pedro II, a Guerra do Paraguai foi também o início de seu ocaso. Ao custo social e financeiro do empreendimento juntou-se a criação do Exército Nacional, à quem os resultados da guerra não foram completamente satisfatórios. Se estes não são os fatores únicos, o fato é que, em 1889 cai a monarquia. Proclamada a República ela necessita de novas músicas que lhe afirmem e lhe deem significado patriótico nesse campo sígnico. Surge, assim, a necessidade de fixar a condição de república com hinos que a objetifiquem. Trata-se de um período curto e discreto na representação musical se comparado com o movimento em torno da Guerra do Paraguai. As principais manifestações se limitam aos hinos. Há um primeiro hino republicano que surge em 1888, em plena monarquia, como resultado de um concurso idealizado por Silva Jardim. O hino escolhido tem a autoria de Ernesto de Souza e é publicado por Buschmann & Guimarães. Entretanto, o grande evento é o concurso proposto pelo governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca para um novo hino nacional. Vários hinos são apresentados e termina por vencer a música de Leopoldo Miguez com a letra básica de Medeiros e Albuquerque. O resultado não agrada e é logo esquecido. No início de 1890, por um decreto do novo presidente, Marechal Deodoro, e possivelmente por influência do crítico musical Oscar Guanabara e o apego da classe militar ao antigo hino nacional de Francisco Manoel da Silva, que remetia às inquietudes da classe em relação à Guerra do Paraguai, o hino de Miguez passa a ser chamado de Hino da Proclamação da República.

O concurso recebeu inscrições de várias das outras obras de importantes compositores do momento. Algumas delas também são publicadas, muitas com melhor valor artístico do que a música de Miguez, como é o caso do Novo Hino Republicano de Gabriel Giraudon, que fora professor de Henrique Oswald

(Figura 5). Alberto Nepomuceno é outro conhecido compositor que participa, além de outros nomes menos visíveis atualmente, como Robert Joseph Kinsman Benjamin, mas não menos importante como agitador cultural, violinista envolvido na fundação do Club Beethoven no Rio de Janeiro em 1882. Sua contribuição ao concurso foi publicada pela editora de Arthur Napoleão. Na capa, a nova bandeira do país empunhada pela tradicional representação feminina da República, auxilia na ligação entre os dois novos marcos pós-monárquicos (Figura 6).



5 – Folha de rosto da partitura de uma das diversas composições que participaram do concurso vencido por Leopoldo Miguez. A letra é a mesma do poema de Medeiros e Albuquerque. A música é de Gabriel Giraudon. Acervo do autor.



6 – Folha de rosto da partitura do hino proposto por Robert Joseph Kinsman Benjamin ao concurso vencido por Leopoldo Miguez. BND. Fundação Biblioteca Nacional.

Discretamente ligado às questões de proclamação está o Hino à Bandeira, de 1906, escrito por Francisco Braga sobre versos de Olavo Bilac (Figura 7). Convém recordar que a primeira bandeira da república era baseada no desenho da bandeira americana e foi usada por não mais que quatro dias. Um novo desenho foi proposto, baseado na mesma bandeira do império substituindo-se as armas do império no ponto central por um globo azul com as estrelas do nosso hemisfério e o dístico positivista “ordem e progresso”. Consta que a intenção de propor um hino à bandeira foi a de fixar a nova bandeira como símbolo da república, uma vez que a população ainda tinha a bandeira do império como uma referência com forte simbolismo, o que contrariava as diretivas do novo poder.



7 – Folha de rosto de uma edição do Hino à Bandeira de Francisco Braga. Acervo do autor.

MÚSICA PATRIÓTICA E A ERA VARGAS

A instalação da república brasileira não se fez de maneira suave. Conflitos de forma e relações passadas não permitiram que o novo regime se afirmasse como uma vontade popular plena e, muito menos, uma necessidade de emancipação política das classes dominantes. Neste sentido, a passagem para a república não representou uma ruptura no processo histórico do país. Como bem discute Costa (1998, p. 490), as condições de vida dos trabalhadores continuaram as mesmas e o caráter colonial da economia é uma dependência em relação aos mercados e capitais estrangeiros. Essa fragilidade que atinge a classe média e o proletariado urbano assegura a contínua presença das oligarquias rurais até 1930. Esse difícil trânsito, juntamente com as dificuldades da afirmação do federalismo em um país de dimensões continentais com comunicações restritas, leva a um período cíclico de instabilidade e aparente calma, durante o qual o culto da afirmação de uma nova república não encontra momento de se fazer presente. Por fim, a crise econômica com a quebra da bolsa de Nova Iorque e a depressão que se segue auxilia na eclosão da Era Vargas, a qual se reveste apropriadamente para a época, de um aparato no qual a música vai encontrar novamente papel de relevo nas necessidades de fixação de uma nova ideologia.

Sem diminuir a rica vivência das relações de poder e música no período da Guerra do Paraguai, o período Vargas pode-se considerar como o mais profícuo e emblemático da música patriótica. Nele se fundem a presença marcante, carismática e forte do político Getúlio Vargas e a coincidência da afirmação técnica e ideológica de um dos mais importantes compositores brasileiros, Heitor Villa-Lobos. Nesse sentido, uma curta resenha da época de Vargas se faz necessária para melhor contextualizar a música patriótica desse período.

Com vistas à criação de um verdadeiro estado nacional, vem Getúlio Vargas, advogado, político e militar gaúcho, romper, com a revolução de 1930, a hegemonia entre São Paulo e Minas Gerais na alternância da presidência da república. Vencendo as forças contrárias, Getúlio moderniza, industrializa e dá uma nova visão nacionalista ao país, em bases populistas. Descontentes por serem relegados a uma posição secundária, os paulistas realizam uma verdadeira revolução dentro da Revolução em 1932, mas saem novamente derrotados. Getúlio termina por chamar uma assembleia constituinte que lega ao país uma nova

e liberal constituição, o que resulta em eleições vencidas por Getúlio para um mandato que dura de 1934 até 1937. As insatisfações intestinas levam Getúlio a um golpe dentro do governo, instituindo o que se chamou de Estado Novo, que durou de 1937 até 1945, quando é deposto. Este período, ditatorial e fortemente influenciado pela ideologia fascista, trouxe uma afirmação das classes dominantes, fixando sua identidade política, mas construindo um desenvolvimento econômico que teve repercussão até o final do século XX (JAMBEIRO, 2004, p. 10).

Nesse cenário cuidadosamente orquestrado, a cultura era considerada um instrumento de organização política e disseminação ideológica. Assim, tornou-se mister empoderar a estrutura do Estado com aparatos culturais com vistas à produção e publicização da ideologia do Estado Novo na sociedade (JAMBEIRO, 2004, p. 12). Com o final da segunda guerra mundial, Getúlio, desacreditado, é deposto e um novo ciclo político se inicia. O líder se retira a um exílio voluntário em São Borja, no Rio Grande do Sul. Aceita concorrer ao senado e ocupa uma vaga na Assembleia Constituinte de 1946, mas lá faz seu último discurso em 1947, retirando-se para sua estância sulina. Por fim, nas eleições de 1950, Getúlio retorna vitorioso e reassume a presidências para um período democrático de governo, de onde sai apenas com seu suicídio em agosto de 1954.

No Estado Novo, como consequência da ideologia Vargas, Weffort (1978, p. 55) afirma ser "o primeiro momento em que se tenta dar sentido mítico ao Estado, personalizado não só no que se denomina Estado Nacional ou Nação, como também em seus expoentes e chefes" (WEFFORT, 1978, p. 55). Ora, este sentido se obtém com a exposição controladamente simbólica ao Estado e a seu representante. Meios para tal são as mídias em suas melhores opções e competentemente organizadas para lograr tal intento. A música, novamente, vem ao encontro desta finalidade como instrumento de relevo. Na Era Vargas, em particular, a música popular teve, também, papel fundamental neste processo, questão que foi alvo de vários estudos (SEVERIANO, 1983; VICENTE, 2006; SANTOS, 2013). Assim, no presente estudo foca-se a questão da música e política no que tange seu conteúdo patriótico ao uso que desse sistema se faz para corroborar as figuras míticas do sistema no qual, como se verá, mormente, centra-se na figura patriarcal e exclusiva de Getúlio Dorneles Vargas.

Para esta discussão, agrega-se um fato fortuito, mas de alto significado uma vez que se envolve música, músicos, poder e política em um determinado recorte espacial e temporal: a contemporaneidade de Heitor Villa-Lobos e Getúlio Vargas.

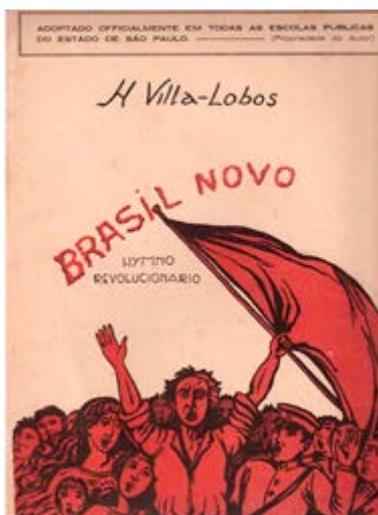
GETÚLIO VARGAS E HEITOR VILLA-LOBOS

No período Vargas, Villa-Lobos já era um compositor reconhecido e se encontrava em plena capacidade criativa. Após suas viagens à Paris, Villa-Lobos retorna ao Brasil e concentra suas atividades em São Paulo – estado esse que tinha lhe proporcionado a chance dos estudos na França através do apoio privado de Arnaldo Guinle e seu irmão.

Com a firme recusa desses mecenas em continuar a lhe financiar, Villa-Lobos volta-se para soluções locais e perscruta a possibilidade de apoio estatal. Júlio Prestes, governador de São Paulo antes da revolução de Vargas, interessa-se por um projeto educador de Villa-Lobos e o condiciona à sua eleição. A revolução de 1930 coloca Getúlio no poder. Marcante nesse quadro é o hino que o compositor escreve para Júlio Prestes e que, com o novo cenário, modifica ligeiramente a letra para tornar-se o hino da vitória de Vargas (NEGWER, 2009, p. 191).

Para ilustrar esta relação, selecionou-se uma obra emblemática desse período, ainda que desconhecida – o Hino Revolucionário – Brasil Novo. Curiosamente, esta obra foi interpretada em São Paulo, e não há notícias de outras apresentações, em um dos eventos da “Exortação Cívica” conforme proposto ao interventor João Alberto Lins de Barros, sensível à música, pois que música era, e às ideias de Villa-Lobos na educação musical e na formação cívica da população. Visitando-se a capa da edição impressa dessa obra, verifica-se um conjunto de povo e soldados em potencial demonstração de vigor cívico revolucionário (Figura 8). Desta ilustração pode-se, pelo menos, tecer dois comentários. Primeiramente, uma certa semelhança da proposta gráfica com a estética do realismo soviético que imperava na época – neste caso, uma interpretação mais concreta se apresenta difícil pela falta de informações do contexto da produção desta capa, isto é, qual artista a produziu? Por encomenda de quem? Villa-Lobos participou desta decisão ou foi uma iniciativa isolada do editor? Houve participação ativa nessa manifestação gráfica por parte do governo de João Alberto? Em segundo lugar, chama a atenção uma demonstração de opressão e martírio nas feições faciais dos circunstantes, o que, em princípio, não se coaduna com um hino feito para o poder vigente e não contra esse poder. De fato, diferentemente da proposta altruísta e vigorosa do realismo soviético, os traços desse desenho lembram o realismo sofrido das figuras sociais de Candido Portinari e alguma semelhança do que se consolidaria mais adiante com o neorrealismo português (PÁSCOA, 2006).

Ainda sobre esta obra, recordemos que Mario de Andrade, preocupado com a prosódia e a certamente difícil emissão nasal, comenta esta dificuldade que encontra no hino de Villa-Lobos e assim se manifesta: “Se observarmos Villa-Lobos em seu pseudo “hinos revolucionário” “Brasil Novo”, da última fase, destinado a canto de qualquer voz, mesmo inculta, como no geral as vozes revolucionárias, encontramos um sol agudo para o nasal de “contra”” (Figura 9). Com visto, Andrade também não se furta a discretas manifestações de conteúdo crítico sobre o compositor e o hino em questão (ANDRADE, 1991).



8 – Partitura de “Hino Revolucionário”, de Heitor Villa-Lobos. Acervo do autor.



9 – No segundo verso, Villa-Lobos usa um som nasal em nota aguda, o que é criticado por Mario de Andrade.

Mais adiante, quando o Brasil vai à Segunda Guerra Mundial, Villa-Lobos retoma sua veia de exaltação patriótica, ou é induzido a tal. Assim, associa-se a Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Cultura, que lhe fornece um poema para um “Hino à Vitória” dedicado ao Presidente Getúlio Vargas, guia da juventude brasileira. A música é complexa e o texto conclama a vitória que se espera de um povo bravo e com boa liderança (Figura 10). Difícil imaginar esta música cantada por grupos musicais menos qualificados.

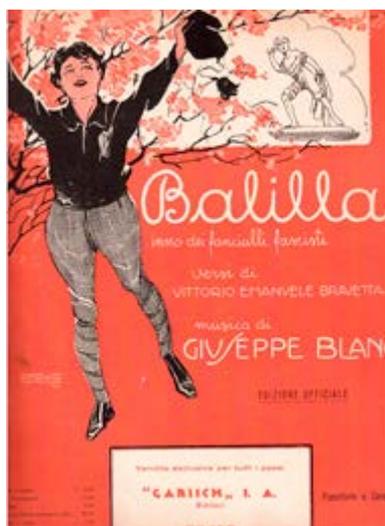


10 – Hino à Vitória, com letra de Gustavo Capanema e dedicado ao “*Guia da Juventude Brasileira*”.

A participação de Villa-Lobos na ideologia nacionalista de Vargas já foi extensivamente relatada e discutida (GUERIOS, 2003; NEGWER, 2009). Notável foi a capacidade de aproximação e mútua utilização de ambos. Cada qual com sua agenda individual, utilizando as habilidades de cada um para a consecução de seus objetivos pessoais. Sabe-se que Vargas não devotava nenhum afeto a Villa-Lobos, o que parecia ser recíproco. No entanto, sua associação foi frutífera para suas individualidades.

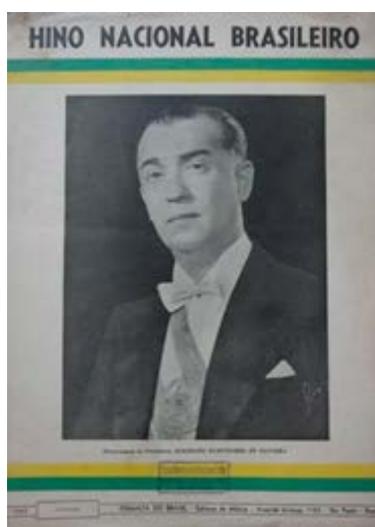
GETÚLIO VARGAS E A MÚSICA PATRIÓTICA

Com as dificuldades políticas do período provisório, Vargas termina por fechar o regime e estabelece o Estado Novo, de caráter fascista e ditatorial. Na mesma senda, a música se torna elemento fundamental para a glorificação da ideologia nacionalista e progressista dentro da visão de Vargas. Os intelectuais, em geral, deveriam servir a este propósito. Aqueles que se opunham eram repreendidos na medida de sua ação contrária. Mario de Andrade se afasta do poder, Graciliano Ramos, entre outros, sofre as agruras da repressão ao ser condenado à prisão e Villa-Lobos serve-se do sistema e a ele serve. Há uma relação clara entre a proposta de Vargas e os ditames do fascismo de Mussolini. A economia responde da mesma forma tanto na Itália como no Brasil. Os métodos de manipulação cultural são semelhantes. Neste sentido, uma análise iconográfica das capas de partituras de música patriótica da Itália desse período de Mussolini revelam propostas iconográficas bem mais fortes e diretas (Figura 11).



11 – “Balilla”, Hino das crianças fascistas. A música teve papel relevante na difusão e apoio ao modelo fascista de Mussolini.
Fonte: acervo do autor.

A exaltação das figuras públicas brasileiras no poder, certamente, não era novidade. O presidente Wenceslau Brás, com mandato entre 1914 e 1918, teve sua pessoa enaltecida em música pelo compositor P. Nimac, com a publicação de uma partitura elegante, de papel de alta qualidade e cuidada foto do presidente na capa. Anos depois, Juscelino Kubistchek promove-se como figura popular com sua foto em um frontispício de uma partitura do Hino Nacional Brasileiro, publicado pela Editora Fermata (Figura 12).



12 – Edição do Hino Nacional Brasileiro com foto do presidente Juscelino Kubitschek. Acervo do autor.

Entretanto, a figura de Getúlio Vargas foi amplamente cortejada pela música. Seja para enaltecê-lo ou para criticá-lo, ele foi alvo de inúmeras produções musicais. Na intenção de criar o mito e fixar sua ideologia, importantes compositores, além de Villa-Lobos, colocaram sua música ao serviço do líder. Do lado contrário, identificam-se outras tantas manifestações, dentro das possibilidades que o sistema repressivo permitia. Esta segunda vertente está bem documentada em literatura própria, principalmente no período da ditadura do Estado Novo (CABRAL, 1975; SEVERIANO, 1983).

Repetindo o mesmo enredo do século XIX, as manifestações musicais em benefício de Vargas se fazem através de marchas, valsas e hinos. A finalidade

permanece: prestara-se ao papel identificador e mitificador da figura de Vargas. As edições das partituras revelam em suas capas, com insistente frequência, a figura do líder, geralmente em visão de perfil. A presença das cores nacionais nas partituras coloridas é uma constante. Variados eventos são motivo para a criação de músicas e sua publicação com capas atrativas. O natalício do presidente é comemorado pelo Sindicato dos Empregados do Comércio de São Paulo através de uma marcha-hino composta por José Raymundo Marrocco intitulada “Salve 19 de Abril” (Figura 13), data de nascimento de Getúlio. J. Antão Fernandes, com letra de A. Nogueira Braga propõe uma marcha patriótica que leva o nome completo do presidente (Figura 14). João Sépe não se furta a compor, em 1931, um hino intitulado “Brasil Unido”, cuja letra enaltece a união patriótica do país. Radamés Mosca escreve uma “exortação cívico-nacional” para uso escolar, à duas vozes que, como no caso de Antão Fernandes, leva o nome do presidente. A partitura. Como usual, apresenta uma imagem oficial de Getúlio.



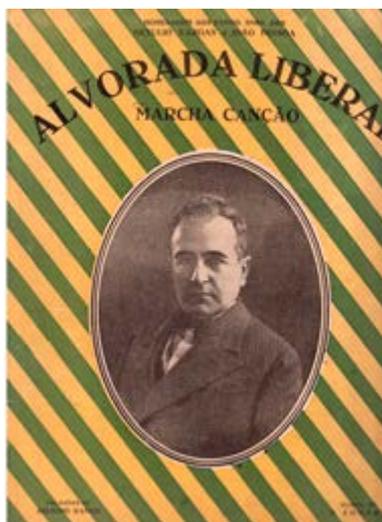
13 – “Salve 19 de Abril”, marcha-hino composta por José Raymundo Marrocco. Acervo da Banda Carlos Gomes de Bocaina, SP.



14 – Marcha de J. Antão Fernandes, com letra de A. Nogueira Braga. Acervo do autor.

Figuras correlatas ao líder, seja no período anterior ou posterior à subida ao poder, também são alvo do mesmo processo de significação por meio da música, auxiliado, quando possível, pela iconografia das capas das partituras. Um caso singular foi o de João Pessoa, político paraibano que concorreria às eleições como

vice-presidente na chapa de Getúlio. Seu assassinato, por motivos passionais, em Recife foi o desencadeador da Revolução de 1930 que depôs Washington Luiz e coloca Getúlio no poder. O nome de João Pessoa, sua associação com Getúlio, é lembrado na dedicatória de uma marcha canção intitulada “Alvorada Liberal” e cuja capa da partitura a figura de Getúlio se sobrepõe a um fundo de listras verdes e amarelas (Figura 15), em uma rara apresentação de visão frontal do presidente, normalmente retratado em meio perfil. A música é do importante compositor rio-grandense Roberto Eggers.



15 – “Alvorada Liberal” tem música de Roberto Eggers, importante compositor ativo no século XX em Porto Alegre. Acervo do autor.

A morte do líder nordestino, estopim para a revolução de 1930, é lembrada em uma marcha patriótica do profícuo compositor Eduardo Souto, cuja introdução rememora células rítmicas da introdução do Hino Nacional (Figura 16).



16 – Marcha patriótica de Eduardo Souto homenageando João Pessoa. Introdução. Acervo do autor.

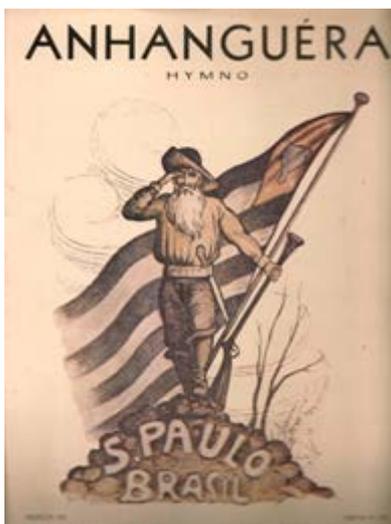
Em 1932, repudiando a coalizão formada, particularmente pela redução da influência dos estados no sistema federativo promovido por Getúlio, os paulistas recorrem à revolução na expectativa de uma adesão de outros estados, o que não ocorreu. Havia, também, a questão de que Júlio Prestes, paulista e presidente eleito, fora o único mandatário brasileiro eleito em voto direto que não tomara posse na história republicana. A revolução, dita constitucionalista, de 1932 lançou mão da

música patriótica para justificar-se, estimular a adesão popular e enaltecer suas pretensões. Novamente, compositores de maior ou menor envergadura prestaram sua arte ao fim político. Marchas, hinos e canções exortavam os feitos heroicos dos revoltosos. No primeiro grupo surgem as contribuições dos conhecidos compositores Marcelo Tupynamba e João Gomes Junior. Francisco Mignone comparece com um “A São Paulo – Hymno das Tropas Constitucionalistas”, cuja frase inicial, intencionalmente ou não, tem proximidade importante com a melodia tradicional *Adeste Fidelis*. Seguem-se outras obras de compositores como o Hymno a São Paulo de Paulo Florence, “Às Armas” de Oscar Goms Cardin e Anhanguera de Natalino Ytabira. Chama a atenção uma contribuição singular: a pequena marcha composta pelo sargento Eduardo da Silva Filho, com letra de L. Lico, narrando e homenageando um evento trágico na defesa das fronteiras paulistas conhecido como “A Batalha do Túnel”, local de forte confronto entre as forças federais e as tropas rebeldes paulistas no alto da Serra da Mantiqueira, na divisa dos Estados de São Paulo e Minas Gerais (Figura 17). Neste local, os revoltosos estacionaram uma locomotiva dentro do túnel que dava acesso aos dois estados, o que levou a reação vigorosa por parte das forças governamentais que tentavam entrar em São Paulo.

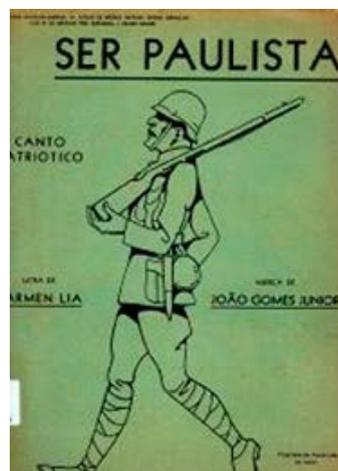
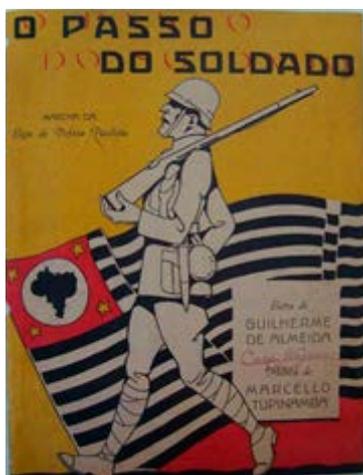


17 – Marcha em homenagem ao combate do Túnel da Mantigqueira, por Eduardo da Silva Filho.
<mmdcnorte.blogspot.com/2017/03/heroes-do-tunel-composta-pelo-sgt.html>

Os frontispícios dessas partituras utilizam elementos iconográficos bélicos, centrados na figura do soldado, das armas e dos símbolos da, então, pátria paulista. Particularmente a bandeira paulista se faz presente, associada à figura da Liberdade e de vultos do passado paulista, como é o caso de Anhanguera (Figura 18). Para as obras de Marcelo Tupinambá e João Gomes Junior, chama a atenção o uso de um mesmo desenho de soldado, sendo que a primeira obra tem detalhamento e cores de maior dinâmica gráfica (Figura 19).

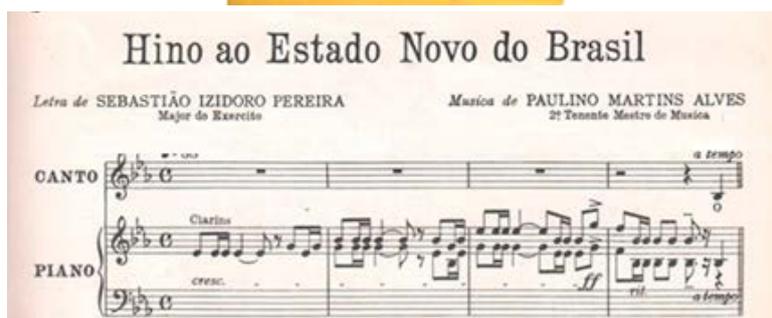
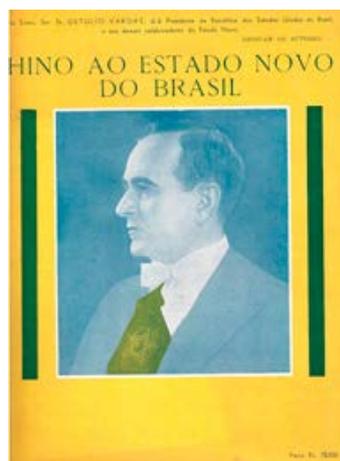


18 – Frontispício de duas partituras relativas à revolução de 1932. <mmdcnorte.blogspot.com/2017/09/marcha-sao-paulo-hymno-das-tropas.html>



19 – O mesmo desenho do soldado se encontra no frontispício para a música de Tupinambá e João Gomes Jr. <www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM12-06.htm>

Com a instalação do Estado Novo, em 1937, Getúlio Vargas se torna senhor absoluto do poder e um regime ditatorial é organizado. Novamente a música vem em auxílio da fixação de sua ideologia, agora direcionada e vigiada com maior cuidado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.). Representação máxima desta fase é a presença de um Hino ao Estado Novo do Brasil com música do maestro Paulino Martins Alves, também músico militar e que teve importante atividade como docente e regente em cidades do Paraná, particularmente em Ponta Grossa, e no Estado de Santa Catarina. Na partitura, a figura de Vargas é novamente massiva ao ocupar toda a extensão da portada. O caráter militar, com sua tópica, que remonta aos modelos do século XIX como visto no início deste estudo, está presentes nesta obra (Figura 20 a e b).



20 – (a) A instalação do Estado Novo foi motivo de nova leva de composições atendendo à nova situação política. (b) O modelo do sinal militar retorna nesta obra, similar ao que se usava comumente nas músicas patrióticas do século XIX. Acervo do autor.

Neste contexto de pátria única e unida, a exaltação de vultos presentes e passados junto ao de Vargas é uma estratégia de afirmação de sua capacidade de liderança, juntamente com sua acreditação como indivíduo íncito e membro do panteão dos ilustres construtores da nação. Assim, na “Canção do Aviador”, com música de Lauro Moreira, a capa da partitura, além das cores pátrias, traz uma ligação do tema aeronáutico à figura de Vargas com a presença do mítico Santos Dumont e, também corroborando o poder, a figura de seu Ministro da Aeronáutica, Salgado Filho (Figura 21).

O apoio e afirmação do Estado Novo tem continuidade. Sua aceitação é meta necessária. Domingos Blanco apresenta um hino intitulado “Brasil Novo”, com música ativa e impositiva, cujo texto de Leônidas Baptista Cepelos reafirma que “Brasil, estado novo! Brasil, de um grande povo! Nos te faremos imortal (Sob o pendão de um nobre belo e esplêndido ideal)”.

Durante a vigência do Estado Novo a Segunda Guerra Mundial se instala e se propaga na Europa e no Pacífico. Em 1942, Getúlio Vargas inicia a participação do Brasil neste evento bélico, afastando-se de suas ligações com a Itália fascista e a Alemanha, aproximando-se dos Estados Unidos e aliados. Esse evento na trajetória política do país permite a Vargas inaugurar uma nova etapa em suas relações de poder. Novamente, a música contribuiu para esta mudança de rumo e uma série de partituras é composta para enaltecer a participação dos jovens soldados brasileiros no campo de batalha. A marcha cívica e patriótica de Nássara e Frazão “Sabemos Lutar” é paradigmática em demonstrar a capacidade dos nossos soldados em tomar parte dos eventos bélicos no exterior. A capa da partitura reafirma esta condição de capacidade técnica e moral (Figura 22). Nela, um soldado de rosto impessoal, empunha um fuzil em posição de ataque e movimento dinâmico avante, tendo por detrás a Bandeira Nacional. Uma “Canção do Estudante” sela as relações de Vargas com a União Nacional dos Estudantes (UNE) neste momento de mobilização patriótica. A partitura, em sua composição gráfica

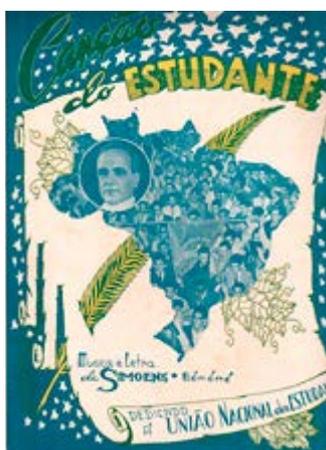
da capa, não deixa dúvidas sobre a congregação da juventude estudantil em torno da figura patriarcal do presidente mesmo dedicada à União Nacional dos Estudantes, e não diretamente ao presidente da república, o frontispício é arquitetado para impor a figura de Vargas sobre um mapa do Brasil preenchido pelo que se pode deduzir sejam estudantes da, então, Universidade do Brasil. Potencialmente, a pena que rasga o pergaminho de base relembra a erudição e a ancestralidade do saber universitário, incrementando a respeitabilidade dos atores apresentados neste frontispício, o Brasil, o saber, a Universidade do Brasil, os estudantes mobilizados em massa e, articulando-os, a imagem do rosto de Vargas (Figura 23).



21 – “Canção da Aeronáutica” de Lauro Moreira. Acervo do autor.



22 – “Sabemos Lutar”, frontal da marcha cívica e patriótica de Nássara e Frazão. Acervo do autor.

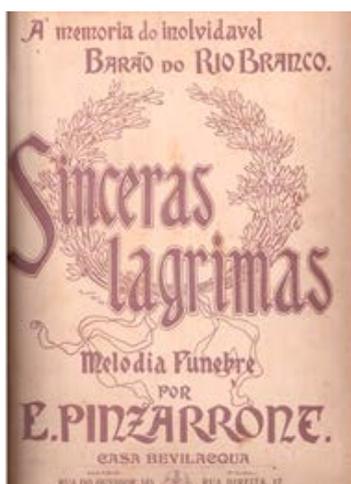


23 – Getúlio Vargas se associa à UNE no esforço de guerra. Acervo do autor.

O sempre profícuo Eduardo Souto compõe uma canção ressaltando a movimentação militar em torno das tradicionais manobras de Saycan em obra que leva o mesmo nome. A capa representa magistralmente o brio e a organização de tais eventos preparatórios. Os soldados e oficiais bem fardados, equipamentos adequados e tendas bem distribuídas, tudo complementado pela presença marcante de bandeiras nacionais. A mensagem de ordem, progresso e eficiência está clara.

Figuras nacionais também se prestam à musica patriótica como meio de compor um panteão de ilustres afirmadores da grandeza da nação. Rio Brando, o estadista e ministro das Relações Exteriores, é também lembrado pelo seu falecimento em obra do profícuo Ercole Pinzarrone (Figura 24). O tratamento iconográfico é, nesse caso, limitado a expor um coroa registrando o fato. Antes da primeira página da partira encarta-se uma gravura do homenageado. Santos Dumont é outra figura sempre lembrada por meio de hinos que lhe são dedicados (Figura 25).

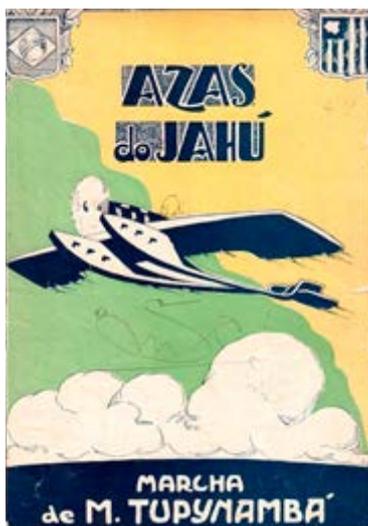
Feitos significativos também são cantados e tornam-se eventos patrióticos, marcadores da coragem pessoal do povo brasileiro ou de sua capacidade tecnológica. A música patriótica bem categoriza esses feitos. Um exemplo amplamente explorado foi a travessia do Atlântico pelo paulista João Ribeiro de Barros com o avião “Jahú”. As partituras afirmando o feito enaltecem menos a pessoa que os efetivou e sim a simbologia que o feito trouxe ao país naquele momento, como se pode observar pelo frontispício de duas partituras relativas à questão (Figura 26). A bandeira e as cores nacionais estão presentes e, na obra de Tupinambá, o centro é ocupado pelo avião utilizado para a travessia transatlântica.



24 – Melodia Fúnebre composta por E. Pinzarrone em homenagem ao Barão de Rio Branco. Acervo do autor.



25 – Santos Dumont era constante motivo de hinos e outras manifestações musicais patrióticas. Acervo do autor.



26 – Partituras relativas ao feito de João Ribeiro de Barros no voo transatlântico com o hidroavião Jahú.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma análise preliminar verifica-se que, do ponto de vista musical, formalmente a música patriótica analisada se concentra no uso de fórmulas de compasso 2/4 ou 4/4, com caráter marcial, vigoroso e andamento brilhante. Os gêneros se alternam ou misturam-se entre marchas e hinos.

O texto, sempre importante e marcante em sua mensagem, enaltece a pátria. No caso do período da segunda guerra mundial, esses textos pretendem afirmar o Brasil como potência, expor sua capacidade técnica de combatente e enaltecer o valor da morte pela pátria, concluindo essas ações em torno do líder que está no poder. Há certamente uma reafirmação do civismo. Isto é particularmente marcante na Era Vargas, prepondera a mitificação e a objetificação de Getúlio Vargas – Vargas é o líder e guia e as dedicatórias nas portadas das partituras reforçam teatralmente esta condição.

A iconografia das capas de partituras é eloquente em contribuir para esses princípios norteadores da ideologia vigente. Assim, temos a marcação da figura do herói (D. Pedro II, Caxias, Getúlio Vargas, etc.), a descrição do evento temático da obra (a bandeira, o soldado, o exército, o novo estado, etc.). O conteúdo alegórico representativo do Brasil como nação (o mapa, suas cores, sua bandeira, as cores pátrias) complementado por adornos secundários: águias, flores, o céu e monumentos.

Há que se considerar que, no período em estudo, a partitura impressa era importante meio de veiculação direta da produção musical, pois inexisteriam os meios rápidos e abrangentes de divulgação, como na atualidade. Mesmo com o advento do rádio ela continua e amplia seu papel de divulgação e circulação da obra musical. Em ambas as situações, o conteúdo gráfico da partitura tanto serve ao objetivo de promover sua venda e sua apropriação, como bem nos afirma Benedito (2015) que “a utilização da iconografia desempenhava um importante papel de sedução nas partituras editadas”, tanto como divulgar e fixar mensagem proposta por seu articulador.

A análise preliminar desse conjunto de partituras indica que este gênero tem estreita relação com as características do momento político e suas relações de propaganda com o poder vigente. Confirma-se que a produção musical, através dos tempos é um reflexo do ambiente social em que se inserem os compositores.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Martins Fontes, 1991.
- ANDRESEN, Lee. *Battle Notes: Music of the Vietnam War*. Wisconsin: Savage Press, Superior, 2000.
- BENEDITO, Celso José Rodrigues. *O acervo de Victor Sant'Ângelo e sua Orquestra: um Baile Iconográfico EMUS-UFBA in Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos - Anais 3º CBIM p. 451*).
- CABRAL, Sérgio. Getúlio Vargas e a Música Popular. In: *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.
- CARVALHO, Vinicius Mariano de. *A Música Militar na Guerra da Tríplice Aliança*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2018, p. 101. Disponível em: <www.ecsbdefesa.com.br/defesa/fts/MMGP.pdf>
- CHERNAVSKY, Analia. *A construção dos mitos e heróis do Brasil nos hinos esquecidos da Biblioteca Nacional*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - FBN/MinC, 2009. p. 80. Disponível em: <www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-mitos-herois-brasil-nos-hinos-esquecidos//analia_chernavsky.pdf>
- COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 6ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- CRUZ, Gervásio José da. *Uma pagina memoravel da historia do reinado do senhor Dom Pedro II, defensor perpetuo do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1865, p. 48.
- FARMER, Henry George. *The rise and development of military music*. London: W. Reeves, 1912, p. 08.
- GRIFFEATH, Kristin. *War sirens: how the sheet music industry sold World War I*. Thesis in Musicology Presented to the Faculty of the University of Missouri-Kansas City in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Music, 2011.
- GIER, Christina. *Gender, Politics, and the Fighting Soldier's Song in America during World War I*. *Music & Politics* 2, Number 1 (Winter, 2008).
- GUEIROS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 265.
- HEILMAN, Jason Stephen. *O du mein Österreich: Patriotic Music and Multinational Identity in the Austro-Hungarian Empire*. Doctor of Philosophy in the Department of Music in the Graduate School of Duke University, 2009, p. 265.
- JAMBEIRO, Othon et al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação* [online]. Salvador: EDUFBA, 2004, p. 191.

MACHIAVEL. *A Arte da Guerra*. Porto Alegre: LP & M, 2008, p. 208.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 317.

NERY, Rui. *Do Entusiasmo Patriótico à Tragédia das Trincheiras: A I Grande Guerra nas Letras do Fado de Lisboa*, in Fernanda Rollo, ed., *Actas do Congresso Internacional War and Memory* (Lisboa, ed. prevista para 2012).

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros Páscoa. *A posição social do artista no movimento Neo-realista em Portugal: artigos de Júlio Pomar e Lima de Freitas na Revista Vértice nas décadas de 40 e 50*. ABORE, Revista Eletrônica da Escola Superior de Artes e Turismo – UEA. n. 02/06, 2006.

REIS, Mercedes de Moura. *A música militar no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1952/97, p. 49.

RODRIGUES SOBRINHO, Laudo. “A fotografia como testemunho material das reflexões de alunos do ensino médio na aula de arte”. In: *Anais – Simpósio Internacional de Linguagens Educativas*, v.1, Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 2015. Disponível em: <www.usc.br/custom/2008/uploads/wp-content/uploads/2015/05/A-fotografia-como-testemunho-material-das-reflex%C3%B5es-de-alunos-do-ensino-m%C3%A9dio-na-aula-de-arte..pdf>

SANTOS, Andrea Carvalho dos. *O teatro da guerra: o engajamento da plateia no teatro brasileiro durante a guerra do Paraguai (1864-1870)*. Anais do XVII Encontro de História da Anpuh – Rio. UFRRJ, Campo Nova Iguaçu, 2014. Disponível em: <www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465593286_ARQUIVO_ANDREACARVALHODOSSANTOSANPUHTEXTO2016DOC.pdf>

SANTOS, Natália Cabral dos. *Samba e subúrbio: um estudo de composições contrárias ao trabalhismo de Vargas*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH. Natal, 2013.

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a Música Popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1983.

VEIGA, Manuel. *Impressão musical na Bahia*. [s.d] Disponível em: <www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular sob o Estado Novo (1937-1945)*. Versão Revisada do Relatório Final da Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq realizado na Universidade de Campinas em Janeiro de 1994. Campinas, 2006. Disponível em: <www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf/>

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na Política Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NA MÚSICA: REFLEXÕES SOBRE O QUADRO "HORA DA MÚSICA" DE OSCAR PEREIRA DA SILVA

Tharine Cunha de Oliveira
Luciane Viana Barros Páscoa

INTRODUÇÃO

Os estudos históricos das mulheres na música costumavam ser tradicionalmente focalizados em relatos de mulheres excepcionais como intérpretes e compositoras, ou então associados com a literatura sobre a música como um componente tradicional de socialização e educação das mulheres. Como categoria contemporânea de investigação, o estudo das mulheres na música está diretamente relacionado à história das mulheres e às pesquisas acadêmicas associadas com o estudo sistemático do gênero. Neste contexto, o gênero é tratado como um conceito socialmente construído com base nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de significar relações de poder (TICK, et. al., 2014).

Durante a graduação, foi desenvolvida uma pesquisa de iniciação científica cujo objetivo era realizar um inventário e a catalogação das representações de iconografia musical e gênero em bases de dados virtuais. Na segunda etapa, a pesquisa partiu do inventário preliminar dessas imagens para o desenvolvimento de um estudo iconográfico delimitado às obras de arte do século XIX.

A pesquisa atual consiste num estudo iconográfico de uma série de pinturas cujo tema represente a mulher atuando no cenário musical, a partir do recorte temporal estilístico do século XIX na Arte Acadêmica do Brasil (1850 – 1900). O trabalho está em andamento, contudo, através da amostra de imagens inventariadas até o momento, estabelecemos três categorias, sendo estas: Musicistas em Ambiente Doméstico; Musicistas em Ambientes Marginais e Representação do ideal de feminino.

O primeiro grupo concentra-se em imagens de mulheres majoritariamente da alta burguesia, que tinham como parte de sua educação o estudo da música. Desde o século XVIII inicia-se um processo de popularização do uso do piano. A industrialização barateava o custo dos instrumentos e os tornavam mais compactos como no caso dos pianos quadrados que fechados tinham o formato de uma mesa e poderiam converter-se em parte da decoração da casa. Consequentemente a procura por música aumentou, e já na primeira metade do século XIX, percebe-se também uma valorização da canção o que movimentava ainda mais o mercado musical voltado para o ambiente doméstico. Editoras musicais passaram a publicar periodicamente materiais para serem tocados em casa como forma de entretenimento para a família e amigos. (KINDERSLEY, 2014, p. 142-171)

O grupo Musicistas em Ambientes Marginais justifica-se pelo anseio das camadas mais baixas de investirem na educação musical principalmente das mulheres, pois esta era usada como distintivo de erudição da família. Este fato proporcionou a aparição de manifestações musicais em ambientes que não eram os nobres salões das casas. Vários instrumentos poderiam ser tocados, contudo, nenhum deles era mais famoso que o piano, já que este poderia acompanhar o canto

e as danças sem necessariamente precisar de outro acompanhamento. A partir dessas informações, fez-se necessário diferenciar as imagens que comportavam essas características, pois a maneira como a mulher era vista nesses ambientes divergia das anteriores.

O terceiro grupo trata das representações idealizadas de feminino. No início do século XIX, devido às influências estéticas que recebiam os pintores que do Brasil iam a Europa, quando retratavam mulheres reproduziam os mesmos padrões simbólicos. A alegoria propõe a materialização de ideias e sentimentos que se manifestam na forma da personificação, ou seja, da construção de personagens que aliados à determinados objetos, passam a equivaler a estas ideias. Dessa forma, as pinturas deste item refletem os padrões europeus por meio das alegorias às belas artes.

O presente trabalho pretende analisar o painel *Hora da Música* (1901), um óleo sobre tela de Oscar Pereira da Silva, que reflete em suas concepções formais a mentalidade da burguesia e o cotidiano das mulheres burguesas no século XIX.



1 – Oscar Pereira da Silva (1867–1939) *Hora da Música*, 1901. Óleo sobre tela (65 x 50 cm). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Thereza de Toledo Lara, 1976. Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

A vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, causou uma série de mudanças, principalmente no tocante à arte, já que boa parte dos artistas famosos que trabalhavam em Portugal acompanhou a comitiva real. Instaurou-se aqui um ambiente cultural moldado aos padrões europeus, donde foram incentivadas a criação de museus e bibliotecas, com a finalidade de preservar as obras que trouxeram e proporcionar a criação de outras (BIASOLI, 1999). Assim, temos a Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), inaugurada no Rio de Janeiro em 1826, como um dos exemplos mais significativos da produção e registro do material artístico.

Biasoli (1999, *apud* Aranha, 1989) diz que o sistema de ensino artístico, sofreu influência predominantemente clássica, o que causou uma separação entre a arte da elite, com vistas à elaboração de um pensamento crítico sobre arte, e a arte da classe trabalhadora que era essencialmente braçal e reproduzia sem necessariamente fazer uma reflexão sobre o fenômeno artístico. Nesse sentido, a arte para a burguesia representava um “acessório cultural de etiqueta e refinamento”, enquanto que a arte produzida manualmente apenas servia como meio de propagação do pensamento dominante.

Em 1889, instaurada a República, o Brasil passa por uma reconfiguração do cenário social, político e econômico, fato que deu aos estados autonomia, e que acabou acarretando o crescimento desigual e prevalecendo os interesses dos

fazendeiros, a famosa política do café-com-leite. O ensino da arte nesse período fica a cargo do Estado, tendo duas correntes defensoras: “os positivistas que enfatizavam o ensino de arte como forma de regeneração do povo por meio de um instrumento que lhes eduque a mente (...) e os liberais, deslumbrados com a indústria norte-americana, lutavam a favor da revolução industrial no país e da consequente capacitação profissional de seus cidadãos” (BIASOLI, 1999, p. 58). Ambas as correntes defendiam que, para o alcance de seus objetivos, a arte deveria ser ensinada na escola através do desenho geométrico.

O pintor, decorador e desenhista Oscar Pereira da Silva viveu nesse período de transição. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes entre 1882 e 1887, com os professores Zeferino da Costa, Victor Meireles, Chaves Pinheiro e José Maria de Medeiros. Foi o último detentor do Prêmio de Viagem à Europa concedido pela monarquia. Em Paris cumpriu com assiduidade suas responsabilidades; estudou no ateliê de dois pintores conservadores, Gêrome e Bonnat que o influenciaram para essa linha. Durante sua vida, desenvolveu seus trabalhos com a rigorosa forma acadêmica aprendida em Paris, e assim permaneceu até sua morte (CAMPOFIORITO, 1983, p. 209).

Desde o seu surgimento, a retórica esteve atrelada a persuasão. Assim, a junção entre retórica e poética proporcionou a sistematização de recursos técnicos que nortearam a criação das obras literárias. Esses conceitos foram adaptados para as artes, principalmente a partir do Barroco.

[...] recientes investigaciones han mostrado que los métodos empleados por los artistas [plásticos] de este período, fueron prestados de la técnica de la retórica clásica, la cual fue conocida por las obras de Cicerón, Aristóteles y Quintiliano [...] la tarea fundamental de un orador, dice Cicerón, es la de instruir, deleitar y conmover (*docere, delectere, et movere*): Los mismos términos fueron usados por Poussin, Bellori y Boileau [...] de este modo, el Barroco es un arte de persuasión [...] (LÓPES CANO, 2000 *apud* BAZIN, 1968).

Quanto ao tema, a representação da mulher na pintura brasileira do século XIX desenvolve-se através de três estilos: as pinturas de gênero, os nus artísticos e os retratos, portanto nos concentraremos no primeiro estilo, já que a obra analisada enquadra-se nele.

Nas pinturas de gênero, as mulheres eram retratadas em cenas do cotidiano realizando suas atividades agrárias ou domésticas com um tom de sensualidade. Nestas, o pintor se aproximava mais da idealização do feminino na Europa. O gosto por esse estilo era crescente e à medida que adentrava o século iam agregando características nacionais como, por exemplo, nossas paisagens e nossos hábitos. As composições poderiam se construir tanto no cenário doméstico quanto ao ar livre, ressaltando sempre os atributos da feminilidade, romantismo e sensualidade de figuras jovens de formas generosas e rosto gentil (COSTA, 2002, p. 100).

A HORA DA MÚSICA

O quadro apresenta três figuras femininas trajando vestidos em voga na Europa na segunda metade do século XIX. O estilo empresta algumas características do estilo Rococó adicionado aos vestidos, contudo os elementos integram o vestuário moderadamente com a presença de mangas alongadas, corpete suavemente justo, decotes quadrados, rendas, babados e saias que cobrem toda a parte inferior do corpo.

Nas duas personagens sentadas percebemos a cintura do vestido rígida e marcada por cinto, já a personagem em pé, apesar de segurar um livreto que

impede a visão total do vestido, apresenta aparentemente uma cintura menos rígida e começando logo abaixo do seio. A manga do vestido aparece mais curta, o que sugere uma leve transformação do modelo de vestidos românticos, que reviveram elementos da era medieval no estilo Elizabetano.

Os cabelos devidamente presos em coque cumpriam seu papel no decoro do traje feminino, já que facilitavam a inserção do chapéu que era indispensável às saídas para locais públicos fora de casa.

Identificamos ainda algumas figuras retóricas na composição do quadro, a saber, duas figuras de adição sendo elas, a repetição e o duplo sentido. Na repetição temos a recorrência de flores e tons azuis e róseos. O recurso da multiplicidade é utilizado para enfatizar um determinado tema ou expressão.

Os vestidos em tons de azul carregam um argumento retórico que reforça a unidade da cena, aparecendo ainda os tons azuis como efeito de luz e sombra nas flores, sobre o piano e na almofada da poltrona; nos quadros pendurados na parede; como plano de fundo do biombo; e ainda na presilha da partitura da cantora – uma fita amarrada em laço. Os tons róseos também remetem a esta sincronia, aparentes nas flores, no acolchoamento da poltrona e da cadeira e nas almofadas. As flores além de figurarem *in natura*, transformam-se em tema do biombo e na estampa da poltrona.

Há na tela a presença de dois quadros. O menor, situado à esquerda, apesar de não se mostrar figurado, seu esboço dá a entender uma cena mitológica com cupidos. No outro aparece algum elemento de natureza, entretanto a falta de nitidez não nos permite descrever com precisão.

Os trajes assim como a composição da sala reforçam a ideia de uma classe burguesa onde a mulher não trabalhava.

O duplo sentido apresenta-se na relação entre a representação, ora tida como fiel ao real, e a proposta doutrinária do tema que se tornariam tão tênues a ponto de transformarem-se num.

Música Doméstica



2 – Oscar Pereira da Silva (1867–1939) *Hora da Música*, 1901.

A pesquisadora Maria Ângela D’Incao, em artigo para o livro *História das Mulheres no Brasil*, organizado por Mary del Priore, aponta que as transformações sociais do século XIX levaram a mudanças urbanas que buscavam moldar os hábitos e costumes dos agora habitantes dos centros urbanos, para incutir-lhes a

mentalidade europeia no tocante a diferenciação entre espaço público e privado, ditando-lhes as regras do bom convívio social. Em resposta a essas mudanças, o estilo de vida foi sendo redefinido e as funções familiares delimitadas com maior clareza.

Nesse particular temos que, para o homem é destinado o espaço público (rua) e neste ambiente deveria representar e responder por sua família. À mulher era reservado o espaço privado (casa) e dele dependia o sucesso ou o fracasso da família. Inicialmente, entendia-se que a distinção entre os dois espaços estava na delimitação rua/casa, mas com o amadurecimento do conceito percebeu-se que na própria casa coexistiam espaços públicos e privados.

A pesquisadora ressalta que aos poucos foram sendo cultivadas atividades domésticas que faziam parte da interação entre famílias:

“Nos (espaços)⁵⁴ públicos, como as salas de jantar e os salões, lugar das máscaras sociais, impunham-se regras para o bem receber e bem representar diante das visitas. As salas abriam-se frequentemente para reuniões mais fechadas ou saraus, em que se liam trechos de poesias e romances em voz alta ou uma voz acompanhava os sons do piano ou harpa” (PRIORE, 2015, p. 228).

Desde o século XVIII iniciou-se na Europa um processo de popularização do uso do piano com a fabricação de instrumentos mais compactos e mais baratos, conseqüentemente a procura por música aumentou ao ponto do piano converter-se em parte da decoração das casas.

Na primeira metade do século XIX, inicia-se a importação desse instrumento para o Brasil, há também uma valorização da canção o que movimentava ainda mais o mercado musical voltado para o ambiente doméstico. Editoras musicais passaram a publicar periodicamente materiais para serem tocados em casa como forma de entretenimento para a família e amigos.

Tanto a alta burguesia quanto as camadas mais baixas investiam na educação musical, principalmente das mulheres, pois estas eram usadas como distintivo de erudição da família e mostrava a ascensão social. Vários instrumentos poderiam ser tocados em casa, contudo, nenhum deles era mais famoso que o piano, já que este poderia acompanhar o canto e as danças sem necessariamente precisar de outro acompanhamento.

Eram incentivadas as apresentações musicais no âmbito familiar, tornando os salões das casas, em festividades ou visitas importantes, o palco das jovens musicistas. Nas cenas de costume, as mulheres eram representadas em suas atividades cotidianas, o que reforça a dimensão do envolvimento das mulheres com o fazer artístico-musical (VICENTE, 2012).

A pesquisadora Maria Alice Volpe diz que “no Brasil, a atividade camerística era disseminada na sociedade aristocrática desde a primeira metade do século XIX e a documentação se torna mais eloquente a partir das duas últimas décadas do século, quando se disseminou para outras camadas sociais”.

“No período Romântico, a atividade camerística se desenvolveu basicamente em dois campos: o do sarau doméstico e o da sala de concerto. O repertório da música doméstica era consumido pelos amadores ou estudantes de música e era formado por obras de morfologia curta e de execução fácil ou mediana. A maior parte dessas peças era escrita para conjunto instrumental reduzido, geralmente duos, às vezes com versão para piano solo” (VOLPE, 1994, p. 146).

54 Grifo da autora.

Relação entre mulheres e a literatura



3 – Oscar Pereira da Silva (1867-1939) I, 1901. Pormenor representando a literatura.

Com o acréscimo das aparições públicas, as mulheres eram severamente vigiadas não somente pela família, mas pela sociedade, que também exercia esse papel. Censuradas por todos os lados, as mulheres tiveram que aprender novas formas para se portar e a autovigiar-se em busca da idealização de feminino e de amor.

O autor Luis Filipe Ribeiro, em seu livro *Mulheres de Papel*, faz um estudo sobre as imagens da mulher do século XIX pelo viés da análise literária, ressaltando a distância entre as mulheres de carne e osso – como ele mesmo elenca – e as imagens literárias postas em circulação.

No tocante a produção literária no Rio de Janeiro deste período, havia uma crescente preocupação com a educação das moças, pois elas, após alfabetizadas, passavam a consumir literatura, o que incentivava a produção de romances que tinham em sua maioria a mulher como personagem principal.

“As mulheres situam-se, nesse quadro, como centro das atenções. É nelas que se concentram os olhares, enquanto público consumidor de romances. Mas, com a vertente conservadora que sustenta o sistema social, tais atenções visam, sem dúvida alguma, um objetivo pedagógico: ensinar-lhes o lugar da mulher” (RIBEIRO, 2008, p. 51).

Estes tornaram-se uma ferramenta eficaz de doutrinação. O público alvo eram mulheres burguesas que, na luta contra o ócio, encontraram nos contos e romances a companhia para seus dias. Eram frequentemente veiculados artigos sobre sexualidade, família, filhos e afazeres domésticos, em periódicos das mais diversas especialidades. “Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam ‘educar’ a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família” (PRIORE, 2015, p. 230).

Nos romances, o tema da família burguesa aparecia inicialmente entre membros mais próximos (pais e filhos), com a doçura da família calma e equilibrada. A distribuição de papéis ora apresentava a mulher com “toda a fragilidade” e ora como “fortaleza de mãe” (PRIORE, 2015, p. 237).

É cultivada uma aura em torno da maternidade, “como se o amor de filho fosse um instinto, um sentimento natural e os laços familiares de sangue fossem mais fortes que quaisquer outros construídos no decorrer de uma vida”. Posteriormente esse sentimento seria transportado das obras literárias para a vida real e se transformaria no principal sonho da maioria das mulheres.

O amor entre cônjuges tomaria duas faces: a do Amor Romântico, que acontecia por meio de uma ligação emocional – que não culminaria necessariamente no casamento; e o Amor à Antiga, que se manifestava geralmente nos casamentos arranjados. Assim sendo, foi implantado o senso de distanciamento entre os cônjuges em que as emoções deveriam ser controladas, pelo menos de forma aparente.

Presença da partitura



4 – Oscar Pereira da Silva (1867–1939) *Hora da Música*, 1901. Pormenor da partitura.

O material analisado nos levou a uma proposta de autoria para a obra musical exposta sobre o piano. A grafia da inscrição não aponta com clareza o nome da peça musical nem sua autoria, entretanto a segunda linha sugere a grafia da palavra “B a h – a”.

Jairo Severiano em *Uma história da música popular brasileira*, aponta a existência, dentro do movimento de renovação da modinha, de um compositor e cantor considerado como um dos mais importantes: Xisto Bahia de Paula (1841–1894). Ele iniciou sua vida artística ainda na adolescência: representava, compunha, cantava e acompanhava ao violão e foi contratado em 1862 pela companhia do ator Couto Rocha para excursão ao Norte do país. Em 1875 chegou ao Rio de Janeiro estreando na companhia de Vicente Pontes de Oliveira. Num ambiente onde predominavam as composições do falecido Laurindo Rabelo, “Xisto logo se mostrou um rival à altura do poeta carioca, destacando-se simultaneamente nos palcos e nos salões aristocráticos” (SEVERIANO, 2013, p. 51).

Xisto, ao longo de sua carreira, fez parceria com outros músicos em suas composições. Sobre as obras, muitas se perderam, mas as que ficaram demonstram um “um artista intuitivo, incapaz de ler uma só nota musical, – contudo – foi um dos compositores mais cantados pelos brasileiros no final do século XIX” (SEVERIANO, 2013, p.52).

Pela ampla circulação destas partituras nos ambientes domésticos do período, acreditamos na suposição de que a grafia referida na segunda linha da partitura poderia ser uma citação à obra de Xisto Bahia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do estudo realizado, percebemos uma relação entre arte e sociedade, já que o artista é um ser social e independe de sua vontade a influência que as transformações sociais exercem em sua obra. Neste artigo foram observados os aspectos simbólicos dos atributos femininos relacionados com as práticas sociais.

Considerando o recorte temporal, vemos que a mulher burguesa aparece como um ser especial que receberá uma educação virtuosa para bem representar seu lar e educar seus filhos. Nesta educação, a presença da música como agente socializador é marcante e tida como símbolo de distinção social, almejada por grande parcela da sociedade.

O estudo do piano, assim como o estudo do canto, era indispensável à formação. Isto acarretou num crescimento do mercado musical tanto para a composição de obras musicais, geralmente modinhas e lundus, como para a importação do instrumento.

Dessa forma, a música e a literatura doutrinavam a mulher a um pensamento de reclusão ao espaço público fora do lar e a tornavam uma espécie de adereço cultural da família, tendo como espaço para suas apresentações musicais os salões das casas em momentos de festividades e nos saraus.

Contudo, como disse Volpe (1994, p. 150) “não devemos subestimar a importância das atividades musicais domésticas, pois elas teriam preservado e desenvolvido a música instrumental camerística do Período Romântico Brasileiro”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIASOLI, Carmen Lúcia Abadie. A história constrói a cena. In; BIASOLI, Carmen Lúcia Abadie. *A formação do professor de Arte: do ensaio... à encenação*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1999. p. 45–81.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Perf. Carlos Roberto M. Levy. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983.

CHITI, Patricia Adkins. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música, 1995.

GOSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In. FRASCINA, Francis. Et. Al. *Modernismo e modernidade: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.

LÓPES CANO, Rubén. *Música e retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1990.

NOGUEIRA, I. MICHELON, F. SILVEIRA JR, Y. *Música, memória e sociedade ao sul*. Pelotas. Editora da UFPEL, 2010.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1995.

PRIORE, Mary del. (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de texto). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2012.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013, 3ª ed..

VICENTE, Filipa Lownder. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

FONTES ELETRÔNICAS

BROOK, Barry S. *RidIM: A new international venture in music iconography*. IN: *Notes* XXVIII/4 (1972), 652-663.

CAO, Marián. *La Retórica visual como análisis posible em la didáctica del arte e de la imagen*. IN: <www.revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/.../5963>

DAVIES, Lucy. *Feminist musicology*. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 May. 2014. IN: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2461>>

FULLER, Sophie. *Women in music*. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 May 2014. IN: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7375>>

PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel. *Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo*. Disponível em: <www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PPPorto_IPNogueira.pdf>

TICK, Judit. et al. *Women in music*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed May 18, 2014. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554>

VOLPE, Maria Alice. *Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística*. Acessado em 25 de março de 2018. Disponível em: <www.revistas.usp.br/revistamusica/article/viewFile/55078/58720>

10 ANOS DE RIDIM - BRASIL: RETROSPECTIVA E DESAFIOS

Pablo Sotuyo Blanco

INTRODUÇÃO: BREVE CRONOLOGIA DO RIDIM - BRASIL

O Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil (mais conhecido como RIDIM – Brasil: Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil), teve início em Salvador –Bahia, em fevereiro de 2008, quando estabeleceu a sua primeira Comissão Mista estadual (também funcionando como Comissão Mista nacional). Foi reconhecido como projeto nacional independente e autônomo pelo RIDIM internacional em março do mesmo ano, na reunião da Comissão Mista do RIDIM internacional, durante o seu 12º Congresso Internacional realizado em Nova Iorque. A partir de então o RIDIM – Brasil vivencia um processo caracterizado por articular um conjunto de ações (pedagógicas, técnicas, científicas e extensionistas) de forma concomitante, visando atingir seus objetivos em todo o território nacional, segundo estabelecido no seu Regimento.⁵⁵ Assim, em 2009, como forma de iniciar a divulgação das suas atividades, a Comissão Mista nacional apresentou à comunidade o website do projeto, sediado nos servidores da Universidade Federal da Bahia (UFBA)⁵⁶, anunciando também o início de oficinas e minicursos sobre Iconografia Musical, como parte das possíveis ações musicológicas a serem desenvolvidas no Brasil.

Paralelamente às oficinas e minicursos, artigos especializados começam a aparecer em publicações em português e outros idiomas, relativos à iconografia musical no Brasil, como outra forma de incentivar o uso de fontes visuais relativas à cultura musical na pesquisa musicológica, histórica e estética, dentre outras.

Como consequência dessas ações, fomos então convidados em 2009 a integrar a Comissão Mista internacional do RIDIM. Dessa participação, que durou cinco anos,⁵⁷ podemos destacar três ações específicas por nós propostas: a) organização e realização do 13º Congresso Internacional do RIDIM no Brasil; b) nova arquitetura para a base de dados internacional que o RIDIM vinha desenvolvendo; e c) estabelecimento do programa de extensão internacional do RIDIM.⁵⁸

Aproveitando a visibilidade que um evento internacional de tal magnitude traria nacionalmente para o projeto RIDIM – Brasil, o 13º congresso internacional do RIDIM, acolhido nas instalações da UFBA, foi realizado conjuntamente com o 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (CBIM), dando início assim, em 2011, à sequência bienal de congressos nacionais enquanto fóruns técnicos, profissionais e científicos especializados em iconografia musical no Brasil.

Aproveitando o sucesso desse evento conjunto, concomitante com as ações de extensão desenvolvidas em território brasileiro, se fortaleceu o processo de instalação dos Grupos de Trabalho (GT) locais, enquanto possíveis antecedentes de novas Comissões Mistas estaduais a serem instaladas posteriormente.

55 Tanto a carta de reconhecimento emitida pelo RIDIM internacional quanto o Regimento Nacional do RIDIM-Brasil estão disponíveis em <www.ridim-br.mus.ufba.br/documentos.html>.

56 <cf. www.ridim-br.mus.ufba.br>

57 A participação na Comissão Mista internacional do RIDIM (posteriormente transformada no Conselho Diretivo da Association RIDIM), se estendeu até 2014.

58 Destas três iniciativas, apenas a proposta de base de dados não teve acolhimento por parte do RIDIM internacional.

Já em 2013, quando da realização do 2º CBIM, a Comissão Mista nacional, no seu contínuo esforço por estimular o estabelecimento da iconografia musical como fonte de pesquisa e desenvolvimento técnico e científico no Brasil, idealizou e realizou a 1ª edição do Prêmio RIDIM – Brasil. O Prêmio procura galardoar a melhor comunicação apresentada durante os congressos nacionais (os CBIM), podendo incluir, segundo o caso, Menções Honrosas. O Prêmio RIDIM – Brasil consiste na entrega de Diploma e publicação de versão ampliada da comunicação apresentada durante o CBIM correspondente.

Essa promessa de publicação alavancou o seguinte estágio de desenvolvimento das ações do RIDIM – Brasil: a organização e publicação de livros em formato eletrônico, com frequência bienal e alternado com os congressos nacionais. Assim, em 2015 foi lançado o livro *Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical*, publicado oportunamente pela Editora da UFBA (EDUFBA)⁵⁹.

Paralelamente, aproveitando as ideias inicialmente apresentadas ao RIDIM internacional, foi possível desenvolver a Base de Dados do RIDIM – Brasil e apresentá-la à comunidade brasileira e internacional presente durante o 3º CBIM, em 2015, desde então oferecendo oficinas e minicursos de catalogação de iconografia musical no Brasil em diversos eventos e locais.

Chegados ao ano de 2017, por ocasião da organização e realização do 4º CBIM, considerando a contínua degradação na situação político – econômica que o Brasil vem experimentando desde 2016, pareceu oportuno realizar um evento conjunto com o capítulo brasileiro da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação em Música (IAML – Brasil) buscando não apenas minimizar o impacto da crise econômica, tencionando garantir a continuidade bienal do evento, mas também ajudar à IAML – Brasil a realizar o seu segundo congresso desde a sua instalação no país em 2009. O Quadro 01 apresenta a relação sumária da cronologia destes dez anos de RIDIM – Brasil.

Desta forma, chegados a 2018, nada mais oportuno que olharmos atentamente para os desafios que enfrentamos nesta década, tentando avaliar as estratégias desenvolvidas e os avanços alcançados no intuito de permitir a continuidade e fortalecimento da iconografia musical não apenas como objeto de estudo, mas também dos diversos aspectos a ela vinculados, incluídos os técnicos e os patrimoniais culturais.

2008 – Se estabelece a CM nacional em Salvador, BA.
2009 – Lançamento do website (<www.ridim-br.mus.ufba.br>). Início das oficinas e minicursos sobre iconografia musical.
2011 – 13º RIDIM Conference e 1º CBIM em Salvador, Bahia. Início do estabelecimento de GTs em diversos Estados do Brasil.
2013 – 2º CBIM e 1º Prêmio RIDIM – Brasil.
2015 – 3º CBIM, 2º Prêmio RIDIM – Brasil, 1ª publicação internacional em formato ebook (EDUFBA) e lançamento da Base de dados RIDIM – Brasil.
2017 – 4º CBIM e 3º Prêmio RIDIM – Brasil.
2018 – Prevista 2ª publicação internacional em formato ebook e início da série de catálogos RIDIM – Brasil.

QUADRO 1 – Cronologia sintética do RIDIM-Brasil. Desenvolvido pelo autor (2018).

59 O livro se encontra disponível no Repositório Institucional da UFBA em < repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17956>

DESAFIOS, ESTRATÉGIAS E AVANÇOS NO BRASIL

Talvez o maior desafio que enfrentamos no início do projeto dissesse respeito à função e uso que a comunidade científica no Brasil dava à iconografia musical. Salvo honrosas e escassas exceções,⁶⁰ o seu uso era fundamentalmente de ilustração (rara vez usada como exemplo) e a sua função na pesquisa poucas vezes ia além do estudo da representação de instrumentos musicais. Além da retrospectiva da pesquisa em iconografia musical anterior ao projeto RiDIM – Brasil (cf. Sotuyo Blanco, 2008a)⁶¹, vale destacar os trabalhos de Beatriz Magalhães Castro (“*Conde do Farrobo and the Teatro das Laranjeiras: Music patronage and social portrayal through opera in 19th century Lisbon*”) e de Rogério Budasz (“*Spaces of Transgression: Dramatic Dances and Religious Processions in Nineteenth-Century Brazil*”), que foram apresentados durante o 12º Congresso Internacional do RiDIM acontecido durante 2008 em Nova Iorque. Dentre a nossa produção anterior ao início do RiDIM – Brasil, destacamos os trabalhos relativos ao uso de fontes documentais (incluindo a iconográfica musical) no processo de estabelecimento de ações musicológicas em nível estadual (Sotuyo Blanco, 2008b), além de estudos de fontes iconográficas no contexto baiano do século XIX (posteriormente publicadas – cf. Sotuyo Blanco, 2009a e 2009b).

A constatação da escassez da produção bibliográfica em torno da iconografia musical no Brasil de uma década atrás indicou a necessidade da expansão da comunidade envolvida, em termos territoriais e institucionais. Por sua vez, a revisão das características dessa mesma escassa produção, apontou para a necessidade de atualização e desenvolvimento em termos conceituais, incluindo os diversos aspectos técnicos, teóricos, práticos, epistemológicos e metodológicos correlatos. A partir de então, no intuito de enfrentar os evidentes desafios que a referida expansão e fortalecimento da comunidade acadêmica e profissional envolvida trouxe à Comissão Mista nacional do RiDIM – Brasil, considerando tanto os aspectos técnicos e ontológicos das fontes visuais, quanto a natureza intrinsecamente crítica da disciplina que delas se ocupa, foram desenhadas estratégias a serem iniciadas a curto, médio e longo prazo, sem poder prever qual seria o tempo que cada uma delas demandaria até atingir os objetivos almejados.

Assim, as estratégias se focaram em três aspectos: a) pedagógicos; b) técnicos; e c) científicos. Todos desenvolvidos de maneira concomitante ou até conjunta, sempre incluindo um forte viés extensionista, segundo é exposto a seguir:

Estratégias pedagógicas: Das oficinas e minicursos aos GTs, congressos e publicações

As oficinas e minicursos tiveram início na Bahia. De fato, o primeiro minicurso relativo à iconografia musical promovido pelo RiDIM – Brasil, foi realizado em Salvador, Bahia, durante o XVIII Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) organizado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Esse modelo de estratégia (oferecer oficinas e minicursos em eventos científicos na área de música) foi se repetindo, desde 2009, em outros Estados como Sergipe (durante o 1º SISPEM na UFS), Goiás (durante o 9º SEMPEM na UFG), São Paulo (nos IV e V Encontros de Musicologia na USP – Ribeirão Preto),

⁶⁰ Uma retrospectiva da pesquisa em iconografia musical anterior ao projeto RiDIM – Brasil pode ser conferida em Sotuyo Blanco, 2008a.

⁶¹ Nessa retrospectiva fazemos referência aos trabalhos de Bispo (1970); Brasil (1974); Pequeno (1977; 1981); Pereira y Junior (2000); Veiga (2004); Nogueira (2005); y Binder y Castagna (2005).

Congregar docentes, pesquisadores, técnicos e outros profissionais ou estudantes das áreas de Música, História, Artes Visuais, Museologia, Ciência da Informação e outras áreas afins interessados em Iconografia relativa à Música, tanto em nível nacional quanto continental, promovendo a realização de conferências, reuniões de trabalho, mesas redondas, sessões de comunicações e debates durante a realização das diversas edições do Congresso Brasileiro de Iconografia Musical⁶².

Se formos quantificar a produção científica da comunidade que nas quatro edições foi possível congregar, os valores incluídos no Gráfico 1, não apenas expõem a tendência de crescimento geral da mencionada produção, fundamentalmente incluída nos Anais de cada edição, mas permitem ter uma noção da dimensão da comunidade ativamente envolvida.

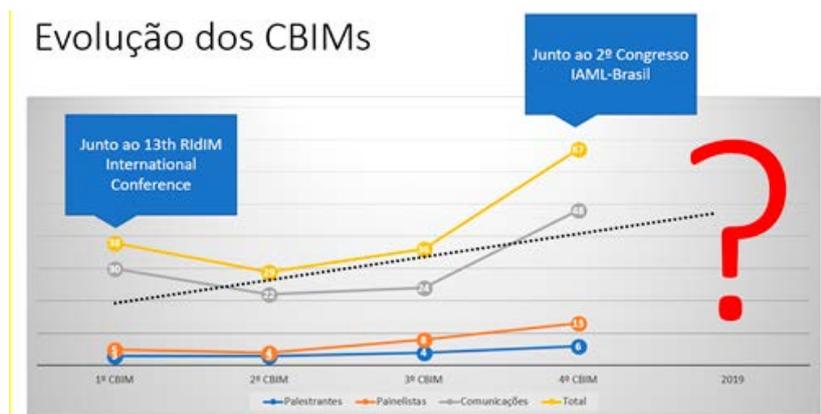


GRÁFICO 1 – Representação da evolução quantitativa dos CBIM. Desenvolvido pelo autor (2018).

Embora os CBIM tenham ocasionalmente acontecido conjuntamente com outros eventos, tomando como base os valores correspondentes às segunda e terceira edições, pode-se inferir (com as devidas ressalvas) um crescimento aparentemente constante de aproximadamente vinte por cento (20%). Vale salientar que os valores expressos no Gráfico 01 não incluem o número efetivo de técnicos, profissionais e alunos de graduação e pós-graduação que participam apenas como ouvintes nos referidos eventos.

Conforme acima mencionado, à guisa de estímulo às pesquisas e estudos em torno da iconografia musical apresentadas nos CBIM, foi instaurado em 2013 o Prêmio RiDIM - Brasil à melhor comunicação realizada durante o evento. Repetindo-se a cada nova edição, o Prêmio consiste em entrega de Diploma e o compromisso de publicação acadêmica, independente dos Anais do evento. Assim, ele vem se constituindo em instrumento destacável dentre as estratégias de promoção da iconografia musical nos seus diversos aspectos e possibilidades técnicas e acadêmicas.

Destarte, a produção científica vem sendo publicada tanto nos Anais (considerados desde 2013 como publicações seriadas, merecendo a atribuição de ISSN por parte do Instituto Brasileiro de Informação, Ciência e Tecnologia - IBICT) quanto em livros eletrônicos produzidos pelo RiDIM - Brasil em parceria com a EDUFBA. Toda essa produção bibliográfica se encontra disponível nos correspondentes repositórios da UFBA,⁶³ começando a chamar a atenção no meio acadêmico e institucional internacional sobre o nosso patrimônio iconográfico musical e a comunidade brasileira em torno dele.

62 Cf. Congresso Brasileiro de Iconografia Musical <www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RiDIM-BR/>

63 Embora os Anais dos CBIM sejam publicados em formato CD-ROM, o seu conteúdo também pode ser acessado no Portal de Eventos Científicos do PPGMUS-UFBA, disponível em: <www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RiDIM-BR/>. Por sua vez, o livro *Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical* se encontra disponível no Repositório Institucional da UFBA (RI-UFBA) localizado em <repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17956>.

Assim, vários dos colaboradores do RiDIM – Brasil vêm participando em diversos espaços acadêmicos internacionais, tanto em âmbitos institucionais e acadêmicos específicos⁶⁴ quanto em âmbito mais amplo, como os da Sociedade Internacional de Musicologia⁶⁵.

Estratégias técnicas: desenvolvimento de ferramentas de catalogação

A Base de Dados desenvolvida pelo RiDIM – Brasil (em diante BD RiDIM – Brasil)⁶⁶, inclui atualmente itens criados ao longo de mais de cinco séculos. Registros descritivos de fontes visuais entre finais do século XV (ca. 1493) e o ano de 2016. Esse volume informacional ultrapassa os 3000 registros de fontes visuais relativas à cultura musical localizadas no Brasil, dos quais mais da metade já se encontra publicada na BD e disponível para consulta online. Nesse amplo conjunto de registros, estão representados mais de 40 tipos de itens em mais de 70 instituições (bibliotecas, museus, arquivos e outros) localizadas em mais de 350 locais geográficos brasileiros, fazendo referência a mais de 580 pessoas (entre autores e outras individualidades correlatas). No entanto, esses valores, por mais relevantes que possam parecer, não representam mais do que, na melhor das hipóteses, 10% do nosso patrimônio iconográfico musical.

O objetivo principal da BD RiDIM – Brasil é o de assistir à comunidade na identificação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico localizado no Brasil relativo à cultura musical em geral, assim promovendo um maior interesse sociocultural nesse patrimônio enquanto colabora com a formação de novos investigadores e catalogadores, fortalecendo o diálogo com outras áreas culturalmente conexas, incluindo outros países do espaço ibero-americano (nele incluindo América Latina, o Caribe, Espanha e Portugal), porém não se restringindo apenas a eles.⁶⁷

Inicialmente pensada para ser desenvolvida no âmbito internacional do RiDIM e assim atender às necessidades e exigências da comunidade internacional, quando aquele optou por outro modelo de desenvolvimento, o RiDIM – Brasil retomou a ideia proposta, redesenhando os aspectos que não se adequariam ao patrimônio iconográfico musical brasileiro. Assim, no processo de construção da BD RiDIM – Brasil ficou claro que o seu desenvolvimento atenderia alguns dos desafios inicialmente identificados, tanto os conceituais (sobretudo os relativos à inclusão de fontes documentais visuais, seus campos e formas de interação dos usuários) quanto os técnicos e tecnológicos de indexação e recuperação da informação correspondente.

Cientes de que o conjunto de registros que a BD viesse acolher seria apenas uma coleção tematicamente definida (fontes visuais relativas à cultura musical), isto é, um recorte transversal e seletivo dos diversos acervos que constituem o patrimônio iconográfico geral no Brasil, a escolha dos campos descritivos contidos nos registros não seguiria necessariamente um padrão museístico, biblioteconômico ou arquivístico, senão uma combinação dos três, tencionando atender às necessidades do projeto.

64. Devemos destacar a participação regular de colaboradores do RiDIM – Brasil em eventos fora do Brasil tais como os Colóquios Latinoamericanos de Iconografia Musical (CLAIM), organizados pela UNAM – México, nos Simpósios Internacionais de Música em Ibero-América (SIMIBA), organizados pela Universidade do Amazonas em parceria com a Universidades de Salamanca – Espanha, dentre outros.

65. Notadamente nos âmbitos da Associação Regional para Latino-América e o Caribe da IMS (ARLAC-IMS) e do Grupo de Estudos em Iconografia Musical da mesma instituição.

66. O desenvolvimento técnico foi realizado pelo Dr. Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo como parte da sua tese de doutorado, sob nossa orientação e aconselhamento da CM do RiDIM – Brasil.

67. Atualmente o RiDIM – Brasil se encontra em processo de articular o diálogo da sua BD com outras iniciativas semelhantes de diversos países assim como com a BD internacional do *Association RiDIM*.

Depois de ampla discussão na CM nacional, o RiDIM – Brasil conseguiu definir um conjunto de campos suficientes para descrever os itens iconográficos musicais a serem incluídos na BD. Do total de campos assim definidos (organizados nos seus devidos blocos de informação – Quadro 02), atendendo às políticas nacionais relativas ao patrimônio iconográfico e padrões de normalização da informação, o RiDIM – Brasil decidiu aderir aos padrões e normativas definidas tanto pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a Biblioteca Nacional (BN) e o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), notadamente objetivando um subconjunto específico de campos (de cujo total o Quadro 03 apresenta alguns exemplos), ficando, a partir daí, aberto a negociações e diálogos possíveis e necessários com outras iniciativas internacionais.

Vale lembrar que os padrões definidos por essas três instituições, dialogam internacionalmente com outras com as quais participam no desenvolvimento de padrões internacionalmente aceitos (por exemplo, a BN com a International Federation of Library Associations and Institutions – IFLA; o Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ com o International Council of Archives – ICA e o IBRAM com o International Council of Museums – ICOM).

BLOCO	TIPO DE INFORMAÇÃO	CAMPOS
	Responsabilidades	Autoria; Título; Localização; Dados complementares
I	Descrição Física	Tipologia; Técnica e meios; Medidas; Data e local de criação; Dados complementares
II	Conteúdo	Escola/Tendência artística; Data/Período de criação; Descrição iconográfica; Instrumentos, Pessoas e Musicografias representadas; Assuntos; Dados complementares
V	Referências e Reproduções	Referências bibliográficas; Dados complementários sobre a fonte; Reproduções e vínculos online

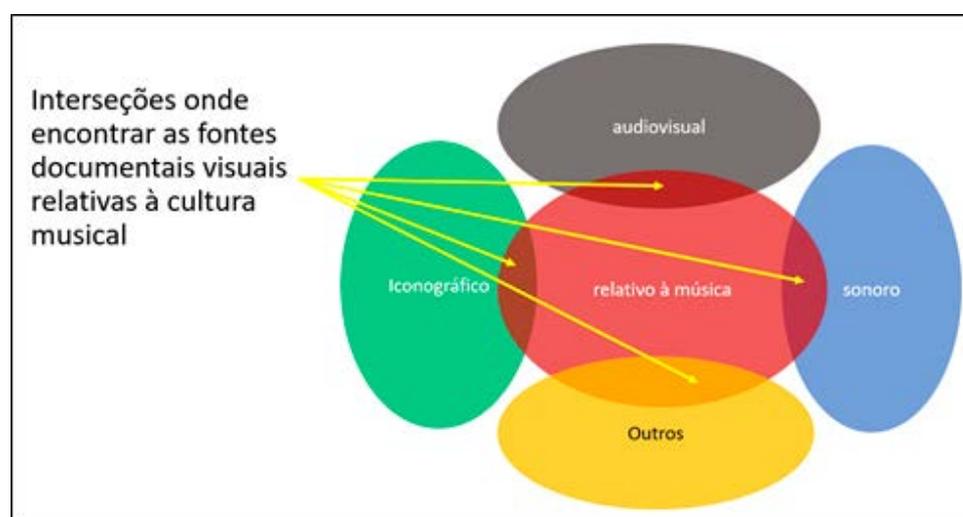
QUADRO 02 – Organização dos campos da BD RiDIM – Brasil em blocos de informação. Desenvolvido pelo autor (2018).

CAMPO	PADRÕES DE NORMALIZAÇÃO ADOTADOS
Autoridades / Pessoas	BN e CONARQ
Instituições	BN, CONARQ e IBRAM
Locais	BN e CONARQ
Tipo de Acervos / Coleções	BN, CONARQ e IBRAM (sigilo para coleções privadas)
Tipos de item	RiDIM-Brasil (proposto ao IBRAM → ver adiante)
Datas e períodos	CTDAISM-CONARQ (classificação Hornbostel-Sachs automatizada no SICIM → ver adiante)
Instrumentos	CTDAISM-CONARQ
Documentos musicográficos	IBRAM
Escolas / Tendências artísticas	IBRAM
Técnicas / meios / suportes	BN e CONARQ

QUADRO 03 – Exemplos de campos controlados na BD RiDIM – Brasil e padrões de normalização. Desenvolvido pelo autor (2018).

Desenhar a BD RiDIM – Brasil exigiu não apenas a resolução de problemas técnicos de longa data, como também dispor da ousadia suficiente como para questionar as abordagens mais tradicionais que digam respeito ao próprio conceito do objeto e da iconografia musical em si. A partir de ampla discussão multidisciplinar e interinstitucional, chegou-se não apenas à proposição do que vem se firmando como a resolução de tradicionais ambiguidades terminológicas, tipológicas e de indexação, quanto a uma definição ampla e inclusiva do que seria iconografia musical em âmbito brasileiro.

No que diz respeito à previsão dos diversos tipos de itens a serem incluídos no processo de catalogação (Figura 02), a sua definição em listas controladas (muitas vezes com claras intenções normalizadoras) costuma ser motivo de ambiguidades terminológicas e, em certos casos até conceituais, gerando inconvenientes sobretudo na hora de tentar recuperar a informação registrada nos catálogos tradicionais em iconografia.



2 – Esquema das interseções de gêneros documentais com iconografia musical. Desenvolvido pelo autor (2018).

No intuito de resolver esse problema, foi proposto (e aceito) definir a arquitetura da BD de maneira a poder organizar a tipologia a partir de sua taxonomia. Isto é, condicionar, no processo de indexação, a caracterização do item pela sua natureza ontológica, assim estabelecendo um primeiro critério uniforme válido no processo de catalogação, que diz respeito à tangibilidade ou intangibilidade do mesmo. Seguidamente, dever-se-ia identificar o aspecto taxonômico do item, isto é, o número de dimensões que nele predominam (sejam duas ou três) incluindo nessa descrição (quando houver) o fator temporal na definição dimensional, como dimensão adicional. Essa dimensão diz respeito ao tempo requerido para perceber a iconografia na sua completude, seja pela sequência de imagens ou pelo movimento cinético com que o item se manifesta completamente. Finalmente, o item deveria poder se encaixar em alguma das tipologias constantes em algum dos seis grupos taxonômicos definidos nas duas naturezas ontológicas possíveis. Segundo apresentado no Quadro 03, esta proposta tenciona evitar ambivalências terminológicas e tipológicas assim como incluir um maior número de tipos de fontes visuais⁶⁸.

⁶⁸ Entendemos como taxonomias os “conjuntos de configurações derivadas empiricamente”, enquanto as tipologias são aqui compreendidas como os “conjuntos de configurações derivadas conceitualmente” (Meyer, Tsui y Hinnings, 1993, p. 1182).

NATUREZA ONTOLÓGICA	DIMENSÕES TAXONÔMICAS	TIPOLOGIAS	OBSERVAÇÕES
Intangíveis (itens nato-digitais)	Grupo 01 (2D fixos)	01 tipo disponível (imagem nato-digital)	→ exceto representantes digitais ⁶⁹
	Grupo 02 (2D em sequência)	02 tipos disponíveis (audiovisual nato-digital)	→ exceto representantes digitais
Tangíveis (itens analógicos)	Grupo 03 (2D fixos)	15 tipos disponíveis (iconografia analógica)	
	Grupo 04 (2D em sequência)	01 tipo disponível (audiovisual analógico)	
	Grupo 05 (3D fixos)	19 tipos disponíveis (objetos estáticos com 3 dimensões)	
	Grupo 06 (3D com movimento)	06 tipos disponíveis (objetos cinéticos com 03 dimensões)	

QUADRO 03 – Estrutura taxonômica/tipológica da BD RiDIM – Brasil. Desenvolvido pelo autor (2018).

No que diz respeito à descrição controlada dos instrumentos musicais eventualmente representados nas fontes visuais, depois de extensa revisão bibliográfica, crítica e discussão em foros especializados, o RiDIM – Brasil forneceu o apoio necessário para o desenvolvimento do Sistema de Classificação de Instrumentos Musicais (SICIM), aplicação informática desenvolvida por Pedro Ivo Araujo,

desenhada para ser utilizada no conjunto de ferramentas incluídas na Base de Dados RiDIM-Brasil. [...] O SICIM tenciona resolver tanto a falta de consistência observada na revisão bibliográfica no relativo à descrição dos diversos níveis de classificação organológica, quanto à clareza na formulação das referidas descrições, facilitando assim o seu uso. Ainda, a utilização do SICIM fora da base de dados RiDIM – Brasil está em desenvolvimento, tendo também como intenção servir de base organológica musical brasileira (ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 544).

Finalmente, é mister referir os aspectos pedagógicos e comunitários da BD RiDIM-Brasil, fundamentalmente os que dizem respeito ao seu caráter cooperativo entre usuários de diversos níveis de conhecimento e habilidades a fim de garantir, tanto o adequado treinamento de novos catalogadores (e, eventualmente, pesquisadores) quanto a qualidade dos dados inseridos, que são sistematicamente revisados, comentados, corrigidos (se necessário), validados e publicados ao longo da assim construída comunidade hierárquica de cooperadores. Isso é, a participação de usuários com diferentes níveis de acesso às diversas ferramentas disponíveis (sobretudo de revisão, edição, validação e publicação dos dados constantes nos registros) constitui o âmago do viés pedagógico e cooperativo da BD, assim como do seu compromisso com o controle de qualidade da informação nela contida (cf. SOTUYO BLANCO; ARAÚJO, 2016, p. 17).

⁶⁹ Por representante digital nos referimos à reprodução digital do item para fins de divulgação em âmbito digital ou eletrônico.

Estratégias científicas: da exploração de fronteiras à atualização conceitual

As estratégias anteriormente referidas são, de fato, o reflexo do contínuo questionamento e avaliação dos preceitos teóricos e metodológicos em uso pela comunidade científica iconológica que o RIDIM – Brasil vem promovendo, no intuito de melhor desenvolver e firmar a disciplina no Brasil, articulando nesse processo o conjunto das estratégias de cunho científico. Nesse sentido, um olhar retrospectivo na escolha dos eixos e linhas temáticas de cada um dos CBIM, permite expor melhor a intenção exploratória no âmbito do alcance disciplinar nos eventos, a fim de estimular a participação de um número cada vez maior de acadêmicos produzindo textos de qualidade cada vez melhor, seja técnica, processual ou científica. A Tabela 01 inclui a sequência cronológica de eixos temáticos em cada um dos 04 eventos até hoje organizados e realizados pelo RIDIM – Brasil, na Universidade Federal da Bahia.

EVENTO	Nº	EIXO TEMÁTICO
13º Congresso Internacional do RIDIM & 1º CBIM	011	"Ampliando a pesquisa em Iconografia Musical: considerando o atual, definindo novas tendências."
2º CBIM	013	"Iconografia musical: abordagens, fronteiras e desafios."
3º CBIM	015	"Iconografia, música e cultura: relações e trânsitos."
4º CBIM & 2º IAML – Brasil	017	"Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação."

TABELA 01 – Relação cronológica dos eixos temáticos dos CBIM. Desenvolvido pelo autor (2018).

Começando pelos questionamentos relativos ao *status quo* da pesquisa em iconografia musical no Brasil e no mundo, o 1º CBIM lançava um convite amplo e explícito a olhar as possibilidades de ampliação da pesquisa pela proposição de novas tendências, alicerçadas em abordagens diversas e, por vezes, originais. Esse convite foi articulado nas seguintes linhas temáticas⁷⁰:

1. Estudos de fontes e casos (incluindo as relações coloniais/pós-coloniais e o confronto entre artístico e popular);
2. Meta-discurso: temas teóricos e metodológicos (incluindo o intercâmbio entre a metrópole e a colônia na criação de identidades).

Não obstante ter alcançado os seus objetivos nos termos propostos pelo eixo e linhas temáticas, se adequando aos moldes tradicionais de eventos científicos do tipo em nível internacional, foi possível perceber que um evento desse tipo poderia não atender completamente as necessidades estratégicas que o RIDIM – Brasil começava a vislumbrar. Caso decidisse dar continuidade aos CBIM, o evento deveria se transformar, objetivando ser, ao mesmo tempo, instrumento de provocação e desenvolvimento conceitual, de fortalecimento e ampliação disciplinar e de articulação e integração profissional em nível nacional.

Como primeiro passo nesse novo caminho, o eixo temático do 2º CBIM tencionou apresentar linhas que refletissem melhor as necessidades da realidade nacional. Assim, as linhas temáticas incluíram:

70 Cf. 13º Congresso Internacional do RIDIM & 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. Chamada de trabalhos. Disponível em < www.ridim-br.mus.ufba.br/ridim2011/pt/call4papers.html >

1. Abordagens conceituais, teóricas, epistemológicas, metodológicas, patrimoniais e práticas em torno da iconografia musical;
2. Fronteiras ontológicas, tipológicas, artísticas, culturais e informacionais em torno da iconografia musical;
3. Desafios patrimoniais, museológicos, culturais e éticos em torno da iconografia musical.

Destarte, as três palavras chaves presentes no eixo temático central do evento – abordagens, fronteiras e desafios – foram apresentadas de maneira a tentar exaurir o campo de conhecimento a ser desbravado. Nesse sentido, a CM do RiDIM – Brasil entendeu que os CBIM não podiam ser desenhados apenas objetivando a participação de musicólogos interessados em iconografia musical. Assim, a efetiva participação de historiadores da arte, restauradores, conservadores e artistas visuais que produzem iconografia musical constituiu a novidade do evento, indicando um crescimento não apenas quantitativo, mas também qualitativo.

Já o 3º CBIM, continuando com a estratégia de organizar as linhas em abordagens, fronteiras e desafios, incluía uma quarta linha temática que, junto à expansão das linhas antes definidas, tencionava ampliar ainda mais a comunidade científica, pela inclusão implícita das comunidades vinculadas à Antropologia, à Etnomusicologia e aos Estudos culturais, dentre as mais destacáveis. Assim, as linhas temáticas ficaram formuladas da seguinte maneira:

1. Abordagens teóricas, ontológicas, epistemológicas, metodológicas, patrimoniais e técnicas em torno da iconografia na cultura geral, artística e/ou musical;
2. Fronteiras ontológicas, tipológicas, artísticas, culturais e informacionais em torno da iconografia na cultura geral, artística e/ou musical;
3. Desafios patrimoniais, museológicos, técnicos, tecnológicos, culturais e éticos em torno da iconografia na cultura geral, artística e/ou musical;
4. Relações e trânsitos entre iconografia, cultura geral, artística e/ou musical.
5. Embora o evento tenha experimentado uma continuidade no crescimento da participação em termos de comunicações aceitas, a esperada participação de acadêmicos oriundos das disciplinas mencionadas não se fez sentir, nessa edição, tanto quanto desejado.

Finalmente o 4º CBIM, organizado conjuntamente com o 2º congresso da IAML – Brasil, aproveitou e buscou ampliar mais uma vez o convite, explicitando e fortalecendo os aspectos informacionais relativos à iconografia musical, tencionando atrair à comunidade da Ciência da Informação que lida com iconografia musical. Nesse intuito, a concepção tripartida nascida no 2º CBIM (abordagens, fronteiras e desafios) foi substituída, com igual sucesso, por seis linhas temáticas definidas da seguinte maneira:

1. Linha: Música, imagem e cultura;
2. Linha: Filosofia, Iconografia e Música: interfaces e relações;
3. Linha: Documentação audiovisual, musical e musicográfica em trânsito;
4. Linha: Música, Imagem e Informação: Tratamento e gestão documental;
5. Linha: Bibliotecas e Arquivos de Música (estudos de caso);
6. Linha: Música, Informação e Pesquisa: Desafios do presente, propostas para o futuro.

Segundo já foi afirmado acima, dispor da ousadia suficiente para questionar e avaliar não passa, dentre as estratégias do RiDIM – Brasil, apenas pela contínua revisão dos formatos organizacionais, mas também pela crítica quase constante às abordagens e fronteiras eventualmente assumidas como tradicionais, em busca de novas formulações que permitam, quando necessário, desenvolver soluções à altura dos desafios enfrentados.

Nesse sentido, praticamente desde o início do projeto RIidIM – Brasil, ficou claro que o Brasil precisaria questionar o próprio conceito, natureza e fronteiras do objeto de estudo. Isto é, a definição operacional da iconografia musical em si. Assim, ao longo desta década de trabalho, foi possível chegar a uma definição de iconografia musical (enquanto fonte de investigação informacional, técnica e científica), formulada não em termos individuais ou muito específicos, mas sim em nível documental e patrimonial.

É preciso definir o patrimônio iconográfico musical [...] como o conjunto de fontes documentais visuais de natureza analógica ou binária (digital), fixas, independentes ou em sequência, perceptíveis (com ou sem intermediação tecnológica), em 2 ou 3 dimensões, com movimento aparente ou potencial, que se relacione, em maior ou menor grau, com a cultura musical (SOTUYO BLANCO, 2017, p. 52-53, tradução nossa).

Tanto pela inclusão da tangibilidade dos itens incluídos na definição, quanto por outros aspectos como a intermediação tecnologia ou os fatores temporais, segundo já comentado anteriormente, essa definição claramente amplia a visão tradicional que se tinha de iconografia musical, dentro ou fora da disciplina, sobretudo pelos seus aspectos culturais implícitos. Segundo já expusemos em trabalho anterior, o conceito de obra de arte (artwork) que dominou o ambiente acadêmico da primeira metade do século XX trouxe para dentro da disciplina uma larga carga museológica fortemente vinculada à ideia de “alta cultura” – com renomados antecedentes que vão de Matthew Arnold (1869) a T. S. Eliot (1948), profundamente arraigados no que se deu em denominar como “cultura ocidental”, a qual não passa de uma visão anglo-saxã exportada ao resto do mundo e cujos ecos se percebem ainda hoje, inclusive, em projetos de pesquisa de alcance internacional assim como em concepções disciplinares (cf. SOTUYO BLANCO, 2017, p. 31-35; GÉTREAU, 2004). Depois de discutir os pressupostos culturais perceptíveis em projetos construídos com abordagens divergentes dessa tendência ideológica pretensamente dominante e normativa,⁷¹ o RIidIM – Brasil, decidiu optar por integrar ambas (alta e baixa cultura) articuladas num contínuo cultural amplo, dinâmico (embora com alguns limites e fronteiras) e, portanto, complexo.

Em se tratando de concepções e vieses culturais que possam incidir de forma limitante (ou excludente) no processo de identificação de assuntos (e na sua classificação) em âmbitos nacionais de cunho multicultural, como o Brasil, é mister considera-los cuidadosamente para não tolher, em qualquer medida, nenhuma parcela do seu patrimônio iconográfico musical nem dos aspectos teóricos, técnicos e/ou processuais que lhe digam respeito.⁷²

Assim, ao confrontar a idiosincrasia cultural de origem multi-matricial identificada na iconografia musical no Brasil com os sistemas de classificação de assuntos disponíveis, ficou evidente que a incompletude que esses sistemas expunham, em termos dos vieses culturais que as definiam, precisava de abordagens mais abrangentes e inclusivas a fim de serem úteis aos objetivos do RIidIM – Brasil.

⁷¹ Como no caso da Iconografia Musical Chilena (cf. CLARO VALDEZ et al, 1989).

⁷² Esse viés cultural já tinha sido destacado na sessão RIidIM do congresso internacional da IAML realizado em Viena durante 2013, na nossa apresentação intitulada “Hidden musical iconography: A case study on watermarks”, quando discutíamos as propostas de classificação baseados em sistemas tipo Dewey, como no caso do Iconclass com relação às marcas d’água. (cf. International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML) Conference Programme. Disponível em <www.ordensarchive.at/files/anhang/iaml_programm.pdf>. Acessado em 30 jun. 2018.

No intuito de construir esse marco de referência multicultural no qual os sistemas de classificação existentes (museológicos; organológicos e outros) pudessem se inserir e funcionar de forma integrada, sendo ainda coerentes não apenas com a matriz cultural que lhes deu origem, mas também com a definição operacional de iconografia musical adotada, foi necessário iniciar a investigação relativa ao título da iconografia musical como possível indicador preliminar de assunto, assim se constituindo em um agente de inclusão (ou exclusão) de iconografia no âmbito relativo à cultura musical.

Tal proposta vem se desenvolvendo tomando como base o pressuposto de que os assuntos relativos à cultura musical não são definidos exclusivamente pela representação iconográfica em si, podendo também ser sugeridos, apontados ou inferidos, conotados ou denotados, tanto a partir do título quanto do texto vinculado de maneira intermedial com a fonte visual, segundo exposto no Quadro 04.

	Título/texto relativo à cultura musical evidente	Título/texto relativo à cultura musical não evidente	Título/texto não relativo à cultura musical	Sem título/texto
Conteúdo relativo à cultura musical evidente	↑ ← Iconografia musical	← Iconografia musical	← Iconografia musical	← Iconografia musical
Conteúdo relativo à cultura musical não evidente	↑ Iconografia musical	Iconografia musical? / Iconografia geral? [depende de análises]	Iconografia musical? / Iconografia geral? [depende de análises]	Iconografia geral
Conteúdo não relativo à cultura musical	↑ Iconografia musical	Iconografia musical? / Iconografia geral? [depende de análises]	Iconografia geral	Iconografia geral

QUADRO 04 – Efeitos inclusivos/excludentes possíveis entre título (ou texto vinculado) e conteúdo. Desenvolvido pelo autor (2018).

Assim, segundo já expusemos anteriormente (cf. SOTUYO BLANCO, 2017), a relação entre ambos os aspectos, texto e conteúdo visual (ou, inclusive, texto visual e contexto textual, a depender do ponto de partida na compreensão do uso e função de cada um dos elementos nessa relação), poderia ser entendida como intermedial ou intertextual com relação aos contextos em que os elementos se originam e se encontram. Fica cada vez mais evidente que dita relação é de grande relevância em termos do alcance patrimonial iconográfico musical a ser processado na BD RIDIM - Brasil. Isto é, as considerações com relação ao limite na inclusão ou exclusão de iconografia no âmbito do patrimônio iconográfico musical vai depender: a) da definição de cultura (e de cultura musical) que se aceite como válida/útil; b) da distância relativa do seu conteúdo imagético ao centro da prática musical; e c) do título ou do texto que eventualmente lhe acompanham.

Com relação à definição de cultura musical, no presente estado do desenvolvimento, parece suficiente identificar quais elementos ou aspectos fariam parte dessa parte da cultura geral, funcionando em âmbitos multiculturais no espaço social geral, para assim termos alguns indicadores que auxiliem na definição de tópicos e, eventualmente, das classes que poderiam integrar no esquema geral. Nesse sentido, embora a lista de aspectos contida não seja exaustiva, podendo se atualizar segundo for preciso, o Quadro 05 inclui uma primeira abordagem aos elementos ou aspectos requeridos, junto com uma tentativa de detalhamento dos seus possíveis conteúdos.

ESPAÇOS	DE APRESENTAÇÃO E/OU REPRESENTAÇÃO, OUTROS...
Objetos/itens correlatos	Instrumentos e seus acessórios (arco, bocal, surdina, outros...) Outros utensílios (batuta, estante, metrônomo, vestimentas, outros...)
Personagens e suas relações	Músicos, Regentes, Compositores, Produtores, outros...
Atividades e Práticas	De produção (criação, registro/gravação, outras...) De transmissão (pedagógicas, interpretativas, outras...) De recepção (escuta, crítica, outras...) Outras...
Produtos	Registros documentais (musicográficos, iconográficos, textuais, sonoros, audiovisuais, outros...)
Sistemas mentais relativos à música	Conceituais, Teóricos, Técnicos, Estéticos, Ideológicos, Mitológicos, outros...

QUADRO 05 – Aspectos relativos à cultura musical passíveis de identificação no conteúdo imagético. Desenvolvido pelo autor (2018).

Continuando nessa linha de pensamento, a tentativa de articulação das eventuais relações intermediais entre imagem e texto em algum tipo de categorias de classes resultou inicialmente no Quadro 06, no qual se incluem duas grandes classes e as subdivisões necessárias.

CLASSES			DESCRIÇÃO	TIPO DE ICONOGRAFIA QUE INCLUI
1			Sem relação intermedial / intertextual	Inclui iconografia com conteúdo visual evidentemente relativo à cultura musical.
2			Com relação intermedial / intertextual explícita	
	2a		Com texto interno	Inclui iconografia com seu texto interno (termos, expressões ou diálogos incluídos dentro das suas margens) que evidenciam seu caráter musical.
	2b		Com texto externo	
		2b1	Próximo	Inclui iconografia e o texto externo (títulos, subtítulos ou diálogos externos) que evidencia seu caráter musical.
		2b2	Distante	Inclui iconografia que pode ganhar caráter musical quando apontada/indicada pelo caráter musical do texto externo conexo, mesmo distante.

QUADRO 6 – Relação das classes iconográficas com ou sem relação intermedial/intertextual. Desenvolvido pelo autor (2018).

Por outro lado, ao pensarmos na distância relativa à prática musical (seja oriunda de determinada matriz cultural ou articulada em algum nível com outras matrizes conexas no nível geopolítico), a consideração do referido acima, permitiria distinguir entre três e cinco possíveis medições da requerida distância, segundo exposto na Figura 03.

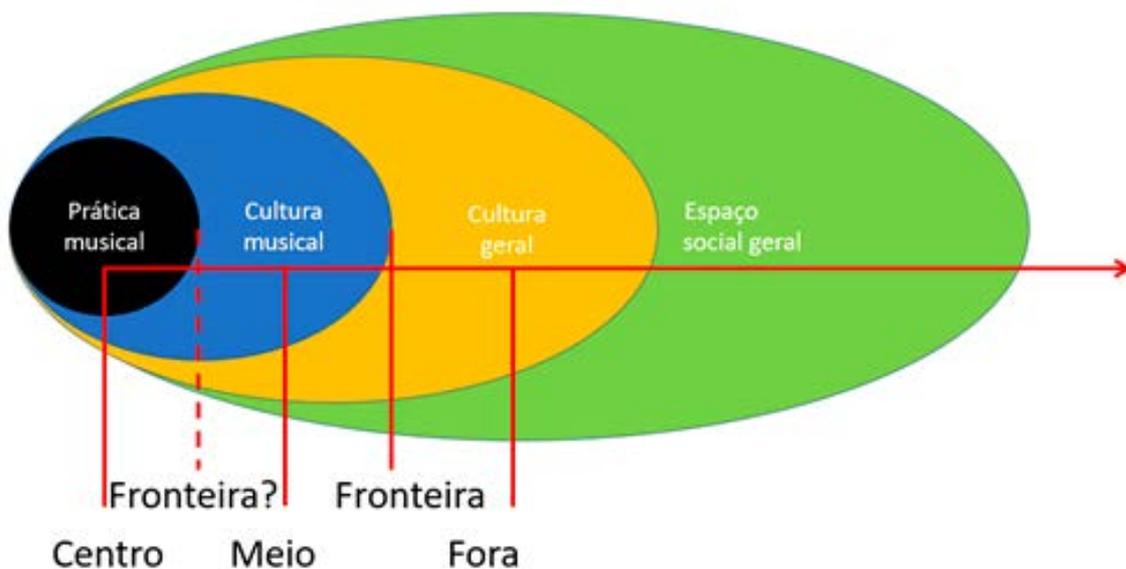


FIGURA 03 – Esquema relativo às distancias possíveis entre iconografia e prática musical. Desenvolvido pelo autor (2018).

Não obstante o anterior, ao pensarmos em âmbitos multiculturais, poderíamos imaginar sistemas complexos onde os isolamentos e cruzamentos das diversas práticas musicais culturais convergem no mesmo espaço geopolítico e social geral, daí emergindo um conjunto de classes que, a partir do anterior, levasse em consideração os seus conteúdos temáticos culturais e a sua distância ao centro da prática musical, articulando as diversas matrizes culturais identificáveis no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA NOVA DÉCADA

Temos avançado significativamente nesta primeira década do RIDIM – Brasil. Talvez a maior contribuição da BD RIDIM – Brasil seja taxonômica, terminológica e, em última instância, conceitual. Não obstante, o avanço se percebe além do conceitual. Percebe-se em nível técnico, tecnológico e processual. Inclusive se percebe do ponto de vista da comunidade envolvida. Tanto em nível nacional quanto em termos das parcerias que vem surgindo nos últimos anos. Enquanto estamos preparando a segunda publicação internacional do RIDIM – Brasil (que incluirá textos do Brasil e de outros países da América Latina), continuamos imaginando novos formatos, novas soluções, novos estímulos.

Nesta nova década que se inicia devemos estar preparados não apenas para organizar mais cinco edições dos CBIM (que será a partir da sua quinta edição em 2019, um evento científico consolidado no Brasil), mas também para continuarmos ousando, crescendo, desenvolvendo, construindo... Contudo, o RIDIM – Brasil não é um projeto individual, ele é interinstitucional e depende de toda a comunidade envolvida para continuar se fortalecendo. Assim, a participação organizada e cooperativa de nossa comunidade, em torno da identificação, catalogação e pesquisa da Iconografia Musical de amplo alcance, com sério e permanente compromisso com o acesso livre à informação, permitirá fortalecer definitivamente a nossa posição na comunidade musicológica nacional e internacional, através de novas publicações e uma BD nacional mais representativa do nosso vasto e rico patrimônio iconográfico musical.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Pedro Ivo; SOTUYO BLANCO, Pablo. (2017) O SICIM: uma aplicação tecnológica para uma melhor classificação organológica. In SOTUYO BLANCO, Pablo (ed.), *Anais do 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música*. “Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação”. Salvador (BA): RIDIM-Brasil, 2017. P. 533-550.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. (2005) Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no Século XIX e as Fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil. *Musica Hodie* Vol.5 Nº1. 2005. Disponível em: <<http://www.musicahodie.mus.br/index.htm1>>. Acessado 25 Jan. 2008.

BISPO, Antonio Alexandre. (1970) Documentação Iconográfica-Musical da Evolução Cosmopolita. Academia Brasil-Europa© de Ciência da Cultura e da Ciência, 1970. Disponível em: <<http://www.akademie-brasil-europa.org/materiais-abe.htm>>. Acessado 24 Jan. 2008.

BRASIL. Biblioteca Nacional. (1974) *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. Texto de Mercedes Reis Pequeno. Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação, 1974.

CLARO VALDÉS, Samuel et al. (1989). *Iconografía Musical Chilena*, 2 vols. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

GÉTREAU Florence. (2004) L’iconographie Musicale: Definition, Constitution de Corpus et Outils d’exploitation. *A portée de notes. Musiques et mémoire*. Colloque de Grenoble. 14-15 octobre 2003, ARALD, FFCB, Bibliothèques municipales de Grenoble, 2004, p. 87-101. Disponível em: <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009496>>. Acessado 24 jun. 2018.

MEYER, A. D.; TSUI, A. S.; HINNINGS C. R. (1993). Configurational Approaches to Organizational Analysis. *Academy of Management Journal*, Ohio, 36 (6), p. 1175-1195. NOGUEIRA, Isabel (org.). História iconográfica do Conservatório de Música da UPPEL. Porto Alegre, Palotti, 2005.

PEQUENO, Mercedes Reis. (1977) Impressão Musical no Brasil. In: Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular. São Paulo: Art Editora, 1977. Vol. 1, p. 352.

_____. (1981) *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1981.

PEREIRA, Andre Luiz Tavares; JUNIOR, Jorge Sidney Coli. (2000). *Catálogo de exemplos da iconografia musical mineira; Século XVIII e primeira metade do século XIX*. Projeto de pesquisa vinculado ao Departamento de História da Universidade de Campinas (UNICAMP). São Paulo: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), 1998-2000.

SOTUYO BLANCO, Pablo. (2008a). Musical iconography research in Latin America and the Brazilian RIDIM initiative. *RIDIM Newsletter*, v. 3, p. 15-18, 2008.

_____. (2008b). *Considerações e modelos para uma ação musicológica consistente na Paraíba*. Claves (João Pessoa), v. 6, p. 54-69, 2008.

_____. (2009a) Da Santa Ceia às Bodas de Caná na Bahia: estudo da iconografia musical nos azulejos da Igreja Basílica de N. S. do Bonfim. *Música em Perspectiva*, v. 2, p. 68-95, 2009.

_____. (2009b) Opera, painting and society in 19th-Century Bahia: The Barbosa de Araujo case study. *ICTUS (PPGMUS/UFBA)*, v. 13, p. 184-209, 2012.

_____. (2017) Iconografía Musical Chilena: Iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso. *Cuadernos de Iconografía Musical*, v. 4, p. 30-68, 2017.

SOTUYO BLANCO, Pablo (ed.). (2011) *Anais 13th International RiDIM Conference & I Congresso Brasileiro de Iconografia Musical [CD-ROM]*. Salvador - BA: PPGMUS - UFBA, 2011.

_____. (2013) *Anais do 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (RiDIM-Brasil 2013)*. 1. ed. Salvador, BA: PPGMUS-UFBA/RiDIM-Brasil, 2013. v. 1. 438p.

_____. (2015) *Anais 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (RiDIM - Brasil 2015)*. 1. ed. Salvador, BA: RiDIM-Brasil, 2015.

_____. (2017) *Anais do 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música*. Salvador (BA): RiDIM - Brasil, 2017.

SOTUYO BLANCO, Pablo (org). (2015) *Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical*. 1. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2015.

SOTUYO BLANCO, Pablo; ARAUJO, Pedro Ivo. (2016) Acciones estructurantes para la musicología en Brasil: el banco de datos RiDIM - Brasil para fuentes documentales visuales relativas a la cultura musical. *Cuadernos de Iconografía Musical*, v. 3, p. 9-32, 2016.

VEIGA, Manuel. *Impressão musical na Bahia*. In: Anais do V Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora 19 a 21 de Julho de 2002. Juiz de Fora, Vol. 5, 2004. p. 3.

A OBRA PARA TECLA DE JOÃO CORDEIRO DA SILVA (1735-1808?)

Mário Marques Trilha Neto

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

De acordo com José Mazza (fl.1770-1797), João Cordeiro da Silva “é natural da Cidade de Elvas” (Mazza 1944-45:28). Esta é a única informação sobre este compositor, encontrada nesta fonte tardo setecentista. A partir desta breve nota, investiguei no Arquivo Municipal de Elvas os livros de batismo das quatro paróquias de Elvas referentes aos anos de 1729 até 1740 e foi-me possível encontrar o assento de batismo de João Cordeiro da Silva, nascido a 26 de Fevereiro de 1735.⁷³ No rol dos alunos do Colégio dos Reis⁷⁴ há referência a um João da Silva oriundo de Campo Maior, ingressado no Colégio dos Reis de Vila Viçosa em 29 de Abril de 1745, que possivelmente será a mesma pessoa – dada a proximidade entre a vila de Campo Maior e a cidade de Elvas. Segundo José Augusto Alegria⁷⁵, Cordeiro da Silva foi o último pensionista que o Seminário da Patriarcal mandou à Nápoles⁷⁶. Corroborava com a hipótese de Cordeiro da Silva ter estudado, de fato, em Nápoles o relato do viajante francês Adrien Balbi (1782-1848): “Nous remarquerons aussi [...] que plusieurs Portugais allèrent se former au conservatoire de Naples, comme João de Sousa, Cordeiro et autres, que depuis furent attachés a la musique de chambre et des théâtres royaux pour la composition” (Balbi 1822:Vol I:215). A 21 de Novembro de 1756, Cordeiro da Silva assinou o livro de entradas da Irmandade de Santa Cecília em Lisboa, condição *sine qua non* nesta época para o exercício da profissão de músico e, em 1759, foi nomeado organista da Patriarcal, com exercício na Capela Real da Ajuda, com ordenado de 120\$000 anuais. Em 1763, passou a ter também as funções de compor música sacra para a Santa Igreja Patriarcal, passando a receber 200\$000 por ano.

[...] Também he servido que se acrescentem settenta mil reis em cada hum anno a mezada do Organista João Cordeiro, ficando vencendo duzentos mil reis em cada hum anno, com obrigação de compor tudo o que for necessário para a Sta. Igreja e também começará a cobrar à proporção de acrescentamento em o presente Julho; o que participo a V. Exas. para que assim o façam executar.

Ds. G. a V. Exas. Junqueira, 6 de Janeiro de 1763 Patriarca⁷⁷

Em 1764, numa carta publicada no prefácio ao tratado de Francisco Inácio Solano (1720-1800), *Nova Instrução Musical* (1764), Cordeiro da Silva identifica-se como “Organista e Compositor de Sua Majestade Fidelíssima na Capella Real da Ajuda” e na qual louva o sistema de solmização cromática proposto por Solano.

⁷³ Livro dos Baptismos Maço 56/06 Fl 104 v. Arquivo Municipal de Elvas.

⁷⁴ Rol dos Alunos do Colégio dos Reis desde 1 de Abril de 1735 a 19 de Março de 1833 publicado por José Augusto Alegria em *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa 1983. p 330.

⁷⁵ Nota nº 109 incluída em MAZZA, José, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, extraído da revista “Occidente”, Lisboa 1944-1945 p82.

⁷⁶ Não é possível confirmar esta informação já que não foi encontrado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo o passaporte de Cordeiro da Silva, que poderá ter sido extraviado aquando do terramoto de 1755.

⁷⁷ P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59, nº 140.

Cordeiro da Silva desempenhou esta função até, pelo menos, 1788, quando ainda constava na lista dos músicos da Capela Real na Ajuda (Mariani, 1788). Numa outra referência, em 1771, este músico foi o destinatário de um pianoforte comprado pela Casa Real por 63\$5604⁷⁸.

João Cordeiro da Silva foi um dos compositores mais ativos da corte portuguesa na segunda metade do século XVIII, tanto no repertório sacro como profano. Deslocava-se frequentemente com a família real para as diversas residências da monarquia fora de Lisboa e atuava amiúde na vasta rede de instituições de música religiosa com patrocínio real, bem como em concertos da Real Câmara. Esta dinâmica é testemunhada por diversas convocatórias a músicos que se encontram no Arquivo da Casa Real na Torre do Tombo (Fernandes Pacheco, 2010).

A correspondência do diretor dos teatros reais, Pedro José da Silva Botelho (fl. 1764-1773), enviada para o compositor napolitano Niccolò Jommelli (1714-1774) – que, em 1769, assinou um contrato com a corte portuguesa onde se comprometia a enviar todos os anos para Lisboa uma ópera séria, uma ópera cómica e várias peças de música religiosa em troca de 400 sequins – indica claramente que Cordeiro da Silva era responsável por grande parte das produções operáticas na corte, incluindo a adaptação das óperas de Jommelli para a orquestra da Real Câmara.

The first letter from Silva Botelho to Jomelli [...] dates from June 1768 [...]. In this letter the Director of the Royal Theatres praise the Lisbon Orchestra, and says that Jozzi, who had sung both in Enea nel Lazio and Penelope, had been very happy with the way they had been produced by a certain young Portuguese composer and harpsichordist called Giovanni Cordeiro [João Cordeiro da Silva], who was passionately fond of Jomelli's music, always attempting when writing to imitate as much he could its exquisite style (Brito 1989:48).

Cordeiro da Silva teria sido também professor de música de alguns dos membros da família real, embora nunca tivesse assumido o cargo oficial de Mestre de Suas Altezas Reais, garantido sucessivamente por David Perez (1711-1778), João de Sousa Carvalho (1745-1798), Giuseppe Totti (fl.1770-1832) e Marcos Portugal (1762-1830). Em 1808, auferia a quantia de 170,000 Réis como *mestre* do futuro rei D. João VI. No ano anterior, não acompanhou a Família Real na sua deslocação forçada para o Brasil, em decorrência das invasões napoleónicas, por ser considerado muito velho para tal empreitada. Não há nenhuma notícia do compositor posterior a 1808, fazendo supor que tenha vindo a falecer neste ano.

Música Dramática e sacra:

João Cordeiro da Silva escreveu várias obras dramáticas para os teatros régios da Ajuda, Queluz e Salvaterra utilizando libretos de Carlo Goldoni (1707-1793), Pietro Metastasio (1698-1782) e Gaetano Martinelli (fl. 1764-1795).

Toda a sua música dramática conhecida atualmente encontra-se depositada na Biblioteca da Ajuda:

- *L'Arcadia in Brenta* (drama giocoso), 1764
- *Il Natal di Giove* (serenata), 1778
- *Edalide e Cambise* (serenata), 1780
- *Il Ratto di Proserpina* (serenata), 1784

⁷⁸ P-Lant, Casa Real, Cx. 3100

- *Archelao* (ópera), 1785
- *Telemaco nell'Isola di Calipso*, 1787
- *Megara Tebana* (ópera), 1788
- *Bauce e Palemone* (ópera), 1789
- *Lindane e Dalmiro* (ópera), 1789
- *Salome, madre de sette martiri Macabbei* (oratória), 1783

A sua produção sacra conhecida remonta, aproximadamente, a quarenta obras atualmente depositadas na Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa e na Biblioteca Municipal de Elvas e na Fábrica da Patriarcal (Sé de Lisboa). Um considerável número destas obras sacras foi composto em “stile concertato”, e na sua maioria destinam-se a coro, vozes solistas e baixo contínuo, mas há também alguns exemplos com orquestra e com instrumentações típicas da Capela Real e Patriarcal no final do século XVIII, que prescindem dos violinos, como no caso da *Messa a 5 Voci Due Soprani, Alto, Tenore, e Basso. Con Oboé, Flauti, Violoncelli, Corni, Trombe, Fagotti, Timpani, e Basso. Del Sigr. Giovanni Cordeiro S^a.L'anno 1793*.⁷⁹

No campo da música instrumental, para além das aberturas contidas nas suas obras dramáticas, Cordeiro da Silva compôs trios de cordas (2 violinos e violoncelo).

Música para tecla

Em toda a sua música para tecla, João Cordeiro da Silva abordou apenas duas formas musicais: a sonata e o minuetto, que são as formas instrumentais utilizadas na música para tecla mais difundida em Portugal durante todo o século XVIII, nomeadamente a partir da segunda década, quando o processo de italianização da vida musical portuguesa inicia o seu irresistível processo de consolidação.

A preponderância do minuetto e da sonata não escapou à fina observação de William Beckford (1760–1844) que no seu diário *Italy; / with sketches of / Spain and Portugal. / by the author of “Vathek”* testemunhou este fenómeno no relato da “Visit of Marquis de Penalva and his son”:

29.01 – They [...] were playing off a sounding peal of compliments upon the great proficiency of the english in music, watch-making, the stocking manufactory etc. etc [...] (Beckford 1954: 101).

29.02 – In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician. Padre Duarte sucked his thumb in a corner, General Forbes had wisely withdrawn, and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a sort of step I took for the beginning of a hornpipe, but it turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourishes, in which Miss Sill who had come into tea was forced to join much against her inclination. I never beheld such a fidgety performance. It was no sooner ended the Doctor displayed his rueful length of person in such a twitchy angular minuet as I hope not to see again in a hurry. What with sonatas and minuets I passed a delectable evening. The Penalvas shan't catch me at home any more in a hurry (Beckford 1954:102).

⁷⁹ P-Lf 206/6/E1.

Fontes Musicais

As fontes setecentistas manuscritas da música para tecla de Cordeiro da Silva, atualmente conhecidas, encontram-se depositadas na Bibliothèqu National de France e na Biblioteca Nacional de Lisboa. O fato de não se ter encontrado nenhuma composição para tecla de Cordeiro da Silva impressa não deve ser encarado com estranheza, quando se considera que em todo o século XVIII apenas três compositores portugueses imprimiram obras para tecla: Alberto Gomes da Silva (fl. 1760-1795) *Sei Sonate* (Lisboa c.1760); Francisco Xavier Baptista (fl. 1770.1797) *Dodeci Sonate* (Lisboa c.1770) e Pedro António Avondano (1714-1782) *A Favourite Lesson for the Harpsicord* (London c.1770).

Da produção para tecla de Cordeiro da Silva subsistem, atualmente, quatro sonatas e catorze minuetos.

Sonatas

Duas sonatas de Cordeiro da Silva encontram-se no manuscrito *F-Pn Vm7 4874*. Esta fonte, embora ostente na página de rosto o título em francês, *Sonates pour clavecin de divers auteurs*, é indubitavelmente de origem portuguesa, contendo 32 peças dos seguintes autores: Eusébio Tavares Le Roy (fl. 1747), Pedro António Avondano, José Joaquim dos Santos (1747-1801), David Perez (1711-1778), João Cordeiro da Silva, Frei Manuel do Santo Elias (fl. 1768-1805), José Agostinho de Mesquita (?), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Francisco Xavier Bachixa (? -1787). Nas restantes obras a autoria não se encontra identificada.

A primeira sonata de Cordeiro da Silva a aparecer nesta fonte é a sonata em dó maior em compasso binário. Curiosamente, esta peça aparece duas vezes nesta fonte: a primeira versão surge como 18^a peça do manuscrito sem identificação do autor (*vide ex. 01*) em contraste com a segunda versão, 27^a peça, cujo autor é identificado (*vide ex. 02*).



EX. 01: Sonata em dó maior (F-Pn Vm7 4874:18).



EX. 02: Sonata em dó maior (F-Pn Vm7 4874:27).

A versão identificada é mais acurada, especialmente no que concerne às indicações de articulação. Em muitos compassos a mão esquerda encontra-se transcrita uma oitava abaixo, em relação à primeira versão, sem identificação de autor.

A outra sonata de Cordeiro da Silva a aparecer nesta fonte é a sonata em si bemol maior, que é a peça nº 25 deste manuscrito. Esta obra é mais exigente do ponto vista técnico e é mais elaborada que a outra sonata presente nesta fonte.



EX. 03: Sonata em si bemol maior (F-Pn Vm7 4874:25).

As outras sonatas de Cordeiro da Silva são a Sonata em dó menor, C2/4, P-Ln MM 951: f. 24-24v e a Sonata em dó maior, 3/4, presente em duas fontes: P-Ln MM 4530: f. 4v-5; and P-Ln MM 4521 *Tocata D. Maria Anna de Portugal*.

A única cópia conhecida da sonata em dó menor encontra-se num manuscrito com 48 obras, que são, na sua maioria, acompanhamentos litúrgicos ou versos para órgão. Esta cópia é de muito má caligrafia e encontra-se em mau estado de conservação sendo, no entanto, ainda possível reconhecer o texto musical.

A Sonata em dó maior em compasso ternário subsiste em duas fontes, em que apenas numa o compositor encontra-se identificado: *Sonatas / Del Sig.re Mathias Vento, Bocquarini, Hayden [...]* e outros auctores da primr.a Classe, P-Ln MM 4530: f. 4v-5, e no manuscrito P-Ln MM 4521. Nesta fonte, embora não conste o nome do autor, neste manuscrito intitulado *Tocata*, está anotado no canto direito da primeira folha o nome D. Maria Ana de Portugal, que foi provavelmente a destinatária desta obra. Muito provavelmente a Maria Ana aqui referida é a infanta D. Maria Ana Vitória Josefa Francisca Xavier de Paula Antonieta Joana Domingas Gabriela de Bragança (1768-1788), filha de D. Maria I, que em 1785 casou com o Infante de Espanha D. Gabriel de Bourbon (1752-1788), aluno dilecto do Padre António Soler (1729-1783), que compôs várias sonatas para cravo para o seu talentoso discípulo e realizou concertos a dois órgãos com ele na Basílica de El Escorial. A outra hipótese é que a infanta em questão seja D. Maria Ana Francisca Josefa de Bragança (1736-1813), filha de D. José I, mas por ser exatamente da mesma idade de Cordeiro da Silva, parece pouco provável ter sido discípula do mesmo. Essas duas fontes apresentam grandes discrepâncias (*vide ex. 4 and 5*).

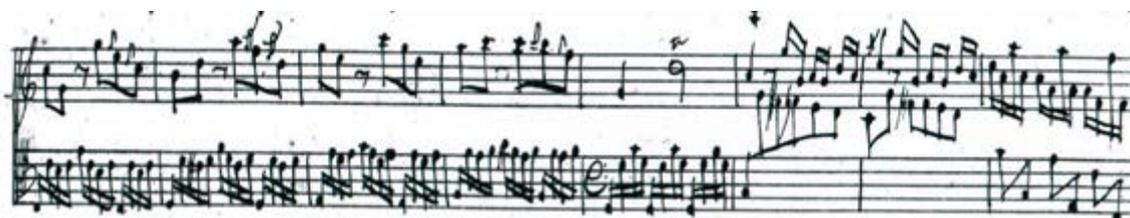


EX. 4: P-Ln MM 4530: f. 4v.



EX. 5: P-Ln MM 4521.

Sobretudo na segunda parte, que na versão P-Ln MM 4530 apresenta cinco compassos (oriundos de uma transposição à tónica do ocorrido na dominante na primeira parte) e que se encontram inteiramente inexistentes na versão P-Ln MM 4521.



EX. 6: P-Ln MM 4530: f.5.



EX. 07: P-Ln MM 4521.

Minuetos

Os minuetos de Cordeiro da Silva apresentam-se da seguinte maneira: dois isolados e doze agrupados.

1. Os dois minuetos isolados:

- Minueto per Cembalo Sollo Del Sig: Giov:Cord: da Silva P-Ln MM 2284 em si bemol maior. 3/4.
- Minueto per Cembalo Del Sig: Giovanni Cordeiro da Silva P-Ln MM 69//11 em mi bemol maior. 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte).

2. Os doze minuetos agrupados: Minuetti per Cembalo del Sig:r Giovanni Cordeiro Silva P-Ln M.M. 69//10:

- Ré maior 3/8
- Fá maior, 3/4
- Sol maior, 3/8

- Fá maior, 3/8
- Si bemol maior, 3/4
- Ré maior, 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte)
- Ré maior, 3/4
- Si bemol maior, 3/4
- Fá maior, 3/4 (com indicações: *Corni e Flauti*)
- Mi bemol maior, 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte)
- Sol menor, 3/8, Largo.
- Ré maior, 3/4 (com indicações de dinâmica: piano e forte)

A estrutura tonal, onde predomina claramente a tonalidade de ré maior, permite dividir estes minuetos em dois grupos (1 até 6 e 7 até 12). A variedade da escrita e dos caracteres apresentados nestes minuetos constituem um autêntico microcosmos de *affeti*, que fazem lembrar *mutatis mutandi* nas *polonaises* de Wilhelm Friedeman Bach (1710–1784).

A belíssima cópia que chegou até nos é fruto do trabalho⁸⁰ de Joaquim Casimiro da Silva (1767–1860), um dos melhores e mais eminentes copistas portugueses da segunda metade do século XVIII e primeira do século XIX.

Ao contrário da música dramática, e mesmo de alguns casos da sua produção sacra, é impossível estabelecer uma cronologia para as obras para tecla de Cordeiro da Silva, pois os manuscritos não estão datados, e a datação sugerida pela Biblioteca Nacional de Lisboa (entre 1760 e 1788) é bastante vaga e imprecisa, pois se restringe ao período coincidente com as datas das obras dramáticas.

Características Gerais da Música para Tecla de Cordeiro da Silva

Quanto ao estilo, as obras estão claramente inscritas no estilo galante, apresentam muitas semelhanças com a música dos compositores napolitanos coevos, como Mathias Vento (1735–1817), Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804), David Perez (que desde 1752 vivia em Lisboa) e, naturalmente, com as obras para tecla de Joseph Haydn, que a partir da década de 1770 foram amplamente difundidas em Portugal.

As obras para tecla de Cordeiro da Silva, que são do ponto de vista da divisão formal binárias, utilizam sempre um novo material temático no início da segunda parte, que está na maioria das vezes indicada com a barra dupla; à exceção da sonata em dó maior *F-Pn Vm7 4874- 27*. Este aspecto demonstra uma preocupação estilística por parte do compositor, estando em consonância com os principais compositores do final do século XVIII e com teóricos como Carlo Gervasoni (1762–1819) que na terceira parte do seu tratado *La scuola della musica*, explicou a composição de uma peça em forma de sonata, advertindo que não está mais na moda começar a segunda parte com o mesmo motivo da primeira (Gervasoni 1800:464–470).

Gervasoni fait aussi des remarques esthétiques sur la manière de commencer la deuxième partie; Il explique qu'il n'est plus très à la mode de la commencer dans la même tonalité que la fin de la première partie, ainsi que de citer le motif. On est libres de faire des modulations plus osées, surtout s'il s'agit d'une pièce en mode majeur; Dans ce cas, il est permis, au début de la deuxième partie, de faire la première modulation extraordinaire par rapport à la tonalité principale de la pièce, et d'employer immédiatement l'accord sensible du sixième degré. Il faudra ensuite refaire ce passage dans la tonalité de la quinte pour bien revenir à la tonalité principale (Trilha 2003:36).

⁸⁰ Agradeço esta informação ao Professor João Pedro d'Alvarenga.



EX. 08: P-Ln MM 69//10: 3.

As fórmulas técnicas de acompanhamento mais utilizadas por Cordeiro da Silva são o baixo de Alberti: baterias e o *Trommelbass*. Curiosamente o cruzamento de mãos tão utilizado por Carlos Seixas (1704-1742), Domenico Scarlatti e tantos outros mestres presentes na literatura para tecla em Portugal, só é utilizado por Cordeiro da Silva na sonata em dó menor, P-Ln MM 951.

As indicações de dinâmica *forte* e *piano* pressupõem um instrumento capaz de tal efeito e, neste caso, à parte do clavicórdio e do fortepiano, remetem ao cravo com dois teclados. Embora não se conheça nenhum cravo de dois manuais fabricado em Portugal no século XVIII, este gênero de instrumentos, provenientes do Reino Unido, teve grande difusão em Portugal na segunda metade desse século, como atestam os anúncios dos jornais da época:

“Quem quiser comprar Cravo de pennas de dous teclados, fale nesta Officina” (Hebdomadário Lisbonense 6 de Novembro de 1764).

Vende-se hum Cravo Inglez de pennas de cinco outavas e dous teclados, com vários registos nas mãos direita e esquerda ((...) Gazeta de Lisboa, 8 de Janeiro de 1796).



EX. 09: P-Ln MM 69//10: 6.

No caso do minuetto nº 9 do P-Ln MM 69//10, embora em princípio seja uma peça para cravo, a indicação de *Corni* e *Flauti* parece remeter aos registros do órgão, ou ainda ser a redução de um minuetto para orquestra do próprio compositor.



EX. 10: P-Ln MM 69//10: 9.

A música para tecla de João Cordeiro da Silva inscreve-se, assim, na melhor produção deste gênero de literatura em Portugal na segunda metade do século XVIII e, embora quantitativamente falando este *corpus* seja relativamente pequeno, a sua riqueza e variedade certamente fornecerão um interessante material adequado à performance em praticamente qualquer instrumento de tecla e à investigação musicológica.

ABREVIATURAS

- F-Pn France, Paris, Bibliothèque Nationale de France
- P-La Portugal. Lisboa, Biblioteca da Ajuda.
- P-Lan Portugal. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
- P-Lf Portugal. Lisboa, Fabrica da Sé Patriarcal
- P-Ln Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos

EDIÇÕES MODERNAS DA MÚSICA PARA TECLA DE CORDEIRO DA SILVA:

- **12 Minuetti per Cembalo** (P-Ln M. M. 69/10) *Minuetti per Cembalo del Sig^o: Giovanni Cordeiro Silva* Editado por Cândida Matos AvA Musical Editions. Lisboa 2007
- **Minueto em Ré maior 3/8** (P-Ln M. M. 69/10, n^o1) e **Sonata em Dó maior, 2/4, Allegro** (F-Pn Vm7 4874: 18) Editado por Gehrahd Doderer in *Portugiesiche Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts* Heft II Suddeutscher Musikverlag. Heidelberg 1971.
- *Minuetti per Cembalo del Sig^o: Giovanni Cordeiro Silva* (P-Ln M. M. 69/10) disponível em <www.purl.pt/928>

GRAVAÇÕES:

- *Treasures of Iberian Keyboard Music* / Susanne Skyrn CD Fortepiano Antunes 1767 Sonata em Dó maior, 2/4
- *Música para D. João VI e D. Carlota* / Mário Marques Trilha Cravo Tocata D. Maria Anna de Portugal and 12 Minuetti.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, José Augusto. *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1983.

Nota nº 109 incluída em MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Revista Occidente, p. 82. Lisboa, 1944-1945.

BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve Chez Rey et Gravier Paris*, 1822.

BECKFORD, William. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788 / edited with an introduction and notes by Boyd Alexander*. London: Rupert Hart-Davis, 1954.

BRITO, Manuel Carlos. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: University Press, 1989.

FERNANDES, Cristina; PACHECO Alberto. *João Cordeiro da Silva*. Dicionário Biográfico Caravelas Núcleo de Estudos da Historia da Música Luso-Brasileira, 2010.

GERVASONI, Carlo. *La scuola della musica; Piacenza: Nicollò Orcesi. Livro dos Baptismos*. Maço 56/06 Fl 104 v. Arquivo Municipal de Elvas, 1800.

MARIANI, Gasparo. *Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappela di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani Bolognese per unico suo profitto, e commodo. Quest'ultima mala copia fatta di proprio pugno. In Lisbona. L'Anno di Nostra Salute. 1788, P-La 54-XI-37 nº192*.

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Revista Occidente: Lisboa, 1944-1945.

SOLANO, Francisco Inácio. *Nova instrução musical, ou theorica pratica da musica rythmica*. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

TRILHA, Mário Marques. *La Theorie de la forme sonate entre 1750 et 1800*. Master dissertation (Theorie der Alten Musik-Master of Arts) Schola Cantorum Basiliensis Hochschule fur Alte Musik. Basle: Switzerland, 2003.

A MÚSICA TEATRAL LUSO-BRASILEIRA DO PERÍODO COLONIAL: A EDIÇÃO POSSÍVEL

David Cranmer

INTRODUÇÃO

Uma das óperas do italiano Antonio Salieri (1750–1825) tem como título *Prima la musica, poi le parole*. Insere-se na estabelecida tradição da peça dentro da peça, destacando, neste caso, a primazia da música em relação ao texto literário no contexto da ópera italiana. Para o músico/musicólogo a música é naturalmente a grande prioridade na elaboração de uma edição moderna e, nas edições críticas, encontra-se muitas vezes uma atenção cuidadosa em relação a lapsos ou variantes no texto musical, através da comparação entre múltiplas fontes, e estudos aprofundados sobre o estilo musical, de modo a poder corrigir ou completar devidamente a leitura da música, sempre que necessário. A tese deste ensaio, contudo, é que o texto literário é sempre um ponto de partida possível e em casos de fontes lacunosas não é só o ponto de partida desejável, mas muitas vezes o único viável. Com o seu título irônico, a mensagem que Salieri e o seu libretista (Giovanni Battista Casti) queriam veicular é, evidentemente, que, em termos composicionais, começa-se sempre com o texto, musicado depois pelo compositor.

A ÓPERA ITALIANA

A ópera italiana setecentista possuía uma série de características. Constituíam um repertório internacional com uma indústria desenvolvida associada. Era um gênero prestigiado, quer nas cortes das monarquias absolutistas da época, quer nos teatros públicos. Tinha música do início até ao fim, com uma alternância de recitativos e números musicais. Passando de produção para produção, cada ópera sofria acrescentos, substituições e cortes, conforme os recursos disponíveis e as preferências, por vezes caprichosas, dos intervenientes. Publicaram-se edições impressas do libreto para muitas produções – unilingues (em italiano), ou no estrangeiro, às vezes bilíngues (em italiano nas páginas pares e na língua local nas páginas ímpares). Estas edições apresentavam, à partida, a versão a representar, e a indicação do teatro, da data de estreia ou a temporada da produção em questão, assim como o elenco de intérpretes e outros associados. O repertório circulava em cópias manuscritas da partitura orquestral, sendo as partes cavas vocais e instrumentais copiadas numa copisteria local, ligada diretamente ao teatro ou a uma agência na sua proximidade. Em alguns grandes centros, como Londres ou Viena, onde existia mercado e tipografias devidamente preparadas, saíam edições dos números musicais mais populares, em versões para canto e cravo/piano, para consumo doméstico.

Vários aspetos destas características admitem dois possíveis tipos de edição crítica para este repertório. Uma das opções é a edição *Urtext*, com base na partitura autógrafa e/ou em várias fontes, com a intenção de refletir o mais fielmente possível a “intenção do compositor” – não se entra aqui nas questões filosóficas subjacentes a essa noção. A outra é a edição baseada (principalmente) numa única fonte (partitura) musical com o libreto correspondente, que não tem as mesmas pretensões de refletir a “intenção do compositor” em si, mas simplesmente de

veicular numa edição cientificamente rigorosa os conteúdos de uma determinada fonte. Independentemente da abordagem, a metodologia fundamenta-se em dois princípios: primeiro, que se transcreve tão fielmente quanto possível a notação musical e o texto da partitura, usando o libreto para apoio na ortografia, pontuação, etc. e para acrescentar as direções cênicas; segundo, que a intervenção editorial se restringe ao mínimo possível. Faz parte intrínseca igualmente que a edição crítica é acompanhada por um aparato crítico, constituído por dois elementos, designadamente, notas críticas para indicar o que estava na(s) fonte(s) e que se alterou na edição, e um ensaio introdutório que contextualiza a obra, descreve a(s) fonte(s) e estabelece as normas de transcrição.

OS PRINCIPAIS GÊNEROS MUSICO-TEATRAIS LUSO-BRASILEIROS DO PERÍODO COLONIAL

No período colonial, pode-se identificar três tipologias principais de gêneros músico-teatrais em Portugal e no Brasil: óperas portuguesas, em dois ou três atos; comédias e tragédias, em três atos; entremezes e farças, em um ato. Quando comparado com a ópera italiana, este repertório era bastante mais restrito em termos quer da sua difusão (limitados essencialmente a Portugal, Brasil e outras colônias portuguesas), quer da indústria associada. Não gozava do mesmo prestígio, sendo limitado aos teatros públicos. A quantidade de música – principalmente recitados e números musicais, designados por “cantorias” – era muito variável. Às vezes era composta especialmente, mas também uma prática comum era a combinação de *pastiche* e contrafação – a reutilização de números já existentes (sobretudo árias italianas) fornecidas com novos textos em português. As cantorias eram intercaladas com diálogo declamado. Também era comum a inserção de formas fixas poéticas, sobretudo sonetos, décimas e oitavas, que possuíam a mesma função dramática que as cantorias. Tal como na ópera italiana, eram normais os acrescentos, substituições e cortes, conforme as circunstâncias.

Bem diferentes da prática ligada à ópera italiana, as edições impressas dos textos eram folhetos que apresentavam versões “genéricas” (em português), sem referência ao elenco, publicadas apenas na metrópole, devido à interdição até 1808 de qualquer espécie de impressão no Brasil. Muitas peças nem sequer chegaram a ter uma edição impressa. Por conseguinte, a circulação deste repertório dependia não só de cópias manuscritas de partituras e de partes cavas, mas também de manuscritos do texto. Não existindo nem mercado suficientemente desenvolvido, nem condições tecnológicas, mesmo as cantorias mais populares não chegaram a ser editadas.

Como consequência destas características surge uma série de problemáticas. Em primeiro lugar, este repertório sofre de uma precariedade muito generalizada em relação à música, mas também aos textos que não chegaram a ser impressos. A perda de partituras é quase total. Conjuntos de partes cavas são quase sempre incompletos, sendo as partes vocais especialmente vulneráveis. Os textos impressos raramente indicam onde se inserem as cantorias e, sendo genéricos, não tomam em consideração os acrescentos, substituições e cortes de produções específicas.

Por sua vez, como consequência, torna-se impossível corresponder a grande parte dos *sine qua non* de que dependem as edições críticas das óperas italianas. Não existem partituras autógrafas, nem múltiplas fontes para permitir estabelecer um *Urtext*. Apenas num número muito reduzido de casos é viável tentar produzir uma edição baseada numa única fonte musical com o texto correspondente, devido às perdas de partes cavas. Assim, dificilmente se consegue

seguir a metodologia habitual. Com raras exceções, não é possível simplesmente transcrever a notação musical e o texto da partitura, usando o folheto/texto manuscrito para apoio na ortografia, pontuação e direções cénicas. Há quase sempre desencontros entre a música e o texto, tais como (mas entre outros) a ausência de qualquer indicação no texto literário quanto a onde se inserem as cantorias. Qualquer tentativa de edição exige necessariamente muito mais do que a intervenção editorial mínima que se espera de uma edição crítica. O aparato crítico, igualmente, nos moldes habituais, torna-se insustentável. É pouco realista tentar registar sistematicamente os detalhes de todas as intervenções editoriais necessárias. Em breve, dos elementos esperados de uma edição crítica, só se consegue salvaguardar o “ensaio introdutório que contextualiza a obra, descreve a(s) fonte(s) e estabelece as normas de transcrição”.

A EDIÇÃO POSSÍVEL

Face às dificuldades expostas, o musicólogo tem três opções: limitar-se a fazer edições das cantorias que o permitam para uso em concerto, assumindo a impossibilidade de produzir edições críticas do repertório músico-teatral da tradição luso-brasileira para efeitos de encenação, desistir por completo, ou procurar outra tipologia de edição: uma edição possível. É esta última opção o nosso propósito.

Ora, a nosso ver, esta edição possível deverá cumprir três critérios fundamentais. Acima de tudo, tem de ser uma edição viável e coerente em termos dramáticos e musicais. Para além disso, a edição tem de permitir ao editor um grau de criatividade na sua reconstituição e adaptação, de modo a maximizar o potencial do drama e da música. Ao mesmo tempo, para encontrar credibilidade na comunidade científica, a edição terá de estabelecer normas que permitam igualmente o rigor científico necessário. Em vez de se basear numa noção de “autenticidade” em relação ao texto músico-literário da obra ou da fonte, como na edição crítica, tem de ser uma edição “criteriosa” cuja autenticidade se baseia nas práticas da época. Destas práticas, *primus inter pares*, será (para contrariar o título da ópera de Salieri) *Prima la parola, poi la musica*; ou seja, esta abordagem tomará como ponto de partida o texto literário, encaixando a música conforme as necessidades e possibilidades dramáticas, a disponibilidade de cantorias apropriadas e os recursos previstos para execução.

Qual, portanto, será a metodologia da edição criteriosa? Baseia-se em três princípios fundamentais: 1) Estabelecer critérios de reconstituição; 2) Registrar e 3) Assumir o acrónimo ERA. Mais concretamente:

1. Devem-se estabelecer os seguintes critérios de reconstituição:
 - Onde procurar o texto e a música;
 - Como articular o texto e a música;
 - Os limites a impor;
 - As práticas da época a invocar – os recursos disponíveis e as suas implicações;
2. Deve-se Registrar:
 - O que se aproveitou e donde;
 - O que se modificou;
 - De que maneira se modificou e porquê;

3. Deve-se Assumir:
- O que se acrescentou;
 - O que se criou de raiz

O lugar para expor os princípios e critérios usados, tal como na edição crítica, é o ensaio introdutório. Nada impede o uso de notas críticas “clássicas”, na registação de certos aspetos, mas quanto mais profunda seja a intervenção editorial, tanto menos pertinência terá de entrar nestes pormenores, pois tornar-se-ão triviais ao lado de modificações de substância. Para demonstrar como a edição criteriosa pode permitir pôr em cena obras incompletas ou muito alteradas deste repertório, iremos discutir cinco exemplos.

No seu nível mais simples é o *Entremez da Peregrina*. Conservam-se partes cavas para as cantorias na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (cota M.M.877), mas faltam por completo as partes vocais e a partes de viola de arco e de 2.^a trompa. Por outro lado, existe igualmente o folheto impresso correspondente editado em Lisboa, na Officina de José da Silva Nazareth, em 1770. Todas as cantorias das partes cavas também se encontram nesta edição, um raro caso de coincidência plena. A parte de segunda trompa é facilmente reconstituível com base na parte de 1.^a trompa. A parte de viola de arco nesta época pode dobrar o baixo grande, parte do tempo preenchendo a harmonia em determinados momentos quando faz falta. As partes vocais têm de ser compostas de raiz, aproveitando motivos dos violinos ou fazendo contraponto a eles, mas pelo menos o folheto impresso fornece o texto literário a musicar. É perfeitamente viável também elaborar notas críticas para as partes cavas conservadas. Seguindo esta metodologia, Fernando Barreto, com orientações da nossa parte, preparou a edição e dirigiu uma encenação no âmbito do seu Mestrado em Música, para a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em finais de 2016.

Para *A mulher amorosa*, versão portuguesa da comédia *La moglie saggia*, de Carlo Goldoni, existem, por um lado, partes cavas vocais e instrumentais, com 11 cantorias, em Vila Viçosa (cota G prática 117.30), provenientes da Ópera Nova (Teatro de Manuel Luiz), no Rio de Janeiro e, por outro, uma edição impressa em folheto, relacionada com uma produção no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, e publicada na Officina Luisina, em 1778. Nesta edição não há indicação de qualquer cantoria, embora uma breve passagem do seu texto coincida com o texto de um recitado nas partes cavas. O grande desafio, portanto, é tentar compatibilizar as cantorias de uma produção no Brasil com o texto impresso de outra em Portugal, que aparentemente não as prevê. Em alguns casos, a solução é simples, mas, supondo que a ordem das cantorias nas partes cavas reflita a sua ordem na comédia, há várias que dificilmente se encaixarão. Como consequência, o editor de uma edição criteriosa terá de tomar decisões sobre como tratar das cantorias “difíceis” – modificando o texto da comédia, algum aspeto das cantorias ou simplesmente cortando-as, para além de definir exatamente onde inserir as cantorias cujo lugar é mais ou menos evidente. Em todo o caso, as decisões excedem de longe o que seria realista esperar do editor de uma edição crítica.

A música de *Precipício de Faetonte*, conservada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (cota: M.M.876), apresenta desafios mais complexos. Proveniente do Teatro do Salitre, em Lisboa, cerca de 1790, quando Marcos Portugal foi o seu diretor musical, esta fonte tardia mostra-se bastante alterada, com cortes, substituições e acrescentos, em comparação com o texto impresso original, editado pela primeira vez em 1744. Não inclui a partitura orquestral e as partes cavas carecem das partes vocais, à exceção de um quarteto, e da parte

de viola de arco. Para criar uma edição viável para efeitos de encenação moderna, portanto, será necessária uma intervenção profunda da parte do editor. No caso das cantorias substituídas ou acrescentadas, não havendo partes vocais, será necessário fornecer textos cujo sentido permitirá encaixá-las dramaticamente, para além de servirem como ponto de partida para a recomposição das respetivas linhas melódicas. Assim, as tarefas do editor incluirão a identificação de textos apropriados para as cantorias substituídas ou acrescentadas, a composição das linhas melódicas, a decisão quanto a onde as inserir e a decisão de suprimir ou suprir a parte de viola de arco.

Ainda mais complexa, embora por outros motivos, é a versão portuguesa de *Demetrio*, de David Perez. Proveniente, mais uma vez, do Rio de Janeiro, cerca de 1780, e conservada em Vila Viçosa (cota: G prática 85), prevê o acrescento de cenas cômicas com pelo menos dois “lacaiois” – Pistola e Sacatrapo – e eventualmente um terceiro. Embora a fonte se encontre quase completa – um conjunto de partes cavas, que inclui quase todas as partes vocais – uma série de fatores impede a realização de uma edição nos moldes tradicionais:

- O texto que Perez musicou, apesar de se basear no *dramma per musica* de Metastasio, apresenta diversas alterações.
- A edição impressa do libreto que corresponde à versão de Perez é unilingue, em italiano.
- As partes vocais limitam-se intrinsecamente às cantorias, sem os recitativos originais que, na versão portuguesa, eram declamadas.

Como consequência destas características, não existe uma versão portuguesa do texto completo que Perez musicou. Mais a mais, o compositor não previa de todo as cenas com os lacaiois, que foram acrescentadas no Rio de Janeiro, como era tradição no teatro luso-brasileiro, e faltam as respetivas partes vocais. Sendo assim, não sobreviveu qualquer texto para estas cenas cômicas, nem para as cantorias, nem para os diálogos delas.

Contudo, existem várias versões portuguesas do texto de *Demetrio*, desde traduções literárias mais ou menos fieis a Metastasio até adaptações mais livres. Entre estas últimas, três versões manuscritas preveem o acrescento de três graciosos: uma fonte de 1766, ano da estreia absoluta da versão de Perez, que não inclui cantorias (Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Sala Dr Jorge Faria, cota: JF 6-8-71); outra copiada em 1783, com um texto já bastante alterado, em comparação quer com o original de Metastasio, quer com a versão de Perez (Biblioteca Nacional de Portugal, cota: Cód. 1382//4); e uma terceira copiada em 1797, mas provavelmente de um exemplar do terceiro quartel de setecentos, que, embora seja uma adaptação livre, retém grande parte do texto metastasiano. Devido à sua maior compatibilidade com o texto usado por Perez, é esta última versão que constitui o melhor ponto de partida. Não permitirá, contudo, aproveitar toda a música de Perez – algumas das cantorias terão de ser omitidas ou adaptadas de versões de outros compositores. Apesar destes e outros constrangimentos, que não se devem subestimar, parece-nos valer o esforço, pois esta fonte do *Demetrio* de Perez, apesar das dificuldades, é a única que efetivamente nos permite reconstituir uma “ópera de Metastasio” com os graciosos acrescentados, uma tradição de enorme popularidade em Portugal e no Brasil na segunda metade do século XVIII. Fernando Barreto, já referido, está atualmente em vias de elaborar uma edição criteriosa nesta base, como projeto doutoral, com orientações da nossa parte.

O último dos cinco exemplos leva ao extremo o que é possível numa edição criteriosa. O entremez “*O grande governador da Ilha dos Lagartos*” é constituído por duas cenas extraídas, ainda no século XVIII, da primeira ópera com texto de António José da Silva (“O Judeu”), *Vida do grande D. Quixote de la Mancha*, e *do gordo Sancho Pança*. Não se encontrou qualquer fonte musical setecentista para esta ópera e, em todo o caso, nas duas cenas em questão a única intervenção musical prevista pelo dramaturgo é durante a cena do banquete, onde consta uma didascália “tocam os rabecas e o rabecão muito desafinados”. Quando nos foi pedido propor “um entremez do Judeu” para encenação no IV Encontro de Musicologia da Universidade Federal de Goiás, a única opção foi um espetáculo baseado em *O grande governador*, visto que António José não escreveu entremezes. Tendo estabelecido que a música que entendemos acrescentar deveria ser de António Teixeira (o colaborador musical do dramaturgo), ou dos seus contemporâneos, e que não se deveria usar música das três óperas que, em uma versão ou outra, sobreviveram, foram selecionadas fontes apropriadas, segundo estes critérios, e adaptadas conforme os contextos em que se inserem e conforme os recursos disponíveis. Todas as decisões tomadas e modificações introduzidas foram registadas cuidadosamente e podem ser consultadas na edição publicada subsequentemente pela UFG.

CONCLUSÃO

Num mundo ideal o repertório de teatro com música da tradição luso-brasileira setecentista seria suscetível à edição crítica, tal como o da ópera italiana coeva. Infelizmente, não é o caso. Contudo, a edição criteriosa permite voltar a encenar algumas obras deste repertório, com base nas fontes que chegaram até nós, desde que se entre numa autenticidade da prática da época, de adaptação conforme as circunstâncias, e não de fixação de texto. Para ter alguma credibilidade científica, contudo, essa adaptação não pode ser aleatória. Tem de se fundamentar em três princípios rigorosamente aplicados: os de estabelecer os critérios de reconstituição, de registar as fontes usadas e as modificações introduzidas, e de assumir o que se acrescentou e o que se criou de raiz. Assim, em vez de repousar nas prateleiras de bibliotecas ou de se limitar à interpretação em concerto, a música destes repertórios pode voltar a ser ouvida no teatro, no contexto de uma encenação em palco, como foi a sua intenção original.

“LUNDU DA MONROY” NO REPERTÓRIO INSTRUMENTAL MANUSCRITO: TRÂNSITOS, FONTES E PRÁTICAS MUSICAIS NO ESPAÇO LUSO-BRASILEIRO⁸¹

Edite Rocha

INTRODUÇÃO

Em Lisboa, aos finais do séc. XVIII, o Lundu teve uma forte repercussão social em diversos espaços e contextos da capital. Caracterizada pelo olhar europeu como uma dança sensual de origem africana e cariz erótico, sua função primária seria escolher e convidar o parceiro para dançar. Mais tarde, ela assume um papel significativo nos teatros e na classe social superior, absorvida como representação pantomímica de cenas amorosas e em outros gêneros de expressão musical, como o canto e o repertório doméstico instrumental.

Com base num levantamento de manuscritos musicais que incluem temas e variações do lundu instrumentais para teclado no espaço luso-brasileiro entre finais do século XVIII e início do século XIX, estudos analíticos comparativos sobre o desenvolvimento do tema do lundu e suas variações na música escrita para teclado e com base na literatura sobre os diferentes contextos do lundu, este trabalho aborda o fluxo de temas musicais e práticas interpretativas que cruzaram o Atlântico. Centrando-se no exemplo do *"Lundu da Monroy"*, que avoca perspectivas dos componentes didáticos, da improvisação, interpretação e aspectos composicionais, este capítulo pretende delinear a trajetória específica deste tema e a circularidade cultural que se refletiu particularmente na música para tecla como tema com variações em diferentes manuscritos musicais no final do período colonial.

Apresentando uma certa diversidade de olhares e perspectivas nos estudos em música, o tráfico de escravos de África para Portugal e para o Brasil revela gradualmente a importância dos seus cantos e das suas danças como um imenso recurso de gêneros e identidades que afetam os pilares da miscigenação cultural que nos caracteriza. Assim, o Lundu – Lundun, landum ou londum – entre várias outras designações que não eram uniformizadas nesse período, é identificada como uma dança de escravos provavelmente proveniente de Angola e Congo (FRANGE, 2001, p. 347), cujas atribuições nos estudos têm oscilado entre perspectivas e relações identitárias e sociais de um cruzamento de culturas como dança luso-afro-brasileira. Nesse âmbito, os estudos balançam entre tendências mais "lusofricanas" ou "afro-brasileiras" como uma combinação de elementos, incluindo os instrumentos de ritmo, medida e percussão combinados com representações coreográficas com adaptações portuguesas e/ou brasileiras. Mas quando procuramos nas partituras elementos consistentes que intersectam as explicações musicais e de dança atribuídas, esses critérios são condensados em descrições generalizadas, que dificilmente podem ser confirmadas, tais como "melodia europeia" ou harmonia, influências de "ritmo africano", da "coreografia fandango" etc.

Numa outra perspectiva, o Lundu surge igualmente como dança de cariz religioso e integrado em rituais africanos, cujas demonstrações simbólicas possam ter sido apreendidas pelos observadores externos a essa cultura como de expressão

⁸¹ Versão adaptada e ampliada do capítulo “Der “Lundu da Monroy” in Manuskripten für Tasteninstrumente” (ROCHA, 2017).

erótica, deturpando os significados e valores intrínsecos. Nesse caso, o *calundu* é considerado uma dança de expressão ritualística predecessora do *lundu* que, juntamente com outras danças congêneres na sua origem, integram uma profunda dimensão religiosa na representação ritual da mesma (LUCAS, 2012).

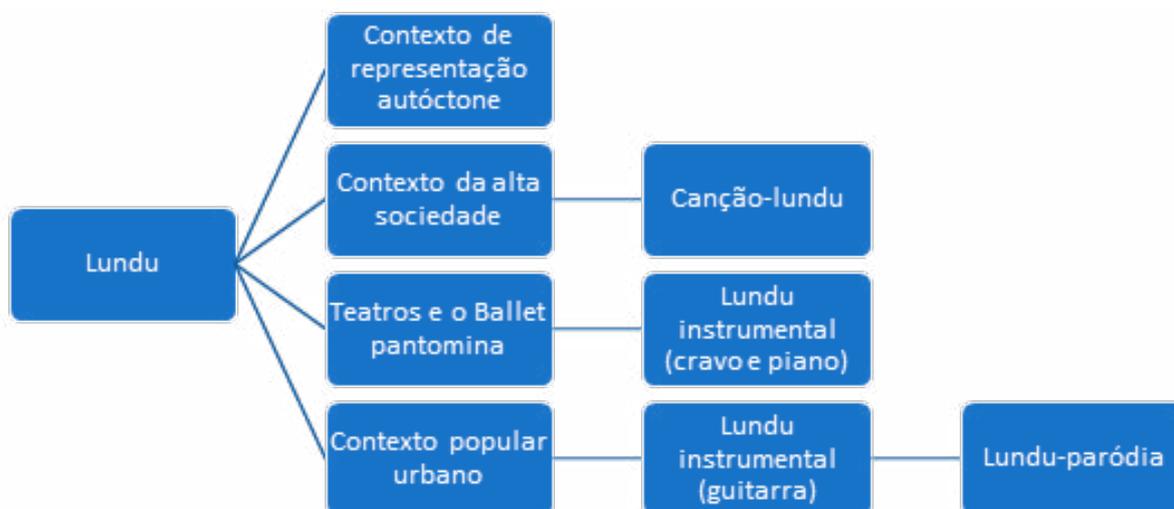
Sobre o período inquisitorial no Brasil durante o século XVIII, provavelmente das primeiras décadas, encontra-se uma queixa do teólogo João Calmon servindo na Bahia, cuja carta mencionava essa dança bem difundida como "feitiçaria e piadas que os negros chamam de *Lundus* ou *calundús*" como "escandalosa e supersticiosa, sem ser fácil de evitá-las porque muitos brancos estão integrados" (LUCAS, 2012, p. 240)⁸². Embora João Calmon considere o *lundu* ou *calundu* juntos em seu relatório inquisitorial, infere-se uma relação de proximidade musical juntando-se a um conjunto de outros gêneros, como o batuque ou fado, identificados como outras danças semelhantes em sua origem. Se ponderarmos numa certa sequência linear atribuída, a profunda dimensão religiosa imersa na representação ritual de *Calundu* implica hipóteses contrastantes: a) A manifestação religiosa deste ritual esteve na origem desta dança de escravos e foi entendida pelos colonizadores (como externos à origem cultural) como uma dança de expressão erótica; b) O *Lundu* pertence a um conjunto de danças com conotações reconhecidamente mais sexuais no seu conceito e origem, que viria a transformar-se em função desses processos de circularidade culturais, sociais e particularmente musicais.

Considerando a profunda dimensão religiosa da representação ritual que caracterizava parte das expressões culturais de origem africana, torna-se provável que os colonizadores não as conseguissem compreender (LUCAS, 2012). Numa outra perspectiva, a análise polissêmica do significado de *calundu*, *batuque*, *lundu* ou *fado* permanece ambígua, situando-se num espaço entre a prática de rituais africanos e as expressões musicais europeias que aparentemente não estariam tão relacionadas (MELLO E SOUZA, 2005). Neste contexto, resta-nos os registros e narrativas na perspectiva de observadores sobre esses gestos sensuais na dança dos escravos com flexibilidade e graça na performance corporal que tenham sido considerados expressões eróticas pelos europeus e, conseqüentemente, na América portuguesa. Independentemente das questões abertas sobre a procedência, nesse período o carácter sugestivo da dança *Lundu* surge descrito e representado pela ampla receptividade no contexto musical e manifestações artísticas dessa época.

Um outro aspecto que se evidencia na produção bibliográfica consultada é a tendência da segunda metade do século XX para a busca incessante de categorizar conceitos, antecedentes, etc. A razão atribuída às raízes do nacionalismo e à influência do positivismo pode justificar algumas teorias a respeito da tentativa de estabelecer uma linha evolutiva, se considerarmos, por exemplo, alguns autores que ainda sustentam uma ideia linear de que o *Lundu* no Brasil foi um predecessor do *Maxixe* e do *Samba*. Este seria um tema que mereceria uma análise mais profunda dos estudos existentes que direcionariam a mais questionamentos, porém esse não será alvo neste trabalho. Não obstante qualquer controvérsia que se possa levantar, a forte repercussão e as formas de expressão do *Lundu* em finais do séc. XVIII e ao longo do séc. XIX, particularmente no espaço luso-brasileiro, foram se ampliando, podendo ser categorizadas por diferentes focos: 1) O *Lundu* como dança de origem africana, em que os escravos usariam para escolher e convidar os seus parceiros de dança através de gestos sensuais e de expressão corporal

82 "[...] aonde as feitiçarias e galhofas q. os negros fazem a que chamão *Lundus* ou *Calundus* são escandalosas e com superstiçõens, sem ser fácil evitá-las, pois ainda muitos brancos se acham nellas" (CP L 276 - mic 4668, fl 202 apud LUCAS, 2012, p. 240).

associado à performance que se encontra amplamente relatada por viajantes; 2) O Lundu como dança na alta sociedade, que embora contenha relatos que confirmem o mesmo carácter erótico, é exigido socialmente um certo decoro e decência na performance (por exemplo através da interpretação por duas damas em que uma representasse a figura masculina, mas não entre pares); 3) o Lundu ballet pantomina, amplamente representado nos teatros em finais do séc. XVIII e inícios do XIX, caracterizado por um furor de sucesso público, normalmente dançado por pares de bailarinos profissionais (com destaque para bailarinos franceses radicados em Portugal); 4) O Lundu instrumental que tinha uma forte repercussão em diferentes espaços sociais e em que podemos encontrar funções diversas, como: a) mais associada à influência direta dessas danças populares de origem africana de transmissão oral para acompanhamento da mesma; b) função de adaptação de versões de intermezzos teatrais (ballet pantomina) transcritos por exemplo em forma de temas com variações, ou outras peças maioritariamente para cravo ou piano e c) na sua vertente de resistência ou contestação social às tentativas de proibir a prática dessa dança, considerada como obscena pela Igreja, e que terá impulsionado por um lado a retirada do lundu dos teatros em meados do séc. XIX no Brasil (ULHÔA; COSTA-LIMA, 2013) e, por outro, 5), impulsionado o Lundu-canção, já mais apropriado aos espaços domésticos, e fortemente adotada ao longo do XIX. E, por último, 6) O Lundu paródia surge no contexto da tentativa de ridicularização social do erotismo associado a esta dança, embora proveniente do lundu-canção que, entretanto, se tornaria mais nostálgica, enfatizando como tema os lamentos de histórias de amor.



O EROTISMO NO LUNDU: DA SEDUÇÃO À OPOSIÇÃO

O significado inerente da dança praticado pelos escravos carece ainda de alguns estudos mais aprofundados, porém considerando a possibilidade de ser uma dança de cariz religioso integrada num ritual, a expressão corporal propiciou, no mínimo, uma ambiguidade na sua interpretação, sendo apropriada pelos olhares externos como assumidamente erótica.

Num dos primeiros escritos de referência ao Lundu, o poeta satírico português Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811) mencionou esta dança como "Londum chorado" (TOLENTINO, 1801)⁸³ que pode remeter a um outro carácter

83 "Vai da janella da escada | Acolher, com doce agrado, | Os suspiros que te envião, | Ao som do londum

encontrado em finais do setecentos. Já em outras referências historiográficas ao Lundu, é comum encontrar alguns comentários depreciativos sobre esta dança, o que ajuda a ilustrar a sua repercussão no final do século XVIII e construir uma visão diacrônica até a primeira metade do oitocentos sobre o contexto social em que foi apresentada na Europa e na América do Sul.

O Lundu representa, neste contexto musical, um dos casos mais representados nas fontes de circularidade e trânsito cultural entre classes sociais e grupos etários deste período, cuja origem numa dança africana interpretada como representação erótica, teve tão forte aceitação que foi amplamente abraçada e apropriada socialmente em distintos âmbitos, como particularmente as representações públicas teatrais no formato de encenações pantomínicas para cenas amorosas.

Ao longo do séc. XIX, e muito devido à crescente repressão moral e social, o Lundu foi sofrendo transformações, especificamente no espaço luso-brasileiro, como é o caso do lundu-canção que adquiriu (ou voltaria a retomar) uma natureza mais saudosista. Simultaneamente, abandonando a componente de dança para caracterizar-se um relato musical cantado com acompanhamento, o Lundu paródia contrasta com um viés de ridicularização ao erotismo ainda predominante em várias interpretações da dança.

Alguns viajantes estrangeiros deixaram descrições pormenorizadas do contexto social e cultural sobre a respectiva passagem por Lisboa, nomeadamente sobre o impacto que a dança do Lundu repercutia nos círculos culturais de finais do séc. XVIII e inícios do XIX. Desses relatos, distingue-se particularmente a publicação de um escritor inglês identificado pelas suas iniciais de A.P.D.G, no seu livro *Sketches of Portuguese Life* (A.P.D.G., 1826)⁸⁴ que descreveu detalhadamente a forma de dançar o lundu, identificando-o como o gênero musical português mais representativo (A.P.D.G., 1826, p. 220)⁸⁵:

Para continuarmos com a nossa gravura, o tambor grande e a rabeca atraem a atenção dos moradores da casa, que correm à varandas e janelas para se regalarem com a vista do lascivo e até frenético lundum, dançado por um negro e uma negra cujos próprios gestos e olhares serviriam apenas, para pessoas de maior delicadeza, para criar as mais extremas sensações de repulsa. Mas os portugueses gostam tanto desta dança, desde que submetida a algumas modificações decentes, que nunca deixam de contempla-la com prazer, mesmo quando levada a extremos pelos seus inventores originais [...]. Quando isto é bem dançado nunca deixa de provocar o aplauso mais trovejante. O que acabo de tentar descrever é o lundum das classes mais elevadas, mas, quando é dançado pela canalha, este está longe de ser quer gracioso quer decente.

A gente vulgar de Portugal gosta tanto do lundum que mesmo quando já tem uma idade avançada tem uma sensação forte de deleite ao ouvir-lhe o ritmo na guitarra [...]. Garantiram-me que já se viram por vezes tanto negros como portugueses dançarem até chegarem a um estado de frenesim ou mesmo de convulsões. [...] No Teatro Nacional da Rua dos Condes, o lundum é frequentemente introduzido como complemento do programa principal, e nessas ocasiões a casa está mais cheia do que nunca, de tal modo é grande e poderosa a atração (A.P.D.G. 1826, p.288 apud NERY, 2000, p. 19-20).

A partir de apreciações como uma dança "lasciva e frenética", de acordo com o que poderemos atestar na citação, este autor distinguiu particularmente as diferenças interpretativas dessa dança entre as "classes mais baixas" – ou seja, negros e "portugueses comuns", designados como gentalha (*canaille*) –,

chorado": Nicolau Tolentino, *Obras Poéticas de Nicolao Tolentino de Almeida*. Lisboa: Regia Officina Typographica (Tomo II) 1801.

84 P-Ln DS-XIX-325 <<http://purl.pt/14638/>>

85 "The Landums are more particularly Portuguese than any other music" (A.P.D.G., 1826, p. 220)

e a interpretação em alta sociedade, cuja performance seria representada com mais decoro e contenção. Neste âmbito, é reforçada a circularidade cultural desta dança, dado que a sua performance encontrava-se amplamente estabelecida independentemente do gosto individual, grupo social, faixa etária, diferenças raciais e de gênero, bem como a variedade de representação musical e espaços.

O instrumento mais comum identificado para tocar e acompanhar o lundu instrumental e vocal foi o violão, particularmente em uma ampla extensão social e no contexto de práticas populares, exibindo um caráter improvisacional como testemunham algumas versões escritas das mesmas peças (MORAIS, 2000). Por causa da expressão corporal dessa dança, o Lundu foi "condenado pela igreja e pelas autoridades oficiais do século XVIII, que o consideraram licencioso e indecente." Posteriormente, foi adaptada à música instrumental popular nos salões burgueses (BUDASZ, 1996). Tornando-se uma espécie de chansons acompanhado de um instrumento harmônico, como cravo, piano, guitarra, entre outros; e cantado em um contexto social menor e próximo, o gênero lundu assume um caráter mais instrumental do que a modinha. Neste contexto, o cravo, o fortepiano e/ou a harpa foram mais restritos às apresentações musicais domésticas ou familiares como atividades micro-sociais, que a publicação do Jornal de Modinhas dos editores franceses Milcent e Marchal registrou alguns exemplos (ROCHA, 2015).

O brasileiro tem em comum com o português um sentido refinado para modulações agradáveis, bem como para progressões [harmônicas] regulares, consolidadas por meio do acompanhamento simples do canto com a guitarra. A guitarra (viola) é aqui o instrumento preferido, como nos demais países do sul da Europa. Por outro lado, o fortepiano é uma mobília das mais raras, só encontrável nas residências mais ricas. As canções populares, cujo canto é acompanhado por guitarra, são procedentes em parte de Portugal, e em parte suas letras são escritas aqui mesmo no Brasil. O brasileiro logo fica animado para dançar quando ouve o canto e o som do instrumento, expressando sua alegria nas sociedades de formação mais alta por meio de contradanças delicadas, e nas mais baixas por meio de posições e movimentos mímicos sensuais, mais parecidos com aqueles dos negros (SPIX & MARTIUS, 1823, p.105 apud HOFMANN; RICCIARDI, 2015, p. 31-32).

O percurso desta dança africana acaba por favorecer detalhadas narrativas pelo olhar de outros viajantes, que coincidem nessa perspectiva da conotação erótica, descrevendo esse coreográfico jogo de sedução na cena de convite amoroso nesse suposto contexto "popular". Tornou-se, assim, particularmente nas últimas duas décadas do séc. XVIII, como um dos mais fortes entretenimentos dramaturgicos nas representações dos círculos de classe social mais elevadas, particularmente representado nos *intermezzos* teatrais.

Através do levantamento historiográfico sobre fontes de crítica na imprensa, esta prática cruza o atlântico e se estabelece na "primeira metade do séc. XIX nos palcos Sul-Americanos, como Rio de Janeiro, Buenos Aires e Lima", como referenciado no *Diário* de 26 de Julho de 1821 (ULHÔA; COSTA-LIMA, 2013, p. 63), e se mantém até aproximadamente 1850, quando o Lundu temporariamente desaparece dos palcos (ULHÔA; COSTA-LIMA, 2013, p. 49).

É neste contexto que se enquadra a bailarina francesa Marie Antoinette Monroy que, juntamente com Hutin, recebem um forte destaque e acolhimento nos palcos lisboetas (ROCHA; TRILHA, 2014). A narrativa do viajante Carl Israel Ruders sobre a sua viagem a Portugal (1798-1802) é um dos registros mais detalhados sobre esta bailarina que viria a inspirar o tão propagado Lundu da Monroy (RUDERS, 2002). Ruders descreve em vários momentos não só as características expressivas e excepcionais desta bailarina, mas o impacto social da sua performance que

causava tanto êxito sempre que interpretava, além do contexto das atividades artísticas dos teatros visitados.

Na sequência da impressionante receptividade registrada sobre estes bailarinos na sociedade lisboeta de finais do séc. XVIII, o repertório para teclado distingue particularmente duas bailarinas: Alexandrine Hutin, através das *Six Variations de la danse d'Hutin* de Simão Portugal – publicadas em 1804 pelo filho do impressor Francisco Domingos Milcent, Joaquim Inácio Milcent, que prosseguiu na atividade de editor e impressor de seu Pai, como consta do alvará de D. Maria I de 25 de Junho de 1798 (ALBUQUERQUE, 1996, p. xii) – e a impressão nesse mesmo volume das seis variações sobre o *Lundum da Monroi para pianoforte*, sem indicação do compositor (P-Ln M.P. 523V). Nestes dois casos e em tantos outros encontrados, por exemplo, no espólio da Biblioteca Nacional de Portugal, a quantidade de obras baseadas em temas e variações aumentou significativamente durante o período de viragem entre os séculos XVIII e XIX. Naturalmente, em harmonia e fruto da presente “italianização” da linguagem musical, encontramos um forte enfoque no uso de temas de árias de ópera⁸⁶. Contudo, neste trabalho, propomos nos ater especificamente a temas dos ballets-pantominas, principalmente sobre a bailarina Monroy, cuja interpretação de um Lundu em particular, suscitou um sucesso amplamente repercutido e o respectivo tema foi musicado em várias versões.

O "LUNDU DA MONROI" EM Fontes INSTRUMENTAIS

No período final do séc. XVIII, a arte da variação como modelo de diminuir um mesmo tema estabelece-se fortemente na música para tecla em Portugal, tanto pela forte aceitação da classe que tocava instrumentos de tecla e que se adaptavam a uma diversificada habilidade técnica do instrumento, tanto pela projeção dos temas mais conhecidos da sociedade urbana e que suscitariam um maior dinamismo comercial na compra e venda de edições, representado em obras de diversos autores e fontes (ROCHA; TRILHA, 2014).

Num conjunto de alguns Lundus instrumentais para teclado encontrados, por exemplo, no arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal, apontam para essa forte projeção: *Landum P-Ln M.M. 606*; *Landum in Contradanças P-Ln M.M. 4467*; *Landum P-Ln M.M. 2283*; *Lundum (IV) in A Brasileira: Quadrilha de Desidério Dorison P-Ln F.C.R. 80 A* ou a *Polka - Landú para piano / de A. Monteiro in Moreninha P-Ln C.N. 1171 A*. Nesse corpus encontrado de Lundus instrumentais, a metade é dedicada ao tema do Lundu da Monroy, em que D. Francisco da Boa Morte (fl. 1805-1820) é o único compositor identificado (ROCHA; TRILHA, 2014).⁸⁷

De um corpus instrumental para tecla selecionado inicialmente, destaca-se um conjunto principalmente dos anos iniciais oitocentistas, como “Variações do Lundum da Monroi para Piano Forte” (P-Ln M.M. 2290), “Landum do Marruà” (P-Ln M.M. 4460), “Seis Variações sobre o Lundum da Monroi” (P-Ln M.P. 523V), “Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Victe” (P-Ln M.M. 504), “Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Regular em S. Vicente de Fora. 1805” (P-Ln M.M. 4473).

Considerando o sucesso que os bailados pantominas despertaram no público lisboeta, é provável que o tema transcrito deste lundu e suas versões, tenha sido

⁸⁶ Como é o caso do tema sobre “Variações Azeitonas novas”, “Variações Cosa rara”, “Variações Marlborough” de Pedro Anselmo Marchal (fl. 1779-1820), entre outros exemplos musicais.

⁸⁷ D. Francisco da Boa Morte (fl. 1805-20), da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, foi organista do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa (ROCHA; TRILHA, 2014).

retirado da mesma representação artística, como alusão ao registro e memória coletiva da performance de Marie Antoinette Monroy nos palcos da capital.

Na listagem realizada inicialmente por Vanda de Sá (SÁ, 2008, p. 324) e na qual se identificou as cinco versões, a cópia manuscrita *P-Ln* MM 504⁸⁸ do tema e variações sobre o "Lundum da Monroi" – constituída por 12 variações e anteriormente analisada numa perspectiva melódica da utilização e estrutura das diminuições (ROCHA; TRILHA, 2014) – e a versão posterior *P-Ln* M.M. 4473, acabam por ser um dos eixos de análise comparativa temática desta dança. A partir dessas versões foi possível constituir uma certa edição genética deste tema e variações por este autor, em que a versão *P-Ln* M.M. 4473⁸⁹, com 13 variações, acrescenta uma variação e a escrita contém alguns detalhes de maior refinamento notacional.



1 – Francisco Boa Morte, Variações do Lundum da Monroi, *PLn* MM 504 e 4473.

Ambas em Dó Maior, a versão *P-Ln* MM.4473 demonstra alguns indícios de ser uma versão posterior da *P-Ln* MM 504, como a variação adicionada, tecnicamente bastante elaborada, após a segunda variação comum aos dois manuscritos. O refinamento da escrita aponta para a transcrição por um mesmo copista, provavelmente o próprio compositor, em que na última versão identifica, além do autor, a posição, a instituição de São Vicente Fora e a data de 1805.

Também composta para piano-forte (ou ainda utilizando cravo), numa versão de c. 1800, o manuscrito musical *P-Ln* MM 2290 é constituído pelo tema análogo em Sol Maior e nove variações, semelhante à versão menor da fonte *P-Ln* M.M. 4460, em que as duas primeiras variações se apresentam equivalentes. Este "Landum da Marruá" (*P-Ln* M.M. 4460) pertence a uma pequena coleção de quatro danças, constituídas por um *Minuete da Inviada*, um segundo *Minuete de 3 Partes* (Moderato), uma *Contradança de 3 partes* (Presto) e, por último, o referido Lundu na página final – provavelmente numa versão incompleta, seja por uma possível perda da folha ou não continuação da transcrição. Estas duas versões com pequenos detalhes contrastantes no tema, constituem uma versão mais simplificada em termos técnicos, contendo menos indicações interpretativas que a versão de Dom Francisco da Boa Morte (*P-Ln* M.M. 504 e 4473).

88 <http://purl.pt/24081>

89 <http://purl.pt/24080>



2 – P-Ln MM.2290 and P-Ln MM.4460.

Um outro exemplo consiste no tema com cinco variações e uma peça final para piano-forte em Sib Maior, como o único exemplo impresso em Portugal do conjunto dedicado à dança de Marie Antoinette Monroi. As "Seis Variações sobre o Lundum da Monroi" para pianoforte (P-Ln 523 V), com a designação de "Andante Sostenuto" no início do seu tema, foi publicada por Joaquim Ignacio Milcent (1798-1806), em Lisboa no ano de 1804.



3 – P-Ln MP.523.

Na pesquisa de Maria João Durães Albuquerque (ALBUQUERQUE, 1996), a autora faz uma referência a esta publicação das "Seis variações sobre o Lundun da Monroi para pianoforte" (P-Ln M.P. 523 V) de autor anônimo e publicada pelo filho do reconhecido impressor Francisco Domingos Milcent (co-editor do *Jornal de Modinhas*), juntamente com as referidas variações de Simão Portugal, "Six Variations de la danse d'Hutin". Nesse trabalho, Maria João Durães (ALBUQUERQUE, 1996, p. xii) identifica o impressor Joaquim Inacio Milcent como sucessor da empresa de seu Pai com a aprovação régia através da licença atribuída por D. Maria I a 25 de junho de 1798. Contudo, embora a edição das "Seis Variações sobre o Lundum da Monroi" (P-Ln M.P. 523V), impresso juntamente com as variações de Simão Portugal, possam apontar para o mesmo compositor, é provável que a autoria se deva a Pierre Anselme Marchal (fl. 1779-1820)⁹⁰, cujas relações com o pai do editor tinham sido bastante fragilizadas e refletidas na omissão do seu nome em publicações posteriores dessa imprensa.

⁹⁰ Cravista, editor de música e compositor de origem francesa. Foi responsável por uma forte divulgação e circulação de partituras de centros musicais europeus em Lisboa, em finais do século XVIII, ficou conhecido particularmente pela co-edição, juntamente com o seu conterrâneo Francisco Domingos Milcent, do periódico quinzenal *Jornal de Modinhas* (1792-1797) (ROCHA, 2015).

Passando à projeção deste tema além-mares, a edição de *Cifras de Música para Saltério* de Antonio Vieira dos Santos (1784-1854), fruto de uma coletânea de peças compilada e transcrita para este instrumento durante os anos de 1820 e 1830 (1823?), Rogério Budasz identifica esta obra como a mais antiga fonte musical encontrada no Estado do Paraná (Brasil), e onde se encontra uma versão do "Lundum da Marruá" (BUDASZ, 2002, p. 67)⁹¹. Correspondendo ao mesmo tema transcrito nas fontes musicais instrumentais lisboetas (LIMA, 2002), esta correspondência substancia a circulação musical existente deste lundu no Brasil colonial.

4 – Antônio Vieira dos Santos, *Cifras de Música para Saltério*

Por outro lado, a repercussão deste tema em variadas esferas pode ser constatada, por exemplo, por uma carta de 1838 – referenciada por Rogerio Budasz na introdução à edição de *Cifras de Música para Saltério* de Antonio Vieira dos Santos – em que Lopes Gama se queixa que alguns músicos tocavam certas danças inapropriadas ao contexto, nomeadamente utilizando o caso do organista que, para agradar ao "bom gosto das pessoas" tocava durante os serviços litúrgicos "Modinhas, Variações do Landum de Monroi, & &!" (Gama. O carapuceiro, 25 August 1838, p-1-2 apud BUDASZ, 2002, p. 23).

Ainda numa outra referência a este período, em 1836, é descrita a performance do Lundu da Monroi nos cosmoramas da Rua da Vala no Rio de Janeiro, onde a "Maria Caxuxa", o *miudinho*, o "Lundum de Monroi" e o *solo inglês* eram tocados no realejo pelo *escravo de ganho* como representações extra (ULHÔA; COSTA-LIMA, 2013, p. 64-66). Estas indicações foram se ampliando para "salões, danças, circos ou teatros de países da América do Sul, como Brasil, Argentina, Uruguai, Peru, Chile e Bolívia." (LIMA NETO, 2013), sendo destacada a possibilidade de no Brasil ter sido Estela Sezefreda (1810-1874) a pioneira das danças do lundu e Caxuxa nos palcos brasileiros (LIMA NETO, 2013).

⁹¹ Original do fac-símile correspondente à página p.90, No. 144 (BUDASZ, 2002).

Neste mesmo período, do ano 1839, foi identificada uma fonte musical impressa do "Lundu the Monroi", publicado pela *Typografia Pierre Laforge*, na coleção "Prazeres do baile danças para piano", Rio de Janeiro, disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (NI-13).⁹²

No conjunto de obras selecionadas, uma análise melódica comparativa do tema do Lundu da Monroi permite constatar a estrutura principal comum da mesma melodia base, relacionada à tão impactante performance da bailarina francesa. As variações ou diferenças restringem-se, na sua maioria, a momentos de transição melódica entre seções ou motivos do tema, formas cadenciais, pequenas alterações de ritmo, acentuando algumas variantes na segunda parte do tema, coincidentes com uma transmissão oral de uma dança bem-conhecida da sociedade urbana desse período.

5 – Lundu da Monroi, comparação do tema em diferentes fontes musicais.

NOTAS FINAIS

Na transição do século XVIII para o XIX, a *modinha* “a moda do Lundu” tornou-se uma dança amplamente estabelecida como se pode comprovar através da bibliografia a respeito. Contudo, os atuais estudos não necessariamente analisam a respectiva prática nos teatros portugueses e ballets pantomimes como uma das fontes de disseminação deste gênero no espaço da América do Sul. Distinguida como uma das raízes da música popular no Brasil, essas duas formas tornaram-se marcos na relação luso-brasileira refletida na música (FRYER, 2000, p. 145). Por outro lado, o tão referido ritmo sincopado e constantes alterações entre tonalidades maiores e menores, característica identificada nas constantes fontes bibliográficas a respeito, não puderam ser constadas na escrita deste repertório de finais do séc. XVIII e inícios de XIX, particularmente se considerarmos uma análise das fontes musicais para teclado.

⁹² Não foi possível aceder ainda a esta fonte.

A prática do Lundu insere-se, assim, como uma das formas de expressão de música de centros urbanos na sociedade luso-brasileira. O contexto múltiplo desta dança, seja como dança de rua, de âmbito doméstico ou integradas em produções de espetáculo, como o teatro, refletem-se num significativo repertório instrumental, principalmente para teclado, e em particular para o piano-forte. Desse repertório, as variações do Lundu da Monroi tornam-se somente uma parte da dinâmica existente, representada na quantidade de manuscritos e música impressa instrumental que surgiu da oferta das atividades artísticas domésticas e saraus familiares, acessível e disponível para uma parte da sociedade – particularmente de uma burguesia que consumia e interpretava esse tipo de música, tanto para um grande público citadino –, em que o tema e variações tiveram forte repercussão como trânsito de uma prática de tradição oral e visual que dialogou e se propagou particularmente dentro dos círculos sociais mais eruditos.

Em suma, este estudo pretende destacar como uma mera dança pode ser um eixo de relações mais amplas que fundamentam a circularidade cultural e social existente. Num contexto cujo registo de uma apropriação de uma dança africana de escravos veio a ter um papel tão significativo, as fontes destacam particularmente os teatros e a repercussão em diferentes classes sociais, nomeadamente na capital lusa de finais de setecentos e Brasil em inícios dos oitocentos.

Neste quadro, a circularidade cultural presente entre obras como o Lundu, reflete elementos de influências recíprocas a diferentes classes sociais e etárias que coexistiam numa sociedade com os mesmos contextos históricos e trânsitos culturais, como é o caso particular das africanias na circulação bilateral entre Lisboa e Rio de Janeiro para uma construção de identidades urbanas.

Não nos admiramos que os filhos da África sejam de tal modo afeiçoados a este exercício, visto que nos foi garantido por um viajante digno de crédito que, a partir do pôr-do-sol, a totalidade desse vasto continente se transforma numa cena única de dança (A.P.D.G. p.188-290 apud NERY, 2000, p. 20).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.P.D.G.. *Sketches of Portuguese Life, manners, costume, and character*. London: Geo. B. Whittaker, 1826.

ALBUQUERQUE, M. J. D.. *Livro de Modinhas Ano I Fundos da biblioteca Nacional*. Lisboa Biblioteca Nacional, , 1996.

ARAÚJO, M. DE.. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

BUDASZ, R. A.. Nineteenth Century Brazilian Dulcimer Tablature. *Electronic Musicological Review*, v. 1, n. 1, 1996.

BUDASZ, R.. *Cifras de música para Saltério: Antônio Vieira dos Santos*. Curitiba: Imprensa Oficial Paraná e Editora UFPR, 2002.

CASTAGNA, P. A.. Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX. In: *Apostila do curso História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003.

FRANGE, O.. A Modinha e o Lundu no período colonial: uma pesquisa bibliográfica. In: RUI VIEIRA NERY (Ed.). *A Música no Brasil Colonial (Colóquio Internacional, Lisboa, 2000)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 330–362.

FRYER, P.. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press, 2000.

HOFMANN, D.; RICCIARDI, R. R.. Coleção de modinhas e Lundum (Dança Popular Brasileira) do Anexo Musical da Viagem no Brasil de Spix & Martius – a possível contribuição agora revelada de Theodor Lachner na edição de Munique. In: *Música Popular Brasileira Antiga*. São Paulo: Editora Pharos, 2015. p. 28–60.

LIMA, E. V. DE. A modinha e o lundu no Brasil: As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. In: RICARDO BERNARDES (Ed.). *Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002. p. 46–51.

LIMA NETO, L. C.. *Vai de lundu que eu vou de caxuxa*. Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/vai-de-lundu-que-eu-vou-de-caxuxa>. Acesso em: 23 dez. 2013.

LUCAS, M. E.. Ver, ouvir, delatar: um estudo etnomusicológico do confronto das alteridades musicais europeias e africanas no espaço atlântico (séculos XVII–XVIII). In: MARIA ELISABETH LUCAS; RUI VIEIRA NERY (Eds.). *As Músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: Repertórios, práticas e representações*. Lisboa: INCM & Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. p. 235–253.

MELLO E SOUZA, L. DE.. Revisitando o Calundu. In: LINA GORENSTEIN; MARIA LUIZA TUCCI CARNEIRO (Eds.). *Ensaio sobre a Intolerância: Inquisição, Marranismo e Anti-Semitismo (Homenagem a Anita Novinsky)*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. p. 295–319.

MORAIS, M.. *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII–XIX)*. Lisboa: Casa da Moeda, 2000.

NERY, R. V.. Prefácio. In: MANUEL MORAIS (Ed.).. *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII–XIX)*. Lisboa: Casa da Moeda, 2000. p. 183p.

ROCHA, E.. MARCHAL (MARÉCHAL?), *Pierre Anselme [Pedro Anselmo Marchal]*. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, , 2015. (Nota técnica).

ROCHA, E.. Der “Lundu da Monroy” in Manuskripten für Tasteninstrumente. In: ALGE, B. (Ed.). *Kunstmusik, Kolonialismus, Lateinamerika*. Essen (DE): Verlag Die Blaue Eule, 2017. p. 97–112.

ROCHA, E.; TRILHA, M. M.. *O Lundu como tema de variações: uma perspectiva de análise melódica sobre as Variações Landum da Monroi*. (P. Castagna, Ed.)XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais: São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em: <www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/2671/842>

RUDERS, C. I.. *Viagem em Portugal, 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. v. 2

SÁ, V. DE. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Évora: Universidade de Évora, 2008.

TOLENTINO, N.. *Obras Poéticas de Nicolao Tolentino de Almeida*. Tomo II ed. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1801.

ULHÔA, M.; COSTA-LIMA, L. Memory, History and Cultural Encounters in the Atlantic the Case of Lundu. *The World of Music (New Series)*, v. 2, n. 2, p. 47-72, 2013.

REPENSANDO AS REPRESENTAÇÕES DE BRASILIDADE EM VILLA-LOBOS: O CASO DO CHOROS Nº.10

Ana Guiomar Rêgo Souza

INTRODUÇÃO

O ano de 1964 é considerado como marco para a instituição dos Estudos Culturais, a partir da criação do *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS) ligado ao Departamento de Inglês da Universidade de Birmingham, com foco centrado nas relações entre a cultura e a sociedade, suas formas culturais, instituições, práticas e mudanças sociais. Primeiro sob a influência de Raymond Williams e a tutela inicial de Richard Hoggart e depois sob a liderança de Stuart Hall, o CCCS ganhou projeção internacional nas décadas de 1979 e 1980. Entre suas principais contribuições encontra-se a Teoria da Recepção onde se afasta da ideia da linearidade da comunicação entre emissor-receptor e passa a advogar que a comunicação deriva da ação de fatores sociais, políticos e culturais, ou seja: etapas interdependentes se relacionam na formação e decodificação das mensagens (produção, circulação, consumo/distribuição e reprodução). Stuart Hall incentivou o desenvolvimento de investigações sobre as subculturas e suas práticas de resistência, bem como pesquisas sobre os meios massivos enquanto instrumentos de controle da opinião pública (ESCOSTEGUY, 1998).

O viés inter e transdisciplinar dos Estudos Culturais gerou um “campo gravitacional” que atraiu intelectuais oriundos de diversas áreas sob uma nova perspectiva centrada nos discursos marginais. De outro lado, os Estudos Culturais abraçaram as correntes advindas da Virada Linguística, cada uma apresentando enfoques específicos, mas tendo em comum a valorização do uso linguístico, ou seja, das condições de produção e recepção dos enunciados. Nesse sentido, a interpretação emerge como fator constitucional do entendimento e “as alteridades, diferenças e manifestações identitárias passam a assumir um posto de destaque, pois é a partir dessas pontuações que podemos pensar de uma forma mais concreta a recepção, a linguagem, a interpretação dos signos” (SOUZA, 2018).

Os teóricos dos Estudos Culturais subverteram a concepção frankfurtiana da superioridade da cultura erudita, aí situando a música popular como objeto de estudo.

Do mesmo modo que a categoria da cultura popular encontrou considerável resistência no seu processo de integração nos estudos consagrados à cultura, também a música popular se viu forçada a enfrentar um conjunto de equívocos, preconceitos e ideias errôneas de natureza estética e social, que a pretendiam ver circunscrita aos limites de uma experiência simplista e comercial de lazer, à qual faltaria a necessária complexidade e autenticidade para que pudesse ser observada de modo sério e científico como uma forma artística (PEREIRA, 2011, p. 110).

Enquanto área de investigação acadêmica, a emergência dos estudos de música popular teve lugar no ano de 1981 com a fundação da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), hoje uma rede internacional com mais de 700 membros e com publicações importantes como o *Journal of Popular Music Studies* (da própria IASPM) ou o *Journal of Popular Music* (da Cambridge University Press) (PEREIRA, 2011, p.121).

Entretanto, antes da IASPN, há que se destacar, em 1964, a publicação de Stuart Hall e Paddy Whannel – *The Popular Arts* –, onde estabeleceram um método crítico para a análise da cultura popular, com larga abordagem sobre a música, que acolheu a percepção de que as maneiras com que o público se apropria dos bens culturais diferem consideravelmente das expectativas de seus produtores, abrindo espaço para a ação do indivíduo. A “noção de agência individual foi explorada por Hall e Whannel em relação ao público jovem e à cultura da música pop”, estendendo esta concepção para além da música em si, para abarcar os espaços de performance a ela associados como concertos, festivais, revistas ou filmes. Trata-se de fenômeno englobado pelo termo “subcultura”, mais tarde desenvolvido por diversos autores na área dos estudos. (PEREIRA, 2011, p.123).

O conceito de subculturas foi progressivamente substituído pelo de tribos, neotribos ou cenas musicais,

(...) reconhecendo, antes de mais, os traços de composições colectivas muito mais fluidas, fragmentadas e temporárias na associação de processo de múltiplas identificações que operam no contexto de uma sociedade pós-moderna onde os percursos e opções em termos de estilos de vida se têm vindo a diversificar (Ibidem, p.125).

Surgem nessa mesma época os debates sobre identidades, não pelo viés essencialista, mas como construção complexa, contraditória e em constante movimento, o que remete à noção das representações sociais, ou seja, os processos pelos quais “em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler” (CHARTIER, 1990, p.17). Os estudos sobre identidades se estendeu à construção das identidades nacionais, enquanto “comunidades imaginadas”, para usar os termos de Benedict Anderson (1983).

(...) é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria dos seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (...) é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal (Ibidem, p.32/34).

À essas discussões somaram-se as temáticas do gênero, da sexualidade, da raça e da etnia, isso associado aos processos de mediação e articulação no âmbito da cultura que envolvem diferentes atores, mídias e contextos.

Enquanto os Estudos Culturais cresceram em importância na Europa, sobretudo na Inglaterra, França, Portugal, Espanha, no Brasil, a partir da década de 1960, a música popular, em especial a canção, começa a interessar acadêmicos das áreas de humanas e das ciências sociais, interesse que se solidificou a partir dos anos de 1980 e mantém seu prestígio até os dias de hoje.⁹³ O mesmo não ocorreu no campo da musicologia. Até a década de 1990 e inícios da década seguinte; alguns poucos trabalhos se destacam como, por exemplo, os de Samuel Araújo (1987, 1992, 1999, 2000), Martha de Ulhoa Carvalho (1991), Carlos Sandroni (2001). No que diz respeito à música erudita a situação era mais desfavorável.

Em uma entrevista ao Newsletter Caravelas publicada em setembro de 2015, Guilherme Goldemberg me perguntou sobre qual era a minha visão a respeito da

93 Historiadores (CONTIER, 1985, 1986, 1991 e 1998; NAPOLITANO, 1999, 2001, 2003; PARANHOS, 1990, 1998, 2000, 2001, 2003, 2004), críticos literários (BRITO, 1972; CAMPOS, 1993; FAVARETTO, 1979; GALVÃO, 1968; MATOS, 1982; PERRONE, 1988; SANT’ANNA, 1986; SANTIAGO, 1977, 2000; SCHWARZ, 1970; VASCONCELLOS, 1977; WISNIK, s.d., 1982, 2004), sociólogos (NAVES, 1998); linguistas (TATIT, 1986, 1994, 1996, 1997, 2001); antropólogos (VIANNA, 1988, 1995); e semióticos (SANTAELLA, 1984), dentre outros.

necessidade da aproximação da musicologia com os estudos culturais. Ao responder, considerei os Anais da ANPPOM como fonte expressiva das tendências em pesquisa no Brasil (pelo o que mostra e o que não mostra). O marco cronológico foram os congressos ocorridos de 2009 a 2016. Por ocasião de sua XIX Edição realizada em Curitiba em 2009, me surpreendi com as falas de vários pesquisadores de música popular (externadas em conversas informais e na própria Assembleia Geral da Associação), cujo teor era a dificuldade de inserção de suas pesquisas nas subáreas do Congresso. Revi os textos publicados na subárea “Etnomusicologia e Música Popular”: um número razoável de artigos apresentava diálogos com autores e concepções mais ou menos ligadas aos Estudos Culturais. Já na subárea "Musicologia e Estética Musical", apenas sete apresentavam diálogos interdisciplinares consistentes, não especificamente com os Estudos Culturais. Em 2010, no XX Congresso da ANPPOM (Florianópolis), verifiquei um aumento considerável de artigos inseridos na vertente da crítica cultural, social e histórica, seja no que diz respeito à subárea “Etnomusicologia e Música Popular”, seja referente à "Musicologia e Estética Musical". O interessante é que em ambas as subáreas, a ampliação de interesses e de objetos de pesquisa é evidente, as quais são exploradas tanto por uma como por outra subárea, o que, no meu entendimento, evidencia a quebra da rígida delimitação das fronteiras disciplinares. Esta compreensão se acentuou com o XXVI Congresso realizado em Belo Horizonte (2016), cujos organizadores, buscando acomodar a pluralidade e diversidade, organizaram as submissões por "linhas temáticas" e não mais pelas tradicionais subáreas.

Nessa mesma entrevista, aponte a importância dos diálogos inter e transdisciplinar, sem esquecer a intradisciplinaridade. Trata-se de compreender que nada está fora da história, da cultura e da sociedade, o que pressupõe o diálogo da musicologia com a história (cultural e social), sociologia, antropologia, literatura, semiologia etc. Em outras palavras, advoguei e advogo a necessidade de o musicólogo problematizar práticas tradicionais, como catalogação e edição; que se e quando necessário abarque novos objetos e metodologias, o que, para mim, significa incluir e não excluir o que já está estabelecido pela tradição musicológica, ampliar este pensamento para o âmbito do que se conhece como música erudita (ou qualquer outro termo que nomeie esse campo de produção). Cito aqui Ricardo Tacuchian e seu texto “Sistema-T e pós-modernidade” (2010), Vanda Lima Bellard Freire com “Música e Sociedade. Uma Perspectiva Histórica e uma Reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música” (2010), Diósnio Machado Neto com “Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial (2013)”, dentre outros.

É com essa visão que me aproximei de Villa-Lobos e de seu Ciclo de Choros. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é o músico brasileiro mais estudado pela história de viés culturalista. Dentre os temas em torno de Getúlio Vargas e nacionalismo, situa-se a implementação do canto orfeônico e seu papel no projeto educacional e nacionalista do Estado Novo; as representações do nacionalismo em obras do compositor; suas atividades burocráticas. Outros se concentraram no estudo do papel da música na construção de uma identidade nacional, entre os anos 1930 e 1940, seja por meio das relações de Villa-Lobos com a música popular, seja por sua atuação através do canto orfeônico na construção da unidade nacional. De outro lado, a “historiografia mais recente destaca o papel do músico como construtor de um imaginário sobre si mesmo e sua própria trajetória”, acentuando o caráter tido como “profético, falso e autobiográfico” de suas narrativas (LOQUE JÚNIOR, 2015, p. 467/469).

Não se abordou, entretanto, as relações entre os diferentes vieses identitários percebidos na música de Villa-Lobos e as dissonâncias inerente aos conceitos de nacionalismo e modernismo no Brasil. Loque Júnior (2013), por meio da crítica às narrativas de Villa-Lobos e de análises musicais pelo viés de metodologias

interpretativas, na esteira do pensamento de Stuart Hall (2003), aponta para uma trama de identidades cambiantes resultantes das profundas mudanças que abalaram as estruturas sociais e culturais no decorrer do século XX. Trata-se da noção “sujeito pós-moderno”, descentrado, que não apresenta uma identidade essencial, permanente, um eu coerente. Uma “celebração móvel” que assume identidades diferentes em momentos e lugares diversos; “um eterno não ser que se caracteriza por construir identidades contraditórias com identificações também contraditórias”. Sendo assim, concordando com Loque Junior, é possível perceber no jogo entre a “identidade-*idem* e a identidade-*ipse*”, esta última construída pelo viés da alteridade, “a complexa construção das identidades musicais de Villa-Lobos” a partir de relacionamentos “com os músicos da Belle-Époque carioca; com os chorões; com os idealizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo; com projetos musicológicos, como o desenvolvido pelo Grupo “Música Viva”” e, entre os anos de 1941 e 1950, com a difusão de sua obra nos Estados Unidos (Ibidem, p.22-26).

A partir do exposto, e entendendo a brasilidade como representação identitária construída no imaginário, a tese aqui defendida é que no Ciclo dos Choros, diferentemente do pensamento de parte de musicólogos e historiadores que definem o compositor como modernista ou mesmo como ultramodernista, em função da complexidade dos processos de apropriação e hibridação presentes no ciclo dos Choros, conscientemente ou não, Villa-Lobos inaugura uma estética que se situa para além dos limites cronológicos e estéticos do nacionalismo modernista e se abre para práticas mais afeitas à pós-modernidade, criando representações de uma brasilidade muito particular.

Dos Processos de Hibridação em Villa-Lobos e em seu Ciclo dos Choros

Hibridação, mestiçagem, sincretismo, tradução cultural, fusão, crioulização, empréstimo, dentre outras denominações, são conceitos que se referem aos diferentes processos de cruzamentos culturais. Os estudiosos, no entanto, dão preferência a um ou outro termo, por razões ideológicas ou epistemológicas, fundamentando a sua preferência na etimologia das palavras, na contaminação de sentido advindo do campo de produção que originou o conceito, na análise dos produtos dos cruzamentos, nas visões de mundo que determinam pré-conceitos etc. Todos esses termos rompem com a ideia de identificação com algum referencial teórico unificado ou modelo único de análise, seja estético ou histórico. Em uma obra de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa (SOUZA e DIAS, 2016, p.384).

No híbrido não há sínteses apaziguadoras no sentido hegeliano: há, ao contrário, uma identidade móvel e plural, cujos elementos coexistem em uma obra em um equilíbrio dinâmico de tensões. Para Herom Vargas, “o hibridismo é um processo selvagem de rompimento com as estabilidades teóricas e com as esperanças de unicidades semânticas”; mas, ao mesmo tempo, traz “os germes de novas alternativas para as mais assustadoras combinações” (2007, p. 65). Não seria por isso que a obra de Villa-Lobos causou (e ainda causa) tanto impacto e tantas polêmicas, exemplarmente explícito em uma crítica ao concerto realizado por Villa-Lobos na *Salle Gaveau* em Paris, em 1927, veiculado na Revista *Le Monde Musical*?

Mas essa alma é muitas vezes selvagem, áspera, tumultuosa, às vezes incoerentes. Ela se liberta mais por gritos e ruídos do que por uma música tal como nós a conhecemos por hábito. É preciso não se espantar se o Sr. Villa Lobos, nas suas obras características atinge o bruitismo, testemunhado por este assustador Noneto ou por este Choros nº. 10, onde a percussão é o fundo essencial da orquestra e se enriquece de numerosos instrumentos indígenas do mais inesperado efeito (Apud KIEFER, 1981, p.138).

Considerando que essa crítica data quase quinze anos após o impacto causado por *Le Sacre*, surpreende a estranheza ainda exercida pelas referidas obras de Villa-Lobos, não fosse o fato de que nossas mentes cartesianas (herança arraigada do sujeito do Iluminismo), não suportam a quebra de regras, o que não é linear, a complexidade, o aparente caos.

No processo civilizatório brasileiro, a mestiçagem, ontologicamente inerente a sua constituição, gerou uma proliferação de heterogeneidades e uma amplificação de formas, em uma dinâmica que engendra a convivência das polaridades, consubstanciando-se em modos de ser e fazer que primam por um barroquismo inerente à própria constituição híbrida da cultura. Torna-se quase seu próprio “DNA”: “dança de contrários manifestada nas ruas tortuosas das cidades coloniais brasileiras”, na carnavalização das festas e ritos; “na mestiçagem de formas que fazem conviver em um mesmo espaço colunas gregas, colunas salomônicas, colunas entrelaçadas por cipós e serpentes; o sacro e o profano; o erudito e o popular; o público e o privado” (SOUZA, 2007, p. 57/58). Para Ettore Finazzi-Agrò, o discurso híbrido e impuro

(...) se oferece (...) como a metáfora concreta de um País que, partido por mil fronteiras, atravessado por inúmeras contradições, dividido em tantas pequenas pátrias, encontra, porém, a sua identidade complexa ‘ao longo de uma passagem’, ou seja, na combinação contínua das diferenças, nesse lugar neutro e ‘terceiro’ que não é nem uma coisa nem outra ou é as duas coisas ao mesmo tempo (2011, p.118).

A composição do Ciclo dos Choros vai de 1922 a 1930. É uma obra monumental que se constitui em mosaico sonoro de identidades brasileiras: músicas populares, regional ou urbana, música tradicional de diversas regiões do Brasil, música de tradição escrita de diversas origens, material ameríndio etc. Não se trata, pois, de uma coletânea de chorinhos tradicionais tal qual o Choros nº.1. Concordando com José D’Assunção Barros (2014, p.107), cabe sustentar que o Choros nº.1 é ao mesmo tempo “uma homenagem e um ponto de partida”. De um choro popular para violão – agente já híbrido em si que assimila gêneros europeus como polcas, schottisch, valsas, habaneras, e gêneros brasileiros como a maxixe e a batucada –, Villa-Lobos abre sua fatura para Choros de câmara, Choros sinfônicos e para o diálogo com fontes folclóricas de origens diversas. Processo que o compositor explicita em suas várias narrativas de si mesmo e de seus processos composicionais. Nas palavras do compositor:

Choros representam uma nova forma de composição musical, no qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original (apud BARROS, 2014, p. 107/108).

Ao longo de sua trajetória, Villa-Lobos vai acrescentando outras narrativas sobre seus processos de criação como “manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros e seus aspectos psicológicos”, utilização de materiais advindos do mundo sertanejo e rural, de suas vivências urbanas no meio dos chorões e seresteiros e de “suas impressões da vida mundana de malandros e capadócios”, de suas percepções do mundo natural, como o canto dos nativos, dos pássaros e de sons das florestas (Ibidem, p.108/113).

Adentrado ao universo dos Choros, a primeira ambiguidade a se considerar refere-se à numeração das peças que integram o ciclo, a qual se afasta do critério

cronológico. Seguindo a cronologia das composições, o Ciclo, em seguida ao Choros 2, oferece uma série altamente permutada:

1	2	7	8	3	5	4	6	10	11	14	9	12	13
---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	---	----	----

Barros sustenta que Villa-Lobos estabeleceu esta numeração não cronológica porque, supostamente,

Quando lhe vinha um projeto estético ou instrumental mais complexo para um novo Choros, Villa-Lobos o realizava; contudo, atribuía-lhe um número mais elevado na série, com a expectativa (que depois se cumpria) de escrever mais tarde algo mais intermediário para preencher os espaços vazios abertos na série. E assim, depois de uma década, Villa-Lobos chegou ao final da série, encerrando o seu trabalho com a composição de uma Introdução orquestral que apresenta alguns dos temas mais marcantes dos diversos choros e prepara a entrada do Choros n.º.1, que havia sido o ponto de partida da série (2014, p.110).

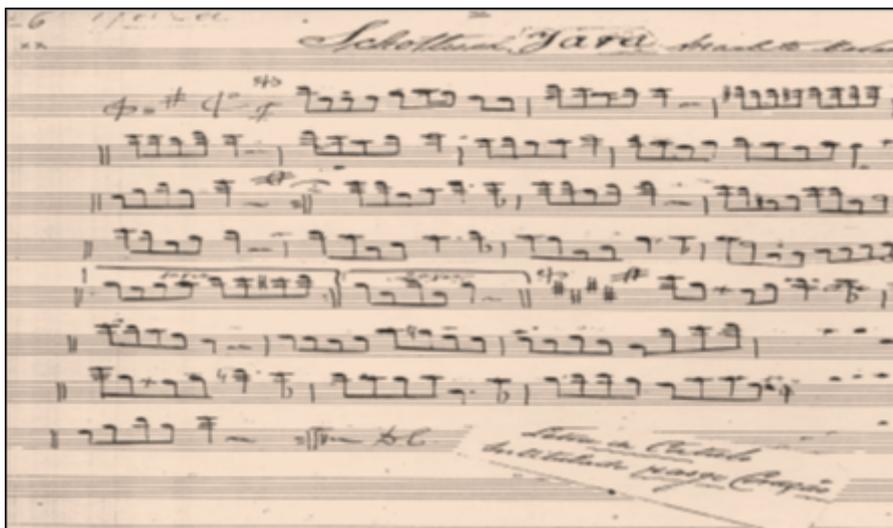
Não obstante, através das falas do compositor e através dos ecos que ressoam de suas obras, salta à percepção que a matéria simbólica, à espreita de ser desvendada, é mais densa. No Choros n.º.1, a dedicatória a Ernesto Nazareth, a opção pelo violão, a estrutura do choro tradicional, remetem à continuidade, mas a intenção de ruptura, revelada também em palavras e atos, indicam a criação de um novo gênero: endofágico por misturar materiais diversos advindos do folclore, da música popular, de materiais indígenas e afro-brasileiros e, simultaneamente, antropofágico, pelos processos radicais de “recriação e a assimilação da Europa e do Brasil em um único gesto”, como diz Barros (Ibidem, p.113).

De certa maneira, me ancorando no pensamento de Néstor Canclini (2006), o transculturalismo e os processos de hibridação presentes no Ciclo dos Choros, podem ser narrados, no limite, como um videoclipe – uma gama de imagens descontínuas, uma montagem não-linear de citações que nega os ordenamentos inflexíveis da modernidade, ambivalente na sua relação entre permanências e mudanças, que vinculam o compositor e a obra:

(...) às mais diversas culturas musicais construídas em meio às suas redes de sociabilidades: o músico francês da Belle Époque carioca, que dialogou também com a música alemã; o músico-violonista chorão, que nasceu em contato com a perspectiva parisiense, ainda no Rio de Janeiro; o modernista paulista da semana de Arte Moderna; o nacionalista que se consolidou em relação a outros projetos musicais, em especial o Música Viva; e o Americanismo Musical (LOQUE JUNIOR, 2013, p.27).

O Choros “Rasga Coração”

O Choros n.º 10 tem como tema central o *schottisch* "Yara" de autoria de Anacleto de Medeiros. De origem alemã, a palavra *schottisch* (escocesa) refere-se a um tipo de polca originária da Escócia e muito em voga nas regiões centrais da Europa. O *schottisch* chegou ao Brasil, provavelmente em 1812, trazido por José Maria Toussaint e se tornou apreciado nos salões do Segundo Império.



1 – Yara. Casa do Choro. Catálogo de partituras. Em <www.casadochoro.com.br/acervo/works/view/2221>

Em compasso ternário, originariamente, a dança passou a ter dois tempos, conforme Renato de Almeida (1942). Na forma binária assemelha-se à uma polca mais lenta e, segundo Bruno Kiefer (1976), também aparece em quatro tempos. Difundiu-se entre os chorões do Rio de Janeiro como “Chótis” e recebendo versos e acabou por se converter em seresta. No Nordeste recebeu acompanhamento da sanfona e, acrescentando-se o ritmo do baião, resultou no “xote nordestino”. Também pode ser encontrada, com variantes rítmicas, no extremo sul do Brasil (o “xote” gaúcho).

A *schottisch* Yara, de Anacleto de Medeiros, é um Rondó Clássico (ABACA). Catulo da Paixão Cearense mantém a forma do Rondó, a mesma construção rítmico-melódico-harmônica, mas se apresenta em andamento mais lento em um caráter modinheiro. Se “Yara” de Anacleto de Medeiros já era um produto híbrido, o processo se acentua quando recebe a letra de Catulo da Paixão Cearense, editado em 1912, que passou a ser conhecido com o nome de “Rasga Coração”. Nesse sentido, Luís Murat, sobre Catulo da Paixão Cearense assim se pronuncia: “(...) rompeu com a tradição e espargiu sobre a música, essencialmente brasileira, – tangos, valsas, polcas, *schottisch*, árias etc. – versos líricos, originais, impetuosos, apaixonados, dramáticos” (*apud* CEARENSE, 1909, p. 20), como se pode verificar já nas duas primeiras estrofes de “Rasga Coração”:

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismação da luz solar
Rasga o coração, vem te debruçar
Sobre a vastidão do meu penar

Rasga-o, que hás de ver lá dentro a dor a soluçar
Sob o peso de uma cruz de lágrimas chorar
Anjos a cantar preces divinais
Deus a ritmar seus pobres ais.

Disponível em <www.beakauffmann.com/mpb_y/yara.html>

O Choros nº. 10 de Villa-Lobos, para orquestra e coro misto, é também conhecido como Jurupari, título com o qual foi apresentado como balé folclórico com coreografia de Serge Lifar. Composto em 1926, no Rio de Janeiro, é dedicado a Paulo Prado. A estreia se deu nesse mesmo ano, dia 11 de novembro, no Teatro Lírico, em concerto homenageando ao presidente Washington Luís, realizado pela

Grande Orquestra da Empresa Viggiane, coro composto por cantores brasileiros e pelo Deutscher Männerchor, regido por Villa-Lobos. A *première* europeia se deu em Paris, em 3 de dezembro de 1927, na *Salle Gaveau*, com a *Orchestre des Concerts Colonne* e *L'Art Choral*, sob a regência do compositor. Em 15 de janeiro de 1930 foi a vez da estreia americana com a *Philharmonic-Symphony Orchestra* de Nova York e a *Schola Cantorum*, conduzida por Hugh Ross, no *Carnegie Hall*.

A obra se caracteriza pela superposição de cantos indígenas, do populário rural e urbano, sons de pássaros brasileiros e cantos que remetem à passarada, instrumentos de percussão de origem africana, como o reco-reco e o caxambu. Da matriz europeia erudita, Villa-Lobos bebeu de Debussy e Stravinsky, especificamente, no uso de ostinato, notas pedais, modalismo, atonalismo, polirritmia, deslocamento de acentuações, fragmentação temática. Cabe dizer ainda que os usos de sons evocativos da natureza não são estranhos à matriz erudita europeia, pois eram explorados tanto por Debussy quanto por Stravinsky, dentre outros e, no caso, transmutado para os sons da natureza tropical.

O Choros nº. 10 está organizado em duas grandes seções: uma orquestral (A), compassos 1-148, e outra para orquestra e coro misto (B), compassos 149-270. De início já se anuncia o trabalho dialógico e o vigoroso processo de hibridação e transmutação que caracteriza o Choros nº. 10 – o “Brasil natural” em diálogo com o “Brasil humano”, para voltar às palavras de Barros (2014): sons de pássaros, temas indígenas. Nesta impressionante obra, os sons evocativos da natureza se imbricam com ambientes sociais e culturais: “sob uma nota aguda sustentada pela trompa, uma flauta (e depois um clarinete) imita o canto do pássaro 'azulão da mata' e compartilha o mesmo espaço sonoro com a evocação de uma “grande viola popular” que aparece através das cordas em pizzicato com o apoio da harpa (Ibidem, p.128), como pode ser observado nas Figuras 01 e 02.

2 – Evocação ao canto do “Azulão da Mata”. Compassos 4 e 5 do Choros nº. 10. Editions MAX ESCHIG. Copyright 1928 by 48.rue de Rome. Paris. Copyright 1928. Localizada em <musopen.org/pt/music/15505-choros-no10-w209/>

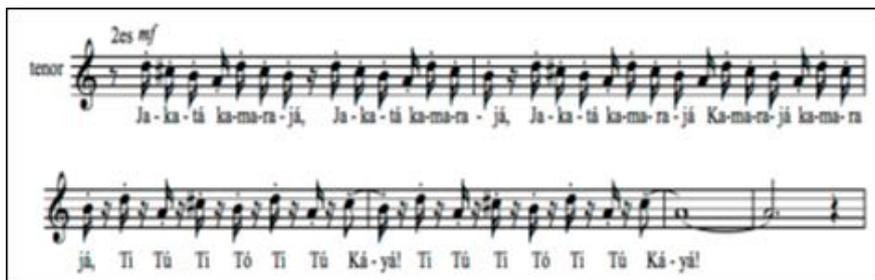
3 – Harpa e cordas sustentando o canto do “Azulão da Mata”. Compassos 7 e 12 do Choros n.º. 10. Editions MAX ESCHIG. Copyright 1928 by 48.rue de Rome. Paris. Copyright 1928. Localizada em <musopen.org/pt/music/15505-choros-no10-w209/>

Villa-Lobos faz uso de um tema indígena *Pareci*, recolhido em fonograma por Roquette Pinto, em 1912, disponível em CD em coleção restaurada pelo Museu Nacional. Conforme o registro de Roquette Pinto, o canto *Ená-mokocê-cê-maká* (assim nomeado em função do som de suas primeiras sílabas), seria uma canção de ninar, muito embora a performance em intensidade forte e a gravação parece ter ocorrido em ambiente aberto. Nesse sentido, Júlia Tygel (2012, p.305), citando Gabriel Ferrão Moreira (2010, p.206), aponta que as características do registro em áudio, mais do que seu significado cultural, foram aquelas aproveitadas por Villa-Lobos no Choros n.º. 10. Na verdade, tratar-se-ia de “um dos arquétipos que formam o conceito de índio de Villa-Lobos”. De outro lado, a transcrição realizada pelo compositor do canto *Pareci Ená-mokocê-cê-maká* para a grafia tradicional, temperada, deixa vislumbrar características sonoras do imaginário villalobense concernentes ao seu “arquétipo de índio”, quais sejam, tema cromático, registro grave, acentuação marcada e dinâmica forte”.

O tema *Pareci* aparece no início do segundo movimento do Choros n.º. 10, exposto por um fagote. É nesta segunda parte que o hibridismo se mostra de maneira fantástica: “a música dos índios com a música da cidade”.

4 – Motivo indígena exposto pelo fagote, no início do segundo movimento do Choros n.º. 10 de Villa-Lobos (compassos 149-150). Editions MAX ESCHIG. Copyright 1928 by 48.rue de Rome. Paris. Copyright 1928. Localizada em <musopen.org/pt/music/15505-choros-no10-w209/>

O motivo indígena permeia todo o segundo movimento do Choros n.º. 10, sendo tratado de forma coerente à imagem que Villa-Lobos teria da matriz indígena: repetição obsessiva, alterações tal qual diminuição rítmica, repetição, o canto onomatopaico.



5 – Motivo indígena apresentado pela primeira vez pelos tenores. (Compassos 166–171). Editions MAX ESCHIG. Copyright 1928 by 48.rue de Rome. Paris. Copyright 1928. Localizada em <musopen.org/pt/music/15505-choros-no10-w209/>

Há de se destacar que o tratamento onomatopaico do Coro Misto funciona como um poderoso instrumento percussivo, que, mais adiante, vai dialogar com a melodia do Rasga Coração, introduzida sutilmente em contraponto com o motivo indígena *Ená-mokocê-cê-maká*, com acompanhamento das cordas realizando acordes que remetem ao violão (Figura 6). A textura contrapontística vai se adensando, alternando vozes femininas e masculinas, em um poderoso crescendo de intensidades e timbres, vocais e instrumentais e evolui até a Coda, “pura apoteose que vai se concluir com o acorde final da orquestra” (BARROS, 2014, p.131).

Fig. 6

6 – Melodia do Rasga Coração tal qual utilizada por Villa-Lobos. Editions MAX ESCHIG. Copyright 1928 by 48.rue de Rome. Paris. Copyright 1928. Localizada em: <musopen.org/pt/music/15505-choros-no10-w209/>

A complexidade do Choros nº. 10 de Villa-Lobos extrapola a visão dicotômica, platônica, dos embates nacionalismos x vanguardismos. É prene de travessias, hibridismos, ambiguidades e tensões, que convergem para o ponto fulcral da obra. Não objetiva a criação um terceiro que superaria ou destruiria a tensão, eliminando a textura polifônica e as dobras, ao contrário, a tensão se mantém em estado permanente, barroquismo onde não se pretende sínteses e apaziguamentos.

Coda

Entendendo com Stuart Hall que a ideia de nação é um construto simbólico, um discurso que produz sentidos com os quais podemos nos identificar e, nesse sentido, constroem identidades coletivas (HALL, 2005, p. 50–51). Essa uma “comunidade imaginada”, utilizando-se dos termos de Benedict Anderson, demanda a escrita da história, reescrever essa história, o que significa criar heróis nacionais, mitos, símbolos e alegorias.

De acordo com José Murilo Carvalho (2003), se reportando à literatura pré-modernista, o primeiro mito brasileiro teria surgido já em 1500, na carta de Pero Vaz de Caminha. “A visão edênica da nova terra foi reiterada muitas e muitas vezes pelos portugueses, brasileiros e estrangeiros, até se tornar um importante ingrediente do imaginário nacional. Tornou-se o mito edênico brasileiro”. Um paraíso terrestre ressignificado, dentre outros, na “Canção do Exílio” (1843) de Gonçalves Dias; no livro “Porque me ufano do meu país” (1900) de Affonso Celso; na letra do Hino Nacional brasileiro (1909) de Joaquim Osório Duque Estrada. Carvalho defende ainda que 60% dos brasileiros têm orgulho de seu país por razões semelhantes (Ibidem, p. 402, 403, 413).

Vem do século XIX, na esteira da proclamação da independência, em 1822, o imperativo de, na literatura, buscar-se uma “essência nacional”, através da invenção do indígena como mito fundador, que atrelado ao mito edênico – (o índio e a natureza exuberante) –, construiriam visões pré-modernista de uma identidade nacional. Já o sertanejo foi introduzido por Euclides da Cunha em “Os Sertões” (1902). Na “Enciclopédia de Literatura Brasileira”, organizada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza, o verbete destaca “Os Sertões” como obra de características únicas por hibridar gêneros distintos como o ensaio, história, drama, lirismo, ciências naturais (2001, p. 569). Com Machado de Assis, essa visão de identidade é relativizada. Ele dizia que “um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores e de aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais” (ASSIS, 1959, p. 144) e mais, “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é um certo sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e do seu país ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Ibidem, p. 135). Machado de Assis buscou expor os problemas, costumes, ideais, preocupações e dificuldades de sua época e sociedade. Introduziu o homem da urbe, construído a partir de seu lugar de fala e de suas próprias idiossincrasias. Por outro lado, como diz José Veríssimo: a singular personalidade de Machado, “que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma escola (...) fizeram dele um escritor à parte”, que atravessou vários momentos e correntes literárias, mas a nenhuma aderiu “se não mui parcialmente, guardando sempre sua isenção” (VERÍSSIMO, 1998, p. 405).

Ora, é patente que Villa-Lobos reúne em sua obra elementos identitários pré-modernistas, além de uma independência institucional que muito o aproxima de Machado de Assis, ainda acrescentando aspectos rítmicos da matriz afro-brasileira sem conformar música popular urbana, ou mesmo, sua formação não acadêmica. Como então etiquetá-lo, rasamente, com o epíteto de compositor nacionalista e modernista, na esteira única do pensamento crítico de Mário de Andrade e Dario Milhaud? Cabe aqui referendar as inquietações e colocações de Néstor Canclini a respeito de identidades nacionais na América Latina, o caminho intensificado da hibridação talvez liberte as práticas musicais da missão “folclórica” de representar uma só identidade.

Paul Griffiths (2010) ao falar do compositor pós-moderno retrata um ser criador que bem poderia se aplicar a Villa-Lobos: “(...) em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa (...)”, o sujeito pós-moderno a constrói a partir de novos começos, experimentando com formas “instantaneamente agrupadas, mas facilmente demolidas, pintadas uma sobre as outras” (Ibidem p.13). Apropriando-me do pensamento de Loque Junior, assentado em Zigmund Bauman, há certamente em Villa-Lobos um “anseio por identidade”, não pelo viés essencialista das proposições modernistas, mas resultante “de um sentimento ambíguo, de um flutuar num espaço pouco definido e carregado de promessas, num lugar carregado de “um nem-um-nem-outro” que se evidenciava na urbe carioca” (2013, p. 70).

Villa-Lobos também não sente reserva ao citar – e o faz com a liberdade do sujeito pós-moderno. No Choros nº. 10, por exemplo, ele se apropria e usa os materiais sonoros tanto de forma abstrata, indireta e conotativamente, como de forma concreta, direta e conotativamente. É inter e transtextual em seu processo de apropriação, reinvenção, ao mesmo tempo se escondendo e se revelando, imitando e criando, se fazendo presença e ausência. Há, pois, que se pensar na perspectiva de já termos surgido pós-modernos e híbridos e aqui, como de resto em toda América do Sul, os resquícios pré-modernos, os projetos modernizadores e as “auroras” pós-modernas convivem, se sobrepõe e se misturam. Um caldo de cultura mutante, ambíguo, escorregando entre identificações, ora como eu coletivo, difuso e imaginário, ora no outro, ora nos dois. É isso que percebo no Choros nº. 10 e em Villa-Lobos, brasilidades que se afastam do essencialíssimo modernista.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 – 34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873).

BARROS, José D’Assunção. *Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929)*. Revista Ictus v.13, n.02. (2014)

BAPTISTA, M. M. *Estudos culturais: o que e o como da investigação*. Acesso em <revistas.ua.pt inde.php>. Carnets article do download 4.4. Espaço em Revista, 2013.

BITTENCOURT, Renato Nunes. *Stuart Hall e os signos da identidade cultural na pós-modernidade*. Revista Espaço Acadêmico. v. 13, n. 154 (2014).

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CARACRISTI, Maria de Fátima Albuquerque. *Um passeio na história dos Estudos Culturais sob a perspectiva da geografia*. Espaço em Revista. vol. 15 nº 2 jul/dez, 2013.

CARVALHO, J. M. *Nação imaginária: memória, mitos e heróis*. In: Adauto Novaes. (Org.). *A crise do Estado-nação*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CEARENSE, Catulo da Paixão. *Novos cantares por Catulo da Paixão Cearense com as apreciações dos Drs. Rocha Pombo, Luiz Murat, Egas Moniz (Pethion de Villar) e Alberto de Oliveira*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma e C. Livreiros e editores, 1909.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990 [1988].

COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de (Org.). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Global, 2011.

DUSSEL, Enrique. *O encobrimento do Outro: a origem do “mito da modernidade”*. Trad. de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Uma Introdução aos Estudos Culturais*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 9, dez. 1998.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: ED UFMG, 2001.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e Sociedade: Uma Perspectiva Histórica e uma Reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976.

_____. *História e Significado das Formas Musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LOQUE JÚNIOR, A. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos / Loque Arcanjo Júnior* – UFMG/Fafich. Tese. 2013.

_____. *Um Músico Brasileiro em Nova York: O Pan-Americanismo na obra De Heitor Villa-Lobos (1939-1945)*. Revista Estudos Políticos, Vol. 6 | N.2, 2015.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial*. Curitiba: Editora Prismas, 2013.

NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. *A identidade do “Outro” colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais*. Revista Em Tempo de Histórias. Nº. 20, Brasília, jan. – jul. 2012.

PEREIRA, Sônia. *Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia*. Revista Exedra • nº 5 • 2011.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em cena: a Semana Santa na cidade de Goiás (Século XIX)*. Tese de doutorado. Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: <www.tdbd.ceb.unb.br>

SOUZA, A. G. R.; DIAS, A. K. *Hibridações, identidades e representações com foco em obras de Jean Douliez localizadas no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG*. Caderno de Resumos e Anais do IV SIMIbA e I Congresso ABMUS. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2016. v.1. p.382 – 397.

SOUZA, Cláudio Manoel Duarte de. *Música pop, e-music, mídia e estudos culturais*. <claudiomanoel.wordpress.com/artigomusica-pop-e-music-midia-e-estudos-cult> Acesso: em 04/05/2018.

SZENDY, Peter. *A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press, 2008.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº. 10: pour choeur mixte & orchestre*. Partitura. Paris: Ed. Max Eschig, 1975.

TACUCHIAN, Ricardo. *Sistema-T e pós-modernidade* (Palestra proferida no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, em 22 de novembro de 2010).

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. *O uso composicional do tema indígena Pareci no segundo movimento do Choros Nº. 10 de Villa-Lobos*. Simpósio Vila Lobos. Perspectivas Analíticas para Música de Villa-Lobos. São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012, ECA/USP. Localizado em: <juliatygel.com.br/wp-content/uploads/.../2014.11-Anais_do_Simposio_Villa-Lobos.pdf>.

VARGAS, Herom. *O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina*. In: *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. Heloísa de A. Duarte Valente (org.); Gil Nunes Vaz [et al.]. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 405.

O ENSINO DE MÚSICA A ADULTOS SOB O VIÉS DA EXPERIÊNCIA COM A PERCEPÇÃO MUSICAL

Cristiane Hatsue Vital Otutumi

INTRODUÇÃO

O objetivo desse artigo é dialogar sobre o contexto de aprendizagem de estudantes universitários de música, alunos adultos, e as iniciativas de docentes em relação às pesquisas em Percepção Musical. A ideia de destacar o público se dá por dois motivos: a) a verificação do crescente número de ingressantes com faixa etária maior do que a demanda sequencial e direta de egressos do ensino médio em nossa instituição⁹⁴; b) a expectativa de promoção de uma ótica mais positiva no desenvolvimento desse alunado, especialmente os com mais de trinta anos (tanto ao olhar para si mesmo quanto para a comunidade imediata de seus colegas e professores).

Pesquisas acadêmicas e documentos de órgãos governamentais tem demonstrado que o Brasil vem gradualmente mudando sua estrutura etária (NEVES, 2015; IBGE 2010) trazendo indicativos crescentes do envelhecimento da população. O último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE mostra o avanço dos percentuais para a fase adulta. Assim, “o formato, até então extremamente piramidal, da estrutura etária começou, então, de sua base, a desaparecer, anunciando um rápido processo de envelhecimento e uma distribuição praticamente retangular, no futuro” (CARVALHO; RODRIGUEZ-WONG, 2008, P. 598).

Estar atento ao que se desenha como perspectiva social é uma necessidade para a área de música e seus ambientes de formação, especialmente no que diz respeito à educação superior. Nesse sentido, esse texto propõe apresentar um número de trabalhos de pesquisa em Percepção Musical e algumas direções de práticas acadêmico-institucionais neles contidos, com destaque às iniciativas docentes – sem a pretensão de que sejam vistas como modelos, mas com a intenção de que se observe a dinâmica entre fazer pesquisa e a promoção de estímulos positivos para o alunado e professores de outras regiões.

O potencial da Autorreflexão Docente

Há uma literatura considerável a respeito da importância do pensar sobre a prática profissional e muitas pesquisas no campo da educação – e a educação musical tem mostrado isso. Mas, ainda que não se tenha esse objetivo acadêmico, o ato de pesquisar, de levantar questões e problemáticas valoriza descobertas particulares e tem trazido, por exemplo, pela ótica da cognição, da filosofia, da psicologia muitas contribuições para os estudos sobre o ensino em percepção musical – os quais abrangem o público adulto sem tanto mencioná-lo.

O professor e educador Pedro Demo (2001) frisa a importância da aproximação da pesquisa à educação e também como o *questionamento reconstrutivo*, exercício de perguntar, notar as deficiências no conhecimento são essenciais para o aprimoramento educativo. Nessa perspectiva, diálogos sobre atividades como solfejo, escrita, leitura, audição, metodologias de estudo, tendências pedagógicas e de aspectos como a audição, a desafinação, o ouvido absoluto, as crenças e

⁹⁴ Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, Campus 1 da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR.

relações com a aprendizagem, entre outros, têm sido tema de trabalhos pelo país, com notável crescimento de interesse, de qualidade na exposição das ideias e de entrelaçamento de áreas.

Se antes era possível conhecer o *estado da arte* mirando publicações e defesas no campo da música ou da subárea *educação musical* para haver ciência do que estava sendo realizado em benefício do ensino, será cada vez mais difícil visualizar uma trajetória de conhecimento com primazia de uma área, ainda que ela seja a principal privilegiada. Distancia-se aqui de toda polêmica sobre o uso ou não de métodos científicos de outras áreas na música ou do quanto a interdisciplinaridade pode estar presente em uma pesquisa. Mas, destaca-se o que a professora e educadora musical Vanda Freire (2010) verificou em seu capítulo “*Pesquisa, subjetividade e interdisciplinaridade*” de que algumas subáreas como a educação e a etnomusicologia tem se “[...] mostrado mais permeáveis à visão interdisciplinar, outras se atêm mais a uma visão “individualista” de pesquisa e conhecimento. De qualquer forma, a diluição de limites parece mais ou menos evidente em todas as subáreas” (FREIRE, 2010, p.56).

Assim, buscou-se por trabalhos em bancos digitais considerando as diferentes óticas dos docentes e suas experiências com grupos de alunos (em sua maioria adultos), bem como por algumas iniciativas que desvendam questões conceituais e de entendimento desse humano que aprende.

Parte-se do princípio que um grande número daqueles que escrevem sobre música atualmente no meio acadêmico passou pela formação específica da área e que a percepção musical esteve presente em boa parte dessa aprendizagem. Então, “Narrar minha história de vida em relação à música e à disciplina de Teoria e Percepção Musical faz-me reviver e resgatar lembranças na memória” (MACHADO, 2012, p.10), diz a professora enquanto apresenta sua dissertação. E, confirmando ou argumentando ideias durante a formação, muito já se ouviu sobre a matéria: “Da mesma forma que a maioria dos nossos colegas de graduação, nos questionávamos sobre os objetivos e a relevância da disciplina, nos moldes em que era levada” (BARBOSA, 2009, p.16) – parte do relato de outra professora antes de expor sua tese. Sensações e inquietações frente à sua aprendizagem provavelmente foram os maiores estímulos para que diferentes pesquisadores propusessem algo hoje.

Após um período de levantamento de queixas sobre as condições gerais da aula de Percepção Musical, a sequência de debates realizados nos últimos anos tem trazido uma ressonância entre as propostas que optaram por unir percepção e cognição musical. É possível observar isso nas falas de duas professoras: “Compreendendo o modo como o estudante aprende e se desenvolve, é possível que o professor trace estratégias de ensino mais eficientes capazes, ao mesmo tempo, de estimular e respeitar as características do desenvolvimento do aluno” (CAREGNATO, 2016, p.18) e:

Como o aluno pode transferir para sua prática musical as habilidades que adquire ao solfejar os padrões rítmicos dos métodos? As estratégias associativas que o adolescente é capaz de utilizar deliberadamente são suficientes para realizar essa transferência? (LIMA, 2018, p.107).

Evidenciar algumas dessas iniciativas é observar que o núcleo de discussões sobre o ensino de percepção tem avançado bastante e também considerar a relevância da potencialidade da *autorreflexão* nesse meio. Para Bandura (1986), o homem, pela agência pessoal, é capaz de ser pró-ativo em sua relação consigo e com o mundo e uma das capacidades é a autorreflexão, pois “[...] permite que os indivíduos analisem suas experiências e processos de pensamento, bem como organizem suas autopercepções” (POLYDORO e AZZI, 2008, p. 150).

Foi com os estudos da Teoria Social Cognitiva – TSC, de Albert Bandura (1986), que houve em nossos trabalhos a oportunidade de somar elementos da educação musical à psicologia e aos argumentos da prática musical com referências da cognição. E, com essa ótica, nota-se a propriedade de fala dos autores na literatura nacional (a autorreflexão), a ampliação da diversidade e da qualidade das propostas (experiência efetiva e experiência vicária) propiciando um novo eixo de formação docente, ou seja, pela pesquisa. Eixo esse que tem muito a contribuir e auxiliar *didaticamente* o público adulto que busca agilizar o seu compromisso com sua educação.

Pesquisas nos diferentes Estados brasileiros⁹⁵

Um dos trabalhos de maior incidência de referenciação sobre o ensino de percepção musical é o da professora Virgínia Bernardes (2000) defendida na faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Nele, a autora levantou aspectos sobre o ensino da disciplina na graduação, revelando cenas de aulas que a incomodavam e cujo norte, segundo ela, se pauta pelo modelo tradicional do conservatório europeu. Ela também expôs princípios que nortearam o desenvolvimento de um material didático, elaborado e testado ao longo de oito anos e que resultou no livro: “Ouvir para escrever ou compreender para criar?”, publicado em 2001 pela editora *Autêntica*, em parceria com o professor Eduardo Campolina – ofertando partituras e gravações quando havia um número menor de livros com áudios para venda no mercado. Os autores dizem:

[...] esse trabalho [livro] nasceu da necessidade de se repensar pedagogicamente a Percepção Musical, disciplina que pode ser entendida como básica na formação dos músicos e que ocupa um número considerável de semestres na maioria dos currículos das escolas de música, o que a torna um dos eixos dessa formação (CAMPOLINA e BERNARDES, 2001, p.9).

Embora esses materiais não sejam hoje de fácil acesso⁹⁶, é importante evidenciar aos alunos que as iniciativas para melhoria dos aspectos pedagógicos na disciplina já contam um período significativo de aproximadamente vinte anos. Em relação ao percurso da pós-graduação em música, do surgimento das associações da ossa área,⁹⁷ denota um tempo de maturação interessante e que tem acompanhado os aprendizados coletivos.

Outra proposta relevante e que teve evidência no mesmo período foi da professora Cristina Grossi (2001), publicação essa da *Revista da ABEM*, número em que o periódico ofertou dois textos – das professoras Cristina e Virgínia – com propostas diferenciadas sobre o ensino e a avaliação em percepção musical⁹⁸.

95 É fundamental lembrar que esse é um estudo preliminar e que está em fase de desenvolvimento.

96 A dissertação não é encontrada nos bancos digitais e o livro está fora de catálogo para venda segundo informações do setor de direitos autorais da editora (em relato de agosto de 2018). Entretanto, é possível conseguir cópias físicas de dissertações e teses se houver diálogo entre as bibliotecas e os Programas de Pós-Graduação. Tais trabalhos evidenciam as iniciativas da docente enquanto professora na UFMG.

97 O primeiro Programa de Pós-Graduação em música foi da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, criado no ano de 1980. Já a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM foi fundada em 1988 e a Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM foi fundada em 1991, segundo os sites <www.abemeducacaomusical.com.br>; <www.anppom.com.br>; <www.ppgm.musica.ufrj.br> Já os Simpósios de Cognição e Artes Musicais iniciaram em 2005 em Curitiba-PR e resultaram na organização da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais – ABCM, em 2012 como pessoa jurídica. Ver <www.abcmus.org>. Acesso em 02 de agosto de 2018.

98 Por curiosidade, acabaram sendo “modelos de citação” nas normas de submissão de trabalhos para os congressos nacionais da ABEM em anos posteriores.

Entretanto, a pesquisa de doutorado da professora Cristina foi defendida na Inglaterra (GROSSI, 1999) sob o título: *Assessing musical listening: musical perspective of tertiary students and contemporary Brazilian composer*, e é de significativa contribuição, pois têm base em estudos realizados no Brasil quando ainda era professora na Universidade Estadual de Londrina (UEL). A tese traz uma perspectiva diferenciada sobre a avaliação após verificar que os testes, de maneira geral, eram elaborados para dar especial valor a elementos específicos da música e de maneira fragmentada. Os resultados estão no artigo da ABEM *Avaliação da percepção musical na perspectiva das dimensões da experiência musical* (GROSSI, 2001) e no capítulo *Questões emergentes na avaliação da percepção musical no contexto universitário* (GROSSI, 2003) – um livro temático sobre avaliação organizado pelas professoras Liane Hentschke e Jusamara Souza. Publicações da autora sobre audição, música popular e percepção, formação do educador musical, mundo do trabalho e materiais para o ensino à distância para disciplinas na Universidade de Brasília (UnB) podem ser vistas, por exemplo, em anais de eventos, ratificando sua participação em congressos e fóruns de pós-graduação pelo país e exterior.

Apesar de diretrizes teóricas e linhas de pesquisas diferentes, ambas as autoras demonstram um sério compromisso com o ensino da disciplina, bem como com o desenvolvimento de seus conteúdos na graduação, além de pontuar aspectos e questionar práticas comuns e consagradas no campo da Música. Essas são algumas das razões pelas quais ambas são citadas aqui com especial destaque.

Vários outros professores, tendo se identificado com o assunto, têm continuamente trabalhado em suas salas de aula uma maneira de amenizar as inquietações levantadas e também de renovar as práticas pelas quais foram educados. É nesse ponto que se está frisando o quão é revitalizador que os alunos que estão hoje cursando sua graduação participem dos bastidores desse processo compartilhado, e busquem conhecer, pesquisar, encontrar relatos que se assemelhem aos desafios que sentem ao se propor aprender música.

Para haver uma perspectiva mais ampla, nesse tópico buscou-se fazer uma organização preliminar de assuntos relativos à percepção musical, comentando brevemente o que se tem estudado. O parâmetro metodológico foi inicialmente pelo termo *percepção musical* no banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem seleção de período de tempo, área de concentração ou especificidade do programa de pós-graduação – havendo somente a opção de ser um trabalho de mestrado ou doutorado.

Dessa listagem de oitenta e sete pesquisas defendidas até 2017, foram analisados resumos, palavras-chave, sumários e artigos de eventos em que os autores realizaram publicações com resultados-síntese. E, a partir disso, chegou-se a quarenta e três produções, sendo que três foram adicionadas à lista (somando quarenta e seis), sendo duas delas por já terem sido citadas como produções da área em outra publicação⁹⁹ e uma por ter sido defendida recentemente em 2018¹⁰⁰. Logo, foram observados os seguintes agrupamentos de assuntos (Figura 1), listados em sua categoria por ordem cronológica:

99 Em Otutumi (2017, p.167) foram citados os trabalhos dos professores Jáderson Teixeira (2015), da UFC e Jorge Falcón (2011), da PUC-PR. Referência: OTUTUMI, Cristiane H. V. As Cartas do Gervásio e a autorregulação da aprendizagem como potencializadoras do estudo na Percepção Musical. Opus, v. 23, n. 3, p. 166-192, dez. 2017.

100 Em contato com autores do dossiê de Percepção Musical da Revista Vórtex pode-se ter ciência da defesa de Letícia Lima (2018).

N.	Assunto	Autor/Autora	Título	Ano	Instituição
1	Ensino, Psicologia e Metodologia	BERNARDES, Virgínia.	A música nas escolas de música: a linguagem musical sob a ótica da Percepção.	2000	UFMG Dissertação
2		BHERING, Maria Cristina Vieira.	Repensando a Percepção Musical: uma proposta através da música popular brasileira.	2003	UNIRIO Dissertação
3		BARBOSA, Maria Flavia Silveira.	Percepção musical como compreensão da obra musical: contribuições a partir da perspectiva histórico-cultural.	2009	USP Tese
4		OTUTUMI, Cristiane H. V.	Percepção musical e a escola tradicional no Brasil: reflexões sobre o ensino e propostas para melhoria no contexto universitário.	2013	UNICAMP Tese
5		CAREGNATO, Caroline.	O desenvolvimento da competência de notas músicas ouvidas: um estudo a partir da teoria de Piaget visando a construção de contribuições à atividade docente.	2016	UNICAMP Tese
6	Psicologia	NASCIMENTO, Pablo Panaro do.	O processo de percepção musical como processo de representação social.	2011	UFRJ Dissertação
7		GONCALVES, Lilian Sobreira.	Um estudo sobre crenças de autoeficácia de alunos de Percepção Musical	2013	UFPR Dissertação
8	Audição	SILVA, Ronaldo da.	Leitura Cantada: um caminho para a construção da audição no músico profissional.	2010	UNICAMP Dissertação
9		SILVA, Ronaldo da.	A audição notacional em músicos profissionais: um estudo sobre a construção imagética da partitura musical diante das limitações da memória.	2015	UNICAMP Tese
10	Ensino, Filosofia	LIMA, Larissa Martins de.	Bases filosóficas e metodológicas para o ensino de Percepção Musical.	2012	UFBA Tese
11		BORGES, Suelena de Araújo.	Ensinando Percepção Musical: um estudo de caso na disciplina do curso técnico de um Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia.	2016	UFPB Dissertação
12	Ensino Institucional	BOK, Kleinny Kacilah.	Percepção musical no curso de extensão em música da UFMG: uma abordagem qualitativa.	2010	UFMG Dissertação
13		TEIXEIRA, Jáderson Aguiar.	Pensando o ensino de Teoria e Percepção Musical e Solfejo: a percepção sonora e suas implicações políticas e pedagógicas.	2011	UFC Dissertação
14		ANJOS, João Johnson dos.	A Disciplina Percepção Musical no contexto do Bacharelado em Música da UFPB uma investigação à luz de perspectivas e tendências pedagógicas atuais.	2011	UFPB Dissertação

15		TEIXEIRA, Jáderson Aguiar.	O ensino musical interdisciplinar de harmonia, contraponto, solfejo e arranjo como estratégia de produção de conhecimento.	2015	UFC Tese
16	Tecnologia	CONSANI, Marciel Aparecido.	Avaliação de softwares na educação musical: modalidade percepção.	2003	UNESP Dissertação
17		BORGES, Clóvis de Carvalho.	Sistemas Tutores Inteligentes Conexionistas Aplicados à Percepção Musical.	2004	UFG Dissertação
18		RODRIGUES, Pamella Castro.	Ouvir e fazer música com compreensão: diagnóstico do desenvolvimento da percepção musical de licenciandos em música e indicações de softwares para superação de dificuldades.	2013	UFPA Dissertação
19		PEREIRA, Fabiano Lemos.	A aprendizagem de música através da internet: Uma pesquisa empírica na educação musical à distância em universidades no Brasil.	2013	UFRJ Dissertação
20		SALVADORI, Paulo Roberto.	Teoria e Percepção Musical: práticas pedagógicas mediadas pelo EarMaster.	2016	UCS Dissertação
21		SILVA, Gislene Victória.	Tecnologias midiáticas como estratégia de apoio ao ensino da música na educação básica.	2017	UNESP Dissertação
22		OTUTUMI, Cristiane H. V.	Percepção Musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música.	2008	UNICAMP Dissertação
23	Música Popular	ALCÂNTARA NETO, Darcy.	Aprendizagens em percepção musical: um estudo de caso com alunos de um curso superior de música popular.	2010	UFES Dissertação
24	Formação do professor	MACHADO, Renata Beck.	Narrativas de professores de Teoria e Percepção Musical: caminhos de formação profissional.	2012	UFESM Dissertação
25		SOUSA, Renan Santiago de.	Música, Educação Musical e Multiculturalismo: uma análise da formação de professores (as) em três instituições de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro.	2017	UFRJ Dissertação
26	Perda auditiva e problemas de leitura	LIMA, Scheila Farias de Paiva.	Percepção, processamento e treinamento auditivo musical com usuários de implante coclear.	2010	UFMG Dissertação
27		MOREIRA, Hugo Cogo.	Educação musical, Percepção Musical e suas relações com a leitura de crianças com problemas de leitura: uma revisão sistemática, ensaio clínico randomizado sem placebo e modelagem estrutural.	2012	UNIFESP Tese
28		SANTOS, Thassia Silva dos.	Percepção e apreciação musical e habilidade de ordenação temporal em indivíduos implantados pós linguais.	2013	UNIFESP Dissertação

29		JOSE, Ivan dos Santos.	Avaliação do reconhecimento de melodias tradicionais em crianças normo-ouvintes.	2016	USP Dissertação
30	Contexto não específico da música	SOUSA, Jairo Aurélio de Deus.	O ensino da Percepção Musical para iniciantes, com ênfase na utilização de timbres alternativos e no uso da palavra para uma turma de graduação em Pedagogia – Goiânia GO.	2015	UFG Dissertação
31		SANTOS JUNIOR, Paulo Jeovani dos.	A Percepção Musical nas aulas de música: uma análise das atividades desenvolvidas em uma turma do 4o.ano do ensino fundamental.	2017	UDESC Dissertação
32	Aprendizagem e baixa visão	BEZERRA, Edibergon Varela.	Música e deficiência visual: os processos de aprendizagem musical no Projeto Esperança Viva.	2016	UFRN Dissertação
33	Educação musical de atores	RÜGER, Alexandre Cintra Leite.	A percussão corporal como proposta de sensibilização musical para atores e estudantes.	2007	UNESP Dissertação
34		HORN, Lucile Cortez.	O canto coral na formação de atores: processos, princípios e procedimentos.	2014	UFMG Tese
35	Música contemporânea	MAIA, Zoya Alves.	A percepção musical e a música contemporânea: um caso de divórcio nos cursos de graduação em música.	2006	UFRJ Dissertação
36	Ritmo	CUNHA, Katiane Cristine Faria da.	Aspectos rítmicos no minimalismo: elaboração de exercícios a partir do procedimento de defasagem e processos aditivos.	2015	UFU Dissertação
37		CABRAL, Roberta Mourim.	Método Prince: registros e análises da aplicação da pedagogia de um mestre sem diploma.	2015	UNIRIO Dissertação
38		LIMA, Letícia Dias de.	Percepção Musical e Cognição: abordagem de aspectos rítmicos no Treinamento Auditivo.	2018	UNESP Dissertação
39	Áudio-visual	DANTAS, Dandara Macedo Costa	Partituras imagéticas. Uma poética visual através da imagemúsica	2014	UFRJ Dissertação
40		ALMEIDA, Rosane Nascimento de.	Uso do Tonoscópio como estímulo sinestésico áudio visual na estratégia de desenvolvimento da Percepção Musical: fundamentação teórica para sua implementação.	2017	UNIRIO Tese
41	Testes de admissão	GOUVEIA, Roberta Alves.	Certificação de Habilidade Específica: perspectivas de professores e estudantes do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia – MG.	2016	UFU Dissertação

42	Cognição, semiótica e análise	ZOLDAN, Fabiano.	A diferença da percepção musical entre indivíduos: uma investigação sobre a formação do significado baseada na teoria de Charles Sanders Peirce.	2007	UNISUL Dissertação
43		FALCÓN, Jorge Alberto.	Quatro critérios para análise musical baseada na percepção auditiva.	2011	UFPR Dissertação
44		RODRIGUES, Fabrizio Veloso.	O Reconhecimento de Tons Musicais Produzidos por Timbres Diferentes em Pessoas com Ouvido Absoluto.	2012	UnB Dissertação
45		REIS, Luis Fernando Toniollo.	Discriminação de acordes baseada em equivalência de estímulos e treino de abstração.	2012	UFSCar Dissertação
46		BARROS, Caio Giovaneti de.	Teorias do Agrupamento Sonoro: Propriedades e condições de existência dos agrupamentos de sons temporalmente discrimináveis.	2013	UNESP Dissertação

FIGURA 1 – Dissertações e Teses defendidas em Programas de Pós-Graduação pelo país. Banco de teses da CAPES¹⁰¹ e dados da autora.

Apesar da dificuldade de fazer agrupamentos (já que algumas pesquisas tem fronteiras muito próximas) definiu-se por agora a essa categorização para, em breve, somar outros termos como *solfejo*, *ouvido*, *ouvido absoluto*, *escuta*, por exemplo, para uma nova listagem mais elaborada. Observando o quadro é possível, resumidamente e em rápidas palavras, destacar que:

- Os cinco primeiros trabalhos defendidos em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo – Bernardes (2000), Bhering (2003), Barbosa (2009), Otutumi (2013), Caregnato (2016) – foram reunidos por apresentar parte significativa do texto para as discussões das especificidades do ensino na disciplina; e, por diferentes óticas, sugerem meios para as questões serem abordadas de modo otimizado. Enfatizam metodologias em direção ao uso da composição, do repertório da música popular, da música erudita, de narrativas para se pensar o aprender e de orientações e dados sobre o processo da escrita. Por isso, atingem em cheio as problemáticas mais comentadas por alunos da graduação;
- As duas dissertações seguintes, do Rio de Janeiro e do Paraná – Nascimento (2011) e Gonçalves (2013) – também trazem significativa contribuição da Psicologia para entendimento dos processos de relação com a música: representação e sentido de autoeficácia. Auxiliando os alunos e em especial a de Gonçalves, os cantores;
- A dissertação e a tese de Ronaldo Silva¹⁰² (2010, 2015) (defendido em São Paulo), marca sua trajetória de dedicação à audição revelando os processos e estágios de Edwin Gordon, para o universo do músico brasileiro. Nutridas de autores da cognição é importante leitura para compreender a aprendizagem musical no período da formação;
- Os textos de Larissa Lima (2012) e Suelena Borges (2016) fazem sentido se lidos em sequência, pois marcam iniciativas de diálogos sobre a heterogeneidade e sobre o viés da tradição nos ambientes musicais com autores da filosofia. É possível observar salutar perspectivas para os

101 Observadas as adições de três trabalhos.

102 Alguns professores são chamados pelo prenome e sobrenome nesse item pelo fato de haver sobrenomes repetidos.

debates da literatura nacional – advindos de defesas na Bahia e na Paraíba;

- Bok (2010), Teixeira (2011, 2015), Anjos (2011), são autores de diferentes Estados, e formam o que se observou como viés “institucional”. Com eles é possível visualizar as práticas que acontecem em Minas Gerais, no Ceará e na Paraíba possibilitando ao leitor um comparativo com as práticas curriculares e pedagógicas de outras regiões;
- As dissertações reunidas no item “tecnologias” – Consani (2003), Borges (2004), Rodrigues (2013) e Salvadori (2016) –, marcam o uso de recursos para o estudo da percepção musical, enfatizando práticas progressivas de estudo, ao passo que Pereira (2013) e Gislene Silva (2017), direcionam suas observações com menor intensidade para percepção musical e maior para a questão da aprendizagem em música. Por aqui as defesas ocorreram em São Paulo, Goiânia, Pará, Rio de Janeiro e Santa Catarina;
- Os dois próximos trabalhos tem foco muito diferenciado, mas podem ser bem vantajosos se observados juntos: pelos dados qualitativos dos entrevistados (professores e alunos de percepção). Com Otutumi (2008) há um levantamento geral que caracteriza as práticas realizadas na disciplina no país, também com dados quantitativos e, com Alcântara Neto (2010), é possível adentrar o universo do músico popular estudante em um curso superior e seus desafios na aprendizagem e adequação às condições curriculares. Dados de defesas ocorridas em São Paulo e Minas Gerais;
- Machado (2012) e Souza (2017), que fizeram suas defesas no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro, tratam em suas dissertações da formação dos professores de percepção a partir de diferentes enfoques: para compreender os caminhos de formação desses sujeitos e suas histórias na música e outro para observar como a questão do multiculturalismo se desenha em suas práticas;
- Scheila Lima (2010), Moreira (2012), Santos (2013), José (2016), formam um conjunto de dissertações que cuidam da perda auditiva e de problemas com a leitura (com crianças e adultos) em uma vertente que enfatiza aspectos da saúde, da fisiologia, por exemplo, mas que de diferentes maneiras correspondem suas questões de pesquisa à instância da percepção e apreciação musical. Estudos defendidos em programas em Minas Gerais e em São Paulo;
- Jairo Sousa (2015) e Santos Júnior (2017), formam um núcleo que direciona ações da percepção musical em ambiente não específico da música: com alunos de graduação em Pedagogia de Goiânia, e com crianças no ensino fundamental (defesa em Santa Catarina), auxiliando reflexões especialmente para graduandos em música em fase de estágio;
- Em alguns trabalhos vê-se o interesse e a mescla da percepção com a aprendizagem em música e, com Bezerra (2016), é possível acompanhar as estratégias escolhidas para desenvolvimento de participantes com baixa visão no Rio Grande do Norte;
- Rüger (2007) e Horn (2014) trazem a ótica de outra área quando desenvolvem suas dissertações sobre a educação musical de atores (defesas em São Paulo e Minas Gerais). O canto coral e a percussão corporal são as ferramentas das práticas escolhidas e podem ser uma trajetória significativa para pesquisadores-músicos em geral;
- Os trabalhos de Maia (2006) – do Rio de Janeiro – e de Cunha (2015) defendidos em Uberlândia têm uma aproximação quando se reporta à importância da presença da música contemporânea nas salas de aula.

Ambas as autoras fazem conexão com a percepção musical, sendo que a segunda parte do aspecto rítmico. Aliás, é nesse viés que se desenham as palavras de Cabral (2015) e Letícia Lima (2018): a primeira desenvolve uma rica pesquisa sobre os trabalhos de Adamo Prince (conhecido autor de diferentes livros de leitura rítmica), no Rio de Janeiro, e a segunda traz elementos da cognição para mapear processos rítmicos e otimizar a didática na percepção, em uma atuação no Estado de São Paulo;

- Com um olhar atento à complexidade das artes (som e imagem) e a percepção musical são trazidas por Dantas (2014) e Almeida (2017), desenvolveram no Rio de Janeiro possibilidades de interação com diferentes referências visuais. Uma pela partitura imagética (e poética) e outra pelo Tonoscópio, em um trabalho detalhado para sua implantação;

- Gouveia (2016) trata da impressão de professores de teoria e percepção musical em relação ao teste de habilidade específica (leitura e seção auditiva) na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) em Minas Gerais, seus objetivos, usos e subjetividade, contribuindo com questões sobre avaliação no ambiente acadêmico e externos a ele;

- Os cinco últimos trabalhos – Zoldan (2007), Falcón (2011), Rodrigues (2012), Reis (2012) e Barros (2013) – apresentam uma variedade de temas que fazem fronteira com a cognição, a análise, a semiótica e podem trazer aos professores e alunos leitores aspectos diferenciados para os significados, as qualidades de escuta, ouvido absoluto – complementando elementos para sua formação. Nesse conjunto observa-se defesas em Santa Catarina, Paraná, Distrito Federal e São Paulo.

Como notado no início desse tópico, vários desses estudos tem entre seus pesquisadores docentes da disciplina de Percepção Musical, sejam atuantes durante o trabalho (da dissertação ou tese) ou já professores em conservatórios, projetos sociais, cursos de extensão, e instituições públicas e privadas pelo país. A experiência docente trazendo contribuições para novas pesquisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que possam ser dimensionadas várias abordagens e modos de organizar os dados, é possível verificar que a maioria dos trabalhos realizados focaliza a aprendizagem de adultos e/ou se desenvolve com questões fortemente direcionadas ao ambiente da graduação em música. Com isso, perspectivas teóricas, metodológicas e dados de trabalhos nacionais e estrangeiros têm auxiliado e impulsionado continuamente novas pesquisas e discussões na área.

Trabalhos como de Sousa (2015), realizado com alunos de graduação em Pedagogia, e de Silva (2017), com professores de ensino básico, ajudam a expandir conhecimento específico e um ensino diferenciado. Enquanto que o de Lima (2010) e Santos (2013), com adultos não universitários e sem formação musical, tem ênfase nas questões de saúde e, por isso, contribuem para ampliar conhecimento e abrangência do campo.

Espera-se que conhecer mais sobre o contexto de estudos e as iniciativas de docentes em relação às pesquisas em Percepção Musical possa motivar mais leitores a consultar esses trabalhos e estimular a prática dessas e de novas metodologias nas salas de aula.

REFERÊNCIAS

BANDURA, Albert. *Social foundations of thoughts and action: a social cognitive theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986.

BARBOSA, Maria Flávia Silveira. *Percepção musical como compreensão da obra musical: contribuições a partir da perspectiva histórico-cultural*. Tese (Doutorado em Educação). 149p. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BERNARDES, Virgínia. *A música nas escolas de música: a linguagem musical sob a ótica da percepção*. 2000. 215p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. *A percepção musical sob a ótica da linguagem*. *Revista da ABEM*, Porto Alegre / RS, ano VI, n. 6, p. 73-85, setembro de 2001.

BRASIL. IBGE. *Censo demográfico, 2010*. Pirâmide etária do Brasil. Disponível em: <censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=12>. Acesso em: 01 ago. 2018.

CAMPOLINA, Eduardo; BERNARDES, Virgínia. *Ouvir para entender ou compreender para criar? Uma outra concepção de percepção musical*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CAREGNATO, Caroline. *O desenvolvimento da competência de notar músicas ouvidas: um estudo fundamentado na teoria de Piaget visando à construção de contribuições à atividade docente*. 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

CARVALHO, José Alberto Magno de. RODRÍGUEZ-WONG, Laura. A transição da estrutura etária da população brasileira na primeira metade do século XXI. *Caderno de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 24 (3), p.597-605, mar, 2008. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/csp/v24n3/13.pdf>

DEMO, Pedro. *Pesquisa: princípio científico e educativo*. 8ªed. São Paulo: Cortez, 2001.

FREIRE, Vanda Bellard. Pesquisa, subjetividade e interdisciplinaridade. In: _____. *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 47-57.

GROSSI, Cristina de Souza. *Assessing musical listening: musical perspective of tertiary students and contemporary brasilian composer*. PhD Thesis. Institute of Education, University of London, 1999.

_____. Avaliação da percepção musical na perspectiva das dimensões da experiência musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre / RS, ano VI, n. 6, p. 49-58, setembro de 2001.

_____. Questões emergentes na avaliação da percepção musical no contexto universitário. In: HENTSCHKE, Liane; SOUZA, Jusamara. *Avaliação em Música: reflexões e práticas*. São Paulo: Moderna, 2003.

LIMA, Letícia Dias de. *Percepção Musical e cognição: abordagem de aspectos rítmicos no treinamento auditivo*. Dissertação (Música) Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2018. Disponível em: <hdl.handle.net/11449/154736> Acesso em 01 de agosto de 2018.

MACHADO, Renata Beck. *Narrativas de professores de Teoria e Percepção Musical: caminhos de formação profissional*. 2012. 94 f. Mestrado em Educação. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

NEVES, Alan Vitor Coelho. *A relação entre as mudanças na estrutura etária e a expansão de ensino superior brasileiro nas últimas décadas*. Dissertação de mestrado (Faculdade de Ciências Econômicas) 96f. – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2015.

POLYDORO, Soely; AZZI, Roberta G. Auto-regulação: aspectos introdutórios. In: BANDURA, A.; AZZI, R.; POLYDORO, S. *Teoria Social Cognitiva: conceitos básicos*. Porto Alegre: Artmed, 2008. p.149-164.

“PRECISAMOS CONVERSAR SOBRE INTERVALOS” NO ENSINO DE PERCEPÇÃO MUSICAL

Caroline Caregnato

INTRODUÇÃO

A abordagem de intervalos – e, em especial, a importância que se atribui a ela – no ensino de Percepção Musical é algo sobre o que dificilmente discutimos e esse silêncio tem me instigado. O convívio com professores de instrumento me provocou de um modo especial sobre essa questão, pois mais de uma vez fui interpelada por colegas alarmados com o fato de seus alunos apresentarem dificuldades em reconhecer intervalos auditivamente. Confesso que sempre achei esse “dos males o menor”, afinal, quem convive com estudantes dentro de uma sala de Percepção Musical bem sabe que suas dificuldades não se resumem a esse conteúdo e que elas chegam a ser muito mais urgentes em outros aspectos. Curiosamente, eram os intervalos que mais incomodavam meus colegas.

Essa questão voltou a me provocar quando, ao apresentar uma proposta de curso de iniciação à Percepção Musical, para um grupo de professores, fui questionada sobre “em que momento entrariam os intervalos”? Respondi dizendo que apenas ao final do curso e com a abordagem de alguns poucos intervalos, afinal eu estava focada em buscar desenvolver outras habilidades, que julgava mais urgentes para um curso introdutório. Essa fala foi o suficiente para que se chegasse, sem muita argumentação, à conclusão de que, “desse modo, a aula deixaria de ser uma aula de Percepção Musical”. Essa assertiva é muito provocadora e creio que temos muito a debater partindo dela. Ao ouvir isso de um grupo de colegas, bastante distinto daquele com que tenho contato diariamente, pude constatar que minhas observações anteriores não haviam sido pontuais, mas que a crença sobre o papel fundamental dos intervalos no ensino de Percepção Musical (e de Música como um todo, ousado dizer) é mais generalizada do que eu poderia pensar. Por isso digo: “precisamos conversar sobre intervalos”!

Se sem a abordagem de intervalos uma aula de Percepção Musical perde sua essência, creio que uma das primeiras coisas que precisamos debater é “os intervalos musicais são de fato um conteúdo importante, segundo os professores dessa disciplina? Por quê?”. Essa pergunta certamente possui uma resposta que pode nos ser dada por uma análise histórica, ou seja, pela discussão daquilo que vem sendo realizado pelos professores em suas aulas, ou pelo que vem sendo proposto pelos livros didáticos. Então, um olhar sobre a história do ensino de Percepção Musical e sobre os materiais voltados para essa disciplina poderá nos dar algumas respostas a esse respeito.

Mas, o fato de as coisas virem sendo realizadas de certo modo há algum tempo, ou o fato de eventualmente constarem nos livros didáticos, não significa, necessariamente, que elas estejam sendo feitas da melhor forma. Portanto, outra questão que surge como um desdobramento do problema anterior é “existe fundamentação para que façamos as coisas do modo como fazemos?”. Um olhar sobre as discussões pedagógicas, construídas nos últimos anos a respeito do ensino de Percepção Musical, e também sobre as pesquisas da cognição que têm se debruçado sobre a representação da música na mente humana poderão nos ajudar a avaliar o que temos feito enquanto professores e também o modo como nossos alunos se relacionam com os sons.

Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo geral problematizar a abordagem de intervalos no ensino de Percepção Musical, mais especificamente buscando entender a origem histórica da abordagem intervalar nessa disciplina e a sua presença nos materiais didáticos e buscando discutir, do ponto de vista da pedagogia e da cognição musical, a importância aparentemente grande que vem sendo dada aos intervalos em Percepção Musical.

O artigo será dividido em duas seções: a primeira focada nas questões “os intervalos musicais são de fato um conteúdo importante? Por quê?”, trazendo uma discussão histórica sobre esse assunto e também a análise de alguns materiais didáticos; a última seção irá se focar sobre o problema “existe fundamentação para que façamos as coisas do modo como fazemos?”, abordando estudos da área de pedagogia da Percepção Musical e também de cognição musical.

Esperamos que esse debate amplie o olhar não apenas dos professores de Percepção Musical, mas dos professores de Música em geral e dos musicistas, sobre tradições de treinamento auditivo, como as relacionadas aos intervalos.

“Os intervalos musicais são de fato um conteúdo importante? Por quê?”: discutindo história e analisando livros didáticos:

A identificação de intervalos em Percepção Musical é uma prática que, segundo Covington (1992, p. 6), vem sendo passada “*from teacher to student-who-becomes-a-teacher to student*” pelo menos desde o século XIX. Como boa parte das ações pedagógicas, que são fruto de uma tradição tão longínqua quanto essa – e preservada com tanto carinho na memória das pessoas, ao lado das figuras dos seus antigos e amados mestres de música –, a identificação de intervalos permanece como uma atividade inquestionável para muitos músicos e professores – e examiná-las parece um ato de rebeldia, de questionamento da autoridade dos antigos mestres, a quem aprendemos a respeitar incondicionalmente.

De todo modo, os “tempos mudam” e creio que seja benéfico deixarmos, mesmo que momentaneamente, o apego de lado para entendermos em que contexto surgiram as práticas que hoje usamos, a fim de que possamos avaliar se elas ainda se enquadram no cenário que temos a nossa frente.

De acordo com Will (1939), os primeiros livros de Percepção Musical de que se tem notícia surgiram no começo do século XIX, contendo ditados musicais. O ditado, contudo, era praticado provavelmente desde muito antes desse período, em aulas particulares. Acredita-se que Mozart, no século XVIII, por exemplo, tenha recebido uma educação musical que contemplava esse tipo de exercício. O primeiro material de ditado musical publicado foi, provavelmente, o *Gesangbildungslehre*, de Michael Pfeiffer e Georg Nägeli (apud WILL, 1939), lançado em 1809, na Alemanha. Esse livro foi escrito segundo os preceitos pedagógicos de Pestalozzi e continha exercícios organizados em graus crescentes de dificuldade, abordando isoladamente ritmos, melodias e dinâmicas. Dentro da seção de “melodias” era dado especial destaque aos intervalos, que eram apresentados partindo-se das segundas até as sétimas. O professor deveria entoar cada um dos intervalos em estudo, fazendo a classe repeti-los cantando ou escrevendo usando uma forma elementar de notação, que antecedia a aprendizagem e o uso do pentagrama.

Considerando o contexto de surgimento desse método e até mesmo a influência na sua elaboração de Pestalozzi, que foi um pedagogo suíço inovador para o seu tempo, atuante entre os séculos XVIII e XIX, há de se considerar que muito provavelmente o *Gesangbildungslehre* tenha representado uma quebra de

paradigmas. Percebe-se no modo de estruturação do material, que é apresentado de forma gradativa e sem tentar impor ao aluno desde as primeiras lições as formas tradicionais de escrita e a música em toda a sua complexidade, um desejo de respeito ao aprendiz e às suas formas naturais de desenvolvimento que é típico do pensamento pestaloziano, como apresentado por Suchodolski (2002). A separação dos elementos musicais em ritmo, melodia e dinâmica, assim como a abordagem gradual dos intervalos no início da aprendizagem do ditado melódico, correspondem ao modo encontrado por Pfeiffer e Nægeli de oferecer ao estudante uma iniciação suave, colocando-o diante de um processo de aprendizagem que fosse o menos “doloroso” possível.

Outros livros seguiram-se a essa publicação alemã do século XIX, abordando intervalos em meio ao ditado musical. Exemplos que podem ser mencionados são o método de Pierre Galin (1835), *Meloplaste* ou *Exposition d'une nouvelle methode pour l'enseignement de la musique*, de 1817, que partia do canto de intervalos para a escrita de ditados e a realização de solfejos, além do material de Hugo Riemann (1904), *Katechismus der Musik-Diktats*, publicado em 1889, em que melodias, propriamente ditas, eram usadas junto com a abordagem de intervalos e escalas (WILL, 1939).

Ainda de acordo com Will (1939), a prática de ditados se popularizou nas instituições de ensino de música com a sua inclusão no Conservatório de Paris, em 1871. Após essa adesão, diversos outros conservatórios e escolas na França e em outras partes do mundo passaram a adotar o ditado como método de educação musical. Divulgando os exercícios que eram utilizados com os estudantes do Conservatório de Paris, Albert Lavignac (1882) publica em 1881 seu *Cours complet theorique et pratique de dictée musicale*, que consistia em uma coletânea de exercícios de ditado que começa, precisamente, com a abordagem de intervalos, que se estende por uma porção considerável do material.

Conforme o que Will (1939) afirma, o ditado era usado como método didático em seus primórdios porque acreditava-se que ele poderia favorecer o desenvolvimento do solfejo e da leitura à primeira vista. Logo, a abordagem de intervalos isolados como um tipo de ditado, que foi iniciada com as melhores intenções por Pfeiffer e Nægeli, atravessa o século XIX aparentemente com o propósito de formar melhores leitores de partituras musicais. Assim sendo e respondendo à pergunta que abre esta seção (os intervalos musicais são de fato um conteúdo importante? Por quê?), pode-se dizer que o ensino de Percepção Musical e, indiretamente, a identificação de intervalos musicais isolados é importante, no século XIX, porque favorece o desenvolvimento do solfejo e da leitura à primeira vista. Ainda, sintetizando o que foi dito, é possível defendermos que o seccionamento da música em pequenas unidades, como os intervalos, fosse algo importante para os pedagogos da Percepção Musical (ou, ao menos, para os primeiros pedagogos) da época por oferecer uma forma mais respeitosa e gradual de aprendizagem para os alunos.

Essa forma de abordagem de Percepção Musical que começa a ser registrada no século XIX não perde força durante o século XX. Como afirmam Covington e Lord (1992), ao contrário, ela ganha espaço por apresentar um modo de organização de conteúdos bastante próximo do que propõe o behaviorismo, que foi e continua sendo uma corrente psicológica de bastante influência na educação contemporânea. Ou seja, com a segmentação da música em pequenas unidades, como os intervalos, que poderiam ser dominados pelo aluno gradualmente, em um processo bem-sucedido de apresentação de estímulos circunscritos e que dificilmente não viriam a gerar uma pequena resposta positiva, a abordagem de Pfeiffer e Nægeli permite

a construção de um processo de modelagem de comportamentos bastante ao gosto dos behavioristas, e ganha uma justificativa atualizada para continuar a ser propagada e utilizada como método de ensino.

Fazendo a retomada histórica que acaba de ser realizada, não se pode deixar de salientar o quanto proposições atuais de Percepção Musical se aproximam dos materiais do século XIX. Para circunscrever nossa análise dentro de um âmbito viável para as dimensões deste artigo, consideremos apenas os principais livros dessa área publicados no Brasil nos últimos 20 anos: o *Ouvir para escrever ou compreender para criar?* (CAMPOLINA; BERNARDES, 2001), o *Percepção musical: prática auditiva para músicos* (BENWARD; KOLOSICK, 2009), o *Método Prince* (PRINCE, 2009; 2013) e *A arte de ouvir* (PRINCE, 2010; 2011). Podemos observar que destes quatro títulos apenas um não segue o modo de estruturação inaugurado por Pfeiffer e Nägeli, em 1809 – o livro *Ouvir para escrever ou compreender para criar?* de Campolina e Bernardes (2001). No caso de o *Método Prince* (PRINCE, 2009; 2013) e de *A arte de ouvir* (PRINCE, 2010; 2011), observa-se a separação dos elementos musicais (melodia, ritmo, dinâmica, etc.) e a abordagem apenas do ritmo; considerando-se *Percepção musical: prática auditiva para músicos* (BENWARD; KOLOSICK, 2009) é possível notar também a separação de elementos musicais, dessa vez em melodia, harmonia e ritmo, e também a abordagem de intervalos dentro da seção “melodia”.

Podemos observar, portanto, que algumas práticas de ensino de Percepção Musical que persistem na atualidade aproximam-se com poucas alterações do que era praticado no início do século XIX, ou seja, há mais de 200 anos. De acordo com Rogers (1983) e Covington (1992), o uso de exercícios envolvendo elementos isolados, como intervalos, se mantém até hoje graças à facilidade que atividades como essa apresentam para serem avaliadas. É certamente mais fácil atribuir nota para a classificação de intervalos que, por exemplo, para uma análise interpretativa de um excerto musical. Intervalos – assim como acordes e escalas – podem, basicamente, estar certos ou errados, não havendo um meio termo aceitável entre essas duas categorias.

Avaliar é necessário – e, de fato, não seria sequer sensato que defendêssemos o fim da avaliação para que os professores ficassem libertos das “camisas de força” que os levam a adotar práticas bicentenárias, como atividades calcadas na identificação de intervalos. O que precisamos, antes, é mudar o que entendemos por avaliação. O uso de intervalos nas aulas e provas só “facilita a vida” do professor que entende que avaliar é o mesmo que atribuir nota. A avaliação, na perspectiva de autores como Hoffmann (2011) e Luckesi (2011), supera isso, pois sua função maior é a de apontar caminhos para a transposição de dificuldades de aprendizagem. Portanto, quanto mais “fechadas” forem as ferramentas de investigação que o professor usar (ou seja, quanto mais fechadas forem as questões ou exercícios que ele propõe ao aluno), mais reduzidas serão suas chances de compreender o que se passa com seu estudante, e menor possibilidades ele terá de intervir sobre uma aprendizagem não concretizada. Portanto, o professor de Percepção Musical comprometido com seu estudante não tem apego a atividades passíveis de correção por simples cotejamento com o gabarito, como é o caso de atividades de identificação de intervalos. Esse professor busca observar a aprendizagem de seus alunos em um cenário mais amplo e que é possibilitado por tarefas mais complexas. Logo, se queremos de fato respeitar nossos alunos, como certamente era o desejo de Pfeiffer e Nägeli, ciosos que eram dos ensinamentos de Pestalozzi, precisamos rever nosso apego ao uso de intervalos, buscando outras formas, mais abrangentes e complexas, de envolvimento com a música.

Diante do que foi discutido aqui, parece conveniente agora que façamos uma discussão mais aprofundada sobre o que se pensa, na atualidade, a respeito do ensino de Percepção Musical e, mais especificamente, sobre a abordagem de intervalos nesse tipo de disciplina. Será que temos justificativas contemporâneas para continuar fazendo aquilo que era praticado em 1809?

“Existe fundamentação para que façamos as coisas do modo como fazemos?”: discutindo pedagogia da Percepção Musical e cognição musical

Na seção anterior começamos a apontar que, fazendo-se uma análise um pouco mais aprofundada sobre a abordagem de intervalos em Percepção Musical, a proposta criada no século XIX parece não ser tão positiva quanto poderiam supor os seus idealizadores. Convém, entretanto, que exploremos essa questão com um pouco mais de detalhe, trazendo autores atuais do campo da pedagogia da Percepção Musical e da cognição musical.

Para começar nossa discussão, gostaria de retomar a justificativa para a realização de ditados musicais que, segundo Will (1935), fundamentava o trabalho de Percepção Musical que era realizado no século XIX. Como dissemos, objetivava-se o desenvolvimento do solfejo e da leitura à primeira vista com a realização de atividades, por exemplo, de identificação auditiva de intervalos. Será, contudo, que podemos encontrar fundamentação para essa crença em autores contemporâneos? Será que a abordagem intervalar favorece a leitura musical?

Rogers (1983) é categórico em dizer que não existem argumentos para que defendamos que ler pensando ou calculando intervalos é algo que favorece o solfejo ou a leitura à primeira vista. De acordo com ele, esse tipo de estratégia torna a leitura muito pouco musical, pois é necessário ler pensando em frases e grupos maiores de notas para atribuir musicalidade à execução.

Falando especificamente sobre o solfejo, Telesco (1991) nos diz que o melhor caminho para a sua aquisição não parece ser propriamente aquele apresentado por Pfeiffer e Nägeli. Ela acredita que ao focar no ensino de intervalos o professor não está favorecendo a aprendizagem dos estudantes simplesmente porque não nos relacionamos cotidianamente com a música que está à nossa volta em termos intervalares. Nas palavras da autora, *“a sightsinging program that progresses by interval reinforces the ‘interval’ way of hearing tonal music, which I don’t believe is the primary way most of us really process music”* (TELESCO, 1991, p. 182). Para ela, as notas dentro de uma peça tonal não são processadas inicialmente em termos de intervalos, mas sim em termos de harmonia e tonalidade. Prova disso é que intervalos iguais podem, para o ouvido habituado à música tonal, soar de forma bastante diferente se ocuparem pontos distintos dentro da harmonia. Por exemplo, o intervalo de terça maior existente entre uma tônica e uma medianta na tonalidade maior é bastante estável, enquanto o mesmo intervalo de terça maior entre uma dominante e uma sensível certamente será percebido como instável, gerando uma sensação de terça maior completamente diferente da que acaba de ser mencionada. Rogers (1983) reforça dizendo que as notas não são todas iguais em música tonal, mas sim que carregam pesos e significados diferentes, atribuídos pela tonalidade, no que concordam também Ristow, Thomsen e Urista (2014).

É importante salientar que os autores mencionados não defendem que o ensino de intervalos seja abandonado, mas sim que existem outros aspectos mais urgentes de serem desenvolvidos com os estudantes, como é a questão da escuta de funções dentro de uma tonalidade – que leva à compreensão, por exemplo, de

que um salto para a sensível sempre será um movimento em direção à tensão, por mais que se cante uma terça maior ou qualquer que seja o intervalo. Rogers (1983) reforça essa ideia dizendo que não se trata de “jogar fora” a abordagem intervalar, mas sim de redimensionar o tempo e a importância que se atribui a ela, pois a compreensão dos intervalos musicais certamente não é o mais importante para que se compreenda auditivamente música tonal. Enfatizando o que já foi dito, Karpinski (1990) defende que uma das primeiras coisas a se trabalhar com o estudante seja a capacidade de compreender as funções que as notas ocupam dentro de uma melodia tonal, pois, segundo sua opinião, *“this is one of the most basic skills a listener should have; we should encourage its development from the first day of training”* (KARPINSKI, 1991, p. 205). Ainda segundo esse autor, o professor de Percepção Musical precisa ter clareza sobre o que são as bases da música tonal – fazem parte dela, por exemplo, a tônica (e a tonalidade), o pulso e a métrica. Ele afirma explicitamente que os intervalos não formam essa base a que ele se refere (KARPINSKI, 1991, p. 221), e prova disso é, por exemplo, o fato de seu livro didático (KARPINSKI, 2007) apresentar apenas um capítulo em posição avançada – o de número 13 – dedicado especificamente a esse conteúdo.

Em favor de sua abordagem, focada na compreensão das relações tonais, Telesco (1991) possui o depoimento de seus estudantes de Percepção Musical, que afirmam que o método que considera o contexto tonal é muito mais propício para a aprendizagem de Percepção Musical que a forma tradicional de ensino, baseada no cálculo de intervalos. Tomando emprestada a analogia proposta por Rogers (1983), é como se os estudantes que aprendem a pensar em termos de funções tonais imitassem o cego, que aprende a encontrar-se dentro de um ambiente familiar porque imagina a posição das portas, dos corredores, dos móveis, etc., e não porque conta a quantidade de passos existentes entre o ponto X e o Y. O cego, nesse caso, possui uma percepção global e tridimensional do espaço no qual está inserido, ao invés de dominar simplesmente um conjunto de quantidades de passos que faz pouco ou nenhum sentido do ponto de vista espacial.

Shepard e Jordan (1984), dois pesquisadores da área de cognição musical, corroboram o que foi dito por Telesco (1991) e Rogers (1983), entre outros pedagogos. Segundo eles, alguns intervalos podem ser julgados como sendo mais amplos do que são apenas em virtude da posição que ocupam dentro da escala. Portanto, um intervalo não é julgado como uma medida absoluta pelo ouvido humano, mas sim como algo que depende do contexto tonal no qual se insere. Dessa forma, a tonalidade não é uma informação que possa ser desconsiderada ou deixada para um “segundo momento” – para ser abordada, por exemplo, depois que o estudante dominar todos os intervalos isoladamente. Ainda, de acordo com aqueles autores, nossa percepção e memória tendem a interpretar os sons como se fossem parte de uma escala internalizada. Portanto, parece sensato que defendamos que nossa mente se relaciona com os sons inserindo-os em contextos mais amplos, como aqueles fornecidos pelas escalas/tonalidades e não os categorizando apenas como intervalos ou como um conjunto de dois sons.

A identificação de intervalos fora de contexto é, para a grande maioria das pessoas, também um grande problema. Prova disso é um estudo realizado por Wapnick, Bourassa e Sampson (1982), que investigaram a capacidade de um grupo de músicos para identificar o tamanho de intervalos tocados de forma isolada (sem um contexto tonal, ou mesmo atonal) e tocados ao término de uma sequência de dez notas (ou seja, após a exposição de um “contexto” melódico). Segundo os resultados da pesquisa, os músicos demonstraram melhor desempenho na diferenciação entre intervalos afinados, altos ou baixos na afinação quando esses

intervalos foram exibidos junto de uma sequência de notas. O mesmo ocorreu em um teste de discriminação de intervalos, ou seja, os músicos se demonstraram mais capazes de dizer se dentre dois intervalos tocados o segundo era igual ou diferente do primeiro quando esses intervalos eram acompanhados de um contexto.

Os resultados de Wapnick, Bourassa e Sampson (1982) parecem apontar para um modo de funcionamento da cognição humana que vincula a identificação de unidades musicais ao seu contexto, e que é muitas vezes ignorado pelos professores de Percepção Musical, que abordam a identificação de intervalos isolados. Como critica Covington (1992), uma das principais falhas do paradigma tradicional de ensino dessa disciplina é não levar em consideração o que dizem as pesquisas sobre o modo de processamento dos sons pelo pensamento humano. Desse modo, continuamos nos frustrando com problemas de aprendizagem já observados pelos professores do século XIX, sem conseguir avançar, mesmo tendo diante de nós um universo amplo de trabalhos científicos que poderiam dar suporte para a mudança de nossos métodos. Retomando o que acabamos de discutir, não respeitar o fato aparente de que o pensamento musical humano funciona melhor quando situado em um contexto, e insistir no ensino de intervalos isolados, é um ato de violência contra a cognição dos nossos alunos – especialmente se considerarmos que nos faltam também boas justificativas pedagógicas para ir contra a natureza cognitiva deles, afinal, no “mundo real” das salas de concerto, das gravações, das práticas em conjunto e etc. intervalos nunca são tocados fora de contexto, portanto, não temos motivos para insistir que nossos estudantes dominem uma habilidade anti-musical.

É importante salientar que não estamos pregando a extinção da abordagem intervalar. Esse tipo de atividade pode continuar sendo realizada, contanto que inserida, mesmo que minimamente, em um contexto mais amplo. Um exemplo de contextualização da abordagem intervalar pode ser encontrado no material *Percepção musical: prática auditiva para músicos*, de Benward e Kolosick (2009), que aborda a identificação auditiva de intervalos estimulando a sua comparação a movimentos entre graus da escala – uma segunda maior, por exemplo, é compreendida como o movimento da tônica para a supertônica de uma escala, ou vice-versa, enquanto a segunda menor é refletida pelo salto da sensível à tônica, ou o contrário.

O que gostaríamos de deixar claro é que o problema da abordagem intervalar reside no fato de ela ser, supostamente, uma forma gradual de se chegar à compreensão ampla das questões musicais. Contudo, dificilmente o “cenário completo” chega a ser descortinado, pois os alunos se perdem em fragmentos da música antes de chegarem à totalidade. Nas palavras de Covington (1992, p. 7),

we spend two years [nos cursos de graduação] “preparing” students to listen to music with an understanding of structural relationships, but the aural courses end just at the point when months of drills should be culminating in meaningful listening – listening awakened to the way all these isolated elements fit together in movements and entire compositions.

Diante da falta de tempo, que se constitui em uma das maiores preocupações dos professores de Percepção Musical, é preciso que utilizemos de forma mais proveitosa os geralmente dois anos de currículo que nos cabem, abordando o “cenário” da forma mais “descortinada” ou contextualizada possível. Sintetizando o que foi discutido, podemos citar uma imagem lembrada por Rogers (1983): é comum que, ao considerar os intervalos dentro de um trecho musical, os estudantes (e, por que não dizer, os professores também?) foquem tanto sua atenção nas

“árvores” que deixam de perceber a “floresta” – ou seja, as unidades menores do discurso musical podem ganhar tanta importância a ponto de ofuscarem a percepção da coerência tonal, que mantem coeso e coerente o conjunto de intervalos de que é feita a música.

Alguns professores muito bem-intencionados – assim como para Pfeiffer e Nägeli no século XIX – podem considerar a abordagem intervalar como uma forma de acelerar o processo de “descortinamento” a que nos referíamos. Calcular intervalos para a escrita de um excerto musical em uma situação de ditado, por exemplo, é uma técnica estimulada por bom número de docentes que, para “facilitar” o problema da notação, associam músicas a cada um dos intervalos (a quarta justa ascendente está no começo do Hino Nacional Brasileiro, a terça menor descente está no início de Greensleaves, etc.). Na opinião de Rogers (1982), contudo, a ginástica mental que a memorização de diferentes músicas para cada um dos 12 intervalos requer é opressora. De acordo com ele, a adoção da chamada “abordagem funcional” é muito menos extenuante, pois requer que o estudante se concentre em apenas 7 graus da escala e nas suas tendências, e que se atenha às funções harmônicas básicas de subdominante (preparação), dominante (tensão) e tônica (repouso), às quais se relacionam os graus da escala. Portanto, a abordagem intervalar não facilita, mas sim “complica a vida” do estudante, sobrecarregando-o com uma quantidade excessiva de informações.

Esse mesmo autor ainda defende que, por mais que pensar em intervalos possa vir a ser considerado como algo “prático” por alguns professores e alunos, por exemplo, para a realização de um solfejo (do que discordamos), a execução desse tipo de exercício não é um fim em si mesmo, dentro da aula de Percepção Musical, mas sim um meio para se chegar à compreensão da tonalidade. Portanto, a abordagem intervalar não deveria ser a primeira opção dos pedagogos musicais, pois ela dificulta a construção de uma compreensão mais alargada das relações existentes entre as notas em uma peça tonal. Nas palavras de Rogers (1983, p.23):

The main problem with the interval approach to tonal hearing is that it views sight singing as a skill to be acquired (i.e., becoming more accurate at producing notated pitches and rhythms) rather than as a means of gathering valuable inside information – of acquiring meaning – about how tonality itself works. Even if interval awareness were the easiest and fastest method of learning accurate tonal reproduction – a highly debatable premise – the goal remains to accomplish something more than just getting the right note: we hope also to hear that note in the right way – in its proper functional relationship to the immediate and even long-range context.

O posicionamento de Rogers (1983), portanto, é oposto ao dos pedagogos da Percepção Musical do século XIX. Para estes, os ditados musicais – e a realização de exercícios de identificação auditiva de intervalos, consequentemente – eram apenas ferramentas para o desenvolvimento da leitura à primeira vista e do solfejo. Para Rogers (1983), em contrapartida, tudo aquilo que é feito na aula de Percepção Musical, inclusive os próprios exercícios de intervalos e de solfejo, é apenas um meio para o desenvolvimento da compreensão da estrutura musical – mais especificamente, da tonalidade, no caso da música tonal. Ainda nas palavras do autor:

The purpose of dictation, for example, is not to produce correct written transcriptions but to produce a certain kind of listener who can hear sound as meaningful patterns. The purpose of sightsinging is not to provide a sight-reader service for music-department choral groups or to develop articulate vocal response – although these may be worthwhile fringe benefits. The goal again is to produce a listener who can hear musical patterns (ROGERS, 2004, p. 100).

Marvin (2007) possui opinião idêntica à daquele autor, e demonstra isso ao afirmar que o primeiro objetivo dos estudantes deve ser aprender a ouvir funções, e não realizar solfejos e ditados: *“we need to communicate to all students that their primary objective in aural skills is to learn to perceive musical function, and while class activities may include singing at sight or taking dictation, these skills are not the primary objective”* (MARVIN, 2007, p. 16).

Dessa forma, todo exercício que possa afastar o estudante do propósito de compreender estruturas musicais mais amplas – como por vezes acontece com a identificação de intervalos – precisa ser repensado e ressignificado dentro do processo de ensino. Como endossam Covington (1992) e Covington e Lord (1994), o estudante não deve se focar em elementos isolados do discurso musical, mas sim em compreender como eles dialogam entre si, afinal, na “vida real” e cotidiana dos músicos, a música está presente em toda a sua complexidade, e não segmentada em unidades “didáticas”. Para Klonoski (2006), ainda, exercícios que tentam limitar as complexidades do “ambiente” musical falham em preparar o estudar para lidar com a música em suas experiências diárias.

A abordagem intervalar também possui argumentos cognitivos a seu favor e que não nos permitem advogar plenamente convictos contra ela. Um estudo realizado por Dowling (1986), que buscou observar como ouvintes com diferentes níveis de experiência musical memorizam e representam música mentalmente, observou que pessoas inexperientes (que nunca estudaram um instrumento) tendem a memorizar música sem se atentar para mudanças na estrutura tonal, o que sugere que sua memória não seja sensível a graus da tonalidade, mas apenas a intervalos. Já ouvintes com moderado tempo de experiência musical (em média 5 anos de estudo), tendem a representar os sons musicais em termos de graus da escala, o que sugere a presença de uma escuta mais sensível ao contexto tonal. Músicos experientes (com pelo menos 15 anos de prática), por sua vez, são capazes de memorizar música tanto em termos intervalares, quanto em forma de graus da escala. Os resultados desse estudo dariam embasamento para a crença de que a abordagem intervalar atende a uma forma bastante primitiva de compreensão, sendo adequada para um trabalho de iniciação à aprendizagem de Percepção Musical. Contudo, esses achados são questionados por Castro (2013), que salienta o fato de o pesquisador ter chegado a eles usando um experimento que envolvia apenas a avaliação de semelhanças e diferenças entre trechos musicais, e que se afasta do que usualmente é trabalhado nas aulas de Percepção Musical, inviabilizando assim a utilização desse estudo para que se determine o modo de processamento cognitivo musical dos estudantes.

Feita essa ressalva, há de se considerar, contudo e como sugere Lake (1993) a partir do estudo de Dowling (1986), que sujeitos em diferentes momentos de desenvolvimento ouvem e processam música de forma distinta. Esse é um apontamento bastante pertinente aos professores, pois sinaliza que não se deve restringir a abordagem de ensino de Percepção Musical a um único padrão, seja ele o intervalar ou o “funcional” (baseado em relações tonais). Mais vantajoso parece ser o domínio de ambas as formas de entender o que é ouvido, como fazem os músicos experientes do estudo de Dowling (1986). Portanto, não se pode defender que a abordagem de intervalos seja abandonada das práticas e dos livros didáticos de Percepção Musical, ela apenas deve ser ressignificada, de acordo com o que vem sendo mencionado aqui.

Ainda defendendo a necessidade de que a abordagem intervalar não seja abandonada por completo, é importante salientar que ela é muito útil em alguns contextos. Como relembra Lake (1993), ela é válida quando se trabalha com melodias ou

passagens atonais, ou quando existem modulações ou a tonalidade é vaga. Rogers (1983) frisa que “calcular” intervalos certamente não é a única forma de se solfejar música atonal, pois mesmo nesse caso existe um contexto que precisa ser e é considerado pelo ouvido humano. Mas, certamente o uso do pensamento intervalar é mais uma alternativa possível, mesmo no caso de o estudante estar solfejando música tonal, pois essa abordagem permite, por exemplo, a realização de modulações para tonalidades distantes pelo cálculo de intervalos entre notas em um ou outro momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão de literatura realizada neste artigo conseguiu nos mostrar que a grande importância que é dada à abordagem intervalar não é um fenômeno circunscrito a uma localidade. O estudo dos intervalos em *Percepção Musical* e a relevância atribuída a eles têm sido problematizados por bom número de pesquisadores ao redor do mundo, evidenciando que não são apenas os colegas que conheci que estão “apegados” a essa questão. Ainda, o que o trabalho apresentado nos mostrou é que essa abordagem tem uma longa história e também propósitos muito “nobres” e bem fundamentados, que não se pode ignorar, mas que convém que sejam repensados, afinal, como já dissemos, “os tempos mudam”.

Passando à síntese do debate que foi realizado, retomemos as questões que me propus a abordar na abertura deste artigo. Com relação ao problema “os intervalos musicais são de fato um conteúdo importante? Por quê?”, o exame histórico efetuado nos permitiu situar o início dos registros da abordagem intervalar em *Percepção Musical* no século XIX, ligado a ideais “humanistas” e, mais especificamente, à filosofia pedagógica de Pestalozzi. A identificação auditiva de intervalos era possivelmente considerada como uma prática importante nessa época porque permitia a iniciação gradual ao ditado musical, apresentando uma forma de educação que respeitava o estudante e o seu desenvolvimento. O ditado musical, por sua vez, era visto como um recurso didático relevante por favorecer o desenvolvimento do solfejo e da leitura à primeira vista. A abordagem intervalar, como vimos, foi praticada ao longo do século XIX em diferentes países, ganhando novo impulso no século XX por se adequar aos ideais behavioristas, que influenciaram fortemente o pensamento pedagógico nas últimas décadas.

Contudo, cientistas da cognição musical da atualidade também passaram, com suas pesquisas, a oferecer fundamentação para que pedagogos da *Percepção Musical* questionassem, com diferentes argumentos, “aquilo que vínhamos fazendo e o modo como isso era feito”. As críticas apresentadas por esses autores à abordagem intervalar e à importância a ela atribuída podem ser resumidas em alguns pontos:

- a abordagem intervalar gera uma leitura pouco musical. O melhor seria observar frases e estruturas maiores, ao invés de intervalos;
- a abordagem intervalar leva a um afastamento do modo como nos relacionamos cotidianamente com música. Não ouvimos música tonal em termos intervalares, mais sim em termos harmônicos ou “funcionais”;
- a abordagem intervalar pode conduzir a erros, pois os intervalos podem ser julgados como maiores ou menores em função da posição que ocupam dentro da harmonia;
- a abordagem intervalar é algo mais complexo para a cognição humana que a abordagem funcional, especialmente quando os intervalos são apresentados fora de contexto. Portanto, ela é uma estratégia que vai contra e não a favor da natureza do aprendiz;

- a abordagem intervalar sobrecarrega o pensamento do estudante com excesso de informações (especialmente no caso do aluno que memoriza músicas para avaliar os 12 intervalos). A abordagem funcional é mais prática e natural, pois o estudante precisa, para realizá-la, ater-se a uma quantidade menor de informações (é preciso ter em mente apenas as principais funções – de tônica, subdominante e dominante – e os 7 graus da escala);
- a abordagem intervalar poderia até facilitar o solfejo e a realização de ditados (o que se questiona), mas o objetivo da aula de Percepção Musical não é formar melhores leitores e escritores de música. Seu propósito é desenvolver a compreensão da estrutura musical e esse objetivo pode ser comprometido com uma abordagem que não considere a complexidade harmônica envolvida na música tonal, e a forma como as notas se relacionam entre si formando discursos, mesmo no caso da música atonal.

Apesar das ressalvas que foram feitas à identificação de intervalos no ensino de Percepção Musical, é importante reforçar que não estamos defendendo que esse conteúdo deixe de ser abordado. Pelo contrário, defendemos a sua permanência, mas de forma ressignificada, pois essa abordagem apresenta mais uma forma possível de se compreender auditivamente a música. Ela pode não ser a mais urgente de ser aprendida, mas ainda assim deve ser considerada. O cálculo de intervalos pode ser útil para a escrita e o solfejo de música atonal, de trechos de música tonal em que a tonalidade esteja menos evidente, ou de passagens modulatórias – embora, mesmo nesses casos, a abordagem intervalar não seja a única possível de ser utilizada. Portanto, não risquemos os intervalos dos livros didáticos.

A ressignificação da abordagem intervalar, a que viemos nos referindo, perpassa pela reavaliação do caráter de conteúdo fundamental que é atribuído a ela. Como dissemos, outros conteúdos de Percepção Musical são mais urgentes de serem abordados com os estudantes, como é o caso da compreensão das funções que as diferentes notas ocupam dentro da harmonia. É preciso redimensionar o espaço e o tempo que os intervalos ocupam no currículo, pois um foco demasiado nas “árvores” pode impedir a visualização da “floresta”. Ainda, é necessário que ocorra uma revisão no modo como esse conteúdo é trabalhado, para que os intervalos não sejam abordados de forma isolada, ou retirados de contexto, o que provoca o afastamento desse tipo de exercício da música em toda sua complexidade, com a qual nos relacionamos cotidianamente.

Assim sendo, podemos conceber que uma aula de Percepção Musical mantenha sua essência mesmo sem que os intervalos estejam sendo trabalhados, pois, como observamos, o objetivo dessa disciplina na contemporaneidade é auxiliar o estudante a compreender a estrutura musical. Essa estrutura, certamente, não pode ser reduzida a sequências intervalares. Por mais tradicional que seja a abordagem intervalar, e por mais que ela reflita o modo como muito provavelmente nós próprios aprendemos e nos traga saudosas memórias, o ensino atual de Percepção Musical não segue mais os mesmos propósitos daquele ensino proposto no século XIX. Novos tempos e novas ideias exigem mudanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENWARD, Bruce; KOLOSICK, Timothy. *Percepção musical: prática auditiva para músicos*. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP/Editora da UNESP, 2009.
 CAMPOLINA, Eduardo; BERNARDES, Virgínia. *Ouvir para escrever ou compreender para criar? Um outra concepção de percepção musical*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CASTRO, David. Playing with motives – aural skills exercises for tonal structure. *Journal of Music Theory Pedagogy*, Boone, v. 27, p. 143-164, 2013. Disponível em: <music.appstate.edu/about/jmtp/playing-motives-aural-skills-exercises-tonal-structure>. Acesso em: 20/07/2018.

COVINGTON, Kate. An alternate approach to aural training. *Journal of Music Theory Pedagogy*, Boone, v. 6, p. 5-18, 1992. Disponível em: <https://music.appstate.edu/about/jmtp/jmtp-volume-6>. Acesso em: 20/07/2018.

COVINGTON, Kate; LORD, Charles H. Epistemology and procedure in aural training: in search of a unification of music cognitive theory with its applications. *Music Theory Spectrum*, Los Angeles, v. 16, n. 2, p. 159-170, 1994. Disponível em: <academic.oup.com/mts/articleabstract/16/2/159/999883?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 19/07/2018.

DOWLING, W. Jay. Context effects on melody recognition: scale-step versus interval representations. *Music Perception*, Los Angeles, v. 3, n. 3, p. 281-296, 1986. Disponível em: <www.utdallas.edu/research/mpac/publications/pdf/1986.pdf>. Acesso em: 20/07/2018.

GALIN, Pierre. *Exposition d'une nouvelle methode pour l'enseignement de la musique*. 2 ed. Lyon: Auguste Baron Libraire, 1935. Disponível em: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9674485x/f13.image.texteImage>. Acesso em: 19/07/2018.

HOFFMANN, Jussara. *Avaliar para promover: as setas do caminho*. Porto Alegre: Mediação, 2011.

KARPINSKI, Gary S. A model for music perception and its implications in melodic dictation. *Journal of Music Theory Pedagogy*, Boone, v. 4, p. 191-229, 1990. Disponível em: <music.appstate.edu/about/jmtp/jmtp-volume-4>. Acesso em: 20/07/2018.

_____. *Manual for ear training and sight singing*. Nova York: W. W. Norton, 2007.

KLONOSKI, Edward. Improving dictation as an aural-skills instructional tool. *Music Educators Journal*, Londres, v. 93, n. 1, p. 54-59, 2006. Disponível em: <journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/002743210609300124?journalCode=mej>. Acesso em: 20/07/2018.

LAKE, William E. Interval and scale-degree strategies in melodic perception. *Journal of Music Theory Pedagogy*, Boone, v. 7, p. 55-67, 1993. Disponível em: <music.appstate.edu/about/jmtp/jmtp-volume-7>. Acesso em: 20/07/2018.

LAVIGNAC, Alfred. *Cours complet theorique et pratique de dictée musicale*. Paris: Henri Lemoine, 1882. Disponível em: <archive.org/details/courscompletth13lavi>. Acesso em: 19/07/2018.

LUCKESI, Cipriano Carlos. *Avaliação da aprendizagem: componente do ato pedagógico*. São Paulo: Cortez, 2011.

MARVIN, Elizabeth West. Absolute pitch perception and the pedagogy of relative pitch. *Journal of Music Theory Pedagogy*, Boone, v. 21, p. 1-34, 2007. Disponível em:

<music.appstate.edu/about/jmtp/absolute-pitch-perception-and-pedagogy-relative-pitch>. Acesso em: 20/07/2018.

PRINCE, Adamo. *A arte de ouvir: percepção rítmica*. Volume 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

_____. *A arte de ouvir: percepção rítmica*. Volume 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. *Método Prince: leitura e percepção – ritmo*. Volume 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

_____. *Método Prince: leitura e percepção – ritmo*. Volume 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

RIEMANN, Hugo. *Katechismus der Musik-Diktats*. 3 ed. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1904. Disponível em: <hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP248538-PMLP402928-Riemann_-_Musikdiktat.pdf>. Acesso em: 19/07/2018.

RISTOW, Gregory; THOMSEN, Kathy; URISTA, Diane. Dalcroze's approach to solfège and ear training for the undergraduate aural skills curriculum. *Journal of Music Theory Pedagogy*, Boone, v. 28, p. 121-160, 2014. Disponível em: <music.appstate.edu/about/jmtp/dalcrozes-approach-solf%C3%A8ge-and-ear-training-undergraduate-aural-skills-curriculum>. Acesso em: 20/07/2018.

ROGERS, Michael R. Beyond intervals: the teaching of tonal hearing. *Indiana Theory Review*, Indianapolis, v. 6, n. 3, p. 18-34, 1983. Disponível em: <www.jstor.org/stable/24045968>. Acesso em: 20/07/2018.

_____. *Teaching approaches in music theory: an overview of pedagogical philosophies*. 2 ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.

SHEPARD, Roger N.; JORDAN, Daniel S. Auditory illusions demonstrating that tones are assimilated to an internalized musical scale. *Science*, Stanford, v. 226, p. 1333-1334, 1984. Disponível em: <www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17832632>. Acesso em: 20/07/2018.

SUCHODOLSKI, Bogdan. *A pedagogia e as grandes correntes filosóficas: a pedagogia da essência e a pedagogia da existência*. São Paulo: Centauro Editora, 2002.

TELESCO, Paula. Contextual ear training. *Journal of Music Theory Pedagogy*, Boone, v. 5, p. 179-190, 1991. Disponível em: <music.appstate.edu/about/jmtp/jmtp-volume-5>. Acesso em: 20/07/2018.

WAPNICK, Joel; BOURASSA, Gary; SAMPSON, Joanne. The perception of tonal intervals in isolation and in melodic context. *Psychomusicology*, Washington, v. 2, n. 1, p. 21-37, 1982. Disponível em: <psycnet.apa.org/record/1984-14073-001>. Acesso em: 20/07/2018.

WILL, Roy Templeton. *The history and development of musical dictation*. 65 f. Tese (Master of Music) – Department of Theory, Eastman School of Music, University of Rochester, Rochester, 1939. Disponível em: <catalog.princeton.edu/catalog/8398362>. Acesso em: 20/07/2018.

SENTIR, PENSAR, TOCAR: SOBRE PSICOLOGIA DA MÚSICA E SUA PESQUISA NA UFBA. CARTA A UMA JOVEM PESQUISADORA.

Cara colega,

Escrevo para atender a sua solicitação de breve relato da palestra por mim realizada no V Simpósio de Música Íbero-Americana, que ocorreu em Manaus, maio passado. Nela, apresentei inicialmente uma contextualização da disciplina *Psicologia da Música* para, em seguida, discorrer sobre as pesquisas atualmente realizadas no Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia da Universidade Federal da Bahia (NUPSIMUS), por mim coordenado.

Como é de seu conhecimento, a área da Psicologia da Música é herdeira, no ocidente, das pesquisas pioneiras realizadas na Grécia antiga. Sim, os gregos também investigaram as relações entre materiais e produção sonora, som e percepção, e estiveram interessados em estudar a influência do mesmo sobre pessoas e comunidades, sua força para evocar emoções. Pitágoras, ao realizar o experimento que se constituiu no marco inicial da teoria da música e *latu sensu* da ciência ocidental, desvelou alguns conceitos da acústica musical. Ele iniciou, sem pretender, uma tradição de estudos dos fenômenos musicais e suas relações com a natureza. Seus seguidores valorizaram as relações matemáticas dos fenômenos em detrimento da experimentação e Platão refletia sobre a influência dos modos musicais no estado de ânimo das pessoas. Já Aristóxenus, por sua vez, argumentava que os fenômenos musicais eram cognitivos e perceptivos por natureza, renunciando em séculos a psicologia da música ao considerar que deveriam ser estudados experimentalmente. Contrapôs-se, com isso, ao pitagorismo na música, valorizando a experimentação sobre as relações matemáticas. Na idade Média, tendo sido influenciado pelas ideias de Pitágoras, Platão e Aristóteles, Boécio escreveu *De institutione musica*. A influência pitagórica sobre seus escritos possibilitou à música assumir papel preponderante no currículo medieval, ao lado da aritmética, geometria e astronomia, como você bem sabe, e originou implicações estéticas amparadas pela teologia. Durante os séculos seguintes, graças a isso, pensadores destacados continuaram a estudar o fenômeno musical com perseverança e afinco – Galilei, Descartes, Newton e D’Alambert, por exemplo –. Contudo, foi no século XIX, com estudiosos do porte de Hermann von Helmholtz, Francis Galton, Carl Stumpf e Wilhelm Wundt, dentre outros, que a psicologia da música (assim como a própria psicologia) começou realmente a se formar. Com seus trabalhos, Helmholtz pretendeu, de um lado, diminuir a distância entre física e acústica fisiológica e do outro, a musicologia e a estética objetivando construir uma fundamentação científica para a estética. Galton realizou o primeiro estudo antropométrico sobre a hereditariedade do talento musical; Stumpf (um dos precursores da teoria da Gestalt) elaborou testes de aptidão musical e Wilhelm Wundt foi o criador do primeiro laboratório experimental de psicologia situado em uma universidade – Leipzig, em 1879. Foi ele, com esse laboratório, como você deve recordar, quem estabeleceu a psicologia como ciência e é bem gratificante, enquanto pesquisadora da área da cognição musical, saber que a investigação da música não passou ao largo de seus objetivos: além de extensos estudos sobre o ritmo, sua teoria da emoção apresenta três dimensões bipolares que foram levadas em consideração em diversos estudos posteriores da expressividade musical.

Não poderia deixar de trazer, em minha fala, um pouco das pesquisas de Carl Seashore. E foi o que fiz, ressaltando seu destaque como grande pioneiro do século XX, tendo abordado vários aspectos da disciplina, à qual se dedicou durante várias décadas. Por isso, seus estudos têm sido revisitados, neste início do século XXI: a comunidade acadêmica internacional constata a contemporaneidade de vários dos tópicos por ele abordados. Por exemplo, ele já estava atento aos aspectos expressivos da música ao buscar compreender o **vibrato** realizado por violinistas e cantores, como descrito em seu *Psychology of Music*.

Destaquei ainda os trabalhos de Leonard Meyer, Diana Deutsch e John Sloboda. A atuação de Deutsch, nos Estados Unidos, contribuiu para a consolidação internacional da área, com seus estudos sobre o ouvido absoluto, os livros que escreveu e a sua atuação na Universidade da Califórnia e na criação da *International Conference on Music Perception and Cognition*. John Sloboda, por sua vez, realizou trabalho similar na Europa: atuando primeiramente na Universidade de Keele, suas pesquisas abordaram vasta gama de tópicos e resultaram em uma série de publicações, dentre as quais diversos livros importantes para a área. Além disso, contribuiu ativamente para a consolidação da *European Society for the Cognitive Sciences of Music*.

Devido ao tempo limitado, eu mencionei apenas brevemente as pesquisas de David Hargreaves, Irene Deliège, Sandra Trehub, Ian Cross, David Huron, Susan Hallam e Emmanuel Bigand. São nomes que ressaltam no cenário internacional e devem constituir foco de interesse dos jovens pesquisadores da área.

Ao mencionar os colegas brasileiros – e tendo que me ater ao tempo da exposição – destaquei aqueles que contribuíram e contribuem para o estabelecimento da área no país. Dentre esses, foram Beatriz Ilari e Maurício Dottori, na Universidade Federal do Paraná, que idealizaram o I Simpósio de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM), em 2005. Esse evento agregou pesquisadores da área de Linguística, Semiologia e Psicologia Social oriundos de vários países e deu início a discussões interdisciplinares entre pesquisadores dessas áreas e da área da Música. Na edição seguinte do evento, ainda em Curitiba, em 2006, congregaram-se vários pesquisadores brasileiros. Foi nela que ocorreu a criação da Associação Brasileira de Cognição Musical (ABCM), tendo como primeira diretoria Beatriz Ilari, Diana Santiago, Rosane Cardoso de Araújo e Zélia Chueke. Ainda em 2006, na Universidade Federal do Paraná, foi criada a Revista *Cognição e Artes Musicais*, o impulso inicial às publicações sistemáticas da área no país. Com a realização do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais em Salvador, sob minha coordenação, em 2007, com a participação significativa de pesquisadores estrangeiros e brasileiros, a Associação lança os eventos numa caminhada periódica, anual, por várias instituições do país, de forma ininterrupta, até 2017, quando se optou por tornarem-se bianuais, em anos ímpares, em alternância com eventos regionais nos anos pares¹⁰³.

Foram por mim lembrados, na mesa que lhe descrevo, dentre os pesquisadores brasileiros, Afonso Galvão (UNB), Beatriz Raposo de Medeiros (USP), Cláudia Zanini (UFG), Clara Piazzetta (FAP), José Lino Bueno (USP), Marcos Nogueira (UFRJ), Maurício Dottori (UFPR), Regina Antunes dos Santos (UFRGS), Rosane Araújo (UFPR), Sonia Ray (UFG) e Zélia Chueke (UFPR).

Se o crescimento da pesquisa em cognição musical no Brasil pode ser percebido na leitura dos Anais da Associação, o desenvolvimento da área da

103 Você pode encontrar os anais desses eventos no site da Associação, em <http://www.abcmus.org/abcm-anais-simcam.html>, bem como os aspectos históricos mencionados acima. O mesmo site hospeda Percepta, a revista da ABCM.

Psicologia da Música na segunda metade do século XX pode ser apreendido facilmente por uma simples observação aos assuntos incluídos nas edições do *Grove's*, onde o verbete *psicologia da música* começa a aparecer a partir da edição de 1980, pelas três edições do livro *Psychology of Music* de Diana Deutsch, de 1982, 1999 e 2013, e pelos vários *Handbooks* que surgiram na área nas últimas décadas.

Daniel Levitin sugere dez áreas de pesquisa na disciplina: (1) Percepção e Cognição; (2) Desenvolvimento; (3) Performance, planejamento motor e expertise; (4) Avaliação das habilidades musicais; (5) O papel da música no cotidiano; (6) Desordens do processamento musical; (7) Estudos comparativos entre culturas; (8) Efeitos extramusicais da música; (9) Ensino e aprendizagens musicais e (10) Bases biológicas e evolucionárias de música.

Após esta introdução geral que tinha como objetivo, principalmente, atender à solicitação dos coordenadores do evento no sentido de trazermos uma visão geral da área aos estudantes da Graduação em Música inscritos no simpósio, passei a detalhar as atividades desenvolvidas no Núcleo de pesquisa que criei e coordeno desde 1995. Como é de seu conhecimento, esse Núcleo situa-se na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e está inscrito no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde esta data, quando se oficializou. Mas, orientações e publicações anteriores à formalização se iniciaram em 1992, pouco depois de meu ingresso como docente na Universidade Federal da Bahia. É que sempre me interessei pela Psicologia, a Psicologia da Música, a Performance Musical e a Educação Musical. Continuando a fala, no Simpósio, apresentei as perguntas norteadoras das atividades do Núcleo, que motivaram sua criação, orientaram e ainda orientam as suas pesquisas. Elas são, na área da Performance: Como se estrutura a prática musical? Quais os processos psicológicos que as sustentam? E, na área de interseção entre a performance com a educação musical: Como se ensina a tocar um instrumento musical? Como se aprende? Quanto àquelas relacionadas à educação musical geral, nos primeiros anos do Núcleo buscamos responder ao questionamento “Como se dá a educação musical na primeira infância?”, com trabalhos publicados na *Revista da ABEM* e nos *Anais do I Encontro Latino-Americano de Educação Musical* e *VI Encontro Anual da ABEM*, em 1997. No momento atual, contudo, esta pergunta se estende às várias etapas da vida, com ênfase na primeira infância, buscando ainda compreender quais os benefícios da música para o bem-estar das pessoas.

Ao longo da existência do Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia, os principais referenciais que nos guiaram foram as obras, pesquisas ou teorias (a depender do caso) de Howard Gardner, Edwin Gordon, Jean Piaget, Susan Hallam, Harald Jørgensen, Linda Gruson, John Sloboda, Aaron Williamon e Roger Chaffin e, mais recentemente, Alan Baddeley e Albert Bandura. Particularmente, sobre os meus projetos pessoais de pesquisa, destaca-se a influência dos trabalhos de Roger Chaffin e, dentre aqueles que orientei, além deste, destacam-se como referenciais as ideias de Susan Hallam, Lev Vigotsky, Keith Swanwick e Mihaly Csikszentmihalyi.

A equipe do Núcleo de Pesquisa em Performance e Psicologia da Música realiza ocasionalmente atividades de extensão, tais como palestras, simpósios e oficinas. Uma dessas oficinas, que escolhi para detalhar na palestra, foi a de “Treinamento mental para a performance musical de excelência”, realizada pela Dra. Liliana Araújo, em 2015, pesquisadora então associada ao Royal College of Music, de Londres. Além dela, gostaria de mencionar-lhe aqui os simpósios que realizamos: o de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia, em 2004; o já mencionado III Simpósio de Cognição e Artes Musicais – Internacional, de 2007 e

dois Simpósios sobre Música e Memória, o primeiro deles na Universidade Federal de Alagoas, em 2014, e o outro na própria UFBA, em 2015. Não cheguei a tratar deles na palestra, mas, todos foram oportunidades para intenso aprendizado.

A parte final da minha palestra apresentou resumidamente os projetos por mim realizados entre 2013 e 2017, para exemplificar as atividades de pesquisa desenvolvidas no Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia. Como os projetos por mim coordenados no Núcleo entre 1992 e 2016 estão descritos tanto no artigo publicado nos *Anais do III SIMCAM* quanto no trabalho apresentado no I Festival Parallaxe (realizado na UFBA, em 2016) e incluído no livro *Pesquisa em música e diálogos com produção, ensino, memória e sociedade*, organizado pelo professor Paulo Lima, não necessito detalhá-los aqui. Vou preferir compartilhar com você um pouco do meu aprendizado na prática de pesquisadora-docente ao longo de três décadas de vida universitária. Penso que isso pode lhe ser mais útil.

Para mim, além de demonstrar interesse, quem pretende realizar pesquisa deve verdadeiramente amar fazer pesquisa. Só isso vai propiciar motivação suficiente para que as adversidades não a impeçam de seguir em frente, particularmente num contexto político-social que não considere pesquisa uma prioridade.

É importante cercar-se de jovens pesquisadores e estudantes interessados em pesquisa. Isso vai estimular o pesquisador a olhar seu objeto de investigação de modo criativo, sem medo de se arriscar. Particularmente, os estudantes de graduação interessados genuinamente em pesquisa, apesar de seu desconhecimento completo da área, são aqueles mais entusiastas e motivados, que nos auxiliam a manter acesos nossos ideais. Se, por um lado, demandam mais tempo de orientação que os mestrandos ou doutorandos, seu entusiasmo é contagiante e sua juventude nos aponta possibilidades ainda não trilhadas. Sempre gostei de trabalhar com eles.

Necessário acautelar-se contra os colegas pesquisadores, pois, infelizmente, as dificuldades da convivência humana estão presentes em toda a parte, e não estariam menos na área da pesquisa. Há os pesquisadores que sem a menor vergonha roubam as ideias dos outros, para não mencionar os plágios e perseguições. Aconteceu algumas vezes comigo. É preciso, portanto, protegê-los, às nossas ideias, e, sobretudo, ensinar nossos orientandos a ter cautela.

Trabalhando numa instituição de ensino superior, é possível acreditar na possibilidade de realização do tripé ensino-pesquisa-extensão, mas é importante aprender a respirar, saber cuidar de si. Em minha experiência, trabalhei em todas as três vertentes e, além delas, em cargos de administração universitária. Mas, não é possível realizar tudo ao mesmo tempo. Portanto, é necessário organizar-se bem, e uma maneira de fazer isso é ir escolhendo os momentos de atuação em cada uma das áreas, ou as áreas que irá priorizar. De certa maneira, embora intuitivamente e sem um planejamento muito claro, foi o que fiz. Mas, se fosse percorrer novamente meu percurso acadêmico, tentaria separar mais tempo para a prática artística, um tanto negligenciada por mim na última década.

Também é importante não se afogar nas exigências do publicar ou perecer. Se o número de artigos publicados vai impactar em mais recursos para novos projetos, ou mais pontuação para os nossos cursos, é preciso, contudo, manter a possibilidade de reflexão, para isso necessitamos de tempo. Alguns pesquisadores desenvolvem as publicações em conjunto com os estudantes, o que é bem louvável se realmente houver uma parceria com eles. Além disso, com a consolidação da área e o conseqüente contexto atual, em que já contamos em várias partes do país com doutorandos nos grupos de pesquisa, podemos delegar-lhes funções de tutores dos estudantes da graduação, por exemplo. São estratégias apropriadas para otimizar o desempenho das atividades do grupo.

Tratando das parcerias com outros pesquisadores e grupos, é cada vez mais importante buscá-las. Isso é reforçado por todas as agências de pesquisa e, além de ter potencial para melhorar a qualidade dos trabalhos e dos grupos de pesquisa, favorece a difusão de ideias e o aproveitamento de potenciais de pesquisa que de outro modo ficariam isolados em áreas distantes. Ao conseguir estabelecê-las, é fundamental ter paciência com as dificuldades que daí advêm, sobretudo na área da música, em que o costume e as sistemáticas da realização da pesquisa ainda não se encontram bem estabelecidos, mesmo entre os pesquisadores, e há um desequilíbrio entre os graus de comprometimento de cada um no processo. Isso se deve, penso, às múltiplas funções assumidas pelo docente-pesquisador nas instituições universitárias que, no caso da música, devem ser acrescidas das atividades inerentes à produção artística: nem sempre é possível conciliá-las harmoniosamente nos cronogramas apertados. As redes de pesquisa, portanto, devem ser estabelecidas com aqueles indivíduos que saibam honrá-las. É que a distância provoca dificuldades na realização dos cronogramas, se todos os indivíduos envolvidos não estão convictos de sua urgência. Apesar das dificuldades naturais do processo, percebi, com a experiência que a recomendação das agências traz, mais benefícios que pesares.

É necessário reconhecer nossos limites. Não apenas os limites de recursos materiais, equipe e tempo: nossos limites físicos e nossos limites intelectuais. Com o aumento das exigências burocráticas, no decorrer dos anos, chegamos a um momento em que se faz imperioso um apoio técnico qualificado aos pesquisadores, na forma de uma secretaria de apoio às demandas burocráticas dos editais.

Também é necessário decidir como iremos nos posicionar quanto às abordagens que iremos adotar, inclusive no que diz respeito às questões metodológicas. Não me refiro apenas às questões filosóficas, se serão quantitativas, qualitativas ou mistas. Falo do viés prático. Adotarei um único modelo de investigação, enquanto pesquisador ou orientador? Ou serei qual médico homeopata, variando as indicações a depender do estudante? Há vantagens e limitações em ambas as escolhas e, na constituição de um grupo de pesquisa, pensando retrospectivamente a partir da minha experiência, talvez uma palheta menor de opções produza mais resultados palpáveis, na forma de mais publicações. Cumpro, portanto, sopesar entre a rotina da aplicação de metodologia uniforme em todos os estudos ou tipos de estudos, com a possibilidade de maior produção, ou a variação na escolha dos métodos a empregar, com a possibilidade de maior variedade de métodos de realização e estilos de escrita.

Por fim, gostaria de lhe convidar a olhar e visitar as áreas do conhecimento com possibilidade de relacionamento com a psicologia da música. Em realidade, foi tratando das interseções dessa área com outras que iniciei a palestra. A possibilidade de escolha de áreas para pesquisa interdisciplinar ou transdisciplinar é grande, pois, conforme é do seu conhecimento, a vibração sonora e a música se relacionam com a educação, a psicologia, a sociologia, a antropologia, a biologia, a filosofia, a medicina, a física, e com todas as possibilidades de novas relações daí possíveis, tais como a acústica, a musicoterapia, a neurofisiologia, etc... São muitas as possibilidades para quem resolve se dedicar à pesquisa em psicologia da música, portanto. O campo é vasto e os trabalhadores, ainda poucos. Que você possa explorá-lo com entusiasmo e confiança! São meus votos cordiais.

Diana Santiago

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

<dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6637230605180788>. Acesso em: 07 de novembro de 2018.

<www.abcoamus.org/abcm-anais-simcam.html>. Acesso em: 09 de novembro de 2018.

<www.abcoamus.org/abcm-historico.html>. Acesso em: 09 de novembro de 2018.

BADDELEY, A. “A memória autobiográfica”. In: Baddeley, A.; Anderson, M.C.; Eysenck, M.W. *Memória*. Tradução de Cornélia Stolting. p. 152-177. Porto Alegre: Artmed, 2011.

BADDELEY, A. D., & HITCH, G. J. “Working memory”. In Ower, G. (Org.), *The psychology of learning and motivation: advances in research and theory*. (Vol. 8, p. 47-90). New York: Academic Press, 1974.

BARRY, N.; HALLAM, S. “Practice”. In Parncutt, R. & McPherson, G. (Orgs.), *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. p. 167-181. Oxford, UK: Oxford University Press, 2002.

CHAFFIN, R.; IMREH, G. & CRAWFORD, M. *Practicing perfection: memory and piano performance*. Mahwah (NJ, USA): Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

DEUTSCH, D. et al. “Psychology of Music.” In: Macey, L. (Online Editor). *New Grove II Online*. <www.grovemusic.com/shared/view/article.html>. Acesso em: 29 de junho de 2002.

HODGES, D.; SEBALD, D. C. *Music in the human experience: an introduction to Music Psychology*. New York: Routledge, 2010.

ILARI, B. “Cognição musical: origens, abordagens tradicionais, direções futuras.” In: Ilari, B.; Cardoso, R. (Orgs.), *Mentes em música*. p. 13-16. Curitiba: DeArtes UFPR, 2010.

SANTIAGO, D. “Certezas efêmeras, conhecimentos inacabados: diálogos entre pesquisa e ensino em música”. In: Paulo Costa Lima. (Org.). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, v. 1, p. 75-95. 2016.

SANTIAGO, D. *Pesquisa em Performance Musical e Psicologia da Música na UFBA*. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais – Internacional, 2007, Salvador. Anais: Salvador: EDUFBA, v. 1. p. 164-171. 2007

SEASHORE, C.E. *Psychology of Music*. New York: Dover Publications, 1967. (Obra

ORGANIZADOR

Márcio Páscoa

Doutor em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra, com graduação em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, onde também fez o mestrado em Artes/Música. É Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, lotado no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes desde a sua criação. É investigador colaborador do Centro de Estudos em Estética e Sociologia Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa. Autor de vários livros e artigos sobre ópera no Brasil e em Portugal, cuidando também dos temas voltados à performance, teoria e análise do Período Galante. Conduz projetos voltados a estudos musicais ítalo-luso-brasileiros, no Laboratório de Musicologia e História Cultural, o qual coordena. Dirige e toca a Orquestra Barroca do Amazonas, que já se apresentou em dezenas de cidades de Brasil, Portugal, Espanha e Itália, tendo gravado 5 CDs; com este grupo, foi premiado pela Academia Amazonense de Letras pela contribuição cultural no Amazonas.

AUTORES

Ana Guiomar Rego Sousa

Doutora em História Cultural pela UnB, é Mestre e Gradua em Música pela UFG, mesma instituição onde é Professora Associada. Foi diretora por 9 anos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, tendo sido também coordenadora da Licenciatura em Música e da Especialização em Ensino de Música e Processos Interdisciplinares em Artes. É colaboradora na Pós-Graduação na Universidade de Évora, do CEMEM-UFRJ e do CESEM-UNL, onde é parte do comitê científico do Núcleo Caravelas. Preside o Simpósio Internacional de Musicologia da UFG desde a sua criação há uma década, assim como o Festival Internacional de Música da EMAC-UFG. Coordena o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, na UFG. Recebeu medalhas de mérito do Conselho Estadual de Goiás, da Academia de Letras e Artes de Goiás e do Governo do Estado de Goiás.

Caroline Caregnato

Doutora em Música pela Unicamp, é licenciada em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, possuindo também Licenciatura em Educação Artística e Mestrado em Música pela Universidade Federal do Paraná. É professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas, lotada no Curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Coordena o Laboratório de Cognição e Educação Musical. Atua nas linhas de cognição musical, teoria piagetiana e educação musical

David Cranmer

Doutor e Mestre em Música pela Universidade de Londres, graduou-se na mesma área na Universidade de Cambridge. Professor Auxiliar na Universidade Nova de Lisboa, integrando o Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical, onde coordena o Núcleo Caravelas de Estudos Luso-brasileiros. Desenvolve projetos com instituições artísticas e acadêmicas de Portugal e Brasil, como o Teatro São Carlos, a UFG, a Unicamp, o Paço Ducal de Vila Viçosa, dentre outros. Sua linha de pesquisa envolve sobretudo a obra de Marcos Portugal e a música vocal luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX.

Diana Santiago

Doutora em Música pela UFBA, com Mestrado em Música, (Performance de Piano e Educação Musical) pela Universidade de Rochester (EUA), possui Pós-doutorado no Roya Colege of Music, em Londres. Graduou-se em Música na UFBA e fez especialização em Arteterapia no Instituto Junguiano da Bahia. É Professora Associada aposentada pela UFBA, ainda integrando o Programa de Pós-Graduação em Música, do qual foi coordenadora em três ocasiões. Assumiu cargos diretivos na ANPPOM, ABEM, ABRAPEM, ABCM, FAPESBA e foi parecerista da CAPES, além de vários periódicos acadêmicos.

Edite Rocha

Doutorada e Licenciada em Música pela Universidade de Aveiro, com apoio da FCT, ganhou prêmio de Investigação Histórica D. Manuel I, por sua tese. Fez seu Mestrado na Schola Cantorum Basiliensis (Suíça). Realizou Pós-doutoramento no INEt-UNL. É professora da UFMG, onde coordena o Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros. É bolsista de produtividade em pesquisa pelo CNPq. Possui atividade frequente de organista, a solo ou com conjuntos diversos, no Brasil e no exterior. Integra o Programa da Pós-Graduação em Música da UFMG.

José Geraldo Grillo

Doutorado em Arqueologia pela USP, com estágio na École Française d'Athènes. Fez Graduação em História na USP. Possui Mestrado em Ciências da Religião na Universidade Metodista de São Paulo. É professor de Arte Antiga na UNIFESP, sendo coordenador do Programa de Pós-Graduação em História da Arte. É pesquisador associado na École Française d'Athènes. Trabalha sobretudo com Cerâmica Grega e Estudos Clássicos.

Luciane Páscoa

Doutora em História Cultural pela Universidade do Porto, com graduação em Música e Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, e mestrado em História pela PUC-SP, é Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas, lotada no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, sendo a sua coordenadora no período 2017-2021. Faz parte da diretiva nacional do RIDIM (Répertoire Internationale d'Iconographie Musicale). Autora de dois livros sobre as artes plásticas no Amazonas no século XX. É líder do grupo de pesquisa Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura – MemoCult. Sua produção enfoca a Iconografia/Iconografia Musical, a História da Arte brasileira e portuguesa entre séculos XIX e XX e Filosofia da Arte

Marcos Virmond

Doutor em Música pela UNICAMP, obteve graduação na Universidade do Sagrado Coração em Bauru, onde também foi seu professor. Pesquisador do século XIX musical brasileiro, enfoca sua investigação sobre Carlos Gomes e sua obra. Colabora com o Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP.

Maria José Spiteri

Doutora em Artes Visuais pela UNESP, onde também obteve o Mestrado em Artes e a Graduação em Educação Artística. É professora na Universidade Cruzeiro do Sul. Integra o grupo de pesquisa Barroco Memória Viva e é membro do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. O foco de sua investigação é História da Arte Brasileira e Imaginária religiosa.

Mário Trilha

Professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, lotado no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, integrando o Laboratório de Musicologia e História Cultural. É doutorado em Música pela Universidade de Aveiro, com pós-doutorado pela Universidade Nova de Lisboa, onde é também investigador colaborador. Possui ainda mestrado em Música na Hochschule für Musik Karlsruhe e na Schola Cantorum Basiliensis. Como pesquisador dedica-se aos estudos musicais luso-brasileiros, performance, teoria e análise da música no Período Galante. É autor de capítulos de livros e artigos em diversos periódicos. Tem diversos CDs gravados, incluindo com a Orquestra Barroca do Amazonas, sendo seu cravista.

Pablo Sotuyo Blanco

Docente da UFBA, onde obteve seu Doutorado em 2003, é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à música, incluindo o estabelecimento do Repertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM) de que é atualmente o presidente nacional. Também integra a diretiva nacional da Associação Internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML). Coordena o Acervo de Documentação Histórica musical da UFBA e preside a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). Atua na Graduação e Pós-Graduação na UFBA.

Pulo Kühl

Doutor em História Social pela USP, onde fez Graduação em Filosofia, possui ainda Mestrado em História da Arte e da Cultura pela UNICAMP. Nesta instituição desenvolve carreira docente, sendo atualmente Livre-docente. Fez pós-doutorado em História da Arte na New York University. Suas linhas de pesquisa envolvem poética e preceptivas, ópera, estudos luso-brasileiros, história da arte, séculos XVIII e XIX. dentre outros.

Tharine Cunha Oliveira

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, com apoio da CAPES, obteve seu Bacharelado em Música (Flauta Transversal) nesta mesma instituição. Seu trabalho enfoca Iconografia Musical e gênero no século XIX brasileiro. Colaborou na comissão de organização de diversos eventos acadêmicos e projetos de extensão.



para conhecer mais a *editora*UEA e suas publicações acesse o site e nos siga nas redes sociais

editora.uea.edu.br

ueaeditora



