

ANAIIS DO IV CONGRESSO

ABMUS

Associação Brasileira de Musicologia

A historiografia musical brasileira como
suporte para pensar a musicologia
na contemporaneidade

Textos das comunicações apresentadas

ABMUS 2024

Realização

ABMUS

Associação Brasileira de Musicologia

Presidente (Gestão 2023-2024)

Pablo Sotuyo Blanco

Patrocínio



Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Presidente - Denise Pires de Carvalho

Apoio



Sonare
Centro de Produção, Documentação
e Estudos de Música

SONARE - Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música

Presidente - Ricardo Mazzini Bordini

ANAIS DO IV CONGRESSO ABMUS

A historiografia musical brasileira como suporte para pensar a musicologia na contemporaneidade

Revisão dos textos e normalização: Héliida Santos Conceição

Diagramação: SONARE

Comissão Organizadora do IV ABMUS

Pablo Sotuyo Blanco – UFBA / ABMUS Presidente

Alberto Dantas Filho – UFMA / ABMUS Vice-Presidente

Beatriz Magalhães Castro – UnB / ABMUS Ex-Presidente imediato

Ana Guiomar Rêgo Souza – UFG / ABMUS Secretária

Marcos Virmond – UNICAMP / ABMUS Tesoureiro

Mary Angela Biason – Museu Carlos Gomes / ABMUS Conselho Fiscal

Fernando Magre – FAMES / ABMUS Conselho Fiscal

Diósnio Machado Neto – EACH-USP

Comissão Científica

Pablo Sotuyo Blanco – Presidente

Alberto Dantas Filho – Beatriz Magalhães Castro

Ana Guiomar Rêgo Souza – Marcos Virmond – Fernando Magre

Diósnio Machado Neto – Mary Angela Biason

Corpo de Pareceristas

O evento contou com a colaboração de conceituados acadêmicos de várias instituições do Brasil que emitiram pareceres na avaliação dupla-cega.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

A152a ABMUS, Associação Brasileira de Musicologia.

Anais do IV Congresso ABMUS: A historiografia musical brasileira como suporte para pensar a musicologia na contemporaneidade / Brasil: Associação Brasileira de Musicologia ABMUS, 2024. 207 p.: il. color.

ISSN: [EM TRÂMITE]

1. Musicologia. 2. Pesquisa em Música. 3. Historiografia da Música.

SUMÁRIO

Apresentação	p. 7
COMUNICAÇÕES	
Música e estudos de gênero: relato e divulgação científica de uma vivência em uma disciplina de História da música na Pós-graduação Hugo Romano Mariano	p. 9
Musicologia, esquecimento e memória: o caso dos Festivais da Guanabara Semitha Heloisa Matos Cevallos	p. 21
Contribuições dos Modelos Historiográfico-Musicais propostos no Uruguai no século XX para pensar a Musicologia no século XXI Leonardo Manzino	p. 33
Saudade e identidade cultural brasileira: um diálogo semiótico entre pintura e música Cleisson Melo	p. 39
Musicologia e processos criativos: discussão do período de Wagner em Paris (1839-1842) Marcus Mota	p. 49
Breve relato das atividades do maestro José Moreira Lopes em Campinas/SP Claudia Felipe Da Silva	p. 56
Reunião de acervos brasileiros de instrumentos musicais no Museu Virtual de Instrumentos Musicais MVIM Adriana Olinto Ballesté, Ana Cristina Valentino, Daniel Dos Santos	p. 58
Entre notas e frequências: o Arquivo da Banda de Música da Polícia Militar da Paraíba Amarilis Rebuá de Mattos, Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, Wyne Tavares Pereira de Lima Silva	p. 64
Aerofones pré-históricos no Brasil: o caso das flautas e apitos no MAX/UFS Giuseppe Augusto Araujo	p. 78
Banda de pífanos Esquenta “Muié” de Marechal Deodoro, Alagoas: resgate, transcrição e análise do repertório Kleber Dessoles Marques, Nilton da Silva Souza	p. 88
História institucional da música erudita no Espírito Santo: análise crítica da biografia Wesley Higino	p. 100
Epistemologias da complexidade: uma caixa de ferramentas para a história da música e para a musicologia? Maya Suemi Lemos	p. 126

Por Uma Musicologia (Inter)Cultural Carlos Ernest Dias	p. 134
É, nesta Lisboa, figura de proa da nossa canção: visões das Fado Bicha através das televisões Caio Mourão	p. 138
Maestro João Eduardo Pereira: uma trajetória de vida Amarilis Rebuá de Mattos, Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, Wyne Tavares Pereira de Lima Silva	p. 150
O conservatório musical de Santos: em busca de uma instituição cultural em trânsito Raphael F. Lopes Farias	p. 163
Duas cartas de Guarnieri Arysselmo Lima, Marcos da Cunha Lopes Virmond	p. 171
O baixo elétrico emancipado de Jorge Degas: um pilar ocultado da história Fernando Rocha da Silva, Acácio Tadeu Camargo Piedade	p. 177
Centro de Documentação Musical (CEDOM): a criação do laboratório e o papel estratégico da política de pesquisa musicológica no âmbito da Universidade Federal de Alagoas Nilton da Silva Souza	p. 187
A importância da documentação na construção historiográfica musical e os instrumentos de representação da informação musical da atualidade Letícia Santos de Jesus	p. 194
Musicologia e Big Data no Brasil: bancos de dados para uma musicologia mais crítica e melhor embasada Pedro Ivo Araújo	p. 195
“Eu sou da Lira, não posso negar”: memória social, trajetória e modo de vida na Lira Guarany Karina Barra Gomes	p. 196

APRESENTAÇÃO

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco
Presidente da ABMUS
(gestão 2023-2024)

Estimados colegas e amigos,

Resultante do IV Congresso da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), organizado pela ABMUS, com patrocínios da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES - através do programa PAEP – Código de Financiamento 001) e do SESC-SANTOS, junto aos apoios da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Santos, do LAMUS/EACH-USP e do SONARE, estes Anais incluem os textos das comunicações apresentadas durante o evento.

Na tradição historiográfica musical brasileira há um corpo de textos, as Histórias da Música Brasileira/no Brasil, que historicizam as práticas, contextos sociais, instituições e agentes da cena musical nacional, caracterizadas por aderir aos paradigmas das histórias ocidentais da música. No entanto, dessas histórias da música, além dos fatos positivos, extraem-se particularidades constituídas tanto pelas idiossincrasias locais, quanto em como se relacionam com os projetos civilizatórios, expondo relações de dependência a plataformas epistemológicas assimiladas nos alinhamentos Norte-Sul da ocidentalidade. Desta forma, constroem-se caminhos da patrimonialização de bens culturais através da organização de acervos e a legitimação de documentos históricos, de forma muito próxima ao paradigma anterior ao advento da Escola dos Anais. O resultado dessa postura foi uma prática historicista que mal se libertou da ideia de discutir a música no Brasil a partir de um cânone decorrente das grandes personalidades e de suas obras.

Porém, além disso, há o que não é sistematizado, ou seja, os processos de apagamentos e memoricídios nos quais se projetam as hegemonias discursivas da sociedade dominante. Em síntese, é neste espaço entre o dito e o não dito que as estruturas enunciativas historiográficas passam a constituir e definir a territorialidade da nossa musicologia e o nosso lugar no sistema-mundo. Para tanto, perscrutar a musicologia na percepção dos movimentos hegemônicos, assim como dos movimentos “esquecidos” ou “velados” torna-se um exercício cíclico. Este compromisso requer-nos confrontar a historiografia na percepção dos discursos dominantes, mas também compreender as novas epistemologias que refletem sobre a cena musical a partir das territorialidades que emergem de nossa realidade geográfica-cultural de profunda diversidade, incluindo as performativas e corporais não normativas, decolonizadas dos próprios paradigmas, usados tradicionalmente de forma pouco atenta a práticas cotidianas e suas realidades discretas. Assim, devemos considerar questões contemporâneas que rompam a cadeia do lócus elaborativo das dominâncias, assim como dos métodos de investigação e divulgação de nossas pesquisas. É um ambiente para pensar os lugares silenciados ou como a música se dá nas territorialidades informacionais que mudaram, nas últimas décadas, os padrões de produção, circulação, escuta e consumo da música. Da mesma forma, é um espaço para equacionar as questões identitárias, no sentido de melhor posicionar a musicologia para dialogar com as demandas de expressão de gênero, étnico-raciais e condições socioeconômicas, tanto artísticas como de engajamento sociopolítico.

Desafia-se assim a uma prática musicológica renovada em seus enfoques de forma crítica e radical, inclusive a não interdição da criação e performance como formas de problematização da cena musical, emancipando o objeto musical da mediação escrita e pensar a historiografia musical brasileira na perspectiva de hegemonias e contra-hegemonias, discutir os modelos e o pensamento adotados na produção de discursos locais, regionais e nacionais, dos métodos e entrelaçamentos interdisciplinares, dos impactos dos ambientes de escuta atuais, dos processos críticos numa era de realidades ampliadas, das novas epistemologias, assim como do papel do musicólogo no processo, demandando atenção às pressões ideológicas e/ou filosófico-estruturais do presente.

Que estes Anais contribuam na motivação dos musicólogos (profissionais ou estudantes), a dialogarem em torno da história e cultura musicais, assim como no fortalecimento dos esforços na salvaguarda e melhor conhecimento do nosso patrimônio musical.

Desejamos que tenham uma ótima leitura!

COMUNICAÇÕES

MÚSICA E ESTUDOS DE GÊNERO: RELATO E DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA DE UMA VIVÊNCIA EM UMA DISCIPLINA DE HISTÓRIA DA MÚSICA NA PÓS-GRADUAÇÃO

Hugo Romano Mariano

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

hugoromanomariano@gmail.com

Resumo: Relato de experiência, divulgação científica e interlocução acadêmica mediante a descrição e análise do seminário “Entre a Música e os Estudos de Gênero: um olhar dialógico para o século XIX”, apresentado em 2021 em uma disciplina de História da Música na pós-graduação. Pormenoriza-se a noção de corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010), e o conceito de gênero (Altmann, 2015) etc., para compreender crítica e educacionalmente as concepções binárias heteronormativas à luz do contexto oitocentista suscitado, isto mediante a urgência das demandas politizadas e estéticas da contemporaneidade.

Palavras-chave: Música. Gênero. Estudos de Gênero. História da Música. Historiografia.

MUSIC AND GENDER STUDIES: REPORT AND SCIENTIFIC DISCLOSURE OF AN EXPERIENCE IN A MUSIC HISTORY DISCIPLINE IN POSTGRADUATE

Abstract: Experience report, scientific dissemination and academic dialogue through the description and analysis of the seminar “Between Music and Gender Studies: a dialogical look at the 19th century”, presented in 2021 in a postgraduate History of Music course. The notion of musical corporeality (Schroeder, 2006 and 2010), and the concept of gender (Altmann, 2015) etc., are detailed, to critically and educationally understand heteronormative binary conceptions in light of the nineteenth-century context raised, this through the urgency of politicized and aesthetic demands of contemporary times.

Keywords: Music. Gender. Gender Studies. Music History. Historiography.

“A reprodução plena do passado é, como qualquer trabalho humano, um ideal que se realiza sempre da maneira que é permitida pela conformação de realidade em cada instante do tempo”

(Benedetto Croce, 1997, p. 93)

“Ao produzir conhecimento sobre o passado, é possível desestabilizar as certezas do presente e assim poder imaginar um futuro diferente.”

(Joan Scott, 2011)

1. Introdução

Este é um relato de experiência¹ que se dá a partir da descrição e análise do seminário “Entre a Música e os Estudos de Gênero: um olhar dialógico para o século XIX”, apresentado em 2021, no primeiro semestre, em uma disciplina de História da Música na pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. A disciplina em questão foi a MS103: Tópicos Especiais em História e Literatura Musical, ministrada on-line durante a pandemia de Covid-19, tendo como docentes a professora doutora Lenita Waldige Mendes Nogueira e o professor doutor Marcos da Cunha Lopes Virmond.

Segundo o programa e cronograma, esta disciplina propunha o “estudo de um conjunto de conhecimentos sobre as relações políticas, sociais e culturais na vida musical brasileira e das Américas na segunda metade do século XIX”, e tinha em seu conteúdo programático que:

A disciplina inclui temas sobre a produção de Carlos Gomes, sua formação e relação com dois territórios específicos de ação, discute as características do ambiente musical de Campinas e analisa mais detalhadamente as óperas Joanna de Flandres, Fosca e Condor. Além disso, discutirá temas como a relação de Gomes com a música nacionalista e com seus representantes maiores na segunda metade do século XIX. Inclui ainda a relação da música praticada no segundo império e sua relação com o modelo estético europeu (Programa da disciplina, 2021, n.p).

Foi explicitado que os principais tópicos da disciplina seriam tratados em forma de aulas expositivas, apresentações em vídeo, conferências com outros professores e seminários dos discentes (mestrandos e doutorandos) apresentados no final do semestre, em que dialogavam tanto com os conteúdos ministrados nas aulas quanto com os assuntos de suas expertises. A disciplina concatenou a tradição acadêmica dentro da historiografia e proporcionou um diálogo aberto e dinâmico com temas atuais, emergentes e politizados na contemporaneidade, tais como reflexões transatlânticas sobre questões de raça, em pormenorizações sobre exotismo e orientalismo na música, e abertura aos questionamentos sobre gênero, entre outras temáticas.

Houve uma recepção positiva na disciplina quanto ao amalgamento do gênero à música, e se constatou que tais reflexões eram incomuns e pouco trabalhadas pedagogicamente, sobretudo no âmbito da pós-graduação, isto segundo os próprios docentes e discentes. Posteriormente, compreendeu-se que “traduzir” a experiência do seminário ao formato de artigo poderia ser bastante útil na propagação da temática em seu viés científico, politizado e estético.

1 O texto segue quase sempre na primeira pessoa do singular (Eu), salvaguardando a autenticidade do relato.

Nesta descrição e análise suscita-se a noção de Corporalidade Musical, de Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), que versa sobre corpo e sua relação com os instrumentos e canto em atribuição de sentidos na música, dentro de uma abrangência interdisciplinar e amplitude artística: um elemento analítico em proposições socioculturais relativas à Música. Toma-se também a conceituação de gênero partindo da perspectiva da pesquisadora Helena Altmann (2015) cuja reflexão sobre corpo e estudos de gênero evocam demandas em atravessamentos e contestação das normativas sexuais em diversos campos de conhecimentos.

Este relato de experiência é, nisto, divulgação científica e interlocução acadêmica, pois pensar música e gênero emerge aqui como uma proposta crítica, ensaística e de liberdade artística na explicitação de que certas noções sobre corpo, masculinidade, feminilidade e sexualidade estão amalgamadas à música, e isto demanda justificativas e esclarecimentos.

2. Os ideais do seminário mediante a História da Música

No início da disciplina, os docentes avisaram que as apresentações dos seminários seriam individuais, e neles se podiam expor temas relativos às aulas em concomitância com as pesquisas dos discentes, alunos majoritariamente pós-graduandos, mestrandos e doutorandos. O seminário especificamente aqui descrito e analisado foi ministrado no dia 28 de junho de 2021, sua exposição durou 45 minutos e após isto houve a abertura para diálogos e arguições. Ainda no início das aulas, explicito meu interesse em trazer à tona uma reflexão e discussão sobre música e gênero, demonstrando certa apreensão por não ter por domínio a metodologia historiográfica, e em minhas reflexões transitar em representações musicais populares e eruditas, o que poderia soar um tanto quanto vulgar e eclético, dada a centralidade das reflexões da disciplina estar majoritariamente pautada em contexto operístico brasileiro.

Os docentes demonstraram ao mesmo tempo abertura à temática e ofereceram algum referencial bibliográfico, incluindo a menção à então doutoranda Patrícia Amorim de Paula (2019) e à cantora e mestra Luiza Francesconi (2018), em que a primeira se volta a pesquisar mulheres musicistas no contexto brasileiro do oitocentos, e a segunda pesquisa às personagens em travesti na ópera, mulheres que vêm historicamente interpretando personagens masculinos. Embora eu já conhecesse as referidas autoras e seus trabalhos, ver por meio das sugestões dos docentes que estas reflexões eram relativamente conhecidas, isto proporcionou vislumbrar certa abrangência desta temática de pesquisa e uma disseminação dela no contexto da história no Ensino Superior na pós-graduação em música da Unicamp, contudo em muitos contextos, incluindo vivências no Instituto de Artes, tais discussões receberam bem menos atenção.

Foi recorrente tanto por parte dos docentes quanto dos discentes a afirmação da urgência desta temática, o que revela certa ambiguidade, havendo ao mesmo tempo interesse e constatação de presença incomum e inconstante desta nos contextos disciplinares universitários, o que pode explicitar ao menos três condições: 1º - o tabu diante da raridade de abordagem, havendo ocorrências de perspectivas em que no empirismo, senso comum e no pensamento por clichês se desconsideram as críticas e contradições amalgamadas aos vieses também científicos; 2º - a insegurança e até medo das pessoas de falarem algo que possa soar ilegítimo, equivocado no referente à temática ou parecer preconceituoso, dada a dimensão hiperpolarizada e identitária de alguns posicionamentos, e; 3º - a ideia comum e generalizadora de que pensar gênero é fazer

denúncias, relatos de violência e apontamentos de algozes *versus* vítimas, oprimidos *versus* opressores, uma reflexão por seu caráter denunciativo, culpabilizador, vitimista e maniqueísta.

O seminário foi concebido pedagogicamente no intuito de promover e compreender as diversas vivências em fluxos tanto críticos quanto artísticos, fomentando o fazer estético-musical, ou seja, buscando explicitar que música e politização no referente ao gênero demandam reconhecer em quais medidas gênero e música estão consubstancializados ou relativamente autônomos *per se*; havendo nisto necessidade de evidenciar as especificidades de se pensar o gênero “dentro e fora” da música, em similaridades ou particularidades. A proposta emergiu na delimitação da segunda metade do século XIX em exercício dialético com as demandas do presente. As referências apresentadas em aulas pelos docentes foram utilizadas para propiciar pontos comuns de diálogos e aprofundamentos.

Pareceu pertinente situar a discussão ainda em relação ao conceito de corpo, uma vez que é comum haver corriqueira citação sobre noções bastante enrijecidas de que as masculinidades, feminilidades e sexualidades advêm de uma leitura absoluta e biologizante em relação a ele. Pensar o corpo significa desmistificar o todo, o absoluto de uma suposta verdade intransponível. Como ponto de partida, utilizou-se a “Epígrafe 1” (presente também antes da Introdução deste artigo) em que foi suscitado um pensamento do tradicional esteta, filósofo, historiador e político italiano Benedetto Croce (1997) cujo olhar para o passado se dá diante da relação com o tempo “presente”; a conformação do passado é acessada em especificidades contemporâneas. Já a “Epígrafe 2” (também presente antes da Introdução deste artigo) apresenta uma citação de Joan Scott, historiadora e estudiosa feminista estadunidense, tomada no contexto acadêmico brasileiro como uma importante referência bibliográfica desde o início dos anos 90. Scott (1995) compreende que uma análise historiográfica a partir do gênero é: “Uma análise não apenas da relação entre a experiência masculina e a experiência feminina no passado, mas também da conexão entre a história passada e a prática histórica presentes. Como o gênero funciona nas relações sociais humanas? Como o gênero dá sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico? As respostas a essas questões dependem de uma discussão do gênero como categoria analítica” (Scott, 1995, p. 74).

É sua a noção do gênero enquanto uma categoria historicamente relacional (Scott, 1995) que demanda sempre uma leitura socioculturalmente localizada em que as constituições de feminilidade precisam ser vistas em sua relação com a masculinidade, do mesmo modo que esta categoria sempre está relacionada ou relativamente atrelada a outras categorias, tais como raça, classe, geração etc. Para esta autora, o gênero é também uma categoria vazia e transbordante: “Nós só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas” (Scott, 1995, p. 93). Ainda que normatize, regule, produza e reitere noções de masculinidades e feminilidades, o gênero falha em constituir um absoluto, ao que Scott explicita:

Se tratamos a oposição entre homem e mulher como problemática e não como conhecida, como algo que é contextualmente definido, repetidamente construído, então devemos constantemente perguntar não apenas o que está em jogo em proclamações ou debates que invocam o gênero para explicar ou justificar suas posições, mas também como compreensões implícitas de gênero estão sendo invocadas ou reinscritas (Scott, 1995, p. 93).

Agora dialogando e desdobrando as reflexões de Talitha Couto Moreira (2012), e atentando-se às especificidades da materialidade do contexto musical, ao se pensar gênero e música se faz necessário perceber a contiguidade entre música e materialidade, sobretudo mediante as relações de ensino-aprendizagem naquilo em que a música pode reiterar os padrões de gênero, em normas de masculinidade e feminilidade, ou naquilo que pode significar alguma particularidade e sentido relativamente autônomo dentro da arte. Cabendo observar neste estado ou condição o que está contíguo, próximo e que vigora como padrão dentro e fora da música.

Suscitar estes pormenores culmina objetivamente em instaurar este atravessamento estético musicológico e historiográfico pelos vieses das áreas de estudos do gênero e música, compreendendo um possível amálgama que pode não ser óbvio nem mesmo dentro de um viés acadêmico musical na pós-graduação, ainda pouco experimentado nesta temática.

3. Noções, conceituações teóricas e pormenorizações pedagógicas

O seminário, ao suscitar os meandros historiográficos e musicológicos passíveis de serem circunscritos às questões de gênero, estética e politicamente falando, basicamente concatenou três conceituações aqui sintetizadas:

1) Corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010) que versa sobre corpo e atribuição de sentidos em Música de modo interdisciplinar e socioculturalmente, tencionando certas dicotomias, tais como, corporeamente, biológico-cultural, inato-adquirido, razão-emoção;

2) Gênero (Altmann, 2015), categoria analítica e relacional ligada à sexualidade, classe, raça etc., que constitui as relações de poder, e que atualmente é um campo de estudos contestatório das diferenças, hierarquias e desigualdades sexuais em diversos contextos.

3) Gênero e música (Moreira, 2012; Scott, 1995) cuja materialidade possibilita compreender perspectivas e sentidos vazios e transbordantes em reiteração e fluxos das normas de masculinidade, feminilidade e não-binariedade, em que o fazer musical pode ou não demandar alguma autenticidade diante das normas que vigoram dentro e fora da música.

Em comum, estas três conceituações tencionam as dicotomias e partem de perspectivas que compreendem a relação entre cultura e corpo como construções sociais situadas, e a música emerge nisto como uma linguagem sociocultural passível de leituras generificadas, mas que demanda críticas à generalização e, sim, circunscrições históricas, portanto contextuais.

A parte expositiva do seminário desdobrou-se da explicitação de que a música dialoga com conteúdos científicos desenvolvidos também em outras áreas, em relação interdisciplinar, para pensar, por exemplo, a politização do gênero. Neste sentido, a noção de corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010) possibilita aberturas e funcionalidade analítica à música. Enquanto que o gênero em seu viés simultaneamente contestador e científico (Altmann, 2015) demanda a focalização em certos vieses relativamente autônomos do fazer estético, este mais afeito à ficcionalidade e refração da realidade do que simples espelhamento do real.

Concatenando-se aqui também com Scott (2011), há a pormenorização da necessidade de superar noções totalizadoras da história e compreender que pensar uma história das mulheres colocaria elas mesmas

“fora” da história, havendo nisto a necessidade de investigar e assumir “a fantasia da história feminista” (pós-estruturalista, da linguagem, psicanalista e que não descarta a ficcionalidade, reconhecendo e utilizando os meandros orais da historiografia), o que constitui leituras contraditórias e emancipadoras possíveis: esta foi a tônica do seminário. A exposição foi então subdividida em nove tópicos apresentados aqui sucintamente:

1) “Século XIX, música e estudos de gênero” - explicitou-se que pensar gênero em música a partir deste século demanda ter que ressignificar termos como “corpo” e “dois sexos”;

2) “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã” - para demonstrar como os ideais burgueses significaram a emancipação política de homens e a contenção das mulheres nos lares;

3) “Sexo, gênero e heteronormatividade” (Katz, 1996; Laqueur, 2001) - para se compreender como se propagaram no século XIX a naturalização de dois corpos (masculino *versus* feminino), a heterossexualidade enquanto norma, e a homossexualidade patologizada;

4) “Mulheres na ópera” (Francesconi, 2018) - compreendendo que no contexto operístico europeu, sobretudo na França, os *castrati* passaram a ser vistos com vozes “antinaturais” e, ao menos no começo do século XIX, as mulheres tiveram grande prestígio no canto e domínio na interpretação de papéis heroicos, que majoritariamente cabiam aos homens;

5) “Exotismo e orientalismo” (McClary, 2020; Virmond; Tolon; Nogueira, 2015) - para compreender em que medida noções de raça e gênero, dentro dos ideais burgueses pós-revolução francesa culminaram nas concepções de personagens em possibilidades reiteradoras e disruptivas dos padrões de masculinidade e feminilidade, de branquitude e racismo;

6) “A presença feminina na docência e nos palcos oitocentista” (Paula, 2019) - voltando-se para o contexto brasileiro, explicitou-se como as mulheres, sobretudo brancas, ocupavam lugares de certos destaques enquanto professoras, musicistas e compositoras, mas que acabaram sendo apagadas, invisibilizadas pelo machismo e patriarcado, no decorrer do século XX;

7) “Mulheres no conservatório” (Amato, 2010; Mariano; Schroeder, 2020 e 2023) - demonstrando que as mulheres brasileiras eram maioria nos conservatórios, sobretudo enquanto pianistas, e na segunda metade do século XIX, elas usavam o espaço profissionalizante do conservatório para adquirirem um “dote” para o casamento, havendo a profissionalização gradativa delas, e a ocupação e domínio masculino nestes espaços, o que vigora atualmente;

8) “A questão da escravidão” (Paula, 2019) - para pensar as diferenças que sexo e raça impunham em relação à música, sobretudo às mulheres brancas de classe média, e às mulheres negras, que estavam se desprendendo ainda dos grilhões da escravidão brasileira;

9) “Questões identitárias e de fluidez na contemporaneidade” - para compreender como as problemáticas atuais, politizadas e estéticas, demandam aprofundamentos historiográficos, buscando suscitar sentidos de mulheridade, hominidade e musicalidade que se perderam, e superar o apagamento histórico, trazendo visibilidade às mulheres e inclusão das pessoas LGBTQIAPN² nos contextos do fazer historiográfico musical.

Neste recorte analítico, refletir sobre as “mulheres” não se instaura em uma focalização totalizadora das concepções de mulheridade, nem tão pouco no exercício de situar as mulheres como sujeitos passíveis

² Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queers, intersexuais, assexuais, pansexuais, não-binários, entre outros.

de análise ensimesmadas. Superando isto, mulheres são analisadas em suas relações com outras mulheres e outros homens, e os homens, de mesmo modo, pormenorizados em suas relações com outros homens e outras mulheres (Scott, 1995). Desdobrando isto, Judith Butler (2003 e 2021) e Guacira Lopes Louro (2008) atrelaram a especificidade de se pensar contemporaneamente nas identidades LGBTQIAPN+, ao que inclui a necessidade de pensar performances artísticas amalgamadas às performatividades de gênero. Todas estas abrangências e dinamicidades do gênero se dão em diálogo com Altmann (2015).

Pensar as questões de gênero em música pode não ser somente uma reflexão que demanda focalizar e criticar os padrões de gênero em música (padrões de masculinidades e feminilidades), mas pode requerer a explicitação dos complexos processos de ficcionalidade, lirismo, pessoalidade e presentificação em arte, ou seja, isto pode demandar que se pormenorize a complexa relação estabelecida entre ideais de performance e de performatividade, em que música e estudos de gênero estão simultaneamente em hibridação, disputa e consubstancialidade, um amálgama complexo que por vezes parece uma liga metálica aparentemente homogênea, ou uma mistura fluida e instável que vigora em efervescência.

Pensar sobre certo fascínio em relação às vozes agudas, por exemplo, é compreender que há duas instâncias importantes que no século XIX, no contexto europeu, constituíram a estética das vozes mais aclamadas pelo público. De um lado há os *castrati*, vítimas de um processo nefasto que se prolongou por centenas de anos, em que meninos antes da puberdade eram castrados para que se tornassem cantores, homens com vozes agudas. Isto já no século XIX estava em declínio, sobretudo na França que em sua maioria considerava tais vozes artificiais e estridentes.

No mesmo contexto há a ideia de voz natural que se instaura e que vai dar aos homens tenores e às mulheres soprano, a centralidade dos papéis heroicos e da donzela, em que as vozes agudas dos dois gêneros, agora pautadas em uma ideia de dois sexos, vão se constituindo diante do imaginário erótico e heroico em musicalidade e estética artística. Embora a presença das mulheres nos palcos não fosse coisa rara, segundo Francesconi (2018), é possível compreender que nas primeiras três décadas do século XIX, as mulheres criaram um domínio nos palcos operísticos, havendo depois disto um certo declínio, uma vez que a burguesia, em função de sua ascensão e normatividade, instaurou tanto na ópera séria quanto na cômica uma estética mais conservadora fundamentada nos ideais de masculinidade e feminilidade que são frutos dos modelos de família que vão se instaurando, sobretudo a partir dos desdobramentos do puritanismo. Também Susan McClary (2020), em parte, aponta isto.

Pensar o contexto operístico e o ouvido de época (Francesconi, 2018) instaura a busca por compreender como eram pensadas as vozes no contexto passado, e entender como certos ideais destas vozes constituíram estéticas vocais mais contemporâneas, havendo a constatação da grande importância da presença dos *castrati* na história da ópera, cujas vozes ressoaram no desenvolvimento da técnica do *bel canto* no século XIX.

Segundo Francesconi (2018):

Como estes cantores, por causa da falta do hormônio androgênio, acabavam desenvolvendo um corpo ambíguo e singular, podiam interpretar de maneira bastante convincente tanto papéis masculinos quanto femininos. Em geral, começavam fazendo papéis femininos para depois aventurarem-se pelos papéis heroicos masculinos. Por isso, a sua existência nos palcos operísticos abriu também caminho para toda uma discussão nos séculos seguintes do que vinha a ser feminino e masculino, e como os *castrati* incarnaram algo que situava-se entre esses dois polos (André, 2006). Estes cantores reinterpretavam os códigos de articulação de gênero pois uniam características masculinas, femininas e infantis, e assim abriam a possibilidade de “ouvir

o gênero através do som” (André, 2006, p. 33-45). Barbier (1989, p. 107) parece concordar com André ao escrever que os grandes *castrati* possuíam ao mesmo tempo uma presença masculina e uma graça feminina (Francesconi, 2018, p. 20).

Compreender estas pormenorizações demanda um olhar crítico e sócio-histórico às determinações das vozes e os sentidos que elas constituíram ao longo de certo período, o que ajuda também a desnaturalizar algumas ideias recorrentes na contemporaneidade, isto na pormenorização de que os ideais de corpo e de gênero em música precisam ser vistos de modo dinâmico, contextualizado e em diálogo com a historiografia, sendo esta suscitada dentro das fundamentações epistêmicas voltadas ao trato rigoroso com os dados e fatos, afugentando de si os revisionismos deturpadores e promovendo o exercício da diversidade e da inclusão. Cabe salientar que complexas relações musicais em aberturas estéticas e de representação pejorativa se deram no centro europeu e se propagaram para diversos contextos. Diante da visão estabelecida com os “outros”, instauraram-se possibilidades musicais um tanto quanto em oxímoro, que possibilitaram certo exercício sexual contra a moral burguesa vigente, mas sucumbiram às representações animalizadas, subalternas e hipersexualizadas, sobretudo das mulheres “estrangeiras”: espanhola, cigana, latino-americana, indígena, asiática...

Este compilado de representação de personagens e utilização destes elementos musicais para além da Europa significou leitura bastante específica (localizada e “mundializada”), e que diz respeito a um ouvido e organização composicional em que os elementos da música erudita europeia superabundaram ambigualmente em domínio ou no exercício de hibridação musical. Marcos da Cunha Lopes Virmond, Rosa Maria Tolon e Lenita Waldige Mendes Nogueira (2015) trazem um interessante argumento ao analisarem a iconografia e exotismo na ópera “Il Guarany”, de Antônio Carlos Gomes, estreada no Teatro alla Scala em 19 de março de 1870, em que há uma representação exótica do personagem indígena Pery: “A melhoria dos meios de comunicação e de transportes, levada a efeito ao longo do final do século XIX e XX, permitiu acesso direto a informações reais para um crescente número de pessoas, particularmente na Europa. Esta capacidade da apreensão individual do real e de experimentar o fato levou a uma diminuição da percepção do exótico”. (Virmond; Tolon; Nogueira, 2015, p. 385)

Em outro exemplo, no seminário, suscitei reflexões sobre a ópera Carmen (1875), de Georges Bizet (McClary, 2020), pormenorizando questões de gênero e música em que a personagem Carmen, de certo modo, instaura um diálogo entre o padrão de mulheridade cigana pejorativamente vigente e os ideais do movimento sufragista, também já disseminados à época. Havendo nisto a possibilidade de leituras tanto de condição de vítima que assombrava parte das mulheres quanto de denunciar seu amante e algoz, Dom José, que lhe assassina, um anti-herói.

Agora explicitando pormenores relativos ao contexto oitocentista brasileiro, recorri à Paula (2019) que fala da intensa presença das mulheres no contexto musical brasileiro, sobretudo carioca, a partir de fontes históricas muito variadas, e que a educação musical delas se instaurou em função de um ambiente doméstico que demandava uma senhorinha bem educada para o piano e para idiomas, tais como, o francês e o alemão, e que ao longo do tempo, estas mulheres foram se profissionalizando ou levando ainda uma vida musical amadora, quer como instrumentistas, cantoras, compositoras ou professoras.

Apropriando-me destas reflexões, saliento que Paula (2019) possibilita pensar as razões pelas quais estas mulheres foram sumariamente apagadas da historiografia vigente, e como as diferenças raciais constituíram assimetrias tanto pelas condições servidão-escavidão e casa-grande quanto da família burguesa e a subalternidade, marginalidade e racismo científico. Já recorrendo a Rita de Cassia Fucci Amato (2010), mostrei que do início à segunda metade do século XX, movido por uma cultura pianística, os conservatórios eram majoritariamente ocupados por mulheres. Observar isto possibilita compreender que os fazeres musicais, a depender do gênero musical estudado, no canto ou instrumento, composição ou docência, e as condições pedagógicas estabelecidas, *In Loco* pode significar presenças de homens e mulheres de modo flutuante no referente às pormenorizações envolvendo música e gênero, isto partindo do século XIX e comparando as demandas atuais do século XXI.

4. Interloquções entre docentes e discentes

Ainda a cargo de compreender possível fluidez, ative-me a trazer à apresentação a explicitação de demandas de gênero e música no contemporâneo, à luz do diálogo estabelecido com a historiografia do século XIX, que possibilita inferir algumas questões que precisam ser urgentemente observadas sobretudo dentro do viés da pesquisa e do ensino na pós-graduação, coisa que demanda um olhar epistemológico abrangente e um fazer pedagógico crítico e disposto ao dinamismo das reivindicações educacionais, artísticas e políticas: a criticidade não podendo significar censura e a liberdade não sustentando descompromisso e neutralidade.

A música se instaura como conhecimento situado e dinâmico, e amalgamada ao gênero, demanda pormenorizações em que a história precisa se ater às invisibilidades das mulheres (negras e brancas) e pessoas LGBTQIAPN+, que por conta do machismo foram apagadas. Os sentidos dos instrumentos e vozes (Loesser, 1990; Amato, 2010; Romero, 2011; Francesconi, 2018), por exemplo, mostraram que o sexo foi de categoria sociológica à ontológica (Laqueur, 2001; Sterling, 2002): o sexo tornou-se uma verdade sobre o corpo, e isto reverberou nas escolhas de instrumentos e funções musicais, cabendo aos homens o domínio na regência e composição, na execução da maioria dos instrumentos sinfônicos, sobretudo os de metais, mais militarizados, portanto masculinos e racionais. Então, às mulheres coube estereotipadamente o canto e o piano (supostamente delicados, emocionais). Neste ínterim, a noção de voz natural e declínio dos *castrati* constituíram às mulheres domínio. Contemporaneamente, a circunscrição das mulheres ao canto vem sendo amplamente criticada. Estes detalhamentos sobre corpo, sexo, instrumento e canto propiciaram diálogos muito positivos entre docentes e discentes, sendo o binarismo criticado à luz do contexto oitocentista, e constatada a urgência atualíssima da temática do gênero e música no Ensino Superior. A necessidade de compreender o gênero naquilo em que se problematiza as invisibilidades e desigualdades nos diversos contextos (Altmann, 2015), e vê-lo interdisciplinarmente amalgamado à música e corpo, em recortes históricos e socioculturais (Schroeder, 2006 e 2010) tanto na politização quanto na estetização musical, contestando binarismos, demandou uma complexa pormenorização e sustentação teórica no referente às questões identitárias e os fluxos identitários e alteritários, isto em problemas políticos e educacionais, isto em seus vieses estéticos, pedagógicos e de pesquisa na contemporaneidade.

Discussões se deram sobretudo inspiradas no 9º tópico “Questões identitárias e fluidez”, onde foram desdobradas reflexões contemporâneas diante dos seguintes subtópicos e sínteses:

1) “Neutralidade possível e hiperpolitização” - em que se discutiu o quanto o fazer científico precisa perceber os limites de visões supostamente neutras, e como a politização demanda compreensão para além de absoluto engajamento, em criticidade e posicionamento;

2) “Fortes influências das ciências sociais” - a importância de perceber que muitas reflexões sobre gênero na música vêm das ciências sociais, o que é positivo, porém isto requer uma adequação dos *modus operandi* reconhecendo que a arte tem relativas especificidades em que o gênero não pode ser tomado meramente de maneira acachapante ou categórica;

3) “Feminismos e estudos de gênero” - necessidade de compreender que os estudos feministas tem como foco as mulheres e a mulheridade, enquanto que os estudos de gênero e estudos *queer* têm outros sujeitos enquanto objetos de reflexão;

4) “Racismo” - para se compreender que estamos em um momento de profunda reflexão sobre antirracismo, e isto implica em olhar para o passado e para o presente de modo crítico;

5) “Pós-colonialismo e descentralização do mundo” - por conta da crítica ao racismo, as referências epistêmicas eurocentradas ou estadunidenses estão sob fortes críticas, havendo no contexto brasileiro uma fecunda proliferação de pensamentos sul-americanos e afrodiaspóricos;

6) “Necessidade de compreender sócio-historicamente as construções de sentido” – a urgência de observar que a música em seu viés estético ainda está sob o domínio de perspectivas filosóficas, mas do que históricas ou socioculturais, sendo a primeira mais etérea e generalista;

7) “A música como um conhecimento situado e político” - reconhecendo-se a relativa autonomia estética, cabe explicitar que ver a música historicamente situada e passível de compreensões delimitadas, implica em reconhecer que este é também um modelo parcial e atual do fazer estético-musical, e isto pode se dar por meio da arte engajada, do ativismo etc.

As discussões evidenciaram que a pesquisa científica demanda certa neutralidade de quem a executa, por outro lado, sobretudo dos movimentos sociais, há uma reivindicação hiperpolitizada que busca adentrar todos os espaços com suas críticas e demandas desassistidas. Isto, diante do olhar dinâmico com a historiografia, faz com que os setores educacionais da pós-graduação tenham que lidar com uma religação de opostos: salvaguardando certa imparcialidade, mas não se compreendendo como neutro mediante tão complexos interesses. Neste sentido, o gênero e a música demandam pesquisas cuidadosas e assumidamente situadas.

Outra constatação advinda das trocas no seminário diz respeito ao fato de que gênero e música precisam ser vistos a partir das demandas artísticas. Por vezes, as ciências sociais possibilitam indispensáveis leituras, mas o gênero em música demanda, entre muitas nuances, a capacidade de reconhecer possíveis especificidades estéticas na produção de conhecimentos. Estabelece-se pela música uma relação interdisciplinar simultaneamente inclusiva e crítica. Detalhes importantes puderam ser observados quando se atentou para questões feministas e para os estudos de gênero que, em comum, podem ser observados reivindicando igualdade entre homens e mulheres, incluindo pessoas LGBTQIAPN+. Em específico pôde-se observar que por vezes no feminismo há a centralidade das mulheres, do sujeito mulher, enquanto que nos estudos de gênero há um exercício mais relacional das categorias masculinas e femininas, o que permite a análise de

modo mais pulverizado. Para a música ambas as noções são potencializadoras tanto de reivindicação política quanto de fazer científico e artístico, cabendo explicitar em quais contextos cabe uma pormenorização mais voltadas às mulheres e onde pode ser possível exercer análises mais correlacionadas entre elas, eles e elus. As discussões sobre racismo no contexto do seminário, sobretudo a partir de ideias pós-coloniais e de descentralização europeia, pareceram bastantes úteis. Incluiu-se nisto o diálogo e as expertises dos diversos acúmulos daquilo que a historiografia já sustenta, não havendo deslegitimação de visões tradicionais da historiografia, mas dialoga com métodos mais atuais. Estas pormenorizações das discussões possibilitaram esmiuçar os diversos sentidos que os fazeres musicais podem ter em variados contextos sociais, e isto levando em conta as subjetividades e sensibilidades de diversas artistas, não podendo ser tomado generalizadamente. Compreendeu-se nisto que a música é sempre um conhecimento situado e dinâmico, e percebê-la amalgamada aos estudos de gênero demanda pormenorizações em que a historiografia pode conferir fundamentação e legitimidade. Isto requer uma aprendizagem interdisciplinar e crítica, e as demandas da pós-graduação, entre tantas, precisam se ater a isto.

5. Considerações finais

Por meio deste relato de experiência com intuito de divulgação científica e de interlocução acadêmica, com a descrição da vivência e apresentação do seminário em uma disciplina de História da Música, na pós-graduação, constituiu-se um exercício historiográfico voltado à segunda metade do século XIX para compreender os fluxos de sentidos no referente às noções sobre corpo e padrões de gênero amalgamados à música. Em diálogos com docentes e discentes da referida disciplina, foi observada a urgência desta temática no Ensino Superior.

Esta análise possibilitou demonstrar que os fluxos e sentidos nas percepções sobre masculinidades, feminilidades e não-binariedades eclodiram na música de modo reiterativo em ideais normativos ou enquanto possibilidades subversivas intencionais ou acidentais, entretanto advindas de processos que instauraram binarismo de corpo, voz e sexo que, ao longo do século XIX, naturalizaram o domínio dos instrumentos sinfônicos, regência e composição aos homens. O seminário e os diálogos possibilitaram perceber que os elementos mais importantes a serem observados criticamente, infere-se, dizem respeito a instauração dos estereótipos e binarismo sexual dos corpos, e a compreensão que a prática de castração era de uma crueldade inaceitável contra os meninos e homens, e que as mulheres obtiveram, nesta superação, um espaço considerável de maior prestígio no canto; o que se tornou passível de críticas atualmente por elas estarem majoritariamente condicionadas nisto, havendo sobretudo a necessidade da superação das dicotomias masculino *versus* feminino e racional *versus* emocional na música.

Doravante, compreender esta problemática em seu viés politizado e crítico das diferenças e desigualdades sociais heteronormativas em diversas áreas de conhecimento (Altmann, 2015), e vê-la interdisciplinarmente pelo viés musical e do corpo em possibilidade crítica e exercício de liberdade artística mediante a noção de corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010), requer perspectiva analítico-crítica, mediação pedagógica e acadêmica, e pormenorizações socioculturais de sentidos na interlocução historiográfica do gênero amalgamado à música.

Referências

- Altmann, Helena. *Educação física escolar: relações de gênero em jogo*. São Paulo: Cortez, 2015.
- Amato, Rita C. F. *Memória musical: retratos de um conservatório*. São Paulo: Annablume, 2010.
- Butler, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- Butler, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- Croce, Benedetto. *Breviário de estética*. São Paulo: Ática, 1997.
- Francesconi, Luiza H. K. *Ópera e gênero: personagens em travesti em uma nova perspectiva*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2018.
- Katz, Jonathan N. *A invenção da homossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- Laqueur, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos: a social history*. Reprint. Originally published: New York: Simon and Schuster, 1954 (1990).
- Louro, Guacira L. *Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- Mariano, Hugo R.; Schroeder, Jorge L. Gênero e sexualidade nas relações de ensino-aprendizagem musical no conservatório. *Anais eletrônicos da Abem*, 2020.
- Mariano, Hugo R.; Schroeder, Jorge L. O conservatório mediante a corporalidade musical e os estudos de gênero. *Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM*, 2023. No prelo.
- McClary, Susan. *Carmen de Bizet*. Trad. Alberto Cunha. São Paulo: Editora da USP, 2020.
- Moreira, Talitha C. *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.
- Paula, Patrícia A. A presença feminina na docência e nos palcos do Rio de Janeiro oitocentista. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, São Paulo, v. 37, n. 77, p. 65-81, 2019.
- Romero, Maria N. H. A influência da educação musical na transmissão de papéis sociais associados ao gênero. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, v. 5(1), p. 81-92, fev. 2011.
- Schroeder, Jorge. L. Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2006.
- Schroeder, Jorge. L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p.167-180, 2010.
- Scott, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- Scott, Joan W. *The Fantasy of Feminist History*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Sterling, Anne F. Dualismos em duelo. *Cadernos Pagu*, 17/18, p. 9-79, 2001/02.
- Virmond, Marcos C. L.; Tolon, Rosa M.; Nogueira, Lenita W. M. Iconografia e Exotismo em *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes. In: 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, 2015, Salvador. Anais “Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos”. Salvador: RIIdIM-Brasil, 2015. p. 373-373.

MUSICOLOGIA, ESQUECIMENTO E MEMÓRIA: O CASO DOS FESTIVAIS DA GUANABARA

Semitha Heloisa Matos Cevallos
Pós-doutoranda Letras, Polonês
Edital Solidariedade Acadêmica, CAPES
Universidade Federal do Paraná
semitha.cevallos@ufpr.br

Resumo: Os Festivais da Guanabara ocorreram em duas edições (1969-1970), na cidade do Rio de Janeiro. Foram eventos, idealizados e organizados pelo compositor Edino Krieger (1928-2022), dedicados à música de concerto nos mesmos moldes dos Festivais da Música Popular, em forma de concurso de obras sinfônicas (podendo ser com solistas, instrumentistas ou cantores, e coro) com premiação em dinheiro. Por que, então, somente 50 anos depois de seu acontecimento, os Festivais da Guanabara foram objeto de estudo musicológico? Como relevam os fatos musicais e principalmente pela época em que ocorreu, ou seja, um período decisivo da narrativa brasileira que foi a ditadura, os Festivais já deveriam ter sido estudados anteriormente, pois impõe-se como evento histórico, não somente para a história da música brasileira, mas para toda a narrativa da história do Brasil. Demonstrando que a “Era dos Festivais, também compreendeu eventos dedicados à música brasileira de concerto e que esta é igualmente ligada aos acontecimentos históricos-sociais do país.

Palavras-chave: Festival da Guanabara, Edino Krieger, Musicologia, Memória, Esquecimento.

MUSICOLOGY, FORGETFULNESS AND MEMORY: THE CASE OF THE GUANABARA FESTIVALS

Abstract: The Guanabara Festivals took place in two editions (1969-1970) in the city of Rio de Janeiro. These events, conceived and organized by the composer Edino Krieger (1928-2022), were dedicated to concert music, following a format similar to that of the Popular Music Festivals, structured as a competition for symphonic works (potentially featuring soloists, instrumentalists, or singers, along with a choir), with monetary prizes awarded. Why, then, did it take 50 years after their occurrence for the Guanabara Festivals to become the subject of musicological study? Considering their significance in the musical realm and, more importantly, the historical context in which they transpired—specifically, a decisive period in Brazilian history, marked by dictatorship—the Festivals should have been subject to scholarly inquiry earlier. They stand as a historical event not only within the context of Brazilian music history but also as a crucial component of the broader narrative of Brazil’s history. Demonstrating that the ‘Era of Festivals’ also included events dedicated to Brazilian concert music and that this is equally connected to the historical-social events of the country.

Keywords: Guanabara Festival, Edino Krieger, Musicology, Memory, Oblivion.

1. Introdução

Os Festivais da Guanabara ocorreram em duas edições (1969-1970), na cidade do Rio de Janeiro. Foram eventos, idealizados e organizados pelo compositor Edino Krieger (1928-2022), dedicados à música de concerto nos mesmos moldes dos Festivais da Música Popular, em forma de concurso de obras sinfônicas (podendo ser com solistas, instrumentistas ou cantores, e coro) com premiação em dinheiro. O objetivo principal dos eventos era divulgar a música contemporânea brasileira, por esse motivo um dos requisitos para a inscrição era que a obra fosse inédita, ou seja, composta especialmente para o Festival. Os jovens compositores brasileiros que tiveram suas obras executadas no Festival da Guanabara de 1969 tomaram em suas mãos os rumos da música brasileira, mudando do caminho nacionalista em direção à vanguarda. As obras executadas no evento, hoje, fazem parte do cânone das importantes obras de música de concerto brasileira da segunda metade do século XX. Um dos desdobramentos mais importantes para a música brasileira de concerto, foi o fato de que os Festivais da Guanabara, foram os precursores das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, atualmente em sua 25ª edição (2023).

2. O I Festival da Guanabara

O I Festival da Guanabara ocorreu de 25 de maio a 1 de junho de 1969, com quatro concertos, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em forma de concurso de obras sinfônicas (podendo ser com solistas, instrumentistas ou cantores, e coro) com premiação em dinheiro. O evento tinha como objetivo principal divulgar a música contemporânea brasileira. Por esse motivo, um dos requisitos para a inscrição era que a obra fosse inédita, ou seja, composta especialmente para o festival. As inscrições se encerraram no dia 30 de março, tendo a comissão organizadora do festival recebido 90 partituras inéditas. Durante dois dias a comissão de seleção – Edino Krieger (1928-2022, sem direito a voto), Henrique Morelenbaum (1931-2022), Armando Krieger (1940-2023), Roque Cordero (1917-2008) e Renzo Massarani (1898-1975) – analisou as obras e elegeu 16 delas para participarem do evento. As obras escolhidas foram anunciadas ao público no dia 2 de abril às 16 horas no Museu da Imagem e do Som (Festival da..., 1969, p. 3).

Segue a lista das obras que participaram do concurso. Almeida Prado (1943-2010), *Pequenos funerais cantantes*; Aylton Escobar (1943), *Poemas do Cárcere*; Camargo Guarnieri (1907-1993), *Guaná-Bará*; Claudio Santoro (1919-1989), *Sinfonia n° 8*; Ernst Widmer (1927-1990), *Diurno*; Fernando Cerqueira (1941), *Heterofonia do tempo*; Francisco Mignone (1897-1986), *Sugestões sinfônicas*; Jmary Oliveira (1944-2020), *Tonal-a-tonal*; Jorge Antunes (1942), *Acusmorfose* 1968; Lindemberg Cardoso (1939-1989), *Procissão das carpideiras*; Marlos Nobre (1939), *Concerto Breve*; Milton Gomes (1916-1974), *Primevos e postrídios*; Olivier Toni (1926-2017), *Três variações para orquestra*; Radamés Gnattali (1906-1988), *Concerto carioca n° 2*; Rufo Herrera (1933), *O ciclo de fábula*; Sérgio Vasconcellos-Corrêa (1934), *Concertino para piano e orquestra* (Programa..., 1969).

Chama atenção a ausência dos compositores do Grupo Música Nova no evento. Como já mencionado, o festival organizado pelo grupo não ocorreu entre os anos de 1965 a 1967. Talvez eles estivessem envolvidos com as atividades do seu próprio festival. Gilberto Mendes comenta:

Esse Festival, que fundei em 1962, história já muito conhecida, foi a consequência de um movimento por uma música revolucionária, nova, que teve nascimento em São Paulo, em fins dos anos 50, e, estranhamente, com sua continuidade basicamente em Santos, uma cidade do interior [...]. Já bem no começo do Festival apresentamos o Duo Kontarsky, em 1963, o mais famoso duo pianístico daquele tempo, porta-voz oficial da *neue Musik* de Stockhausen e Boulez, pago pelo Instituto Goethe, num oferecimento do Professor Koellreuter, o meu amigo Koellreuter, que ainda nos enviaria no ano seguinte o Quinteto Baden-Baden. E o Festival continuou sempre assim, com grande apoio internacional de entidades culturais de outros países, sobretudo a Europa. (Mendes, 2008, p. 17)

Outro possível motivo que justificaria a ausência dos compositores do grupo é o alinhamento ideológico dos membros do Grupo Música Nova – eram todos de esquerda. A princípio o Festival da Guanabara poderia ser visto como um evento do governo, pois contava com o apoio de órgãos como a Secretaria de Educação e Turismo da Guanabara, o Museu da Imagem e do Som e o Theatro Municipal.

O Festival Música Nova foi um acidente em minha vida, algo que aconteceu ter continuado milagrosamente, à minha revelia. Não se trata de um evento como a Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, ou o Festival de Campos do Jordão, que são promoções de entidades culturais, da Funarte, de Secretarias de Estados. [...] A gente era movido apenas pelo amor à causa, de uma estética, da música de vanguarda, interessado somente em sua divulgação. E pedíamos um dinheirinho às entidades culturais para fazer o nosso trabalho. (Mendes, 2008, p. 177).

Os compositores do Grupo Música Nova poderiam ter uma postura contrária a um evento que fosse completamente patrocinado por instituições do governo naquele momento de ditadura instaurada. O comentário de Mendes parece confirmar essa hipótese.

2.1 Júri e Premiação

O júri composto por Krieger trouxe ao Brasil nomes relevantes da música contemporânea nacional e mundial. Foi o caso do compositor polonês Krzysztof Penderecki, um dos nomes mais prestigiados na música de concerto de então, sendo a primeira vez que o compositor esteve no Brasil; dos brasileiros Ayres de Andrade (1903-1974), diretor da Sala Cecília Meireles; do compositor petropolitano César Guerra-Peixe (1914-1993); do maestro paulista Roberto Schnorrenberg (1929-1983); do compositor paulista João de Souza Lima (1898-1982); do crítico musical italiano Fedele D'Amico (1912-1990); do compositor português Fernando Lopez Graça (1906-1994); do compositor uruguaio Héctor Tosar (1923-2002); do maestro americano Franco Autori (1903-1990); do compositor alemão Johannes Hoernberg (1931) e do maestro panamenho Roque Cordero (1917-2008) (Festival Reúne..., 1969, p. 37).

Os cinco primeiros colocados do festival receberiam o prêmio de, respectivamente, NCr\$ (Cruzeiro Novo) 25.000, NCr\$ 10.000, NCr\$ 5.000, NCr\$ 3.000 e NCr\$ 2.000. As obras que fossem para a final, mas não ficassem entre as cinco primeiras, receberiam um prêmio estímulo no valor de NCr\$ 1.000.

Outro prêmio seria concedido à obra mais votada pelo público, no valor de NCr\$ 2.000. A Comissão Julgadora ainda concederia mais dois prêmios: um ao melhor solista ou conjunto de solistas, no valor de NCr\$ 5.000, e outro ao melhor regente, no mesmo valor (Programa..., 1969).

2.2 Popularização da Música de Concerto

Um dos principais objetivos do festival era o de tornar a música de concerto brasileira conhecida do grande público, além de fomentar a produção musical. O então secretário de Educação e Cultura, Gonzaga da Gama Filho, enfatizou essas questões no texto do programa do festival.

Essa situação privilegiada, fruto do talento individual dos nossos compositores, não tem encontrado ainda o devido reconhecimento por parte do nosso meio musical. As melhores obras dos nossos compositores, festejadas muitas vezes no exterior, continuam desconhecidas do nosso público. As escassas solicitações do meio não chegam a representar um estímulo verdadeiro para o trabalho criador dos nossos compositores. A divulgação de nossa riqueza musical é ainda insatisfatória. Enquanto as artes plásticas, o cinema, o teatro, a literatura e a própria música popular têm merecido a mais ampla divulgação, seja através de órgãos oficiais, seja pela iniciativa particular, a música de classe, a música de concertos, a chamada “música erudita”, que representa uma parcela das mais expressivas da criação artística do nosso país, se encontra ainda quase que desconhecida do grande público. (Programa..., 1969).

Para que o grande público pudesse prestigiar o festival, os ingressos foram vendidos a preços bem acessíveis. Para as semifinais, nos dias 25, 27 e 29 de maio, os valores eram de NCr\$ 6,00 para poltronas, NCr\$ 4,00 para balcões nobres e NCr\$ 2,00 para balcões simples e galerias. Para a final, no dia 1º de junho, os valores aumentaram um pouco: NCr\$ 10,00 para poltronas, NCr\$ 8,00 para balcões nobres, NCr\$ 5,00 para balcões simples e NCr\$ 3,00 para galerias. Juntamente com cada ingresso vinha um canhoto para a escolha da melhor obra de acordo com o gosto do público, que deveria ser depositado nas urnas espalhadas pelo teatro (Festival Reúne..., 1969, p. 37).

Paradoxalmente, em contraste com o discurso de popularização do acesso à música de concerto, algo interessante aconteceu. Os jovens compositores reclamaram do uso obrigatório de paletó e gravata para entrar no Theatro Municipal, já que era o único teatro do Rio a fazer tais exigências. Havia uma “sutil repressão exercida pela direção do Theatro Municipal [a juventude desengravatada só podia entrar pela porta lateral e nas cadeiras da galeria] (Neves, 2008, p. 338). Aylton Escobar era o compositor mais novo do festival e um dos críticos aos costumes obrigatórios do local (Jovens..., 1969, p. 10). Até mesmo Arminda Villa-Lobos (1901-1985) manifestou apoio aos jovens compositores, dizendo que “Villa-Lobos, se fosse vivo, estaria entre os que apoiam a abolição da gravata obrigatória no Theatro Municipal, por considerar que isso não tem nada a ver com o bom entendimento da música” (Viúva..., 1969, p. 5). As pressões foram tantas que a direção do teatro liberou o uso de roupa esporte nos balcões e galerias, permanecendo o uso obrigatório de paletó e gravata para a parte das poltronas, balcões nobres, camarotes e frisas.

O festival foi aberto com a obra *Choros nº 10* de Heitor Villa-Lobos, uma homenagem ao compositor no 10º aniversário de sua morte (1959). Além do Coro e da Orquestra do Theatro Municipal, foram convidados cantores, solistas e quatro maestros para interpretar as 16 obras. Os cantores convi-

dados foram a soprano Maria Lúcia Godoy (1924); os barítonos Eládio Perez (1926-2020), Jarbas Braga (1935-1994), Ataíde Beck e Nelson Portella (1943); os pianistas Arnaldo Estrela (1908-1980), Eudóxia de Barros (1937) e Radamés Gnatalli; o contrabaixista Pedro Vidal; o baterista Edgar Nunes Rocca. O regente da orquestra era Mário Tavares (1928-2003) e o do coro era Henrique Morelenbaum (1931-2022). Foram convidados ainda Eleazar de Carvalho (1912-1996) e Armando Krieger (1940) (Programa..., 1969). O que se seguiu foram quatro dias de uma programação repleta de obras de música de concerto brasileira, composições que demonstram a riqueza da nossa música, a técnica dos nossos compositores e a diversidade de estilos presentes na cena musical brasileira.

2.3 Os críticos musicais

A atividade de crítica musical que atuava nesse período no Rio de Janeiro era altamente especializada, eram sobretudo professores, músicos ou compositores de renome que prestavam serviço ao público, ampliando os conhecimentos e contribuindo para a divulgação da música de concerto brasileira, além de promover regentes, intérpretes, orquestras e corais. Ermelinda Paz, em seu livro sobre Edino Krieger, enumerada um desses críticos

Andrade Muricy (1895 – 1984), crítico musical do *Jornal do Commercio* (1937 – 1969) em substituição a Oscar Guanabara; Ayres de Andrade (1903 – 1974), crítico de *O Jornal* durante 35 anos; Eurico Nogueira França (1913 – 1992), crítico musical dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora*, e ainda da revista *Manchete*; João Itiberê da Cunha (1870 – 1953), o J. I. C., crítico musical dos jornais *A Imprensa* e *Correio da Manhã* e da revista *Renascença*; Ondina Ribeiro Dantas, também conhecida por D'or (1897 – 1980), crítica musical do jornal *Diário de Notícias*; Oscar Guanabara (1851 – 1937), que foi durante vinte anos crítico do *Jornal do Commercio*; Octávio Bevilacqua (1887 – 1973), crítico musical do jornal *O Globo* desde a sua fundação; Renzo Massarani (1898 – 1973), crítico musical dos jornais *A Manhã* e *Jornal do Brasil*; Edino Krieger (1928) crítico do jornal *Tribuna da Imprensa* e do *Jornal do Brasil* (como interino, e depois como titular em substituição a Renzo Massarani), dentre outros [...]. (Paz, 2012, p. 63).

Renzo Massarani (1898-1975) era um compositor e regente italiano. Veio ao Brasil fugindo do fascismo, fixando residência no Rio de Janeiro. Já atuava como crítico musical no país de origem, nos jornais *L'Impero* e *Il Tevere* e, quando chegou ao Brasil, foi, primeiramente, orchestrador da Rádio Nacional, atuando posteriormente por décadas como crítico musical. A ligação de Massarani com o Festival da Guanabara não se limitou somente à crítica, ele era também membro da comissão de seleção do evento. Dessa forma, conhecia muito bem as obras escolhidas, e são dele os artigos com maior número de informações, o que se deve ao fato de Massarani ter contato direto com todas as esferas do festival: acesso aos músicos, compositores participantes e comitê de organização.

Ayres de Andrade era musicólogo e professor. Estudou piano no Rio de Janeiro e em Paris e interrompeu sua carreira por um acidente que afetou sua mão. Devido a isso, intensificou sua atuação na área musicológica e atuou como crítico musical. Seus artigos são igualmente cheios de informações sobre o Festival da Guanabara e também ajudam a compor a narrativa dos acontecimentos sobre o evento.

Estes dois críticos, Massarani e Andrade, escreveram sobre a contemporaneidade das obras apresentadas no festival, lendo esta situação como um avanço em termos estéticos, composicionais e de alinhamento com as vanguardas. Contudo, Eurico Nogueira França, que também tinha formação musical e atuação intensa como musicólogo, tinha uma postura contrária à música dos jovens compositores brasileiros, como consta em seus artigos sobre o Festival da Guanabara. A vinda do compositor Krzysztof Penderecki, como membro do júri, gerou comentários por parte da imprensa, e o que Eurico Nogueira França escreveu sobre esse fato demonstra o seu entendimento acerca da música daquela época.

Sem dúvida é interessante ver-se Penderecki no camarote, embora não saibamos o que ele possa estar pensando de certa música que ouve. Mas seria muito mais interessante se ouvíssemos uma de suas impressionantes composições, então, sim – dever-se-ia supor –, estaríamos no âmbito de um festival, ou de um grande concerto. Mas convidar Penderecki a vir à Guanabara ouvir música, ou o que se rotula de música, e não para que ele nos traga a sua própria música, é um contrassenso tão grande como se trouxéssemos, por exemplo, a nossa Márcia Haydée para que ela assistisse, de camarote, a uma disputa entre o corpo de baile do Theatro Municipal e, digamos, o corpo de baile do Castro Alves, da Bahia. (França, 1969, p. 2).

O crítico demonstra no trecho supracitado grande ironia e despreço pelas obras apresentadas no festival – uma crítica, hoje sabemos, sem fundamento, pois, ao desmerecer o imenso trabalho realizado pela Secretaria de Educação e Cultura, por parte da orquestra, dos músicos, do organizador do festival, estava desprezando o talento demonstrado pelos jovens compositores e desmerecendo a música contemporânea brasileira. Demonstrava uma visão eurocêntrica, um complexo de inferioridade cultural, diminuindo a produção musical nacional, comparando-a à do compositor polonês, como se esta fosse melhor do que a brasileira.

Independentemente da postura musical assumida por cada um deles, os críticos Renzo Massarani, Ayres de Andrade e Eurico Nogueira França escreveram muitos artigos sobre a música brasileira, incluindo o Festival da Guanabara. Esse fato é crucial para a pesquisa sobre esse assunto, pois estas são as principais fontes de pesquisa sobre o evento. Sem estes artigos, não seria possível compor o cenário sobre o Festival da Guanabara. Os três possuíam sólida formação musical, além de serem membros da Academia Brasileira de Música, tendo Massarani ocupado a cadeira nº 15, Ayres de Andrade a nº 23 e Nogueira França a nº 35.

2.4 O resultado

Após três concertos semifinais, no dia 1º de julho de 1969, às 21 horas, ocorreu o concerto final, no qual foram escolhidos os vencedores do I Festival da Guanabara. O primeiro lugar foi concedido à obra *Pequenos Funerais Cantantes*, de Almeida Prado; o segundo, ao *Concerto Breve*, de Marlos Nobre; o terceiro, à *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso; o quarto, à *Heterofonia do Tempo*, de Fernando Cerqueira; e o quinto lugar, à obra *Primevos e postrídios*, de Milton Gomes. A votação do público resultou em um empate, dando a premiação às obras *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso, e *Poemas do Cárcere*, de Aylton Escobar (Krieger, 2014). Ao analisar essa premiação, per-

cebe-se a presença de apenas um paulista; todos os outros eram compositores de origem nordestina. Com três premiações, o grupo baiano foi uma revelação para a cena nacional. As três finalistas que não ficaram entre as vencedoras também receberam premiação em dinheiro. Foram elas: *Guana-Bará*, de Camargo Guarnieri; *Sinfonia 8*, de Cláudio Santoro; e *O Ciclo da Fábula*, de Rufo Herrera (Renzo, 1969, p. 27). Por decisão do júri, os prêmios para melhor solista e melhor regente foram distribuídos igualmente entre os instrumentistas e os regentes.

Em virtude do prêmio que recebeu, o jovem compositor Almeida Prado pôde realizar seus estudos na França. Ele tinha interesse em continuar sua formação, mas no Brasil predominava a escola nacionalista de Guarnieri, com quem já havia estudado. Então, com o prêmio de NCr\$ 25.000, que em valores atuais seriam em torno de R\$ 200.000 (Fundação de Economia e Estatística, 2017), foi estudar em Paris com Nádia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992), onde permaneceu de 1969 a 1973. Esse período na Europa fez com que o compositor amadurecesse e recebesse destes dois grandes professores – de tendências completamente opostas – uma sólida formação em composição. Ao voltar ao país, percebe-se grande diferença em sua música, como comenta em seu livro José Maria Neves:

A música composta por ele depois de sua chegada em Paris é bem diferente da que a precede. A constante procura de novas sonoridades e estruturação formal, e a influência da moderna música europeia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à sua língua, levam-no a criar uma obra que se mostra perfeitamente pessoal, sem necessidade do emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade. (Neves, 2008, p. 300)

Almeida Prado foi um dos grandes compositores que o país já teve e certamente este período que esteve na Europa foi relevante na sua formação, estadia que só foi possível devido ao prêmio em dinheiro recebido no I Festival de Música da Guanabara.

2.5 A presença da vaia

Assim como nos Festivais da Canção da MPB, a vaia esteve muito presente no Festival da Guanabara. Diferentemente dos eventos da música popular, onde a vaia era de cunho, não somente estético, mas político, no Festival da Guanabara, a vaia estava relacionada com a grande questão estética da música brasileira, o embate entre nacionalismo e vanguarda.

A vaia também esteve presente em outros dois eventos importantes da música erudita brasileira. Na Semana de Arte de Moderna, em 1922, Guiomar Novaes se apresentou em uma das noites do evento, tocando obras de Debussy, nessa mesma noite, “Mário de Andrade foi amplamente vaiado pelo mesmo público [o de Guiomar Novaes] ao declamar uma poesia de sua autoria nos saguões do Teatro”. (Contier, 1975, p. 121)

No mesmo Teatro Municipal de São Paulo, onde foi a Semana de 22, ocorreu em novembro de 1965 um Festival de Música de Vanguarda, onde o Manifesto do Grupo Música Nova começou a ser defendido por compositores e intérpretes.

Esse Festival apresentado no Teatro Municipal tinha como principal proposta colocar em xeque todo o tradicionalismo musical reinante na principal casa de espetáculos da cidade de São Paulo. Os programas dos

concertos realizados no Municipal ainda assemelhavam-se aos mesmos espetáculos anteriores à realização da Semana de Arte Moderna de 1922 (Verdi, Carlos Gomes, Villa-Lobos, Beethoven). Por esse motivo, as execuções de peças de compositores de vanguarda – Maiusumi, Webern, Cage, Gilberto Mendes (“Blirium -c-9”), Pousseur, W. C. de Oliveira (“Ouviver Música”) propiciaram um “escândalo” sem precedentes na história do referido teatro. (Contier, 1975, p. 139)

O público, acostumado com obras de música de concerto tradicional, recebeu as peças de música de vanguarda de forma muito negativa, que se manifestou na forma de intensas e longas vaias. Na Semana de 22 e no Festival de Música de Vanguarda em 1965, as vaias foram para o não entendimento do que era novo, do que era de vanguarda. No Festival da Guanabara, seria o oposto, as vaias seriam para o que era tradicional e visto como nacionalista, José Maria Neves comenta “Viram-se aplausos consagradores, viram-se raros silêncios desgostosos e desapaixonados, viram-se discussões acaloradas pelos corredores do teatro e nos bares da Cinelândia. Em muitos casos, criaram-se situações constrangedoras, principalmente em relação a nomes consagrados do nacionalismo musical, fiéis a suas linguagens e a seus princípios, mas dos quais o público esperava maior renovação.” (Neves, 2008. p. 339)

Estavam presentes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro muitos dos atores da cena musical brasileira que haviam participado dos debates sobre nacionalismo, sendo, Camargo Guarnieri, o representante maior dessa escola de composição, e detentor do legado de Mário de Andrade, além de muitos dos seus alunos que estavam participando do concurso, como, Marlos Nobre, Almeida Prado, Aylton Escobar e Sérgio Vasconcellos-Corrêa. Koellreutter estava na Índia em 1969, mas estavam presentes no festival alguns dos seus alunos, como, Edino Krieger, como organizador do evento e Cláudio Santoro. Marlos Nobre havia estudado com os dois, Guarnieri e Koellreutter.

O Museu da Imagem e do Som gravou a execução de todas as obras apresentadas no festival, e, ao ouvir essas gravações, é possível constatar que as obras vaiadas pelo público foram: *Guaná-Bará* de Camargo Guarnieri, *Sinfonia n° 8* de Cláudio Santoro e *Concertino para piano e orquestra* de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. Não foi possível identificar se houve ou não vaia para a obra *Sugestões sinfônicas* de Francisco Mignone, pois a gravação é cortada antes do final da peça. Esses compositores representavam no I Festival da Guanabara, a geração mais antiga, ligada à questão do nacionalismo em música. Na plateia havia muitos estudantes de música, de composição, jovens que estavam mais interessados em ouvir obras de estética contemporânea, do que de caráter mais tradicional. Aylton Escobar em entrevista comenta: “ninguém mais aguentava escrever música nacionalista, nós queríamos fazer outro tipo de música”. (Escobar, 2017) José Maria Neves também comenta sobre isso:

Aparentemente, as grandes manifestações de entusiasmo e de repúdio partiram, quase sempre, do enorme contingente de alunos do antigo Instituto Villa-Lobos – que sempre interrompia suas aulas em dia de concertos e era, naquele momento, o local que centralizava, no Rio de Janeiro, as melhores informações sobre a nova música. O jornalzinho mimeografado do Instituto saía em edições especiais a cada concerto e era distribuído na porta do teatro, com críticas e sátiras sobre o que estava acontecendo. (Neves, 2008, p. 339)

Os jovens compositores brasileiros que tiveram suas obras executadas no Festival da Guanabara de 1969 tomaram em suas mãos os rumos da música brasileira, mudando do caminho nacionalista na direção da vanguarda. As obras executadas no evento, hoje, fazem parte do cânone das importantes obras de música de concerto brasileira da segunda metade do século XX.

Já o II Festival da Guanabara que ocorreu em 1970, se transformou em um festival interamericano, dedicado não somente à música sinfônica, mas também à música de câmara, mas não teria a importância histórica para a música brasileira que teve o I Festival.

3. Conclusão

Através de pesquisa de doutorado realizada por Cevallos, é possível constatar a importância dos Festivais da Guanabara, não somente para a história da música de concerto brasileira da segunda metade do séc. XX, bem como para a narrativa artístico-nacional, trazendo o entendimento de que a “Era dos Festivais” também compreendeu, não somente eventos de música popular, mas igualmente, de música erudita.

Por que, então, somente 50 anos depois de seu acontecimento, os Festivais da Guanabara foram objeto de estudo musicológico? Como relevam os fatos musicais apresentados e principalmente pela época em que ocorreu, ou seja, um período decisivo da narrativa brasileira que foi a ditadura, os Festivais já deveriam ter sido estudados anteriormente, pois impõe-se como evento histórico, não somente para a história da música brasileira, mas para toda a narrativa da história do Brasil. Essa situação não é exclusividade dos Festivais da Guanabara, muitos compositores, obras, acontecimentos, caíram no esquecimento/desconhecimento. A sociologia estuda a questão do esquecimento dentro da sociedade, “O esquecimento está ligado à perda, no contexto em que o desaparecimento de algo existente é geralmente entendido e ligado à incapacidade de mantê-lo.” (Dimbath, 2022, p. 33, tradução nossa) Esquecimento está intimamente ligado ao seu oposto, ou seja, à memória, à aptidão de manter as lembranças. Nesse contexto, a musicologia é o meio através do qual é possível manter o conhecimento sobre música, ou seja, através dos registros, fontes, arquivos e posteriormente a sua interpretação através da pesquisa. A musicologia surgiu como disciplina e presença na universidade, no final do séc. XIX em Viena, com a prática de historiadores da música austro-germânicos – Eduard Hanslick (1825-1904), Friedrich Chrysander (1826-1901), Philipp Spitta (1841-1894) e Guido Adler (1855-1941). Desde então, a música de concerto austro-germânica vem sendo estudada e legitimada pelos musicólogos europeus, estes, juntamente com as instituições do campo artístico-musical, estabeleceram a supremacia desta em relação às músicas de outras partes do mundo, ou seja, das periferias, da qual o Brasil faz parte. A comunidade musical brasileira, por muitos anos, e até agora, ainda vive o “porque na Europa”, porém nos encontramos em um momento transitório, “... Boaventura de Sousa Santos define o tempo atual como sistema mundial em transição porque contém em si o sistema mundial velho, em processo de profunda transformação, e um conjunto de realidades emergentes que podem ou não conduzir a um novo sistema mundial, ou a outra qualquer entidade nova sistêmica ou não” (Vargas, 2011, p 49-50). A música brasileira de concerto está dentro deste conjunto de novas realidades emergentes citadas por Boaventura de Sousa Santos, e é a musicologia brasileira que evidencia e releva a produção musical do país. Esta se estabeleceu como disciplina na pós-graduação universitária nos anos 1980/90 como comenta Castagna “o verdadeiro marco da institucionalização da musicologia no Brasil não foi a fundação da SBM³, mas a inclusão da musicologia enquanto linha de pesquisa universitária nas décadas de 1980 e 1990” (Castagna, 2008, p. 41-42). Desde o séc. XIX houve reflexão sobre música no Brasil, mas

3 SBM – Sociedade Brasileira de Musicologia.

a sua institucionalização foi um marco, pois é a universidade que garante a atividade regular de pesquisa no país. A importância histórico-sociológica da musicologia brasileira está no fato de que, ao realizar pesquisa sobre questões que envolvem a prática no país, a música brasileira de concerto sai da zona de esquecimento/desconhecimento e passa a existir, primeiramente para nós, os brasileiros, e, posteriormente para os outros, os estrangeiros. Márcia Tiburi, em seu livro *Complexo de Vira-lata*, analisando a produção de narrativas em sociedades colonizadas, comenta “Surgem os melhores e os piores, os bons e os maus, assim definidos conforme interesses e necessidades dos produtores de discursos, eles mesmos donos dos meios de produção de linguagem que interferem na produção da subjetividade, ou seja, do que pensamos e sentimos e do que nos move a agir” (Tiburi, 2021, p. 17). Ao escrevermos sobre nós mesmos, construímos a nossa própria subjetividade, nos damos conta da nossa contribuição com a narrativa histórico-nacional e com o amplo sistema-mundo. Vamos nos distanciando do discurso a nós imposto, ao nos apropriar da nossa própria voz. Dentro deste contexto, a música popular brasileira foi legitimada por textos, especialmente de jornalistas, ao longo da segunda metade do séc. XX e esteve presente nas questões fundamentais do debate nacional. No entanto, pela ausência de reflexões na música de concerto, existem ainda muitos hiatos na pesquisa musicológica brasileira e, conseqüentemente, no discurso nacional como um todo. Dessa forma, os estudos sobre os Festivais da Guanabara, preencheram uma lacuna na narrativa musicológica demonstrando que a “Era dos Festivais” também compreendeu eventos dedicados à música brasileira de concerto e que esta é igualmente conectada com os acontecimentos histórico-sociais do país.

Referências

- Academia Brasileira de Música. Edino Krieger. Rio de Janeiro: ABM, [20--]. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/edino-krieger/>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- Albin, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- Castagna, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n°1, p. 32-57, 2008.
- Cardoso, Lindemberg. *Procissão das carpideiras*. Orquestra Sinfônica. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música; Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001. 1 partitura.
- Cevallos, Semitha. A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros. 67 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- Cevallos, Semitha. Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade. 177 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- Contier, Arnaldo Daraya. A música brasileira contemporânea: estudo das principais tendências (1922-1965). In: *História*, 7., Assis, 1975. *Anais [...]*. 1975. Assis, SP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1975. p. 119-142.
- Dimbath, Oliver. *Oblivionism: Forgetting and Forgetfulness in Modern Science*. Munich: Brill Fink, 2022.
- Escolbar, Aylton. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em set. 2017. Arquivo de áudio em formato mp3.
- Festival da música escolhe finalistas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 abr. 1969.
- Festival reúne hoje diferentes gerações da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 37, 25 maio 1969.
- França, Eurico Nogueira. Festival começa mal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 27 maio 1969.
- Gaspari, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Gomes, Wellington. Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais. 148 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- Jovens do I Festival de música lutam para abolir o paletó no Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 16 maio 1969.
- Krieger, Edino. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em fev. 2011. Arquivo de áudio em formato mp3.
- Krieger, Edino. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em out. 2014. Arquivo de áudio em formato mp3.
- Lovaglio, Vânia C. Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. In: *Encontro Regional de História*, 19., 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ANPUH, 2008. p. 1-11.
- Luiz Gonzaga da Gama Filho. In: Acervo CPDOC. Rio de Janeiro: FGV, c2009. Disponível em: <http://fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/luis-gonzaga-prado-ferreira-da-gama-filho>. Acesso em: 15 jun. 2017
- Mello, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- Mendes, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda. *Revista Música*, São Paulo, v. 2, p. 37-42, maio 1998.
- Minh, Ho Chi. *Poemas do Cárcere*. Rio de Janeiro: Lemmert, 1968.
- Napolitano, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- Nobre, Marlos. *Concerto Breve: op. 33*. Orquestra Sinfônica e solista. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 1969. 1 partitura.

- Nobre, Marlos. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em fev. 2011. Arquivo de áudio em formato mp3.
- Paz, Ermelinda. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2012.
- Prado, Almeida; Resende, Marisa. Existe uma música eclética? In: *Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, 11., 1996, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. p. 49-77.
- Programa do I Festival da Guanabara*, 25 maio/1 jun. 1969. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1969.
- Programa do II Festival da Guanabara*, 9/21 maio 1970. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1970.
- Massarani, Renzo. A procura de uma nova expressão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 27, 3 jun. 1969.
- Massarani, Renzo. Peça de Krieger inaugura o II Festival de Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 20, 9 maio 1970.
- Salles, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- Santoro, Maria Carlota Braga. *Resgatando memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso, 2002.
- Soares, Teresinha Rodrigues Prada. A utopia no Horizonte da Música Nova. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- Tiburi, Márcia. *Complexo de Vira-Lata: Análise da Humilhação Colonial*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- Vargas, Antônio Pinho. *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: Edições Almedina, 2011.
- Veloso, Caetano. É proibido proibir. Discurso no III Festival Internacional da Canção. São Paulo, 28 set. 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 17 out. 2017.
- Ventura, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

**CONTRIBUIÇÕES DOS MODELOS HISTORIOGRÁFICO-MUSICAIS
PROPOSTOS NO URUGUAI NO SÉCULO XX
PARA PENSAR A MUSICOLOGIA NO SÉCULO XXI**

Leonardo Manzino

*Instituto de Humanidades e Artes, Conselho de Formação em Educação, Uruguai.
leonardomanzino@gmail.com*

Resumo: Identificação dos princípios epistemológicos dos musicólogos ativos durante o desenvolvimento da Musicologia no Uruguai no século XX. Relação entre música, musicologia e suas ciências auxiliares. Propostas de reflexão sobre correlações interamericanas e euramericanas (Rodríguez, Marín-López e Vega Pichago 2021, p. 1), o foco da Musicologia histórica e uma concepção ampla da Musicologia (Beard e Gloag 2005, p. 11) e revisão de observações levantadas pela *New Musicology*, a *Critical Musicology* (Ibid., p. 29) e a *Musicologia global* (Chúa, 2022).

Palavras-chave: Historiografia musical, Musicologia, Música Latino-americana.

20TH CENTURY URUGUAYAN PERSPECTIVES ON THE HISTORIOGRAPHY OF MUSIC TO THINK ABOUT MUSICOLOGY IN THE 21ST CENTURY

Abstract: Identification of epistemological principles advocated by Uruguayan musicologists when Musicology developed in Uruguay in the 20th century. Relationship between music, musicology and its ancillary sciences. Proposal for the debate on Inter American and Euro American interactions (Rodríguez, Marín-López e Vega Pichago, 2021, p. 1), Historical Musicology and the broad notion of Musicology (Beard e Gloag, 2005, p. 11), and disputes posed by trends such as *New Musicology*, *Critical Musicology* (Ibid., p. 29) and *Global Musicology* (Chua, 2022).

Keywords: Music historiography, Musicology, Latin American Music.

1. Introdução

A presente comunicação aborda questões relacionadas às abordagens da historiografia musical na esfera ibero-americana como discurso local no Uruguai; enfoques potenciados com o intenso fluxo migratório provocado por diversos fatores que no século XX no Uruguai —e de acordo com Eli Rodríguez, Javier Marín-López e Belén Vega Pichaco (2021, p. 1) em Ibero-América— genreram interdependência, proximidades, particularidades e diferenças interamericanas e euramericanas. Os fundamentos da historiografia musical uruguaia estabelecidos no século XX enriquecem a proposta do IV Congresso da Associação Brasileira de Musicologia para pensar a Musicologia na contemporaneidade. O estudo de caso uruguaio contribui à construção de uma visão regional e ibero-americana. Para isso, propõe-se ordenar a atividade musicológica uruguaia no século XX em três fases: a etapa fundadora (1934-1974), uma segunda fase de reordenamento institucional na Universidade (1974-2000) e um terceiro estágio a partir do ano 2000. Como conclusão se apresentam sete questões para pensar a musicologia no século XXI.

2. A etapa fundadora: identificação dos princípios epistemológicos de Curt Lange e Lauro Ayestarán

A etapa fundadora da atividade musicológica no Uruguai, entre 1934 e 1974, surgiu com o trabalho de Lange assistido por Ayestarán durante a década de 1930 no Instituto de Estudos Superiores; o trabalho de Ayestarán, Carlos Giucci e Antonio Álvarez Varela desenvolvido a partir da década de 1940 na Seção de Musicologia do Museu Histórico Nacional; e a atividade musicológica desenvolvida na Universidade da República desde 1946 por Ayestarán, Kurt Pahlen, Alberto Soriano, Carlos Estrada e duas gerações seguintes de musicólogos uruguaio nascidos a partir das décadas de 1940 e 1960.

O Instituto de Estudos Superiores foi a instituição que sentou as bases para o surgimento da musicologia no Uruguai. Criado em 1929, manifestou um objetivo claro estampado no Artigo 1º do seu Estatuto (Instituto de Estudos Superiores, 1931, p. 37): “difusão e aprofundamento da cultura científica superior independentemente de fins profissionais” e “fomento das investigações de natureza científica”. O Estatuto do Instituto previa nos artigos Nº 87 a Nº 89 a criação de “Seções de Investigação” integradas por professores do Instituto ou por pessoas externas, mas de reconhecida autoridade e seriedade científica, com o fim de dedicar-se pessoalmente, ou em colaboração, a investigações originais de natureza científica, e com um programa geral que era preciso apresentar ao Conselho Diretivo para obter o reconhecimento institucional. A Seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudos Superiores foi criada no ano 1934 sob a direção de Francisco Curt Lange. O trabalho foi orientado em duas direções fundamentais: uma referida a América Latina e outra a Europa e demais continentes. A contribuição para a historiografia musical americana radicou em promover a publicação de composições inéditas e críticas da música americana organizada em eixos temáticos. Esses são: História, Biografia, Considerações estéticas, Música nativa, Música popular, Música artística (sic), Investigações, Pedagogia, Bibliografia, Organizações musicais e Informações em geral. A proposta se materializou na publicação do Boletim Latino-americano de Música editado por Lange em Montevidéu (1935), Lima (1936), Montevidéu (1937), Bogotá (1938), Montevidéu (1941) e Rio de Janeiro (1946). As linhas de investigação propostas por Lange incluíram:

“A música dos negros (sic). A dança popular em América Latina. A música instrumental latino-americana. A música de câmara latino-americana. A música sinfônica latino-americana. O ballet latino-americano. A ópera latino-americana. A lírica latino-americana. Os araucanos e sua música. A música dos Incas. O instrumental indígena. A música religiosa na América Latina. Problemas da pedagogia musical moderna e sua aplicação em países latino-americanos. O disco na educação musical. Os músicos latino-americanos e a Europa. Os músicos latino-americanos e os Estados Unidos de Norte América”. (Ibid., p. 51)

A Seção de Musicologia do Museu Histórico Nacional criou-se por uma resolução do presidente uruguaio Juan José de Amézaga em 16 de fevereiro de 1946 como um Departamento adscrito ao Museu Histórico Nacional com a triple finalidade de investigar, conservar e divulgar o acervo musical uruguaio culto e popular (Nicrosi, s.d., p. 32). Constituiu o marco institucional onde Ayestarán aportou publicações que assinalam para a musicologia uruguaia dois âmbitos em seu campo de estudo: o Barroco Musical Sul-americano e a Música Uruguaia Republicana do século XIX até 1860. A Seção de Musicologia não foi o único contexto institucional que permitiu Ayestarán publicar o resultado de suas investigações. Em efeito, a Universidade da República ofereceu condições que favoreceram, de maneira intermitente desde 1947, a aparição de publicações —tanto de Ayestarán quanto de musicólogos uruguaio de seguintes gerações— que aportaram para construir o campo de estudo da Musicologia no Uruguai.

3. Segunda fase de reordenamento institucional (1974-2000)

O trabalho de Ayestarán continuou na Universidade da República em um segundo estágio paralelo da sua atividade musicológica no Museu Histórico Nacional. Em 1953, com o apoio editorial do Serviço Oficial de Radiodifusão e Espetáculos (SODRE) publicou seu primeiro e único volume de *La Música en el Uruguay*. A planificação geral da obra (1953, p. 9) planteou-se com cinco partes: *Primera parte: la música primitiva / Segunda parte: la música culta / Tercera parte: la música folclórica / e Cuarta parte: anotología y ensayo crítico sobre el pasado y el presente de la música uruguaya*. As únicas partes da planificação geral publicadas em 1953 no primeiro volume foram a primeira e segunda, mas a segunda parte com o corte cronológico em 1860 (1953, p. 10). A terceira parte *La música folclórica* foi publicada por Flor de María Rodríguez de Ayestarán depois da morte de seu esposo, recopilando artigos de divulgação publicados previamente na imprensa cultural. Ao trabalho do Ayestarán até 1966 somam-se os aportes da segunda geração de musicólogos uruguaio: Walter Guido (ativo em Venezuela até 2003), Néffer Kröger (ativa intermitentemente até 1995) Yolanda Pérez Eccher (ativa até 1984) e Susana Salgado (ativa nos Estados Unidos até o começo da década de 2000).

A segunda fase no plano da institucionalização da Musicologia na Universidade, entre 1974 e 2000, foi pautada por alterações no organograma da Universidade da República com a fusão em 1974, no Conservatório Universitário de Música, de dois serviços universitários: o Conservatório Nacional de Música (dependente da Reitoria da Universidade desde 1954) e o Departamento de Musicologia (dependente da Faculdade de Humanidades e Ciências criada em 1946 a partir do Instituto de Estudos Superiores —aquele onde começou a atividade de Lange na década anterior de 1930). Em 1986, o Conservatório Universitário de Música foi rebatizado como Escola Universitária de Música e em 2021, como Instituto de Música da Faculdade de Artes, criada nesse mesmo ano. Essa fusão aproximou a música (desde o Conservatório Nacional) à Musicologia; e colocou as ciências sociais como ciências auxiliares (por exemplo a História e a Antropologia que atuavam na Faculdade de Humanidades). A disposição institucional de reunir em um

mesmo serviço universitário os âmbitos do estudo científico da música, a Musicologia, com os campos da interpretação e criação musicais, assenta-se num princípio axiomático alçado logo por David Beard e Kenneth Gloag (2005, p. 11); que a Musicologia, independentemente das abordagens e contextos onde é praticada, tem a música como objeto de estudo. Além disso, atende-se ao alerta destes autores de que uma concepção ampla da Musicologia —entendida como a prática de estudar a música e pensar sobre ela fora do processo criativo, a fim de fornecer uma perspectiva clara sobre ele, a obra musical e seu contexto sociocultural— contrasta com o enfoque em aspectos específicos da atividade musicológica como a análise e aplicação de modelos historiográfico-musicais.

4. O terceiro estágio da Musicologia uruguaia a partir do ano 2000

Esta fase foi enriquecida com a próxima geração de musicólogos uruguaios, abordou questionamentos ao Positivismo levantados (entre meados da década de 1980 e as duas primeiras décadas do século XXI) pela *New Musicology*, a *Critical Musicology* e a ideia de uma musicologia global (Chúa, 2022). Considera-se que uma análise exaustiva dos modelos historiográfico-musicais utilizados no Uruguai deve abordar textos sobre música independentemente do leitor-alvo: deve explorar livros unitários rotulados com os títulos “Historia de la música en Uruguay” e “Música en Uruguay”, monografias, artigos científicos publicados em revistas especializadas, artigos de divulgação publicados na imprensa cultural, trabalhos apresentados em encontros científicos, materiais de referência e documentos de gestão acadêmica (planos de trabalhos e pesquisas e planos de estudos universitários em Musicologia com programas e bibliografias dos cursos).

5. Proposta para pensar a musicologia no século XXI

A partir do estudo dos modelos historiográfico-musicais aplicados como discurso local no Uruguai, consideram-se sete questões para analisar e pensar a Musicologia ibero-americana:

- 1) Identificar a interdependência, proximidades, particularidades e diferenças interamericanas e euramericanas nas abordagens da historiografia musical que segundo Eli Rodríguez, Marín-López e Vega Pichago na esfera ibero-americana (2021, p. 1) foram aprimorados pelo intenso fluxo migratório na região;
- 2) Determinar e no melhor dos casos resolver as tensões provocadas na historiografia musical pelo confronto de uma concepção ampla da Musicologia segundo Beard e Gloag (2005, p. 11) e o foco da Musicologia histórica —campo que acolheu a historiografia musical na origem da Musicologia;
- 3) Analisar a produção musicológica na América Latina, segundo os musicólogos Beard e Gloag (2005, p. 60), da observação de Joseph Kerman em 1985 (em sua *Contemplating Music*) sobre o foco excessivo no “texto” (manuscritos, cronologia, catalogação, edição, biografia, transcrição e prática interpretativa) em detrimento dos aspectos críticos e interpretativos da abordagem pós-estruturalista que explora desenvolvimentos na análise musical e na teoria literária. Para isso se propõe revisar, em primeira instância, os aportes dos musicólogos chilenos Samuel Claro (1967) e María Esther Grebe

(1976); do norte-americano Robert Stevenson (1991); a contribuição do autor (1993); e os aportes do argentino Leonardo Waisman (2019);

- 4) Rever a consideração de observações ao cânone da música ocidental de tradição escrita (focadas em alguns aspectos) levantadas pela *New Musicology* (a partir de uma perspectiva localista baseada nos Estados Unidos pela atividade docente do musicólogo em instituições universitárias voltadas principalmente para o modelo das artes liberais) e a ideia da *Critical Musicology* (de evitar novas ortodoxias e grandes narrativas que compõem macro histórias) que produz posições anacrônicas em relação ao estudo da música do passado e que, com foco descentrado na música, aplica aspectos da Teoria Crítica; um termo guarda-chuva que, segundo Beard e Gloag (2005, p. 29) resiste a uma definição como conceito e desloca o objeto de estudo (a música) para objetos de estudo e problematizações próprias de outras disciplinas do campo das Humanidades;
- 5) Rever a proposta do pós-modernismo de deslocar o positivismo e o conceito de autonomia da obra musical como objeto de estudo proposto pelo modernismo (Beard e Gloag, 2005, p. 92);
- 6) Rever o questionamento da validade ou não do positivismo; e, para as posições que reivindicam sua validade, se é válida em todos os seus termos ou por qual deles;
- 7) Analisar a relevância e oportunidade na Ibero-América para uma musicologia global (Chua, 2022).

Referências

- Beard, David e Kenneth Gloag. *Musicology. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
- Eli Rodríguez, Victoria. Javier Marín-López e Belén Vega Pichaco, eds. *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, 2021.
- Claro, Samuel. “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”. *Revista Musical Chilena*, 21 n. 237 (1967): 8-25.
- Chúa, Daniel e Malena Kuss. “Explorando los fundamentos de una musicología global. Conferencia inaugural del IV Congreso de ARLAC/IMS. Buenos Aires, 5 de noviembre de 2019”. *Revista Musical Chilena*, 76 n.237 (2022): 213–222.
- Grebe, María Ester. “Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos”. *Revista Musical Chilena*, 30 n.33 (1976): 5–27.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- Manzino, Leonardo. “Musicología Uruguay e Investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguay Republicana del Siglo XIX”. En *Memoria de las Jornadas de Extensión 2013 – Musicología en el Uruguay: Aportes a la Construcción de su Campo de Estudio*. Montevideo, 2014: 79-98.
- _____. “The Montevideo Collection of South American Baroque Villancicos: 1650 – 1750”. Dissertação de Doutorado em Filosofia (PhD) opção Musicologia, *The Catholic University of America*, 1993.
- Nicrosi, Alfredo. *Lauro Ayestarán y la Música Uruguaya*. Montevideo: Talleres Don Bosco, s/f.
- Stevenson, Robert, 1991. “Keynote address”. *Proceedings. Eighth Inter-American Music Education Conference*. Washington D.C: Organization of American States, Washington D.C., 1992.
- Waisman, Leonardo. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.

SAUDADE E IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA: UM DIÁLOGO SEMIÓTICO ENTRE PINTURA E MÚSICA

Cleisson Melo – Son Melo

Universidade Federal de Campina Grande

cleisson.castro@professor.ufcg.edu.br

Resumo: Este trabalho busca explorar a presença da saudade como parte essencial da identidade cultural brasileira, empregando uma abordagem semiótica que combina a análise de representações visuais na pintura com expressões musicais. Considera obras como “Saudade” de Almeida Junior e composições como “Bachianas Brasileiras No. 5” de Villa-Lobos para desvelar conexões entre elementos visuais e sonoros na expressão da saudade, lançando luz sobre a complexa tessitura desse sentimento na cultura brasileira, contribuindo para os campos da semiótica e da musicologia.

Palavras-chave: Saudade, Identidade Cultural, Semiótica.

SAUDADE AND BRAZILIAN CULTURAL IDENTITY: A SEMIOTIC DIALOGUE BETWEEN PAINTING AND MUSIC

Abstract: This work seeks to explore the presence of “saudade” as an essential part of Brazilian cultural identity, employing a semiotic approach that combines the analysis of visual representations in painting with musical expressions. It considers works such as “Saudade” by Almeida Junior and compositions like “Bachianas Brasileiras No. 5” by Villa-Lobos to unveil connections between visual and auditory elements in the expression of “saudade,” shedding light on the intricate fabric of this sentiment in Brazilian culture and contributing to the fields of semiotics and musicology in a scholarly and formal manner.

Keywords: Saudade, Cultural Identity, Semiotics.

1. Introdução

Num contexto em que a cultura brasileira é rica e amplamente imersa em distintas expressões e influências, podemos observar a “saudade” como um dos elementos mais definidores e profundamente enraizados na alma brasileira. Este complexo e multifacetado sentimento se revela um tema bastante recorrente nas mais diversas expressões artístico-culturais, especialmente na música e nas artes visuais. Frequentemente considerado uma característica inata da identidade cultural brasileira, ele se entrelaça com uma complexa trama de significados e significantes nas mais diversas esferas culturais, construindo um fértil cenário de representações ao longo do tempo.

Este trabalho pretende adotar uma perspectiva semiótica fundamentada nos trabalhos dos semióticos Eero Tarasti (2000; 2015) e Yuri Lotman (1996) como forma de analisar determinadas expressões da “saudade” na cultura brasileira, provocando discussões nesse campo e explorando questões acerca desse universo complexo. Para isso, é necessário ter em mente a dinâmica dos signos, suas mutações e mobilidade dentro do complexo sistema semiótico que é a cultura.

Assim, a música brasileira, repleta de obras que abordam a temática em distintas épocas, pode expressar a “saudade” como algo lírico e/ou nostálgico, bem como algo positivo e memorável. Na pintura, com sua capacidade de capturar emoções e momentos efêmeros, fornece um meio pujante para sua expressão, com obras que exploram cores, símbolos, signos e camadas que evocam esse sentimento.

Este trabalho pretende ir além da expressão cultural da “saudade”, adentrando na essência dos signos e símbolos que a permeiam, circundam e a compõem. Tendo a semiótica como disciplina e ferramenta, é possível buscar e identificar a presença da “saudade” na cultura e na formação do ser brasileiro, mas também identificar pontos que estruturam e desenham interpretações e transformações. Portanto, esta investigação busca não apenas explorar a “saudade” como fenômeno cultural, mas também contribuir para o enriquecimento do campo da semiótica e para a compreensão das complexas interações entre a música, a pintura e a cultura brasileira. Ao lançar luz sobre as conexões intrincadas entre elementos visuais e sonoros na construção da “saudade”, esperamos proporcionar uma compreensão mais profunda e abrangente desse sentimento que permeia a identidade cultural brasileira.

2. Semiótica, Cultura e Saudade

A semiótica, de um modo geral, transcende o simples entendimento de estudar os signos, mas escrutina como esses se tornam signos, seja num contexto individual ou coletivo. É com base nisto que a semiótica existencial, que lida com o indivíduo e o coletivo (sujeito e sociedade), de forma a entender o signo a partir de dentro deste, ou seja, explorando sua relação intrínseca com a experiência humana e cultural, se revela como uma abordagem de extrema relevância para analisar fenômenos culturais complexos, como a saudade na cultura brasileira, por exemplo. A perspectiva tarastiana nos possibilita investigar a saudade não apenas como um signo cultural, mas também como um elemento que permeia a própria experiência de ser brasileiro. A saudade não é apenas um conceito abstrato; é um sentimento profundamente arraigado na alma do povo brasileiro, moldando suas expressões culturais ao longo do tempo.

Essa abordagem permite explorar não apenas o que a saudade representa, mas também como ela é vivenciada e manifestada individual e coletivamente. Além disso, a semiótica existencial nos convida a considerar as múltiplas camadas de significado que cercam a saudade, indo além e adentrando em suas nuances mais profundas, lançando luz sobre a complexa rede de significados que envolve a saudade, bem como sua relevância contínua na cultura brasileira.

Assim, entender a cultura como um complexo sistema de signos que carregam significados e significantes compartilhados por uma sociedade que, segundo Lotman, e sua teoria/semiótica da cultura, ao introduzir o conceito de semiosfera, está trazendo à tona a discussão de que a cultura é uma “esfera” dinâmica e interconectada. Esta representa o espaço onde os signos culturais originam-se, interagem, multiplicam-se e transformam-se. Dentro deste universo, a saudade se estabelece como um dos signos mais intrincados e significativos da cultura brasileira, desempenhando um papel vital na construção da identidade e na transmissão de valores culturais. Lotman nos ensina que a cultura não é estática, mas sim um sistema dinâmico semelhante a uma rede, onde os signos são constantemente redefinidos, reinterpretados e resignificados pela comunidade. Portanto, ao adotar essa perspectiva lotmaniana, somos capazes de analisar a saudade como parte integrante dessa semiosfera cultural, revelando como ela é criada, compartilhada e perpetuada na cultura brasileira.

Além disso, podemos observar como a saudade se difunde na cultura brasileira como um signo cultural poderoso. Isso nos ajuda a compreender a saudade não apenas como um sentimento individual, mas também como um elemento que conecta pessoas e constrói uma identidade cultural compartilhada. Isso ocorre através da criação de textos culturais, sejam eles músicas, pinturas, literatura ou outras diversas formas de expressão artística, que comunicam e perpetuam a saudade.

Fazendo uma interseção, percebe-se uma perspectiva mais ampla e abrangente, ao mergulhar no universo subjetivo do indivíduo e de como a saudade é expressa em nível individual e seus reflexos no coletivo, e vice-versa, e também como essa experiência individual pode se encaixar num contexto cultural mais amplo. A partir dessa interseção, somos capazes de não apenas decifrar os signos da saudade em algumas obras de arte, como música e pintura, mas também compreender como esses signos são construídos, transmitidos e perpetuados dentro da cultura brasileira ao longo do tempo. Essa abordagem nos permite explorar camadas da saudade como parte intrínseca da identidade cultural brasileira, revelando não apenas sua manifestação artística, mas também sua função na formação e na evolução dessa cultura única.

3. Saudade e Música

A música “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira é, sem dúvida, uma representação não apenas da saudade, mas também de uma realidade brasileira. Além da letra que narra a seca no sertão nordestino, evocando a falta de chuva e relatando a partida do protagonista em busca de melhores condições de vida, o tom nostálgico e saudoso está expresso no desejo deste em retornar à sua terra natal, simbolizando a nostalgia pela vida sertaneja e pela constante ausência da chuva, que é um símbolo de vida e esperança, especialmente neste contexto. A linguagem metafórica e poética, além de expressar a saudade, carrega

significados que vão além de suas definições literais, criando um universo simbólico onde a saudade se torna palpável e emotiva, um universo imagético significante.

A melodia, quase em forma de ostinato e composta sob o modo mixolídio, é muito representativa desse universo, com repetições que conferem um tom ainda mais repleto de sentimentos saudosos, evocando um sentimento coletivo nostálgico. Mesmo aqueles que nunca estiveram no sertão nordestino se sentem envolvidos e imersos nesse ambiente, como parte de um universo imagético individual que se torna coletivo por meio desse sentimento. Assim, a música se torna fundamental na expressão da saudade, com tons de melancolia e tristeza, mas também de esperança e eloquência, com camadas de emoção na interpretação do Rei do Baião, Luiz Gonzaga.

Essa narrativa baseada em uma experiência aparentemente pessoal, mas que é parte de uma história coletiva, retrata a migração em busca de melhores condições de vida, algo profundamente enraizado em nossa cultura. Podemos, dessa forma, observar como uma narrativa individual se transforma em um veículo de expressão da saudade não apenas para o protagonista da canção, mas também para todos aqueles que compartilham experiências semelhantes, como o abandono forçado de suas terras natais em busca de uma vida melhor. Isso pode ser visto como uma representação da busca humana por algo perdido ou distante.

A saudade transcende a mera nostalgia e se coloca como uma profunda expressão da conexão entre indivíduos e suas terras natais. Isso evoca o sentimento de pertencimento, que persiste e resiste à distância e às dificuldades, transformando uma narrativa individual em um símbolo compartilhado de perseverança, resistência e saudade coletiva.

Da mesma forma, “Chega de Saudade” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, uma música icônica no contexto da Bossa Nova, sendo a primeira gravada neste estilo, representa uma narrativa que ressoa tanto a experiência individual quanto a coletiva da saudade na cultura brasileira.

Na primeira parte da música, com um tom menor e uma melodia com ênfase no movimento descendente, encerrando frases da mesma maneira, descreve-se a partida, perda ou ausência de um grande amor. A saudade, conforme relatada na música, está presente em uma ampla gama de sentimentos relacionados ao amor perdido, que são facilmente relacionados às experiências humanas em relacionamentos. Toda essa primeira parte é impregnada de tristeza e melancolia, refletindo-se nos acordes, na melodia e na letra, criando um ambiente narrativo musical que evoca essas sensações e sentimentos.



Figura 1: Chega de Saudade, comp. 01 a 16. (Fonte: Editora Musical Arapuã, 1958)

Na segunda parte, a música descreve a esperança do retorno da pessoa amada e explora todos os sentimentos que permeiam essa sensação de ter o amor de volta. A letra sugere essa ‘reunião’ tão desejada e alegre, onde a saudade finalmente pode ser dissipada. No entanto, a música também reconhece a natureza cíclica da saudade, sugerindo que, após o encontro, uma nova despedida e saudade inevitavelmente se seguirão.



Figura 2: Chega de Saudade, comp. 40 a 50. (Fonte: Editora Musical Arapuã, 1958)

A bossa nova, como um ritmo e estilo derivado do samba e um ícone representativo da cultura brasileira, aborda o tema da saudade, que já está presente no título da canção, não se restringindo apenas ao âmbito romântico, mas também abraçando a dimensão coletiva da cultura brasileira. A música, especialmente neste caso, reflete a identidade cultural do país, na qual a saudade desempenha um papel central. Podemos dizer que está profundamente conectada à alma do povo brasileiro, lembrando a importância da ligação com o passado e de um futuro desejado e delineado através desse sentimento de saudade.

No caso da “Bachianas Brasileiras No. 5”, de Heitor Villa-Lobos, e especificamente em seu primeiro movimento, *Ária - Cantinela*, observamos o uso dos violoncelos em pizzicatos destacados, enquanto o arco produz uma textura mais suave ao fundo. Essa técnica, frequentemente empregada pelo compositor, visa criar blocos sonoros com diferentes texturas. Quando analisamos a presença de saudade nesses pizzicatos iniciais, com saltos e movimentos descendentes, percebemos uma possível referência à viola caipira, estabelecendo uma conexão entre o universo do compositor J.S. Bach, que foi uma inspiração declarada para as obras Bachianas (daí o nome), e o universo brasileiro, evocando a saudade da vida sertaneja. De certa forma, essa conexão sentimental entre os estilos “barroco” e sertanejo (caipira) nos remete ao sentimento presente na experiência brasileira.



Figura 3: Bachianas N.5 - I. Ária (redução), Introdução - comp. 1-2. (Fonte: Villa-Lobos, 1947).

4. Saudade e Pintura

Como elemento intrínseco à cultura brasileira, a saudade encontra na pintura uma forma bastante singular de expressão. Sendo esta uma linguagem visual, tem a capacidade de capturar emoções, momentos efêmeros e estados de espírito, por exemplo, de maneira ímpar.

O pintor José Ferras de Almeida Junior (1850-1899), mais conhecido como Almeida Junior, renomado artista, notório por suas obras que retratam cenas e temas do cotidiano, e a cultura brasileira, tem uma obra bastante representativa e de título extremamente sugestivo: “Saudade” de 1899, uma de suas últimas obras.



Figura 5. Saudade (1899) de Almeida Junior. (Fonte: Wikipedia.⁴)

Há uma paleta de tons de azuis, cinzas e pretos que criam uma atmosfera muito melancólica e nostálgica, bastante saudosa, por assim dizer, compondo uma cena muito triste, como podemos notar através das lágrimas da personagem. Esta é a figura central, com expressão triste, saudosa, entre lágrimas e segurando o que parece ser uma carta ou um cartão, sendo essa a conexão com alguém, uma perda. As vestimentas pretas dão o ar de luto, uma perda por morte, talvez. É inevitável não adentrar o mundo interior da personagem e imaginar e/ou sentir sua dor, e compartilhar sua saudade. Ela se torna, assim, um signo “vivo” desse complexo sentimento, nos convidando a imergir nos detalhes e buscar significados em cada elemento representado.

⁴ Disponível em https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Saudade_%28Longing%29_-_Google_Art_Project.jpg.

Por outro lado, o contraste entre tons mais escuros e uma iluminação “quente”, tipicamente representativa do ambiente do interior paulista, traz à tona o diálogo dialético do autor com a cena cotidiana em um cenário mais rústico em aparência. Essa pode ser uma estratégia de representação do nacional, que facilita a identificação do processo de identificação por parte do espectador. Assim, o tom realista dialoga diretamente com o espectro de tradições da representação do nacional, e também uma imersão no mundo sentimental e interior.

Essa aparente transgressão estética, considerando as normas artísticas vigentes, é um importante ponto a se considerar na construção do senso comum que permeará o universo do pintor. Neste contexto, há de se ponderar a aridez dos cromatismos dos tons de preto, ressaltando o vazio, a perda, a tristeza em sua forma profunda, materializada pelas lágrimas da personagem. Os contrastes aí existentes com a luz e as cores usadas nas paredes, até mesmo o tom de pele, alargam a saudade enquanto entidade virtual, equilibrando a aridez necessária para avivar a ausência e o vazio presentes na tela.

O chapéu masculino no canto esquerdo superior, de alguma forma sugere a presença masculina, agora ausente. Simboliza não só a figura do parceiro, mas a presença da ausência, o paradigma da saudade de ser “e” e/ou “ou”; dualidade e simultaneidade, exclusão (e) - inclusão (ou). Como signo da perda, representativo da convivência, com indícios de que um dia ali ele esteve.

O papel à mão pode ser um cartão, uma carta, um breve texto, um recado amoroso talvez, realça a dor da lembrança e as lágrimas. Se olharmos como uma foto, as possibilidades significativas se ampliam ainda mais: uma história, uma vida, recriada ou até mesmo (re)construída; saudade que desperta e é despertada pela memória.

O livro entre aberto ao fundo, encoberto por tecido branco sobre o baú, como a pureza de um sentimento, ao mesmo tempo que dá mais detalhes da ausência, perda, tristeza: amor e saudade, tristeza e perda, dor da perda. Isso ao mesmo tempo de uma memória (viva), que permanece, como o desejo que não passa e se eterniza nesta memória.

Indo no nível mais básico e superficial (corpóreo, segundo Tarasti) ao nível dos valores, é possível perceber e estabelecer uma realidade simbolicamente representativa da saudade. Essa construção de uma entidade humana com base numa imagem persuasiva, neste caso, de um mundo sem artificialismos, consolidando a saudade como signo “vivo”, presente na cultura brasileira, que pode ser apreendido, aprendido e transmitido através de comunicação simbólica. Pode-se observar a “performance” comunicativa que atribui à saudade seu papel como signo, bem como seu papel como qualificador de experiências.

Esta obra de Almeida Junior nos permite mergulhar nas diversas camadas de significado, demonstrando como a pintura pode servir como uma linguagem visual para explorar as profundezas da experiência humana. A saudade, assim, encontra uma voz única na arte pictórica brasileira, uma voz que ressoa com as emoções e os momentos efêmeros que compõem o complexo panorama cultural do Brasil.

3. Considerações finais

Na cultura brasileira, e seu rico contexto, a saudade emerge como um elemento epistêmico da definição do ser brasileiro. Complexa e multifacetada, a saudade surge como tema recorrente nas mais diversas expressões artísticas, em especial na música e na pintura, refletindo não apenas a nostalgia, mas também a resiliência e a persistência do espírito brasileiro diante das adversidades.

Além disso, Lotman (1996) enfatiza a importância da comunicação e da interação dentro da cultura. A saudade não é apenas expressa, mas também interpretada e reinterpretada pela comunidade. As representações culturais da saudade evoluem ao longo do tempo, refletindo as mudanças na sociedade e na percepção da própria saudade.

Ao trazer à discussão a cultura como sistema dinâmico, tendo a semiótica como uma possível ferramenta capaz de explorar e evidenciar as relações entre narrativa e experiência (experienciar), as diversas histórias presentes no texto musical, de certa forma estão simbolizados nos elementos do tecido musical, nas nuances sonoro-musicais, contribuindo para o universo emocional dessas composições.

Da mesma forma, a pintura em suas diversas camadas simbólicas e técnicas (cores, pinceladas, tons, contrastes, etc.), compõem um universo complexamente representativo, assemelhando-se aos elementos musicais de uma partitura que, combinados harmonicamente, criam uma espécie de sinfonia visual que ecoa emoções, sentimentos e narrativas subjacentes à saudade, neste caso, brasileira.

Essas são duas expressões artísticas que transcendem as barreiras da linguagem verbal, atuando como meio para uma comunicação direta de pertencimento, experiência, saber e dever. Neste cenário, a saudade vai de expressão a vivência, criando um estreito diálogo entre espectador, obra e autor, ressoando em níveis pessoais e coletivos. Isso nos permite ultrapassar fronteiras limitadoras da cultura, destacando a universalidade deste sentimento e suas complexidades.

Referências

Jobim, Antônio Carlos e Vinícius de Moraes. *Chega de Saudade* (samba). São Paulo: Editora Arapuã, 1958.

Lotman, Yuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Tradução de Desiderio Navarro. Valência: Frónesis Cátedra, 1996.

Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

_____. *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics*. Berlin/Boston Germany: De Gruyter Mouton, 2015.

Villa-Lobos, Heitor. *Bachianas Brasileiras No. 5*. Redução Soprano e Piano. New York: Associated Music Publishers, 1947. partitura. Disponível em: <https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/82/IMSLP302749-PMLP80958-35182656-Villa-Lobos-Bachiana-Brasileira-n-5-Cantilena-reducao-para-voz-e-piano-pelo-compositor.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2023.

MUSICOLOGIA E PROCESSOS CRIATIVOS: DISCUSSÃO DO PERÍODO DE WAGNER EM PARIS (1839-1842)

Marcus Mota

*(Universidade de Brasília
marcusmotaunb@gmail.com)*

Resumo: A recepção dos quase três anos em Paris oscila entre os motivos do heroísmo do artista faminto e um projeto falho de vencer na capital da ópera (Wagner, 1963; Vazsonyi, 2010). Comum a eles é o entendimento da interrupção do cotidiano com processos criativos dramático-musicais em sua completude, da concepção, roteiro, composição musical e performance e, disso, um hiato criativo, o que qualificaria o tempo em Paris como um fracasso. Tal perspectiva, que privilegia o produto sobre o processo, é aqui revista, levando em consideração outra atividade que começa a ser enfatizada por Wagner enquanto ele está afastado dos teatros: a escrita ensaística. Mais que escrever para ter dinheiro ou se projetar no espaço público em que circulam ideias e mercadorias, foi nos artigos para jornais que Wagner experimentou propostas, gêneros e soluções para seus impasses artísticos e existenciais (Pottinger, 2015, Le Hir, 2014). Como um diário íntimo ambivalentemente exposto, tais artigos são ao mesmo tempo processos criativos e esboços de materiais que mais tarde seriam elaborados em sua carreira. Um dos diferenciais de Wagner, a partir da experiência de Paris, foi justamente a produção de uma recorrente ensaística de auto-intepretação. Pensar suas obras e sobre si mesmo foram dois aspectos inseparáveis. Uma análise das obras completas de Richard Wagner demonstra esse desdobramento e complementariedade entre o músico-poeta e o escritor (GSD; Kühnel, 1992; Grey, 1995). A partir disso, seria plausível lançar uma provocativa hipótese: todo processo de autoconsciência e reflexão é também processo criativo.

Palavras-chave: Richard Wagner; Paris; Processo Criativo

MUSICOLOGY AND CREATIVE PROCESSES: DISCUSSION OF WAGNER'S PERIOD IN PARIS (1839-1842)

Abstract: The reception of the almost three-year stay in Paris oscillates between the motifs of the heroism of the starving artist and a failed project to succeed in the opera capital (Wagner, 1963; Vazsonyi, 2010). Common to them is the understanding of an interruption of everyday life with the creative processes of drama and music in their entirety, from conception, script, musical composition and performance and, from this, a creative hiatus, which would qualify the time in Paris as a failure. This perspective, which privileges the product over the process, is here reviewed, taking into account another activity that Wagner began to emphasize while away from the theaters: essay writing. Rather than writing to earn money or to project himself into the public space where ideas and merchandise circulate, it was in newspaper articles that Wagner experimented with proposals, genres and solutions to his artistic and existential impasses (Pottinger, 2015, Le Hir, 2014). Like an ambivalently exposed intimate diary, these articles are both creative processes and sketches of material that would later be elaborated in his career. One of Wagner's distinguishing features, since the Paris experience, was precisely the production of a recurring essay of self-interpretation. Thinking about his works and himself were two inseparable aspects. An analysis of Richard Wagner's complete works demonstrates this unfolding and complementarity between the musician-poet and the writer (GSD; Kühnel, 1992; Grey, 1995). From this, it would be plausible to state a provocative hypothesis: every process of self-awareness and reflection is also a creative process.

Keywords: Richard Wagner; Paris; Creative Process.

1. Contextos¹

A primeira estadia de Richard Wagner e sua família em Paris, entre setembro de 1839 e abril de 1842, em sua imediata apreensão apresenta a lenda heroica do artista faminto lutando contra o sistema. Tal é a narrativa dominante da biografia de Wagner, *Mein Leben*, ditada em 1865 e publicada a parte inicial em 1870, que serviu de base tanto para posteriores reelaborações apologéticas quanto para inversões valorativas².

Durante o período, tal heroísmo foi ainda veiculado em série de textos publicados em jornais franceses e alemães, ampliando a ficcionalização das difíceis condições de Wagner à época: nestes e em outros textos há um diálogo entre as experiências de um estrangeiro em um ambiente cosmopolita e projetos artísticos reformadores³.

A partir de suas funções de direção artística de teatros em Würzburg (1833), Magdeburg (1834), Bad-Lauchstädt (1834-1835), Königsberg (1836-1837), Riga (1837-1839), Wagner defrontou-se não apenas com repertórios de tradições diversas (francesa, italiana, alemã), como também com questões de gestão e política de equipamentos culturais. Para tanto, Wagner formulou propostas de reformas das casas de ópera, objetivando a formação de artistas, gestores e público alemães dentro de horizontes mais universalistas⁴.

Assim, vencer em Paris, a ida para a capital francesa, não se reduz a um projeto autoreferencial, como recentemente defendeu Nicholas Vazsonyi:

“Dinheiro e lucro foram os principais motivadores da viagem de Wagner a Paris. Embora o momento imediato para sua fuga de Riga tenha sido uma resposta à crescente pressão de seus numerosos credores, ele esperava há muito tempo que em Paris conseguiria sua grande chance como compositor, tornar-se “rico e famoso” e “não mais ser um filisteu alemão”, sonhos que ele anunciou descaradamente a seu amigo Theodor Apel já em 1834.” (Vazsonyi, 2010, p. 24. Grifos nossos)

Com isso, torna-se necessário rever a hipótese do fracasso econômico e artísticos em Paris, para que, a partir disso, há uma maior compreensão de diferenciais do processo criativo da dramaturgia musical de Richard Wagner⁵.

2. Escrevendo muito

Diante das pressões imediatas de subsistência, Wagner passa a escrever textos para jornais franceses e alemães. Não era nova essa atividade para Wagner: desde ao menos 1834 ele havia se valido da imprensa ou de programas/notas de concertos para divulgar suas ideias, interagir com públicos cada vez maiores e

1 Esta comunicação integra materiais desenvolvidos na pesquisa “Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo”, financiada pelo Edital CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021.

2 Wagner, 1963, p. 270-539 e as cartas em Burk, 1972, p. 85-96, reunidas sob o título “Provação (*ordeal*) em Paris” e as cartas em Spencer & Millington, 1988, p. 49-154, com o título “c”. V. ainda Brandon, 1995; Keith-Smith, 2004. Alex Ross chega a afirmar que “Por dois anos e meio, Wagner encontrou trabalho como arranjador e jornalista, mas sua música recebeu pouca atenção e seu descontrole financeiro quase o levou à prisão por dívidas. Desde então, ele viu essa experiência como provação no qual seu ‘eu’ maduro foi forjado” (Ross, 2020, p. 82. Tradução do autor).

3 V. Cardoni, 1998 e Coleman, 2019.

4 Conf. Le Hir, 2014.

5 Detive-me em aspectos mais efetivos desses processos em Mota, 2022.

umentar seu prestígio social. Em Paris temos uma intensificação e diversificação dessa prática. Para uma visão abrangente dos textos escritos e publicados por Wagner em Paris, veja-se a lista abaixo⁶:

Tabela 1: Lista cronológica de publicações em jornais entre 1839 e 1842

Título	Periódico	Data publicação
Música alemã (<i>Über deutsches Musikwesen</i>)	Gazette musicale	12 e 26/7/1840
Stabat Mater de Pergolesi	Gazette musicale	11/10/1840
O virtuoso e o artista (<i>Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs / Der Virtuos und der Künstler</i>)	Gazette musicale	18/10/1840
Peregrinação a Beethoven (<i>Eine Pilgerfahrt zu Beethoven</i>)	Gazette musicale	19, 22 e 29/11/1840; e 3/12/1840
A abertura (<i>Über die Ouvertüre</i>)	Gazette musicale	10, 14, 17/1/1841
Um músico estrangeiro em Paris / Morte em Paris (<i>Um musicien étranger à Paris / Ein Ende in Paris</i>)	Gazette musicale	31/1/1841; e 7 e 11/02/1841
Relato de Paris I, Ópera está morrendo. (<i>Pariser Berichte I</i>)	Abendzeitung, Dresden	19, 20 e 22/3/1841
O artista e o público (<i>Der Künstler und die Öffentlichkeit</i>)	Gazette musicale	1/04/1841
Der Freischütz em Paris	Gazette musicale	23 e 30/5/1841
Relato de Paris II	Abendzeitung, Dresden	24 e 28/5/1841
Relato de Paris III. Berlioz e Lizt.	Abendzeitung, Dresden	14 e 17/6/1841
Le Freischutz	Abendzeitung, Dresden	16 e 21/7/1841
Relato de Paris IV	Abendzeitung, Dresden	2 e 4/8/1841
Relato de Paris V	Abendzeitung, Dresden	28/08/1841
Relato de Paris VI	Abendzeitung, Dresden	1 e 2/10/1841
Uma noite agradável (<i>Une soiree heureuse</i>)	Gazette musicale	24/10 e 27/11/1841
Relato de Paris VII	Abendzeitung, Dresden	4 e 8/12/1841
Relato de Paris VIII	Abendzeitung, Dresden	25/12/1841
Stabat Mater de Rossini	Neue Zeitschrift für Musik	28/12/1841
Relato de Paris IX	Abendzeitung, Dresden	10 e 11/1/1842
Primeira noite no Ópera	Abendzeitung, Dresden	26 e 29/1/1842
Relato de Paris	Neue Zeitschrift für Musik	22/02/1842
Reine de Chypre, de Halévy	Gazette musicale	27/2, 18/3, 24/4, e 1/5/1842

A partir dessa lista, é possível distinguir algumas orientações nessa produção escrita:

A) *textos de mediação e contraposição culturais*. Wagner escrevia em alemão e era traduzido pelos editores para o francês. Com isso, ele dispunha de pelo menos dois produtos a cada redação, que eram publicados tanto na França, quanto na Alemanha. Nesse trabalho de correspondente alemão em França, Wagner inicialmente transmitia para os leitores impressões quanto à vida cultural (estreias de espetáculos, etc.) mescladas com seu cotidiano em Paris. Após 1841, aprofunda-se uma abordagem mais sombria, que

6 Dados em Allen & Skelton, 1973, p. 196-197.

demonstra a cisão entre o compositor e a cidade, tornada o túmulo das ambições de artistas. Enquanto para os franceses representa-se esse “autor defunto” e suas obras nunca apreciadas em “Caprices esthétiques: Extraits du journal d’un musicien defunt. Le musicien et la publicité”, Wagner passa relatar apenas em alemão, na série de nove textos “*Pariser Bericht für die Dresdener Abendzeitung*,” a contraposição entre o capitalismo nas artes em Paris e o idealismo estético do “bom alemão”. De qualquer modo, a perspectiva dos textos é do impacto da emergente cultura de massas sobre o trabalho do compositor que, a partir de agora, tem de se ocupar não somente com sua imaginação e obras: precisa também se inserir nas cadeias de produção e circulação de produtos⁷.

B) *textos de estudo*: são análises de obras encenadas em Paris, com discussões sobre sua dramaturgia e interpretação, como “*Über Meyerbeers ‘Huguenotten’*”, de 1839, “*Le Freischütz*”, de 1841, “*La Reine de Chypre d’Halévy*”, de 1842. O interessante desses textos é o fato de um compositor-dramaturgo explorar no papel os limites e as possibilidades das obras que examina em um momento em que ele próprio encontra-se afastado completamente das salas de ensaio.

C) *textos conceituais*: investigações detidas em torno de temas de dramaturgia musical em sua historicidade, como “*De la musique allemande*” e “*Du métier de virtuose et de l’indépendance des compositeurs*”, ambos de 1840, e, especialmente, “*De l’ouverture*”, de 1841. Nestes textos, há a tentativa de se discutir as principais tradições operísticas europeias para se constituir uma rede de distinções e opções, de forma a sinalizar decisões criativas para uma realização dramático-musical pretensamente mais completa e eficiente em sua construção e efeitos.

D) *experimentos estético-ficcionais*, como “*Une visite a Beethoven: Épisode de la vie d’un musicien allemand*”, de 1840, e sua continuação “*Un musicien étranger à Paris*”, de 1841, e “*Une soirée heureuse*”, de 1841, retomando ideias e textos de E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Aqui temos entremeados elementos narrativos, questões estético-filosóficas a partir da arte dos sons e uma reinterpretação de Beethoven como uma música do futuro, que abre caminhos para práticas artísticas que demandam um maior engajamento do ouvinte.

Em todos estes textos há um suporte comum: o entrelaçamento de forças entre o projeto do jovem compositor-dramaturgo provinciano que se muda para a capital europeia de produção e circulação de Óperas em busca de oportunidades profissionais e a redefinição desse projeto em função dos obstáculos que lhe são impostos. Os textos orbitam em torno desse entrelaçamento, sendo, seguindo Wolfgang Iser, ficções exploratórias, explanatórias, que efetivam antecipações, simulações de eventos ou argumentações⁸.

Nesse sentido, mesmo afastado de contextos materiais de produção de óperas, Wagner é capaz de se mover pela escritura em mapeamentos de referências e modelos para a elaboração de obras dramático-musicais. O isolamento em Paris interrompe a continuidade multitarefa envolvida nas diversas funções de um compositor-dramaturgo para esta mesma continuidade e seus pressupostos sejam questionados, modificados.

7 Para o catálogo de textos publicados por Wagner, seguimos Nattiez, 2014, p. 304- 322. Alguns dos textos do período parisiense foram traduzidos em Wagner, 2015. Em todo caso, sigo a edição das obras completas Wagner, 1911–1916 (Wagner GSD). Está ainda em realização o projeto de edição crítica obras ensaísticas completas de Wagner, mais de 150 após sua morte, com a produção de um catálogo dessas obras (Wagner-Schriften-Verzeichnis) e dos textos (Richard Wagner Schriften). V. <https://www.adwmainz.de/projekte/richard-wagner-schriften-rws-historisch-kritische-gesamtausgabe/informationen.html>. Acesso 27 julho 2023.

8 V. Iser, 1997.

3. Após Paris

Para vencer em Paris, Wagner não tinha muito em mãos. Na tabela abaixo são registradas informações que marcam os períodos e criações a partir do tempo decorrido na capital francesa:

Tabela 2: Produção artística e intelectual de Richard Wagner entre 1839 e 1858

Lugar	Período	Óperas/ CP	Estreias	Textos em prosa
Paris	1839-1842	<i>Rienzi</i> (1838- 1840) <i>O holandês voador</i> (1840-1841)	<i>Rienzi</i> , 1842, em Dresden. <i>O holandês voador</i> , 1843, em Dresden.	Intensificação de publicações jornalísticas. 31 textos.
Dresden	1842- 1849	<i>Tannhäuser</i> (1842- 1845) <i>Lohengrin</i> (1845-1848)	<i>Tannhäuser</i> , 1845, em Dresden.	<i>Esboço autobiográfico</i> (1842)
Zurique (exílio)	1849-1858	<i>O ouro do Reno</i> (1853-1854) <i>A Valquíria</i> (1854-1856) <i>Siegfried</i> (1856-1871) <i>Tristão e Isolda</i> (1857-1859)	<i>Lohengrin</i> , 1850, Weimar.	<i>Arte e revolução</i> (1849) <i>Obra de arte do futuro</i> (1849) <i>Ópera e Drama</i> (1851) <i>Comunicação aos meus amigos</i> (1851)

Como se pode observar, Wagner não conseguiu levar para nenhum dos teatros parisienses algumas de suas obras. Ao lado da intensificação do trabalho intelectual das publicações em jornais, houve a aceleração da composição (libreto e orquestração) de ópera, para que fossem oferecidas e encenadas. Assim, nos dois anos e meio que reside em Paris, Wagner finaliza 1- os cinco atos da monumental *Rienzi*, forjada no estilo *Grand opera*, um drama heroico, com grandes cenas conjuntas em fins de ato, um ballet de quase meia hora, cenas de multidão, além dos tradicionais duos e árias; 2- os três atos de *O holandês voador*, cuja orquestração foi completada em sete semanas⁹.

Tais dados manifestam a simultaneidade entre incremento laboral da escrita literária e o menor intervalo para elaboração de libreto e música de uma ópera musical. Premido pela urgência, Wagner passa a criar mais e em menos tempo, ao mesmo tempo que mais se autoanalisa e explora intelectualmente conceitos e questões relacionadas à dramaturgia musical.

Compare-se tal conjuntura com o período subsequente da carreira de Wagner: com o sucesso das apresentações de *Rienzi* e *O Holandês voador*, os Wagner retornam para Alemanha, residindo em Dresden. Wagner é nomeado Kapellmeister e usufruindo desta estabilidade financeira e social compõe no dobro do tempo de Paris duas óperas, encenando apenas uma, envolvendo-se em publicar mais textos de reorganização do teatro e iniciando sua pesquisa sobre o mito dos Nibelungos.

No período seguinte, homólogo a sua ida a Paris, temos uma nova fuga dos Wagner, agora ao exílio em Zurique. Se em 1839 a motivação inicial foi escapar dos credores e entrar em contato com o centro capitalista da ópera, dez anos depois há outra ameaça: a participação de Wagner no levante revolucionário de Dresden. Como em Paris, Wagner, afastado de condições materiais de realização de óperas, debruça-se novamente na intensa composição e escritura ensaística. Em sua *Uma comunicação para meus amigos*,

9 Wagner, 1963, p. 251.

de 1851, ele associa os dois períodos, a partir de Zurique: “Assim me tornei novamente um escritor, como outrora em Paris, quando abandonei meus desejos de fama parisiense e me rebelei contra o formalismo do sistema artístico dominante” (Wagner, GSD 4, p. 406).

Dessa forma, na pobreza e isolamento de Paris constitui-se um espaço-tempo específico em que se acoplam a complementariedade entre intensa elaboração de obras dramático-musicais e intensa produção de textos reflexivos. O Wagner artista desdobra-se no Wagner especulativo. Expor a si e aos outros suas ideias e decisões criativas convive com a composição de cenas e sons.

4. Conclusão

Ao redigir, em 1871, nota introdutória ao primeiro volume de suas obras completas, no qual são recolhidos textos da estadia em Paris, Wagner declara que a intensa perturbação na capital francesa, “*Pariser Drang*”, fez com que desdobrasse sua vida entre música e escritor: “E é essa ‘perturbação parisiense’ que quis levar ao conhecimento dos meus amigos ao recolher o conteúdo deste volume, pois na verdade atribuo à aquele período de minha vida minha primeira necessidade de me dedicar à literatura (Wagner, GSD 1, p. 1)”.

Seguindo a nota, Wagner registra que, paralelamente a essa demanda escritural, houve uma drástica alteração entre os estilos entre a dramaturgia musical de *Rienzi* e *O holandês voador*. De modo explícito há uma conexão entre as publicações nos jornais e “seu desenvolvimento como dramaturgo musical, zu welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker ihren Fortgang nahm: ” o desvio do caminho de *Rienzi* em prol de “uma direção conscientemente mais séria, o leitor pode decifrar a partir dos contos e artigos que eu arranjei neste volume inicial (Wagner, GSD 1, p. 3). ”

Com isso, o estressante período em Paris projeta a cooperação entre o dramaturgo, o dramaturgista e compositor, *modus operandi* fundamental para o mega projeto criativo do *Anel*.

Assim, a partir de Paris, dedicar tempo à escrita ensaística não é apenas uma opção diante da impossibilidade de envolvimento direto com os teatros de ópera. Desde já, a volumosa produção em ensaios, cartas e notas transforma-se em maneiras de se manter criativamente ativo, examinando possibilidades que são compartilhadas com seus leitores. O paradigma teatral obra/audiência é o horizonte desses atos escriturais: Wagner trabalha em performance, em contato, nas trocas interindividuais. Suas ideias, propostas e concepções são vazados em uma modelagem cênica. Escrever é inscrever-se na dinâmica de contínuas reelaborações que o teatro efetiva. Wagner como homem de teatro traz para a composição de seus dramas musicais essa intensificação convergente entre escrita auto-analítica e criação. A primeira estadia de Wagner em Paris não foi hiato.

Referências

- Allen, Robert & Skelton, Geoffrey (orgs.) *Wagner writes from Paris: stories, essays, and articles by the young composer*. Nova York: J. Day Co., 1973.
- Brandon, Ann. *Minna and Richard Wagner in their flight from Riga*. Dissertação de Mestrado, Dartmouth College. Master of Arts in Liberal Studies Program, 1995.
- Burk, John (org.). *Letters of Richard Wagner. The Burrell Collection*. Nova York: Vienna House, 1972.
- Cardoni, Jean-François. *La genèse du drame musical wagnérien, mythe, politique et histoire dans les œuvres de Richard Wagner entre 1830 et 1850*. Paris: Peter Lang, 1998.
- Coleman, Jeremy. *Wagner in Paris. Translation, Identity, Modernity*. Woodbridge: The Boydell Press, 2019.
- Iser, Wolfgang. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology: An Interview with Wolfgang Iser. *Anthropoetics*, v. 3. 21, 1997.
- Keith-Smith, Brian, A Germanic Hero Par Excellence? Richard Wagner in Paris”. In: Graham Garget (ed). *Heroism and Passion in Literature*. Leiden, The Netherlands: Brill, p. 105-115, 2004.
- Le Hir, Sabine. Wagner et Paris (1830-1839): une étape de apprentissage. *Revue de Musicologie*, 100. 2, p. 357-377, 2014.
- Mota, Marcus. Richard Wagner e o teatro: processos criativos e dramaturgia. Anais XXXII Congresso da Anppom. Natal: Anppom, p.1- 11, 2022. Link: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1241/public/1241-5423-2-PB.pdf Acesso 16 dez 2023.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Wagner Androgyne*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Pottinger, Mark. Wagner in Exile: Paris, Halévy and the Queen. *Nineteenth-Century Music Review*, 12.2, p. 253-284, 2015.
- Ross, Alex. *Wagnerism. Art and politics in the shadow of music*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.
- Spencer, Stewart & Millington, Barry. (orgs.) *Selected letters of Richard Wagner*. Londres: J. M. Dent, 1988.
- Vazsonyi, Nicholas. *Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand*. Nova York: Cambridge University Press, 2010.
- Wagner, Richard. *Wagner, Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen*. [Doravante GSD] 10 vols. Leipzig: Fritsch, 1871–1883.
- Wagner, Richard. *Mein Leben*. Munique: List, 1963.
- Wagner, Richard. *Uma visita a Beethoven e outros escritos*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2016.

BREVE RELATO DAS ATIVIDADES DO MAESTRO JOSÉ MOREIRA LOPES EM CAMPINAS/SP

Claudia Felipe da Silva

A Corporação Musical Brasileira de Campinas, provavelmente foi fundada em 1916 e esteve vinculada geograficamente à Vila Industrial de Campinas e o maestro José Moreira Lopes é citado em inúmeros momentos como sendo seu dirigente musical, nas décadas de 1910 e 1920. Nesse sentido, a proposta desse estudo é apresentar um recorte da pesquisa de mestrado em andamento que está inserida no Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Estadual de Campinas. Seu objetivo é reconstruir o histórico da Corporação Musical Brasileira de Campinas, de seus integrantes e sua relação com a comunidade local. Apesar dos resultados parciais é possível destacar a atuação de alguns integrantes da instituição. Para tal, pretendo elencar os dados levantados sobre a trajetória do maestro José Moreira Lopes, especialmente as informações veiculadas em: jornais na primeira metade do século XX; documentos públicos; obras de memorialistas e trabalhos acadêmicos. Alguns memorialistas mencionaram dados sobre o músico como a feita por José de Castro Mendes, em seu artigo, História de Campinas, publicado no Correio Popular em 13 de fevereiro de 1969:

“José Moreira Lopes, perfeito conhecedor da arte musical, e elemento dos mais valorosos e destacados nos meios artísticos desta cidade, desenvolveu grande atividade como professor, regendo orquestras e bandas. Escreveu inúmeras composições para conjuntos de corda e metal, e peças para dança que alcançaram sucesso e popularidade pelo delicado sentimento de sua inspiração. Faleceu a 2 de julho de 1927” (Correio Popular, 13/02/1969).

Geraldo Sesso em sua obra Retratos da Velha Campinas (1970, p. 165) elenca uma série de nomes de músicos e bandas de música, no capítulo intitulado as Bandas de Cá, citando nomes a partir de Manoel José Gomes e no texto tem-se que “Em 1889 sob a regência de Moreira Lopes, é fundada a Banda Carlos Gomes, em homenagem ao insigne maestro que soubera elevar bem alto o nome do Brasil”.

Candido (2007, p.143) relata que em novembro de 1896, tem-se a fundação da Sociedade Musical dos Empregados da Companhia Paulista, com direção de José Moreira Lopes. A autora numera outras atuações do maestro como a direção da Banda da Sociedade Musical Reboucense - Bairro Rebouças (p.194), além de ser professor e regente de orquestras em espetáculos cinematográficos. Segundo a pesquisa de Sartori (2013, p. 87), Moreira Lopes teve uma curta passagem, em 1901, como condutor da Banda Ítalo-Brasileira, atribuindo a essa performance, um caráter esporádico por necessidade ou convite. No *Almanach da Comarca de Amparo* (1907, p. 380), são registradas as bandas da cidade de Campinas, dentre elas a Orchestra Campineira com a direção de José Moreira Lopes. Tem-se também um primeiro levantamento das composições da lavra do referido músico. Foram encontrados 27 títulos, em sua maioria valsas, sendo que uma delas, denominada Valsa do Combate, foi dedicada a um comércio, o Rei do Calçado, localizado na rua Barão de Jaguará, nº 01, em Campinas.

Moreira Lopes, como já citado, também foi professor, lecionando piano, violino e flauta, conforme anúncio veiculado no Jornal O Combate, em 1920, as aulas eram ministradas a preço módico na Rua Duque de Caxias, 42, em Campinas. Outros dados encontrados na imprensa escrita na década de 1920, permitem traçar uma versão das atividades musicais de Moreira Lopes e assim compreender sua importância na condução de uma banda de música vinculada a um bairro operário campineiro. Como derradeiro comentário, tem-se a promulgação da Lei número 687, de 10 de janeiro de 1952, em que foi decretada o nome da rua Maestro Moreira Lopes, no bairro da Vila Nova em Campinas/SP, 25 anos após o seu falecimento.

Referências

Almanach da Comarca do Amparo [Periódico] Organizado e publicado por: Jorge Pires de Godoy Typografia de: A.B. de Castro Mendes & C. Campinas, SP: Typ. Livro Azul, 1907

Candido, Mariana de Oliveira. *Vida Musical em Campinas na Passagem dos Séculos: rupturas, permanências e novos caminhos (1889-1922)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

Mendes, José de Castro. *Efemérides campineiras: 1739-1960*. Campinas, SP: Palmeiras, 1963.

Sartori, Vilmar. *Banda Ítalo-Brasileira/Carlos Gomes: história e memória de uma corporação musical centenária na cidade de Campinas*. Dissertação (Mestrado Musicas) – Universidade Estadual de Campinas, 2013.

Sesso, Geraldo. *Retratos da velha Campinas*. Campinas, SP: Palmeiras, 1970.

Jornais:

Correio Popular (Campinas/SP)

Correio Paulistano (SP)

O Combate: Independência, Verdade, Justiça (SP)

Nota do editor:

Este texto foi vencedor *ex aequo* do

PRÊMIO ANDRÉ GUERRA COTTA 2023

promovido pela ABMUS.

A versão completa será publicada na Revista Brasileira de Musicologia
(cf. <https://abmus.net.br>)

REUNIÃO DE ACERVOS BRASILEIROS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS NO MUSEU VIRTUAL DE INSTRUMENTOS MUSICAIS MVIM

Adriana Olinto Ballesté

*Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
adriballesté@gmail.com*

Ana Cristina Valentino

*Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
anavalentino@gmail.com*

Daniel dos Santos

*Pontifícia Universidade Católica - SP
danielsantos.ufpel@gmail.com*

Resumo: Dando continuidade à proposta de reunir no MVIM outras coleções de instrumentos musicais além das já existentes, desenvolvemos um breve levantamento a fim de identificar outras coleções existentes no Brasil. Propomos uma breve discussão sobre a viabilidade de agregá-las no espaço virtual do MVIM e uma breve análise da evolução das iniciativas de agregação de acervos organológicos e museológicos, como o MIMO, a Europeana e a Brasileira Museums.

Palavras-chave: museu virtual; instrumentos musicais; coleções brasileiras de instrumentos musicais.

ASSOCIATION OF BRAZILIAN COLLECTIONS OF MUSICAL INSTRUMENTS ON THE VIRTUAL MUSICAL INSTRUMENTS MUSEUM - MVIM

Abstract: Continuing with the aim of bringing to MVIM other Brazilian musical instruments collections we develop a brief survey in order to identify how and where are these collections. We propose a brief discussion on the viability of aggregation in the virtual space of MVIM and a brief analysis of the evolution of initiatives of aggregation of organological and museological collections, such as MIMO, Europeana and Brasileira Museums.

Keywords: virtual museum; musical instruments; Brazilian collections of musical instruments.

1. Introdução

O Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM¹ foi concebido como um espaço dinâmico em permanente expansão dedicado à preservação, memória, divulgação e recuperação de acervos de instrumentos musicais. Em 2011 demos o primeiro passo do MVIM com o projeto de organização, restauração, catalogação e fotografia do acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho (MIDC)² da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a criação de um website. Em 2019, com a proposta focada na agregação de acervos de instrumentos musicais, o MVIM continua sua caminhada com a incorporação de instrumentos musicais do Instituto Moreira Salles (IMS)³ e do Museu Villa-Lobos (MVL)⁴.

O espaço virtual do MVIM, durante esse tempo, se ampliou e atualmente inclui as seguintes seções principais: catálogo de instrumentos; catálogo de fabricantes/autores; concertos; vídeos e entrevistas com especialistas; artigos escritos por colaboradores; um espaço para notícias, curiosidades e opiniões; normas de catalogação; links para outros sites de interesse; referências bibliográficas.

Planejando dar continuidade à proposta de reunir no MVIM outras coleções de instrumentos musicais, estamos desenvolvendo um levantamento a fim de identificar onde estão e como estão organizadas as coleções existentes no território brasileiro. Porém, esta não é uma tarefa fácil, pois às vezes as coleções estão localizadas em pequenas seções de grandes museus ou organizadas em pequenas salas, algumas não estão disponíveis para visita, algumas estão disponíveis na web, mas sem uma boa interação, outras ainda carecem de uma organização e divulgação.

Nesse artigo, vamos apresentar um levantamento preliminar das coleções de instrumentos musicais no Brasil e discutir questões sobre a viabilidade de agregá-los no espaço virtual do MVIM fazendo uma breve análise da evolução das bases de dados de instrumentos musicais no Brasil e no mundo.

2. Levantamento das coleções de instrumentos musicais

Apresentamos a seguir um levantamento preliminar de coleções de instrumentos musicais encontradas em centros culturais e museus, procuramos saber onde estão localizadas e como estão organizadas. Nessa primeira ação, localizamos coleções nos seguintes estados do Brasil: Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande de Sul. Pretendemos ainda estender a pesquisa a outros estados e a outras coleções de forma a conhecer a realidade dos acervos brasileiros.

A **Coleção de Instrumentos Musicais Tradicionais Emília Biancardi**,⁵ doada ao Estado da Bahia em 2011, está, desde 2015, abrigada no Centro Cultural Solar Ferrão, no Pelourinho, em Salvador. O acervo apresenta mais de mil peças coletadas e/ou recriadas nos cinco continentes, com destaque especial para os instrumentos indígenas brasileiros, africanos e afro-brasileiros, colecionados ao longo de mais de 40 anos pela etnomusicóloga e pesquisadora baiana que dá nome à coleção. Biancardi procurou “em numerosas localidades do território baiano, colher e registrar informações junto àqueles que poderíamos denominar legítimos portadores de tradições populares” (Biancardi, 2006). Os instrumentos estão presentes em uma exposição de longa duração no referido centro cultural, distribuídos em salas que atualmente encontram-se

1 O MVIM foi criado pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) com financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

2 O Museu Delgado de Carvalho foi criado no final do século XIX, no âmbito do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ.

3 O acervo do Instituto Moreira Salles (criado em 1992) engloba quatro áreas: Fotografia, Música, Literatura e Iconografia. Na Reserva Técnica Musical o IMS tem hoje sob sua guarda 20 acervos que contemplam importantes documentos, em diversos suportes (disco, partituras, instrumentos musicais) de compositores, instrumentistas, pesquisadores e colecionadores, entre eles Pixinguinha, Baden Powell, José Ramos Tinhorão e Elizeth Cardoso.

4 O Museu Villa-Lobos foi criado em 1960, com a missão de preservar e difundir o legado do compositor Heitor Villa-Lobos. No acervo do MVL estão presentes documentos do compositor em diversos suportes como partituras, gravações e instrumentos musicais.

5 Informações sobre a Coleção Emília Biancardi estão disponíveis em: <http://www.colecaoemiliabiancardi.com.br/#so-bre/>. Acesso em: agosto de 2023.

fechadas à visitação, e são também apresentados por meio de fotos em uma exposição virtual dividida em 3 módulos temáticos: Instrumentos Musicais Tradicionais Indígenas “O Som dos Esquecidos”; Instrumentos Musicais Tradicionais Afro-Brasileiros e Africanos; Instrumentos Musicais Tradicionais do Mundo – “Aqui e lá, de tudo há”.

A coleção de **Anton Walter Smetak**⁶, músico e compositor suíço (1913-1984) que viveu na Bahia entre os anos de 1957 e 1984, realizando experimentações sonoras e plásticas, pertence à família e atualmente encontra-se sob a guarda da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através da Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

O **Museu da Inconfidência**, na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, abriga um acervo dedicado aos objetos e documentos relacionados à Inconfidência Mineira. O Museu possui uma base de dados do arquivo histórico e uma base de dados de musicologia (MIMUS). Uma parte do acervo está disponível de forma digital na plataforma Tainacan. Fazem parte do acervo alguns instrumentos musicais: cuíca, cítara, matraca, saltério, bandolim, tambor.

O **Museu do Índio**, no Rio de Janeiro, abriga um acervo etnográfico dos povos indígenas do Brasil com 20.521 objetos feitos dos mais variados materiais incluindo 900 instrumentos musicais, predominantemente os de percussão e de sopro, geralmente utilizados em rituais religiosos, socialização, ligação com ancestrais, magia e cura. O acervo está disponível de forma digital na plataforma Tainacan.

O **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**⁷ (CNFCP), localizado no Rio de Janeiro (RJ) é a unidade do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro. Possui um acervo museológico de aproximadamente 17 mil objetos, além de 130 mil documentos bibliográficos e 70 mil documentos audiovisuais. Tem uma base de dados e acervos digitais disponíveis na web, mas não possui uma entrada para instrumentos musicais.

O **Museu Histórico Nacional**, no Rio de Janeiro, divide seu acervo em arquivístico, bibliográfico e museológico. O acervo museológico possui cerca de 170 mil itens formado por coleções que datam da antiguidade até os dias atuais. O acervo está disponível, com fotos e metadados, de forma digital na plataforma Tainacan, onde foram encontrados 60 instrumentos musicais, tais como: clarineta, gaita, pianos, pianolas, violino, rabeca, violão, guitarra elétrica, tambor, maracás e caxambú.

O **Acervo Missão de Pesquisas Folclóricas** do Centro Cultural de São Paulo, foi organizado por Mário de Andrade, que enquanto diretor do departamento de cultura de São Paulo, em 1938, reuniu diversos objetos coletados em pesquisa de campo do Norte e Nordeste do país. Hoje, esses objetos estão em acervo sob a tutela do Centro Cultural de São Paulo e da Discoteca Oneyda Alvarenga. Entre fonogramas, fotografias e objetos diversos, há alguns instrumentos musicais. É possível consultar o acervo através do site do CCSP que funciona com a plataforma Tainacan. A consulta online é um pouco lenta e a organização dos itens para o acesso é um pouco confusa. Encontramos, no acervo disponibilizado no site, a partir da busca em filtro “objetos”, cerca de 40 instrumentos musicais, sendo a maior parte proveniente de práticas do can-domblé. Nem todos têm imagens vinculadas ou metadados mais detalhados.

O **Museu Afro Brasil Emanuel Araujo**, localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo, é uma instituição da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, administrado pela Associação Museu Afro Brasil - Organização Social de Cultura. O Museu, inaugurado em 2004, a partir da coleção do museólogo Emanuel Araujo, possui em seu acervo, esculturas, pinturas, objetos e instrumentos musicais. O acervo está parcialmente disponível em um site desenvolvido em Wordpress, sendo que a busca por instrumentos musicais não traz itens. Em uma visita presencial, identificamos diversos instrumentos em exposição.

6 Informações sobre a Coleção Walter Smetak estão disponíveis em: https://guiademuseus.com.br/detalheexposicao.aspx?fk_ponto=11/. Acesso em: setembro 2023.

7 Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/idades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular/>. Acesso em: outubro de 2023.

O **Museu dos Instrumentos Musicais da Universidade do Paraná**⁸ (PR) foi criado como uma extensão do Curso de Tecnologia em Luteria da Universidade, visando a organização dos instrumentos de sua produção própria e “expô-los juntamente com instrumentos antigos, de forma a completar uma linha condutora didática, em ambiente expositivo-interativo incluindo eventos musicais”. O projeto tem um website, com poucas fotos, mas não apresenta um catálogo dos itens do acervo.

O **Museu da Música de Timbó**⁹, localizado em Santa Catarina, idealizado pelo Pastor Hans Hermann Ziel, foi inaugurado em 2004, tendo como principal objetivo a preservação do acervo e a divulgação da história da construção de instrumentos musicais. O acervo é constituído por mais de dois mil itens, dentre eles: instrumentos musicais de diversos tipos, épocas e países, tanto originais como réplicas; gravuras; métodos; partituras; livros; discos e desenhos técnicos.

No Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, na Discoteca Luiz Carlos Vinholes (UFPel) está abrigada uma **Coleção de Instrumentos Musicais Japoneses**. O acervo inclui fonogramas e aproximadamente 13 instrumentos musicais japoneses, cuja maioria são aerofones que o próprio patrono da discoteca trouxe de suas viagens ao Japão, enquanto diplomata.

Com esse breve levantamento, podemos notar que a formação, procedência e organização do acervo nas instituições é diversa. A inclusão de qualquer um desses acervos no espaço virtual do MVIM demandará, muito provavelmente, a atuação no espaço físico das instituições, nas etapas que envolvem a catalogação, digitalização e acondicionamento, entre outras.

Há uma questão importante a ser levada em consideração, que é o estudo pormenorizado de cada acervo. Para analisar os acervos de instrumentos étnicos brasileiros, por exemplo, seria interessante expandir a nossa pesquisa e conexão com acervos latino-americanos: no Brasil, o excelente trabalho de Biancardi (2006) será um importante guia; na Argentina, em 1970, um subcomitê de instrumentos musicais do CIMCIM¹⁰ preparou um trabalho com o objetivo de ajudar os profissionais de museus a identificar os instrumentos a fim de catalogá-los, conservá-los e restaurá-los (ICOM-CA, 1970); e um importante artigo que faz uma discussão e uma proposta para a classificação de instrumentos musicais de Hornbostel & Sachs, adaptado à realidade latino-americana (Arce; Gili, 2013).

3. Espaço de convergência

Esse breve levantamento mostra a premência de organizar os acervos de instrumentos musicais no Brasil. Verificamos que alguns acervos estão mais organizados, outros estão disponíveis ao público de alguma forma, e há ainda os que estão disponibilizados em bases de dados. Diante desse cenário, percebemos a importância de uma organização, padronização e divulgação mais eficiente desses acervos, sendo essencial sua conexão e disponibilidade em uma ponto de acesso único, facilitando o acesso e contribuindo para a valorização das coleções de instrumentos musicais.

É fundamental observar que os procedimentos de organização dos acervos para a sua divulgação no espaço virtual requer ações preliminares de conservação, documentação, comunicação e exposição, comuns nas instituições físicas. Desse modo, quanto mais organizado estiver o acervo no mundo físico, mais fácil será a sua divulgação no mundo virtual.

A peculiaridade dos acervos brasileiros levou o MVIM a ter um trabalho mais abrangente atuando junto aos museus físicos, em diversas fases, tais como: recuperação, armazenamento, catalogação e documentação. Nesse sentido podemos afirmar que o “MVIM nasce e se desenvolve no mundo da virtualidade, mas com raízes no mundo físico” (Ballesté; Almeida; Valentino, 2021).

8 Disponível em: <http://www.mimu.ufpr.br/>. Acesso em outubro de 2023.

9 Disponível em: <https://www.museudamusicadetimbo.com.br/>. Acesso em outubro de 2023.

10 *ICOM International Committee of Museums and Collections of Instruments and Music* (Comitê Internacional de Museus e Coleções de Instrumentos e Música do ICOM).

Henriques (2004) afirma que Internet possibilita a criação de redes de conexão entre várias instituições afins e com objetivos convergentes. O MVIM já está assumindo esse papel ao conectar os acervos de instrumentos musicais brasileiros no seu espaço virtual.

O MVIM tem como inspiração o *Musical Instruments Museums Online* (MIMO), uma das principais referências internacionais, cujo projeto teve início em 2009 e até hoje mantém o propósito de ser um ponto único de acesso online às bases de dados museológicas dos mais importantes museus de instrumentos musicais da Europa (MIMO, 2023). É o maior banco de dados de instrumentos, com mais de 64.000, e atualmente seu acervo se estende a outros continentes.

As coleções do MIMO estão hoje agregadas na plataforma Europeia que fornece acesso digital a mais de 50 milhões de itens do patrimônio cultural de instituições museais de toda a Europa. Os metadados das instituições são coletados diretamente nos repositórios dos museus e disponibilizados na plataforma. Os itens podem ser explorados por tema, tópico, século e organização.

No Brasil, uma iniciativa correlata foi inaugurada recentemente: a plataforma online Brasileira Museus, criada pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, que busca conectar e disponibilizar o patrimônio dos museus brasileiros em um repositório acessível ao público. “A iniciativa conta com um serviço de busca integrada e com curadorias temáticas, que reúnem peças de diferentes museus sobre um mesmo assunto” (Siqueira et al, 2022).

(...) o Ibram, agora em parceria com a Universidade de Brasília – UnB, desenvolveu o Portal Brasileira Museus, um serviço de busca e recuperação de informações, baseado na agregação automatizada dos acervos museais do Ibram, reunindo-os em uma interface única, visando otimizar e qualificar a busca e a recuperação das informações, trazendo resultados mais precisos e expressivos a todos os usuários, desde leigos a especialistas em documentação, a exemplo do próprio Ibram (Siqueira et al, 2022).

A intenção é estimular que os museus adiram à plataforma disponibilizando a documentação do seu acervo e dessa forma ampliar o alcance das coleções para além das fronteiras físicas dos museus. No entanto, a agregação de dados não é tão simples, pois se não houver uma preocupação com a qualidade dos dados enviados para a plataforma, a busca e a recuperação da informação pode ser falha.

4. Considerações finais

O levantamento de coleções de instrumentos musicais mostrou variados acervos: étnicos, familiares, temáticos, históricos e internacionais. Alguns estão acessíveis ao público: uns somente de forma presencial, outros que disponibilizam itens na internet. Alguns ainda carecendo de organização, de padronização de catalogação e de fotografia dos itens. O nosso levantamento precisa ser concluído, incluindo as demais regiões do país e, naturalmente, se estendendo a outros acervos ainda não contemplados ou descobertos nas regiões pesquisadas.

Apesar da inspiração fundamental do MIMO na criação do MVIM, que tem como objetivo crucial a reunião de acervos brasileiros de instrumentos musicais, é importante frisar uma diferença fundamental: a atuação do MVIM tem ido além da simples agregação de metadados de outras instituições em uma base de dados. O projeto atua diretamente nos museus físicos: na organização; no acondicionamento; na restauração; na catalogação; na fotografia dos acervos e ainda, na inclusão e disponibilização dos dados no banco de dados do MVIM na web.

O MVIM, partindo dessa lógica de relacionamento entre o MIMO e a ‘Europeana’, está estudando a possibilidade de integrar coleções brasileiras de instrumentos musicais, atuando em sintonia com a ‘Brasileira Museus’, disponibilizando acervos em ambas as plataformas, com a consciência que, na maioria dos casos, será necessário um trabalho prévio de organização dessas coleções. Apesar de ainda ser necessário bastante trabalho de organização dos acervos, a reunião de coleções de instrumentos musicais de forma virtual é agora uma realidade.

Referências

Arce, José Pérez de; Gili, Francisca. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, Año LXVII, enero-junio, 2013, N° 219, p. 42-80. Disponível em: <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/27905/29577>>. Acesso em: nov. 2023.

Ballesté, Adriana, Almeida, Álea de; Valentino, Ana Cristina. Desafios do Museu Virtual de Instrumentos Musicais no ciberespaço. *Anais do 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. ISSN 2318-7026. Salvador: RIDIM-Brasil, 2021, 415-427.

Biancardi, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

Europeana. Disponível em: <<https://pro.europeana.eu/>>. Acesso em: nov. 2023.

Henriques, Rosali. *Memória, museologia e virtualidade: um estudo sobre o Museu da Pessoa*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2004. Disponível em: <http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/rosali_henriques_1.pdf>. Acesso em: jul. 2023.

ICOM-CA. *Instrumentos musicales étnicos. Identificación y conservación*. Subcomité de instrumentos musicales CIMCIM CA. Editado por Jean Jenkins. 35 págs. 1970. Disponível em: <https://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/Instrumentos_Musicales_Etnicos.pdf> Acesso em: nov. 2023.

MIMO - *Musical Instruments Museums Online*. Disponível em: <https://mimo-international.com/MIMO/~/about-mimo.aspx?_lg=sv-SE>. Acesso em: jun. 2023.

Siqueira, J.; Martins, D. L.; Lemos, D. L. S. Brazilianas museus: serviço de busca e recuperação da informação agregada dos acervos digitais do instituto brasileiro de museus. *XXII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação*, 2022. Disponível em: <<https://enancib.ancib.org/index.php/enancib/xxiiencib/paper/view/712/714>>. Acesso em: nov. 2023.

**ENTRE NOTAS E FREQUÊNCIAS:
O ARQUIVO DA BANDA DE MÚSICA DA POLÍCIA MILITAR DA PARAÍBA**

Amarilis Rebuá de Mattos
Universidade Federal da Paraíba
amarilisderebua@gmail.com

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira
Universidade Federal da Paraíba
bernardinafreire@gmail.com

Wyne Tavares Pereira de Lima Silva
Universidade Federal da Paraíba
wyne.lima01@gmail.com

Resumo: Neste trabalho apresentaremos o projeto que visa preservar o Acervo Musical da Banda da Polícia Militar do Estado da Paraíba (BPMPB), com mais de 156 anos. Este acervo teve tanto sua higienização completada quanto sua organização no espaço físico finalizada. Atualmente está sendo realizada a digitalização dos documentos musicais manuscritos, transformando-os em PDF, assim como a revisão do Livro de Tombo para facilitar a busca. A partir desta reorganização apresentamos cinco linhas de pesquisa que poderão ser realizadas tanto na área musical quanto da arquivologia e biblioteconomia.

Palavras-chave: Musicologia; Partituras manuscritas; Banda de Música; Acervo Musical.

BETWEEN NOTES AND FREQUENCIES: THE PARAÍBA MILITARY POLICE MUSIC BABD ARCHIVE

Abstract: In this work we will present the project that aims to preserve the Musical Collection of the Military Police Band of the State of Paraíba (BPMPB), which is more than 156 years old. This collection had both its cleaning completed and its organization in the physical space completed. The digitalization of handwritten musical documents is currently being carried out, transforming them into PDFs, as well as the revision of the Book of Tombo to facilitate the search. From this reorganization we present five lines of research that can be carried out both in the musical area and in archival and librarianship.

Keywords: Musicology; João Eduardo; Handwritten sheet music; Musical band; Music Collection.

1. Introdução

O projeto Preservação de Acervos Musicais tem acontecido de forma continuada visando o Acervo Musical da Banda da Polícia Militar da Paraíba, o mais antigo acervo da Paraíba. Criada em 8 de outubro de 1867, esta Banda de Música possui efetivos com músicos na Capital, Campina Grande, Patos e Cajazeiras. Em 18 de agosto de 2015, tornou-se oficialmente Patrimônio Imaterial do Estado da Paraíba.



Figura 1: Banda da Polícia Militar da Paraíba (foto oficial histórica, s/d)

Somente após a intervenção deste projeto, as ações emergenciais conseguiram eliminar os documentos musicais das situações de risco que vinham sofrendo ao longo dos 156 anos, como a exposição às condições climáticas adversas, mal armazenamento e deterioração dos manuscritos autógrafos. Em 2019, foi realizado um diagnóstico no acervo da Banda e o processo de higienização e reorganização dos documentos musicais podem ter início.

2. Metodologia

No campo da arquivística, o diagnóstico pode ser considerado como a primeira etapa da gestão documental e se apresenta como um significativo instrumento de coleta, análise e interpretação dos dados situacional de um Arquivo. “É preciso que se conheça a importância da elaboração de diagnósticos de arquivos como primeiro passo para se alcançar uma gestão dos documentos e, também, dos arquivos a fim de que os mesmos correspondam as verdadeiras necessidades de informação das instituições”. (Ferreira e Melo. 2008, p. 2) Porém, vale salientar que o profissional responsável pela organização dos documentos deve tomar conhecimento da entidade ou organização da qual o arquivo pertence. Esses dados são indispensáveis para a avaliação da massa documental de uma entidade, para isso destacamos a importância do diagnóstico ou pré – diagnóstico. “São pontos de partida na organização de documentos de arquivo, subsidiando a proposta de modelos de classificação, avaliação e descrição apropriadas, visando a um destino final eficiente e eficaz”. (Calderon, 2004, p. 101)

A partir do diagnóstico arquivístico, o arquivista obterá informações quantitativas e qualitativas sobre a organização e seu acervo. Estas informações, aliadas ao conhecimento teórico-prático arquivístico, possibilitarão o embasamento, a segurança e precisão na construção de programas de conservação, classificação, avaliação, recolhimento, transferência, armazenamento, acondicionamento, microfilmagem e demais atividades de competência de um arquivista e da gestão documental. Na arquivística, assim como em muitas áreas do conhecimento humano, antes de qualquer intervenção técnico-administrativa é necessário que seja realizado um exame da situação presente para que seja planejada e implementada a ação futura. Diagnóstico, desse modo, é definido como a análise detalhada dos vários aspectos relacionados à estrutura e ao funcionamento do arquivo, considerando segundo Lopes (2009) a possibilidade de construir, por meio desse instrumento a “imagem do concreto”. Portanto, na elaboração do diagnóstico muito há por fazer, incluindo-se nestes métodos e parâmetros aceitos pelas ciências sociais aplicadas, devendo, pois, iniciar com o pré-diagnóstico que consiste no levantamento da documentação formal da instituição Lopes (2009, p. 187). Pode-se acrescentar ainda a esta fase pré-diagnóstica, no caso de ser este um trabalho de consultoria ou mesmo de pouca vivência institucional, os seguintes elementos: a) Existência de normas e manuais de arquivo; b) Localização e instalações físicas; c) Volume documental e espaço físico ocupado; d) Condições ambientais e de armazenamento dos documentos; e) Recursos humanos; f) Gênero e natureza dos arquivos; g) Classificação/arranjo dos documentos, identificando os métodos de arquivamento adotados; h) Procedimentos e formas de acesso à informação; i) Controle de consultas, empréstimos e processos de reprografia e automação utilizados; j) Estado de preservação e conservação dos documentos.

Em síntese, é preciso, então, conhecer o contexto em que está inserido o arquivo na instituição, no sentido de planejar melhorias para a situação encontrada. “É importante contar com metodologias adequadas e instrumentos próprios, que colem informações precisas em cada etapa do processo, para subsidiar a proposição de ações de intervenção”. (Calderon, 2004, p. 102) Após o levantamento desse conjunto de dados, partiu-se para a escolha dos métodos e técnicas de coletas de dados e o tipo de diagnóstico a ser implementado neste acervo musical.

3. Diagnóstico e soluções encontradas

Em 2019, foi aprovado o projeto *PRESERVAÇÃO DE ACERVOS MUSICAIS: intervenções emergenciais para salvaguardar a memória musical da Paraíba*, pela UFPB tornando possível realizar o diagnóstico no acervo da Banda, dando início ao processo de higienização e reorganização dos seus documentos musicais.



Figura 2: Diagnóstico do acervo musical da Banda da PMPB 2019

Foram preparadas caixas organizadoras após higienização para armazenamento das partituras.



Figura 3: Processo de reorganização dos documentos musicais. Bolsista Lucas Gomes Pereira da Silva.

Durante o período da pandemia, com o auxílio de um bolsista e de diversos colaboradores voluntários, todos músicos oriundos da Banda da Polícia, foi possível realizar a higienização das partituras de todo o acervo, trocar as prateleiras de madeira que estavam com cupim, por prateleiras de zinco, além de confeccionar envelopes/pastas com tamanhos de acordo com os manuscritos para melhor conservá-los.



Figura 4: Prateleiras com cupim e as placas de Zinco. Confeção e troca das prateleiras



Figura 5: Colaboradores da Banda: Cabo Jean Kleber, Cabo Rômulo, Tenente Ribeiro, Subtenente Adriano, Cabo Erenildo e o bolsista Lucas Gomes. Bolsista Lucas Gomes e o Tenente Ribeiro fixando as prateleiras e organizando as caixas na estante



Figura 6: Higienização dos manuscritos e confecção das caixas organizadoras.



Figura 7: Confecção de envelopes padronizados de acordo com o tamanho dos documentos musicais.



Figura 8: Resultado dos trabalhos desde 2019 até 2022.
As aletas amarelas indicam novas numerações para partituras localizadas ou faltando.

Após quatro anos, essa documentação musical saiu da situação de risco, e foi possível iniciar uma nova etapa visando a digitalização, transformando em Pdf os documentos manuscritos musicais. No final de 2022, esta reorganização chamou a atenção do Comando Geral da Polícia Militar que resolveu doar um computador exclusivo para o acervo com o intuito de dar continuidade ao projeto de preservação deste acervo.



Figura 9: Computador doado ao acervo, ligado ao Scanner A3 alugado através de um projeto de Pesquisa da UFPB, os bolsistas Lucas Gomes Pereira da Silva e Wyne Tavares Pereira de Lima Silva, o Sgt Márcio Pessoa, responsável principal pela digitalização dos documentos e outro colaborador.

A digitalização foi iniciada pelas partituras mais antigas, com o intuito de preservar estes documentos e disponibilizar seu conteúdo para o público, tanto online quanto presencial. Com o início da digitalização, o acervo vem sofrendo uma constante revisão de acordo com o Livro de Tombo com o intuito de verificar a correta localização das obras e averiguação das que estão faltando. Foram colocadas aletas amarelas nas caixas para indicar os documentos extraviados.

PARTITURAS DIGITALIZADAS						
Data	Participantes	Tombo	Repertório	Data Obra	Quantidade páginas	Observação
DOBRADO						
26/12	1º Ten. Ribeiro 2º Ten. Junior 2º Ten. Wendyo 2º Ten. Edilson 3º Sgt Marcio Pessoa Lucas	01-A 02-A 03-A 04-A 05-A 08-A 09-A	Alegria do Militar – Manoel Passinha Aurides – Heráclio Paraguassú Guerreiro Academia Militar – Joaquim Pereira Antônio Baena – M. Gonçalves A Memória do Presidente João Pessoa – F. Leite A Banda – Cicero Vieira Cavalcante Ao Exército Brasileiro – Amadeu Russo	1943 1942 2014/2015 1926 1930 1970 1933/1948	25 20 46 37 31 19 61	209 Editor Ten. Jerson. Partitura /partes Partitura impressa/partes manuscritas
27/12	2º Ten. Ribeiro 2º Ten. Wendyo 3º Sgt Marcio Pessoa Wyne	09-A 10-A 11-A	Ao Exército Brasileiro A Francesa (Autor Desconhecido) Alvorada – Arr. A. Peixoto	1933/1948 s/d 1911	61 20 17	61 Redigitalização
28/12	2º Ten. Wendyo 2º Ten. Edilson Wyne	12-A 13-A 14-A 16-A 17-A	Ano Bom/Antônio Baltar (Autor desconhecido) Âncoras ao mar Alberto Bizerra/ Hudson de Menezes – Rafael Viriato Menezes Amazonense/Afonso Penna – Manoel Vasconcelos Cavalcante Ademário Silva – Antônio Francisco dos Santos	1910 1947/81/62 1950 1908 1952	10/10 32 14/18 16/16 32	232 Cópia por Telles 3ªCl-refazer (3 datas) Ref. Letra H Provável autor
29/12	2º Ten. Junior 2º Ten. Edilson 3º Sgt Marcio Pessoa	18-A 44-A 45-A 45-A 46-A 47-A 49-A	Amor de um pai – Silvestre Pereira de Oliveira (1906-1995) Astronauta – Ubaldo de Abreu Aleluia (Cívico) – Arr. 1º Ten Alixandre Maracajá Aleluia (Cívico) – Gabriela Rocha Ao Meu Brasil Portugal – Arr. José Neves A Conquista do Paraíso – Vangelis/Arr.: Ten. Alixandre Maracajá Arlindo Menezes da Costa Neto - Sgt Bartolomeu	1987 2017 s/d 1980 2013 2001	61 22 21 27 10 21 39	201 Editado pela Funarte Cópia Heliográfica/Manuscrita Editor Ten Alixandre Maracajá Editado s/n Editor Ten Alixandre Maracajá
30/12	2º Ten. Junior 3º Sgt Marcio Pessoa Lucas	20-A 21-A	Antônio José de Almeida – Horácio Corado Ao Nascer do Sol – Halford (MARCHA)	1948 1952	32 41	73 Organização alfanumérica
ANO 2023	Participantes	Tombo	Repertório	Data Obra	Quantidade páginas	Observação
	3º Sgt Marcio Pessoa	49-A 47-A	Arlindo Menezes da Costa Neto A Conquista do Paraíso	-	-	Organização alfanumérica

Quadro 1: Detalhe da tabela de controle de digitalização dos documentos musicais.

Após sete meses de trabalho, foram digitalizadas mais de 3 mil páginas, entre Missas, Harmonias e alguns Dobrados em um total de 124 pastas, sendo que cada uma contém em média entre 30 e 45 páginas.

4. Linhas de Pesquisa

Com o início dos documentos musicais digitalizados, as de linhas de pesquisa neste acervo puderam ser definidas: a) Análise e revisão da catalogação dos dois Livros de Tombo de acordo com as normas atualizadas de busca; b) Paleografia musical para a identificação das caligrafias dos compositores e copistas; c) Construção de uma curta narrativa biográfica dos compositores, copistas e músicos identificados nos documentos musicais; d) História da Banda através das partituras localizadas, analisando as intervenções caligráficas localizadas; e) Desenvolvimento de uma Plataforma Digital com finalidade de inserir em sua Base de Dados as partituras digitalizadas, as biografias dos compositores, copistas e músicos da banda, além de fotos, vídeos curtos da Banda e informar sobre suas atividades.

a) Análise do Livro de Tombo

DOBRADOS Let. "A"

PASTA	NOME DA MÚSICA	COMPOSITOR / ARRANJADOR	COPISTAS	DATA	PARTES	FOTO
01-A	Alegria do Militar	Manoel Passinha	Adauto Camilo	2/4/1943	3º sax	Sim/PDF Cópias realizadas entre 29/3 a 8/4 de 1943
			Neves (1º Sgt músico)	29/3/1943	Bateria	
			Zézé	29/3/1943		
			Natanael Pereira da Silva	29/3/1943		
			José Aprígio de Lima	29/3/1943		
			M.M. Souza	29/3/1943		
			Antônio Barbosa	29/3/1943		
02-A	Aurides	H Guerreiro			Bx sít; Bx Múb	Sim/incompleta
03-A	Academia Militar	Joaquim Pereira			Bx múb	Não localizada
04-A	Antônio Baena	M. Gonzales				Sim/PDF
05-A	A memória do Pres. João Pessoa	F. Leite				Sim/PDF
06-A	Archi	M. B. Cristiani				Não localizada
07-A	Altino Caldeira					Não localizada
08-A	A Banda	Cicero V. Cavalcante				Sim/PDF
09-A	Ao Exército Brasileiro	Amadeo Russo				
10-A	A Francesa					
11-A	Alvorada	A. Peixoto				
12-A	Ano Bom	Antônio Ballas				
13-A	Ancoras ao Mar					



Quadro 2: Capa do primeiro volume do Livro de Tombo e seu conteúdo digitado em uma tabela, acrescido de algumas informações (copistas, datas, partes, fotos digitais) que só puderam ser observadas após a digitalização do documento musical, no primeiro momento da realização da análise deste livro.

Com o início da digitalização, foi possível começar a realizar a revisão da catalogação destes dois Livros de Tombo obedecendo sua organização primária por formas musicais e que assim permanecerão como forma de busca física e posteriormente digitada. Na tabela consta a data de digitalização, os participantes, o número do tomo, o nome da obra com nome do compositor, quando existe, quantidade de páginas por obra e a soma das páginas digitalizadas ao dia e observações gerais.

PARTITURAS DIGITALIZADAS						
Data	Participantes	Tombo	Repertório	Data Obra	Quantidade páginas	Observação
		22-A	Aluizio – Heráclio Paraguassú Guerreiro	1962	36	85
		23-A	Allah – Heráclio Paraguassú Guerreiro	1938	49	
06/02	3º Sgt Marcio Pessoa	30-A	Ave Brasil	1901	22	22
07/02	2º Ten. Wendyo	28-A	Aurélio Silva e Osvaldo	1918	20/19	77
	2º Ten. Edilson	29-A	A Paz – Benedito Silva	1919	38	
			MISSAS			De 01 a 10
	3º Sgt Marcio Pessoa Wyne	01-MI	Missa Nossa Senhora das Neves – Camilo Ribeiro dos Santos	1916	48	138
		02-MI	Missa Breves – Pe. Ignatius M. Wilkens	1925/1950	33	
		03-MI	Missa 1º de Janeiro – (Autor desconhecido)	1901	34	
		03-MI	Ladainha de N. Senhora 6/8 e Ladainha nº1 – Aduato Camilo	1941	20	
		16-M	Valsa mais uma saudade – J. M. de Breu (VALSA)	1940	3	
08/02	2º Ten. Wendyo 3º Sgt Marcio Pessoa Wyne	04-MI	Missa do Paula – José Pedro Celestino	1896/1908	16	116
		04-MI	Missa Nº1 – (Autor desconhecido)	1886?	19	
		04-MI	Missa Muribeca (Manuel Gomes de Araújo Quintella)	s/d	35	
		04-MI	Missa de Se Le 6/8 (fragmento)	s/d	4	
		06-MI	Missa a 2 vozes – A. Donizetti	1945	37	
		06-MI	Agnus Dei – (Autor desconhecido) fragmento	1945	1	
09/02	2º Ten. Wendyo 3º Sgt Marcio Pessoa Wyne	05-MI	Missa Solene – J. L. Battman	1938	32	44
		05-MI	Novena da Conceição (a 2 vozes) – Aduato Camilo	s/d	12	
10/02	2º Ten. Wendyo 3º Sgt Marcio Pessoa Wyne	05-MI	Missa Solene – J. L. Battman	-	-	-
14/2	2º Ten. Wendyo 3º Sgt Marcio Pessoa Wyne	07-MI	Missa – Hino de Louvor a São José – Arr. Manoel Ferreira	2010	9	50
		08-MI	Magnificat	s/d	11	
		08-MI	Da Cepa brotou a rama	s/d	10	
		08-MI	Hino à Nossa Senhora de Guadalupe	s/d	10	
		08-MI	Pelas estradas da vida	s/d	10	
15/02	Wyne	08-R	Recordação de Nazareth – Joaquim Pereira (DOBRADO)	1941	29	29
			HARMONIA			Letra A de 1 a 13
07/03	2º Ten. Junior Sgt Jimenez	01-A	Acelerando nº 2	1982	27	170
		02-A	Acelerando nº 3	1982 e s/d	27	
		04-A	Alma de Espana – Vicente A. Ferreira (Arr. Luis G. Filho)	s/d	42	
		05-A	Aida - Finale dell'Atto 2º - Giuseppe Verdi	1939	74	
13/03	Cap. Jerson 2º Ten. Junior Ten. Ademir	06-A	Aria Variada da Ópera Sonámbula	1919/1942	53	230
		07-A	Aida - II Ato - Giuseppe Verdi	1938	54	
		08-A	Andante - Mazurka op.221 – Ernesto Beccucci (1845-1905)	s/d	24	
		09-A	Alma de Dios (Zarzuela)	várias	99	
14/03	2º Ten. Wendyo 2º Ten. Edilson	11-A	Aria da Ópera I Lombardi – Giuseppe Verdi	-	31	247
		10-A	Ave Maria da Ópera O Guarany	1933	105	
						1937/39/43/49/63/60 (diversas datas)

Quadro 3: Relação de partituras digitalizadas e revisão da digitalização.

Faz parte da revisão observar as datas de composição ou da cópia, correção do nome do compositor, indicar se tem partitura ou somente partes, verificar e grifar as páginas que deverão ter sua digitalização refeita. Nestes casos, a maioria foi por falta de cuidado, deixando cortada um pedaço da página, por estar fora de foco ou por ter ficado pequena demais, impossibilitando a leitura posterior.

PARTITURAS DIGITALIZADAS								
Data	Participantes	Tombo	Repertório	Data Obra	Quantidade páginas	Observação		
	Sub-Ten. Jimenez	12-A	Aida - Fantazia da Ópera	1912/1919	70	(João Guilherme Xavier de Souza)		
		13-A	Aleluia de Haendel Hino Sacro	1994	41			
			HARMONIA			Letra B de 01 a 03		
16/03	2º Ten. Wendyo 2º Ten. Edilson Sub-Ten. Jimenez	01-B	Batalha 24 de Maio	1919/941/42/52	64	124		
		02-B	Brahms Dansa Hungara Nº 05 (Instr. Nilo Ottaviano)	1999	23			
		03-B	Bricando com Bombardino – Edmael Santos	1999	37			
					HARMONIA			Letra C de 01 a 13
				01-C	Concerto Sinfônico Velhos Quartéis – David Menezes.	s/d	39	190
				13-T	Teodósio de Oliveira Lêdo			
		02-C	Contemplação – Preludio - José Ferreira Marinho	s/d	27			
		03-C	Côro e Terzetto – (Il Guarany) A. Carlos Gomes	s/d	35			
		05-C	Concerto para Clarinete / Fantazia	1942/1944	42			
		06-C	Cavatina da Ópera Atila – Giuseppe Verdi	1904	47			
17/03	Maj. Alixandre 2º Ten. Wendyo Ten. Ademir	07-C	Cavatina da Ópera Lúcia di Lammermoor Donizetti	1908	29	125		
		08-C	Cavatina N'el Ópera Due Foscari (Foscari)	1920, 1897	58			
		09-C	Cavatina da Ópera Simão Boca Negra (Boccanera)	1920	38			
20/03	2º Ten. Wendyo 2º Ten. Edilson	10-C	Cavatina Nell Op. El Bravo de Veneza - Saverio Mercadante	1905, 1907	39	39		
21/03	Cap. Jerson 2º Ten. Edilson	11-C	Canto Variada da Norma - Bellini	1876	35	266		
		12-C	Concerto Pour Une Voix	1992	32			
		04-C	Cavalaria Rusticana – (Intermezzo) Mascagni	1938, 40, 44	199			
				HARMONIA				Letra D de 01 a 5
Maj. Alixandre 2º Ten. Junior 2º Ten. Edilson		01-D	Danse Norvegiennes – Edvard Grieg	s/d	57	133		
		04-D	Dramática (Fantasia) Tosca – G. Puccini	1913, 1920, 1926	50			
		02-D	Dueto da Op. Marino Faliero (Marina Faleira) - G. Donizetti	s/d	26			
						08-C Parte desta ópera (trocar pasta)		

Quadro 4: Detalhe da tabela de controle de digitalização dos documentos musicais

Uma curiosidade deste Livro é que as obras foram catalogadas de acordo com a primeira letra que o compositor ou o copista escreveu como título. Por exemplo: no número de tomo 03-C, encontramos o “Côro e terzetto (*Il Guarany*)” A. Carlos Gomes. O nome do compositor eu acrescentei, mas podemos encontrar outras partes dessa mesma ópera como *O Guarani*, na letra O, ou *Dueto da ópera o Guarani*, na letra D. Com isto, percebe-se a necessidade de buscar uma outra forma de identificar todas as obras deste catálogo.

b) Paleografia musical para a identificação das caligrafias dos compositores e copistas.

A arqueologia da escrita, segundo Rita Marquilhas (2009), é constituída pelas escritas em desuso que os paleógrafos leem, datam, situam e relacionam genealógicamente. A paleografia permite distinguir os sucessivos agentes que intervieram ao longo da composição de um mesmo manuscrito (as sucessivas mãos), ou surpreender uma mesma mão em diferentes intervenções. Para isso é necessário notar as semelhanças e divergências entre as mãos observadas avaliando os diversos elementos de escrita como o ângulo, a forma, a pressão da escrita, o traço e a morfologia da letra.

Através de fotografia ou de radiografia em um laboratório especializado pode-se verificar a idade do papel, assim ajudar na identificação da época da escrita e a existência de marcas d'água (Grier, 1996, p. 31-90). Segundo Grier, muitas destas observações podem ser irrelevantes, porém nunca se sabe quando estes detalhes poderiam ser necessários durante a investigação de uma fonte (1996, p. 54-55). Assim sendo, indo de encontro ao pensamento de Grier (1996) e Bellotto (2004), todos os documentos encontrados para a realização deste trabalho foram primeiro fotografados.

Em minha tese de doutorado, consegui desenvolver uma tabela que torna possível identificar uma caligrafia musical (Mattos, 2016, p. 157-170). Ela contém todos os símbolos musicais usados na caligrafia musical e os itens referentes à caligrafia textual. Assim sendo, através das assinaturas e observação dos textos inseridos nos documentos musicais manuscritos, torna-se possível identificar as caligrafias dos compositores e copistas.

ITENS DESCRITOS	CONJUNTO 1		CONJUNTO 2	
	José Apregio Lima	Exemplos	1º Copista não identificado	Exemplos
TÍTULO	Entre aspas	<i>Missa de Nossa Senhora da Carmo</i>	Escrito sobre a 3ª linha da pauta e acima está escrito (Original)	<i>Missa de Nossa Senhora da Carmo</i>
NOME(S) DOS INSTRUMENTOS	Ao lado do título	1º Violino, 2º Clarinete	Soblinhado na 1ª e na 2ª página.	1º Violino, 2º Violino
CALIGRAFIA TEXTUAL	TÍTULOS E NUMERAÇÃO DAS SEÇÕES	Traços finos e redondos com detalhes longos.	Traço fino e com curvas. Andamentos com escrita em casa alta	
	CLAVES	Somente no início de cada seção. Arredondadas.	Em todas as pautas. Clave de Sol estesa e alongada.	
	ARMADURA DE CLAVE	Somente no início de seção.	Somente no início da seção	
CALIGRAFIA MUSICAL	CABEÇAS DE NOTAS	Arredondada	Arredondadas	
	HASTES	Retas e compridas, abastecido de três a cinco linhas.	Traço fino com comprimento de 3 linhas	
	COLCHETES	Apenas um traço reto, escrito quase sempre à direita.	Traço curvo, sempre à direita.	
CALIGRAFIA MUSICAL	PAUSAS	Colcheia: sinal de maior inclinado (>). Semicolcheia e semínimas mais definidas.	Colcheia: parece o nº 1 manuscrito. Semínima: parece nº 2; invertido.	
	SENAIS DE ALTERAÇÃO	Bem definido e alongado	Pequenos e definidos.	
CALIGRAFIA MUSICAL	BARRAS	Barra dupla: 1. Início e final de cada pauta; 2. Dividindo seção em sub-seções.	Barra dupla: 1. Final de seção; 2. Dividindo seção em sub-seções.	

Quadro 5: Tabela que facilita a identificação de caligrafias de copistas e compositores.

Data	Fonte	Exemplos: semínimas, colcheias, sua pausa, colcheia pontuada e semicolcheia
1957	3º Lápis preto na partitura de Barreto	
1930	Caderno de Música da Catedral	
1957	3º Lápis preto na partitura de Barreto	
1930	Caderno de Música da Catedral	

Quadro 6: Identificação da caligrafia do Pe. José Coutinho através de comparação entre dois manuscritos de épocas diferentes e com objetos de escrita também diferentes (lápis grafite e caneta tinteiro).

ITENS DESCRITOS	JOÃO EDUARDO PEREIRA	Exemplos	
ASSINATURA	Letras maiúsculas desenhadas Traço no final da assinatura		
DATA	Por extenso após a assinatura no final da partitura.		
TÍTULO	Escrito sobre a 5ª linha da pauta Traços marcados nas letras maiúsculas, com detalhes redondos		
NOMES DOS INSTRUMENTOS	Ao lado do título, sobre a 5ª linha da pauta		
CALIGRAFIA TEXTUAL	TÍTULOS ANDAMENTOS NUMERAÇÕES	Traços marcados, com detalhes redondos e inclinados da esquerda para a direita. Andamentos abreviados escritos sobre a 5ª linha da pauta. Letra A escrita de formas diferentes	
	CLAVES	Somente no início de cada parte. Parcialmente arredondadas, com indicação de dois traços da clave.	
CALIGRAFIA MUSICAL	ARMADURA DE CLAVE	Somente no início da obra ou seção.	
	CABEÇAS DE NOTAS	Traço comprido da esquerda para a direita ou arredondada	
	HASTES	Algumas vezes retas e outras vezes levemente inclinada, abrangendo no máximo 3 linhas.	
	COLCHETES	Um traço curvo, escrito sempre à direita.	

Quadro 7: Identificação da caligrafia do compositor João Eduardo Pereira, maestro da Banda da Polícia Militar.

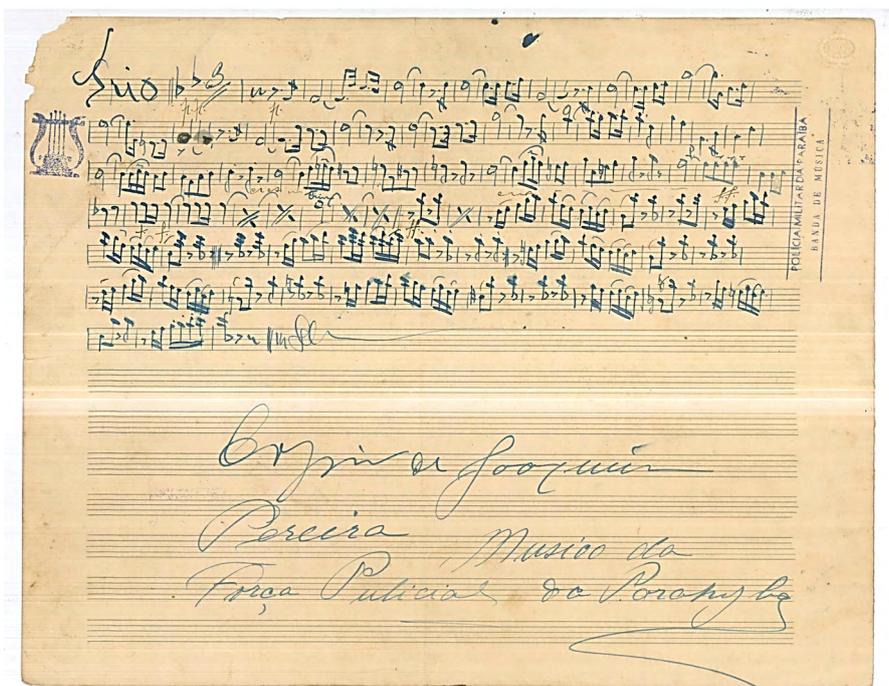


Figura 10: Identificação da caligrafia musical do compositor Joaquim Pereira, através da confirmação de sua assinatura.

c) Biografia de compositores e copistas

Construir uma curta narrativa biográfica dos compositores, copistas e músicos identificados nos documentos musicais. Foram identificados cerca de 240 compositores, sendo grande parte desconhecidos do grande público. Exemplos: Heráclio Paraguassú Guerreiro, Camilo Ribeiro dos Santos, José Neves, Cabrinha, João Eduardo Pereira, José Aprígio de Lima, Adauto Camilo, Joaquim Pereira, Zuzinha, Manuel Passinha, Pe. Ignatius M. Wilkens, entre outros.

d) Histórias da Banda

Através da análise das intervenções caligráficas localizadas nos documentos musicais manuscritos existentes no acervo, é possível escrever sobre a história da banda, particularmente sobre os músicos e compositores. Os recados deixados nas partes musicais de suas obras, os compositores revelam sua personalidade, sentimento em relação à sua obra e aos músicos que as executaram em primeira mão.

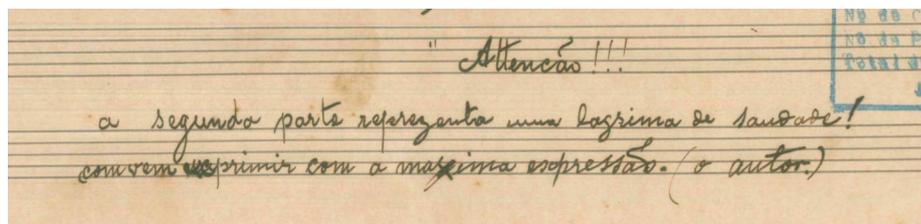


Figura 11: Recado deixado por F. Leite, autor desta obra, no rodapé em todas as partes musicais. “Atenção!!! A segunda parte representa uma lagrima de saudade! Convem exprimir com maxima expressao.” (o autor)” (sic).

Polícia Militar da Paraíba
O.C.G. BANDA DE MÚSICA
ARQUIVO

Obra de J. Leite

Memória do Presidente João Pessoa "Sax Tenor"

Atenção!!!

a segunda parte representa uma respiração de 15 segundos!
conveniente respirar com a máxima expiração. (o autor.)

Polícia Militar da Paraíba
O.C.G. Banda de Música (C.M.)
Controle de Repertório
Nº de catálogo 05-A
Nº de Partes 05
Total de Partes 22
JOÃO PESSOA - PB

Figura 12: Detalhes dos recados por escrito dos autores direcionados aos músicos. Parte de Sax Tenor.

No caso a seguir, podemos verificar o compositor impaciente com um determinados músicos que, como é possível perceber, provavelmente tinham costume de modificar as notas ou ritmos no momento da execução da obra. De antemão o compositor deixou este recado:

Atenção;

Os Senhores Trompista toquem esta parte, com todo cuidado.

E Por favor não envente moda porque isto não é fazenda

Figura 13: Recado deixado pelo compositor, ainda não identificado. “Atenção; Os Senhores trompistas toquem esta parte, com todo cuidado. E Por favor não envente moda porque isto não é fazenda” (sic).

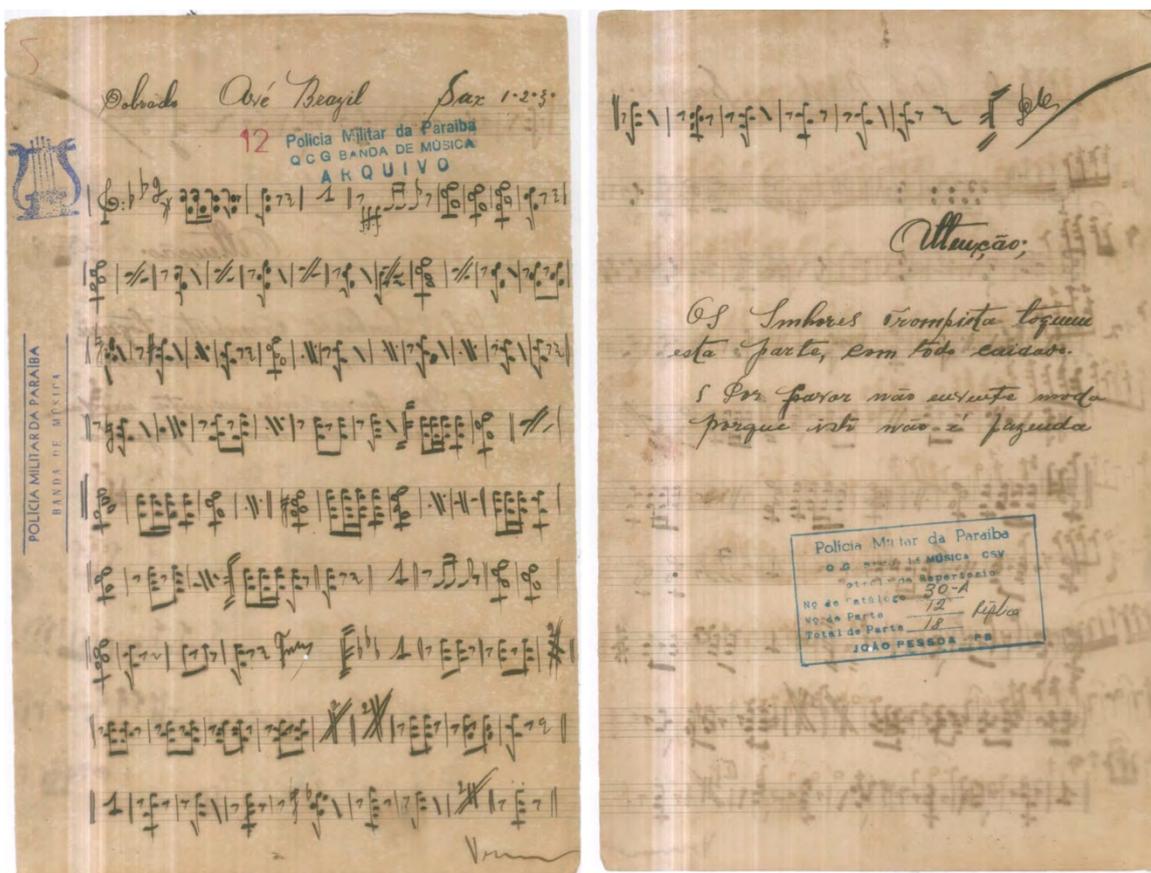


Figura 14: Dobrado *Ave Brasil*, de autor não identificado, datado de 1901. Parte de Sax 1,2 e 3.

e) Desenvolver uma plataforma digital

Faz parte do projeto desenvolver uma plataforma digital com finalidade de inserir em sua Base de Dados as partituras digitalizadas, as biografias dos compositores, copistas e músicos da banda, além de fotos, vídeos curtos da Banda e informar sobre suas atividades. Atualmente estamos recebendo ideias e verificando sites musicais que poderão ser adaptados à esta plataforma. Ela deverá ser inserida no site da Polícia Militar da Paraíba, que terá um link direcionando para o site da Banda onde estará localizado este acervo. Ele será gerenciado em parceria com a UFPB.

5. Considerações Finais

Este projeto inovador, busca colocar este acervo histórico no cenário musical da Paraíba e do Brasil, com a difusão de seu conteúdo através dos meios tecnológicos atuais. Também pretende contribuir para os avanços no campo da musicologia histórica, abrindo novas perspectivas no campo da pesquisa musical, promovendo a preservação da memória musical paraibana e suas práticas.

Do ponto de vista técnico-científico, este estudo abre um leque para pesquisas posteriores, podendo envolver alunos de graduação e/ou pós-graduação em música, educação musical, arquivologia, biblioteconomia e tecnologia da informação.

Referências

Bellotto, Heloísa Liberalli. *Arquivos Permanentes: tratamento documental*. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

Calderon, Wilmara Rodrigues et al. O processo de gestão documental e da informação arquivística no ambiente universitário. *Ci. Inf.*, Brasília, v.33, n.3, set./dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ci/v33n3.pdf>. Acesso em: 29 maio. 2011.

Ferreira, L. da C.; Melo, D. G. P. Diagnóstico de Arquivos: Instrumento de Ação Efetiva na Gestão Documental. In: *I Fórum Internacional de Arquivologia*. João Pessoa: UEPB, 2008. CD-Rom.

Grier, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Lopes, L. C. *A nova arquivística na modernização administrativa*. 2. ed. Brasília: Projecto, 2009.

Marquilhas, Rita. Paleografia. In: Ceia, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. EDTL, Dez 27, 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paleografia>>

Mattos, Amarilis Rebuá de. *A Novena de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa: a obra, autoria e recepção*. Salvador: UFBA, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/24872>>

AEROFONES PRÉ-HISTÓRICOS NO BRASIL: O CASO DAS FLAUTAS E APITOS NO MAX/UFS

Giusepe Augusto Araujo
e-mail: giusepe.cmelody@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa visou esclarecer musicológica e arqueologicamente diversas questões relativas aos artefatos pré-históricos denominados como flautas ou apitos localizados no Brasil. Uma vez que não foram realizadas anteriormente pesquisas detalhadas sobre este tema em nenhuma das duas áreas no Brasil, seja pelo desconhecimento das ferramentas musicológicas, seja pela falta de crítica na análise arqueológica, foi necessário revisar em profundidade a escassa literatura nacional disponível. A revisão de literatura incluiu autores que passaram por experiências similares por causa de artefatos semelhantes, nos permitindo seguir sugestões para realizar medições, possíveis reconstruções acústicas, discutir nomenclaturas nas quais, em diversos momentos nos guiaram a um maior esclarecimento dos dados que obtivemos na pesquisa de campo para, finalmente, atestar ou descartar a denominação, caso a caso, naqueles artefatos tidos como aerofones no Museu Arqueológico do Xingó.

Palavras-chave: aerofones; flautas; apitos

PREHISTORIC AEROPHONES IN BRAZIL: THE CASE OF FLUTES AND WHISTLES AT MAX/UFS

Abstract: This research aimed to clarify musicological and archaeological aspects of various issues related to prehistoric artifacts referred to as flutes or whistles found in Brazil. Since no detailed research had been previously conducted on this topic in either musicological or archaeological domains in Brazil, either due to a lack of familiarity with musicological tools or a lack of critical analysis in archaeological studies, it was necessary to thoroughly review the limited available national literature. The literature review included authors who had undergone similar experiences with similar artifacts, allowing us to follow suggestions for conducting measurements, possible acoustic reconstructions, and discussions on nomenclature. These steps guided us towards a better understanding of the data obtained in the field research, ultimately confirming or dismissing the classification, case by case, of those artifacts identified as aerophones in the Archaeological Museum of Xingó.

Keywords: aerofones; flutes; whistles

Introdução e justificativa

Esta pesquisa visou esclarecer musicológica e arqueologicamente diversas questões relativas aos artefatos pré-históricos denominados como flautas ou apitos pré-históricos localizados no Brasil. Uma vez que anteriormente não foram realizadas pesquisas detalhadas sobre este tema em nenhuma das duas áreas de conhecimento no Brasil, seja pela falta de conhecimento das ferramentas musicológicas, seja pela falha da crítica na análise arqueológica, foi necessário revisar em profundidade a escassa literatura disponível.

A revisão de literatura incluiu autores que, fora do Brasil, passaram por experiências similares por causa de artefatos semelhantes, nos permitindo seguir sugestões para realizar medições, possíveis reconstruções acústicas, discutir nomenclaturas (nas quais, em diversos momentos nos guiaram a um maior esclarecimento dos dados que obtivemos na pesquisa de campo) para, finalmente, atestar ou descartar a denominação, caso a caso, naqueles artefatos tidos como aerofones no Museu Arqueológico do Xingó. A pesquisa foi justificável devido aos esclarecimentos que trouxe à musicologia e à arqueologia. Assim como ao ineditismo evidente no campo da musicologia brasileira e a promoção de novas linhas de pesquisa decorrentes.

Objetivos geral e específicos

Como objetivo geral definimos realizar o estudo organológico dos aerofones pré-históricos constantes no sítio Justino (Sergipe, Brasil), a fim de discutir e determinar se esses artefatos são ou não instrumentos musicais propriamente ditos. Por sua vez, os objetivos específicos incluíram:

- a) Coletar, estudar e analisar os dados e informações disponíveis relativos aos artefatos arqueológicos denominados como flautas e apitos no Brasil, em geral e no sítio Justino (SE) em particular;
- b) Avaliar e discutir organologicamente os dados e informações coletados a fim de determinar a pertinência da denominação originalmente proposta;
- c) Investigar os diversos contextos correlatos a ditos artefatos assim como o valor funcional e/ou simbólico destes naqueles contextos.

Fundamentação teórica e metodológica

A partir dos objetivos estabelecidos, a fundamentação teórica que alicerça conceitualmente a pesquisa inclui os seguintes campos de conhecimento: Ciência da Informação, Arqueologia e Musicologia. Baseada nos alicerces conceituais e teóricos selecionados, a metodologia arrola os métodos e técnicas selecionados para assim atender os objetivos estabelecidos. Ela articula métodos e técnicas oriundas das disciplinas discriminadas, assim constituindo uma pesquisa interdisciplinar.

Por se tratar de artefatos considerados como aerofones, iniciamos observando os aspectos físicos e acústicos que fundamentariam a produção sonora em tubos sonoros, depois estudando as eventuais questões organológicas que justifiquem denomina-los com essa classe de instrumentos musicais.

Análise acústica

Segundo Henrique (2002, p. 528-559) existem 7 aspectos nos tubos sonoros que foi preciso verificar:

- a) Tipo de tubo sonoro (aberto ou fechado)
- b) Seção transversal do tubo (cilíndrica ou cônica)
- c) Comprimento do tubo (físico e acústico)
- d) Efeito acústico dos orifícios laterais no tubo
- e) Influência do material do tubo
- f) Mecanismos de produção do som
- g) Geometria da embocadura

Avaliação organológica

Com base nos resultados dos diversos estudos acústicos realizados na pesquisa de campo, temos conta de avaliar e propor a classificação dos pretensos aerofones pré-históricos segundo o sistema de Hornbostel-Sachs. A partir dessa classificação, os artefatos em estudo foram avaliados no âmbito dos usos e funções propostas por Merriam (1964, p. 219-227), tentando discutir o grau em que aqueles (os aerofones pré-históricos) se encaixariam neles (os usos e funções), assim nos possibilitando especular os seus usos e funções musicais naquelas comunidades arqueológicas, com base mais autônoma, sem necessitar de comparações com comunidades indígenas atuais.

Revisão de literatura

Com base no levantamento bibliográfico realizado neste trabalho, até o presente momento temos conhecimento de aerofones localizados em cinco estados:

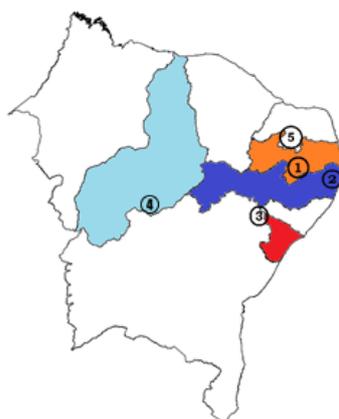


Figura 1: Estados com pretensos aerofones.¹ Fonte: Elaborado pelo autor

-
- 1 - Boqueirão/PB (no NUPEAH-UFAL; Delmiro Gouveia/AL)
 - 2 - Brejo da Madre de Deus/PE (Museu UNICAP / Recife/PE)
 - 3 - Xingó/SE (MAX-UFS; Xingó/SE)
 - 4 - São Raimundo Nonato/PI (FUNDAHM; São Raimundo Nonato/PI)
 - 5 - Seridó/RN (NUPEAH-UFAL/Delmiro Gouveia/AL)

Nos quais, durante a realização de trabalhos arqueológicos, artefatos nomeados como “flautas” foram encontrados em diversos sítios de pesquisa.

Brasil - Sergipe

O Sítio Justino, localizado nas proximidades de Canindé do São Francisco – SE, foi escavado entre 1988 e 1994 e é nele que os aerofones que investigamos foram localizados. De acordo com o Relatório Final do Salvamento publicado em 1998, o sítio Justino é considerado um dos maiores cemitérios pré-históricos do Brasil, com 163 esqueletos escavados.

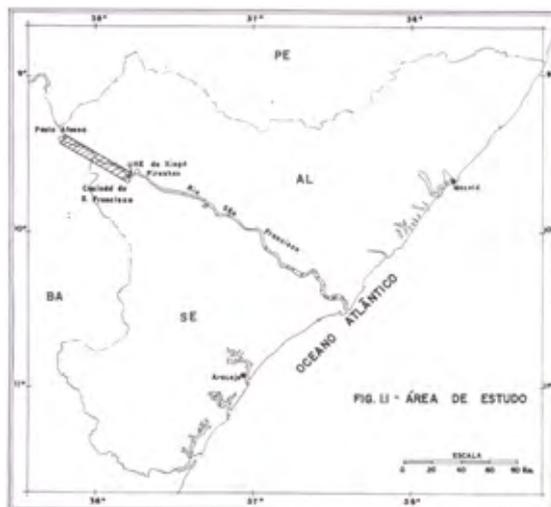


Figura 2: Território da escavação
Fonte: Vergne, 1998, p. 15

Os pretensos aerofones que este trabalho propõe estudar, estão ligados aos esqueletos do sítio Justino. Além dos esqueletos escavados, foram registrados também sítios com líticos, cerâmica e pinturas rupestres no decorrer da pesquisa arqueológica.



Figura 3: Primeiro aerofone não encontrado
Fonte: Jesus, 2014, p. 51.



Figura 4: Aerofone segundo Jesus (2014)
Fonte: Jesus, 2014, p. 48.



Figura 5: Flauta do esqueleto 118
Fonte: Jesus, 2014, p. 52.



Figura 6: Segundo aerofone não encontrado
Fonte: Jesus, 2014, p. 52 e 53.



Figura 7: Vestígios que possibilitariam a identificação do possível aerofone do sepultamento 138
 Fonte: Jesus, 2014, p. 52.

Quadro 1: Aerofones identificados por Jesus (2014)

Código	SJ42.1	SJ45	SJ105	SJ118	SJ138	SJ142
Material	osso	osso	osso	osso	osso	osso
Origem	-	Cemitério A Fase 05	Cemitério C Fase 03	Cemitério B Fase 04	Cemitério A Fase 05	Cemitério B Fase 04
Datação (anos AP)	-	de 1780 ±60 a 1280 ± 45	de 5570 a ~ 4790	de 3270 ±135 a 2650 ±150	de 1780 ±60 a 1280 ± 45	de 3270 ±135 a 2650 ±150
Situação	-	Bastante preservado	-	Meio preservado	Fragmentado	Bastante preservado
Dimensões (mm)	-	130 x ???	-	123 x ???	-	166 x ??? ⁴⁰
Furos	-	1 frontal	-	1 frontal	-	1 frontal + 3 anteriores (bordado?) + 3 posteriores (fratura?)
Diâmetros dos furos	-	-	-	-	-	-
Distâncias dos furos	-	-	-	-	-	-

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Jesus (2014), Fagundes (2010)

Pesquisa de campo

Para o bom desenvolvimento deste trabalho, foi realizada a necessária pesquisa de campo, uma vez que foi observada a necessidade de conferir os dados obtidos através da revisão de bibliografia. Assim, considerando as limitações impostas pela pandemia de COVID-19, os esforços foram focados na única instituição que se encontrava aberta ao público e em condições de nos atender em tempo hábil: o Museu de Arqueologia de Xingó (em diante MAX) da Universidade Federal do Sergipe.

Depois dos contatos iniciais, da devida autorização das autoridades responsáveis e tomadas as medidas sanitárias exigidas, realizamos visitas diversas ao MAX, sempre acompanhados pelo coordenador de pesquisa, o Prof. Dr. Paulo Alexandre dos Santos Souza, quem nos assistiu muito generosamente durante a coleta técnica de dados, visando complementar e esclarecer algumas lacunas encontradas inicialmente na revisão bibliográfica.

Fomos munidos de determinados equipamentos previamente escolhidos visando atender as eventuais necessidades das atividades em campo.

Quadro 2: Situação preliminar dos aerofones estudados no trabalho de campo

Artefato	1	2	3	4	5	6
Código	SJ42.1	SJ45	SJ105	SJ118	SJ138	SJ142
Localização	reserva técnica	reserva técnica	reserva técnica	reserva técnica	reserva técnica	exposição
Conservado	Sim	-	Sim	Sim	Sim	Sim
Material	Osso	-	Osso	Osso	Osso	Osso
Restauração	Não	Não	Não	Sim	Parcialmente	Sim
Observações	Fragm.	Só fragm. (o aerofone referido por Jesus, 2014, não consta no MAX [emprestado?])	Fragm.	Fragm.	Fragm. (cf. Silva, 2013) (cf. Jesus, 2014) não constam no MAX	Peça inteira

Fonte: Elaborado pelo autor

De entrevista inicial com o Dr. Santos Souza, verificamos a situação presente dos artefatos a ser estudados, sua localização no MAX, seu estado de conservação (com relação ao momento do salvamento) e o grau de restauração deles. Também percebemos a ausência de dois artefatos mencionados por Jesus (2014) no acervo do MAX.



Figura 8: Aerofone vinculado ao esqueleto 45 não encontrado no MAX

Fonte: Jesus, 2014, p. 51



Figura 9: Fragmentos vinculado ao sepultamento 138 não encontrado no MAX

Fonte: Silva, 2013, p. 102

Análise acústica e avaliação organológica

A partir da revisão bibliográfica dirigimos a pesquisa de campo visando verificar e ampliar as informações disponíveis com relação aos seis artefatos considerados como aerofones vinculados aos esqueletos SJ42, SJ45, SJ105, SJ118, SJ138 e SJ142, no intuito de discutir a pertinência da referida denominação através da sua análise acústica. Caso afirmativo, tentar definir ou, pelo menos, especular quais seriam os tipos de aerofones neles presumíveis, seus eventuais usos e funções por meio da avaliação organológica. Depois de conferir a ausência de alguns itens referidos na bibliografia, ao todo observamos 12 grupos de seis esqueletos, nos quais tentaremos realizar a análise acústica prevista na revisão bibliográfica para, posteriormente, avalia-los organologicamente.

Quadro 3: Relação sumaria dos dados relativos aos fragmentos e peças estudados

Subconj.	Grupos	Situação	Material e Estado	Seção transversal	Produção do som (Aresta/Bisel)	Geometria bucal	Tipo de tubo (A-A / A-F)	Furos laterais	Apito / Flauta?	Nº sons
SJ42.1	A	2 fragmentos	Ossos Polidos	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
	C	4 fragmentos	Ossos Polidos	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
	D	4 fragmentos	Ossos Polidos	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
SJ45.1	14	3 fragmentos	Ossos -	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
	22	2 fragmentos	Ossos -	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
	A-1	1 fragmento	Ossos Polidos	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
	A-2	1 fragmento	Ossos Polidos	Cônica	Indeterminado	Irregular	A-A	0	Apito?	1?
	Jesus, 2014	1 peça	AUSENTE	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
SJ105.1	6	1 peça	Osso Polido	Cônica	Aresta	—	A-A	0	Apito?	1?
	24	5 fragmentos	Ossos Polidos	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
	40	5 fragmentos	Ossos Polidos	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
SJ118.1	1-A ao D e F	5 fragmentos	Ossos Polidos	-	Indeterminado	-	Indeterminado	-	-	-
	1-E	1 peça	Osso Polido	~Cilíndrica (oval)	Aresta	☪	A-A	1	Flauta?	2?
SJ138.1	27	1 peça	Osso Polido	Cônica	Aresta	—	A-A	0	Apito?	1?
	Jesus, 2014	3 fragmentos	AUSENTES	-	Impossível determinar	-	Impossível determinar	-	-	-
	Jesus, 2014	7 fragmentos	AUSENTES	-	Impossível determinar	-	Impossível determinar	-	-	-
SJ142.1	1	1 peça	Osso Polido	Cônica	Aresta [ou Bisel?]	☪ [ou ▲?]	A-A	8	Flauta?	2?

Fonte: Elaborado pelo autor

Por motivos óbvios de extrema fragmentação e impossibilidade prática de eventuais reconstruções, de todos os fragmentos estudados, apenas aqueles cujos dados foram sombreados na Tabela anterior continuarão na análise acústica.

Análise acústica e avaliação organológica

Por sua vez, ao considerar a geometria da suposta embocadura, sendo — aresta reta, ☪ aresta curva, e ▲ bisel triangular (atualmente ausente) e o número de furos observados, poder-se-ia calcular as notas que tais furos laterais produziram. No caso específico do artefato SJ142.1-1 (a flauta em exposição no MAX), consideramos que os oito furos funcionem como um só, já que sua disposição transversal não altera significativamente a distância com o ponto de excitação do ar (bocal). Ainda, não estando ao nosso alcance realizar testes acústicos diretos com os artefatos, resulta impossível determinar se a sequência de furos transversais e simétricos compensaria o reduzido dos seus diâmetros.

Quadro 4: Relação sumaria dos dados relativos aos fragmentos e peças estudados

Artefato	Geometria bocal	Furos	Ig* (mm)	Tipo Tubo	Freq. Base (Hz) [$v = \frac{c}{2l}$]	Nota fundamental (± cents)	Tessitura
SJ45.1-A-2	Irregular [—?]	0	70,96	A-A	2416,85	Ré7+49,06	Aguda
SJ105.1-6-1	—	0	110,12	A-A	1557,39	Sol6-11,73	Meio-aguda
SJ118.1-1-E	∪	1	132,26	A-A	1296,69	Mi6-28,88	Meio-aguda
SJ138.1-27	—	0	68,5	A-A	2503,65	Ré#7+10,15	Aguda
SJ142.1-1	∪ [ou ▲?]	8	163,95	A-A	1046,05	Dó6-0,74	Meio-aguda

Fonte: Elaborado pelo autor. Nota*: Ig= comprimento geométrico, físico do tubo.

A partir dos resultados obtidos na análise acústica, dentre os itens estudados teríamos três apitos e duas flautas capazes de produzir, pelo menos, 1 ou 2 notas respectivamente, sem contar com as possibilidades advindas do aumento na velocidade e pressão do sopro sobre o bocal. Considerando que todo aerofone cujo som é produzido quando uma corrente de ar se choca contra uma borda ou aresta é denominado genericamente como flauta, assim recebendo a classificação 421 no sistema Hornbostel-Sachs (em diante H-S), resta agora aprofundar o entendimento que diferencia um apito de uma flauta propriamente dita.

Segundo o referido sistema, um apito é um aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo aberto independente, sem furos de digitação, recebendo a classificação 421.221.11, enquanto para identificar as flautas precisamos considerar as formas de embocadura, no caso, se aresta (reta ou curva) ou bisel.

Sendo os aerofones com aresta reta, no nosso estudo, carentes de furos de digitação, devemos considerá-los como apitos. Por outro lado, os aerofones com aresta curva ou em formato de entalhe, corresponderiam à classe 421.14, isto é, aerofones de sopro direto, reto, com entalhe na parte superior do tubo onde o executante sopra. No entanto, quando consideramos os furos presentes como furos de digitação, a classificação aprofunda para o código 421.141.12, sendo descritos como aerofones de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual aberto, com furos de digitação. Assim sendo, neste ponto da pesquisa podemos afirmar que, dentre todos os itens aqui estudados, o MAX conta com, pelo menos, três apitos e duas flautas.

No que diz respeito aos usos e funções destes aerofones pelos povos que ocuparam o sítio Justino, eles poderiam desempenhar mais de um uso e função. Lembrando que os artefatos estudados não se encontraram isolados, mas atrelados a esqueletos, cuja maioria fazem parte de enterramentos primários. Entretanto os aerofones que foram enterrados com esses indivíduos, considerando as categorias identificadas no MAX, são tanto instrumentos quanto adornos.

Conclusão

Infelizmente quase nada sabemos sobre a cultura dos povos que ocuparam o sítio Justino em tempos pré-históricos. Nos restam apenas vestígios materiais que, exceção feita dos aerofones aqui estudados, nada nos dizem sobre o uso ou função da música entre eles, se é que o conceito de música pode ser aqui utilizado.

Cabem apenas perguntas como as seguintes: Seriam esses apitos e flautas utensílios de caça de aves ou outros animais? Ou seriam chamadores à distância do grupo humano em movimento? Seriam instrumen-

tos rituais no seu sistema de crenças ou portadores de valores simbólicos (individuais ou coletivos)? Haveria alguma fruição estética ou emocional a partir dos seus sons? Haveria algum tipo de linguagem sonora envolvendo o uso desses aerofones? Faziam parte do lazer individual ou grupal? Qual teria sido a resposta física de quem os tocava e de quem os ouvia?

Seguindo os passos de Merriam (1964) e de Nettl (2005) as perguntas e as pesquisas delas decorrentes deveriam se multiplicar, visando não apenas o aprofundamento desta investigação aqui se encerrando, mas a inclusão dos demais pretensos aerofones identificados nos outros sítios arqueológicos no Brasil.

Referências

Fagundes, Marcelo. “Análise intra-sítio do sítio Justino, baixo São Francisco: As fases ocupacionais.” *Revista de arqueologia* 23, no. 2 (2010): 68-97. <https://revista.sabnet.org/index.php/SAB/article/view/300>. Acesso em 26 de maio de 2021.

Henrique, Luís L. *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. <https://pt.scribd.com/document/460668119/Acustica-Musical-Luis-Henrique-pdf>. Acesso em 24 de outubro de 2019.

Jesus, Layra Blenda Oliveira de. “Um som no Justino.” 2014. 75 p. Monografia (Bacharelado em arqueologia) - Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2014. https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/7421/2/Layra_Blenda_Oliveira_%20Jesus.pdf. Acesso em 16 de agosto de 2019.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964.

Nettl, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Champaign, Ill.: University of Illinois Press, 2010.

Soares, Tatiane Maria. “Caracterização e análise dos adornos funerários dos sítios pedra da tesoura e lajedo do cruzeiro, Paraíba – Brasil.” Dissertação (Mestrado em arqueologia) - Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras - SE, 2020.

Vergne, Maria Cleonice de Souza. “Complexidade social e ritualidade funerária em Xingó: apontamentos teóricos para compreensão das práticas mortuárias do sítio Justino, Canindé de São Francisco–SE.” *Revista do Museu de Arqueologia de Xingó*, no. 9 (2007). https://ri.ufs.br/jspui/bitstream/riufs/9538/2/Caninde_9.pdf#page=25. Acesso em 12 de agosto de 2019.

Vergne, Maria Cleonice de Souza, et al. *Salvamento Arqueológico de Xingó: Relatório Final*. Museu de Arqueologia de Xingó, 1998.

Vergne, Maria Cleonice de Souza, et al. *Salvamento Arqueológico de Xingó: Relatório Final*. Museu de Arqueologia de Xingó, 2002.

BANDA DE PÍFANOS ESQUENTA “MUIÉ” DE MARECHAL DEODORO, ALAGOAS: RESGATE, TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DO REPERTÓRIO

Kleber Dessoles Marques
Universidade Federal de Alagoas
kleber.maruques@eta.ufal.br

Nilton da Silva Souza
Universidade Federal de Alagoas
nilton.souza@eta.ufal.br

Resumo: Este artigo descreve uma pesquisa em andamento sobre a Banda de Pífanos Esquenta Muié de Marechal Deodoro, Alagoas, focando na produção musical de seu fundador, Mestre Zé Cícero. A pesquisa envolveu análises de transcrições do CD “Sonho de Criança” (2003), destacando a relevância cultural e musical da banda. A metodologia incluiu pesquisa de campo, documental, bibliográfica e entrevistas. A pesquisa também contribuiu para preservar e divulgar o acervo musical, abrindo portas para futuras investigações sobre a música e cultura de Mestre Zé Cícero.

Palavras-chave: Pífano, Esquenta Muié, Alagoas, Música Tradicional.

FIFE BAND ESQUENTA “MUIÉ” (HEATS UP GAL) FROM MARECHAL DEODORO, ALAGOAS: RESCUE, TRANSCRIPTION AND ANALYSIS OF THE REPERTOIRE

Abstract: This article describes ongoing research into the “Banda de Pífanos Esquenta Muié” of Marechal Deodoro, Alagoas, focusing on the musical output of its founder, Mestre Zé Cícero. The research involved analyzing transcriptions of the CD “Sonho de Criança” (2003), highlighting the cultural and musical significance of the band. The methodology included fieldwork, documentary research, bibliographic research, and interviews. The research has also helped to preserve and promote the band’s musical legacy, opening up new avenues for future research into the music and culture of Mestre Zé Cícero.

Keywords: Pífano, Esquenta Muié, Alagoas, Traditional Music.

1. Introdução

As bandas de pífanos são uma das diversas expressões da culturais do estado de Alagoas que, junto ao Guerreiro Alagoano, o Boi, o Coco de Roda, a Cavalhada, o Pastoril compõe o universo imaginário popular desse lugar. Ao longo do tempo essas bandas ficaram conhecidas por diversos nomes, tais como: “Zabumba, Terno de Zabumba, Terno de Pife, Esquenta-mulher, Quebra-resguardo, Banda de Pife, Banda de Couro” dentre muitos outros (Velha, 2018, p. 14).

No estado de Alagoas e no Pernambuco, especialmente, era comum que o termo zabumba denominasse não apenas o instrumento percussivo pertencente à família dos membranofones, bem como as próprias bandas de pífanos. Barros (1947, p. 38) argumenta que:

“(…) a grande cena do zabumba é a cena da coleta de espórtulas para as festas de santos. Esta é de fato a cena mais pitoresca, onde o zabumba enche-se de poesia, de garbo marcial, de orgulho pela beleza da música, a sua música. A mulher na frente, de manto bem alvo, tendo nas mãos a imagem do santo envolta em flores. A zabumba vai atrás, majestosa e satisfeita da vida. Em todas as portas a mulher para, e pede uma esmola para a festa do santo. As vezes não há dinheiro. Mas sempre existe alguma coisa, uma melancia, galinhas, patos, bacorinhos, para o leilão. E em cada porta que dá alguma coisa, a zabumba toca sua música; não como agradecimento pela espórtula oferecida, mas como uma homenagem a quem, apesar de pobre, não se nega em dividir o pouco que tem para que a festa possa se realizar com sucesso, a festa que alegrará tantos corações humildes.” (Barros, 1947, p. 56)

Das terras Alagoanas surgiram renomados mestres pifeiros, dentre os quais podemos destacar Sebastião Bianco (1919 – 2022) natural de Olho d’Água do Chicão atualmente chamada de Ouro Branco, no Médio Sertão (Velha, 2018, p. 14), João do Pife (1932 – 2009) de Arapiraca, no Agreste (Bertoni, 2009; Gonçalves, 2011), Egildo Vieira (1947-2015), no Auto Sertão (Silva, 2022, p. 14), Mestre Bia de Viçosa (1932), no Planalto da Borborema (Souza, 2014), Jota do Pife (1938-2011), de Murici, na Região Serrana dos Quilombos (Brasil, 2023), Chau do Pife (1959), de Boca da Mata, nos Tabuleiros do Sul (Ticianeli, 2021), Mestre Gama (1953), de Marechal Deodoro, região Metropolitana.

No estado de Alagoas havia uma predominância da nomenclatura Zabumba para denominar as bandas de pífanos, em especial àquelas ligadas ao contexto religioso da Igreja Católica, também àquelas das zonas rurais e/ou dos interiores do estado. Para Barros (1947, p. 42) essas bandas estavam diretamente atreladas, no contexto estadual, às atividades da Igreja Católica, mas argumenta que em Maceió, essa formação musical ganhou uma nova alcunha, devido à atuação dessas bandas ligadas aos festejos carnavalescos organizados pelo Major Bonifácio¹.

“Um dia, o major resolveu que em Maceió faltava uma Zabumba. E organizou uma. Não se sabe por que a pobre banda de música perdeu em Maceió o nome com que toda Alagoas a conhecia. Passou da zabumba ao picante Esquenta Mulher. Até hoje, depois da morte do major e da sua banda de música, o povo não esqueceu o apelido. Para o habitante de Maceió zabumba não é zabumba; é, sim, Esquenta mulher. O Esquenta mulher, do Major Bonifácio.” (Barros, 1947, p. 42)

1 Bonifácio Magalhães da Silveira (1867 - 1945), foi natural de Recife – PE, instalou-se ainda jovem, em 1885, na capital alagoana onde viveu e formou família. No ano de 1892 tronou-se intendente de Maceió e mais tarde atuou como deputado estadual por cinco legislaturas, de 1893 a 1898 e entre 1907 e 1910. Em 1915 atuou como comandante da Polícia Militar. Teve uma forte atuação na promoção das festas populares, em especial no bairro de Bebedouro. Criou e Incentivou a Sociedade Bebedourense, instituição voltada à promoção das artes cênicas. Também foi um grande incentivador das festividades carnavalescas, bem como a criação de blocos. (Ticianeli, 2015)

Os trabalhos analisados, até o presente momento, para a revisão bibliográfica não contemplam o registro musical, tão pouco a salvaguarda e divulgação desses materiais de forma sistematizada. Dessa forma este trabalho tem como objetivo fazer a coleta (pesquisa de campo) dos materiais fonográficos, digitalizá-los e fazer a divulgação dos mesmos através das plataformas de *streaming* (quando for possível). Além disso propomo-nos a criação de uma transcrição e edição crítica das músicas que constam no material fonográfico coletado.

2. Banda de Pífanos Esquenta “Muié”

A história da criação da Banda de Pífanos Esquenta “Muié” de Marechal Deodoro remonta, segundo Cajazeira (2007, p. 45), o ano de 1964 quando os irmãos José Cícero da Silva (1949 – 2020) e Franklin Luciano da Silva (1952 - 2010), tocavam junto com o seu pai, Cícero Luciano da Silva (nascimento e morte). O patriarca na família teria integrado a primeira banda de pífanos da cidade e ensinado aos dois garotos a sua arte. O próprio José Cícero afirma que:

(...) eu tenho a minha banda de pífano através de meu pai, porque meu pai tocava pífano. Isso aí vem de tradição de família, porque ele era o único da família Silva que sabia tocar esse instrumento musical. Através de Meu pai, Cícero Luciano da Silva, eu com 15 anos de idade e o Frank com 13 anos, nós aprendemos tocar pífano e por isso nós se (sic) dedicamos o folclore e até hoje nós vivemos fazendo parte da banda de pífano, não com amor o (sic) dinheiro, mas com amor espiritual o nosso trabalho (...) (Faixa... 2003).

Mais tarde, no ano de 1973, os irmãos passaram a integrar a banda de pífanos de Mestre Zé Bispo². No ano de 1976 viajaram a São Paulo – SP, a convite da Empresa Alagoana de Turismo (EMATUR), e gravaram dois Long Plays (LPs) que foram lançados no ano posterior (1977), pela Chantecler LTDA. O Volume 1 conta com as faixas:

Tabela 1: faixas do LP da Banda de Pífanos Esquenta Muié, Volume 1, 1976.

Lado A			Lado B		
1	Recordar é Viver	Dobrado	1	Terra Alagoana	Forró
2	Casa Velha	Marcha Sertaneja	2	No Rancho do Pai João	Forró
3	Asa Branca Primeira	Marcha	3	Não Me Aperte Tanto Assim	Forró
4	Porca ao Churrasco	Marcha	4	Petróleo Brasileiro	Forró
5	A Porca na Bateria	Marcha	5	Forró ao Beijamento	Forró
6	Mini Copa	Marcha	6	Forró de Batatinha	Forró

E o volume 2 com as faixas:

2 José Antonio dos Santos “é o fundador da quarta banda de pífano de Marechal Deodoro, atualmente a mais antiga (...) O Nome Zé Bispo, vem do tempo em que trabalhava na igreja de Nossa Senhora da Conceição, auxiliando o Bispo” (Cajazeiras, 2007, p.42).

Tabela 2: faixas do LP da Banda de Pífanos Esquenta “Muié”, Volume 2, 1976.

Lado A			Lado B		
1	Banho na Nega	Marcha	1	Laranja Verde é Limão	Pagode
2	Noite de Luar	Marcha	2	Esquenta “Muié”	Forró
3	Borboleta Pequena	Xote	3	Abacaxi Descascado	Forró
4	Donzela Amada	Xote	4	Forró Desavessado	Forró
5	Quam Ganhou a Lima Fui Eu	Pagode	5	O Canto do Sabiá	Valsa
6	Quarenta, Quarenta	Pagode	6	Seu Padre, Adeus, Até Logo	Valsa

Em 2003 gravaram o *Compact Disc* (CD) que recebeu o nome da sua sétima música, *Sonho de Criança*. O CD contou com a produção cultural de Keyler Simões e a produção musical de Marcius Campelo. São vinte faixas, dentre elas dezenove são músicas compostas pelo mestre Zé Cícero e a vigésima faixa trata-se de um depoimento do mestre (Banda... 2003).



Figura 1: quadro extraído da reportagem da TV Pajuçara, Maceió - AL. (Gravação... 2003)

No ano de 2010 foi um dos destaques da programação artística do II Encontro Tocando Pifanos, na cidade de Olinda, Pernambuco, ao lado de artistas de todo o território nacional, tais como João do Pife de Caruaru – PE e Carlos Malta do Rio de Janeiro – RJ. Na oportunidade houve a exibição do documentário “Esquenta Muié - 30 anos de pífanos em Alagoas, produzido por Keyler Simões dois anos antes (Esquenta... 2008; Esquenta... 2010).

3. Metodologia

Trata-se de uma pesquisa qualitativa dividida em duas fases distintas: 1. Pesquisa de campo, pesquisa documental, pesquisa bibliográfica e entrevista; 2. Salvaguarda, transcrição e análise dos dados. Na primeira fase do trabalho foram levantados dados a respeito da trajetória da Banda de Pífanos Esquenta “Muié” de Marechal Deodoro – AL, suas origens, principais integrantes, produção fonográfica e atuação nos dias de hoje. Através da pesquisa de campo na casa de Luciel Silva, filho do Mestre Zé Cícero, e atual líder da Banda, tivemos acesso a pífanos originais produzidos e utilizados pelo Mestre, documentos manuscritos, dois CDs e um *Long Play* (LP). Além desses também pudemos ter acesso um pequeno acervo de pífanos de policloreto de vinila (PVC) e outros de alumínio fabricados pelo Mestre Gama (1953).

Na segunda fase foram realizadas a salvaguarda do material fonográfico, transcrições, e posteriores análise, das músicas presentes na presentes na discografia da Banda. A partir dos documentos e materiais levantados pudemos, primeiramente, digitalizar, disponibilizar o acesso através das plataformas *streaming* e no canal do Youtube da própria banda, garantindo assim a preservação e a devida publicidade do acervo.

Em seguida pudemos analisar as dezenove músicas do CD *Sonho de Criança* e pudemos constatar que a gravação foi feita com um pífano em Lá e que a maioria das músicas foram compostas na tonalidade de Ré maior. O Instrumento utilizado para a gravação é um pífano natural, com a terça neutra (Figueiredo; Lühning, 2018), fabricado em PVC.

4. Da pesquisa de campo

A Visita à casa de Luciel Silva, atual líder da Banda de Pífanos e filho do mestre Zé Cícero, foi feita no dia 01 de outubro de 2022, em uma tarde de sábado. Na ocasião, para além da conversa amistosa, o músico pode nos mostrar alguns dos materiais que ele tinha guardado do seu pai.

As primeiras coisas que Luciel me trouxe foi uma caixa fina de madeira, revestida em couro avermelhado. Dentro dela estavam cinco pífanos de taquara, dispostos em - duas parêas(sic) e um solto, disse-me ele - espaços cuidadosamente acolchoados com veludo, também vermelho. Fora da caixa um outro pífano solto, um pouco maior que os demais. Os cinco instrumentos fabricados pelo Mestre José Cícero, afinados em Si bemol.



Figura 2: parte externa da caixa para armazenar os pífanos do Mestre Zé Cícero.



Figura 3: parte interna da caixa para armazenar os pífanos do Mestre Zé Cícero.

Para além desses pífanos, Luciel também nos mostrou outros dois instrumentos, ambos afinados em Lá, feitos em alumínio pelo Mestre Gama³.



Figura 4: dois pífanos em alumínio produzidos por Mestre Gama

Em um segundo momento, Luciel nos trouxe o acervo fonográfico que a sua mãe, Josefa Rita dos Santos (1955), preserva em sua casa. Dentre eles tivemos acesso a um LP e Três CD's: LP da Banda de Pífanos Esquentá Muié, Volume 2; CD Sonho de Criança da Banda de Pífanos Esquentá Muié; CD promocional Banda de Pífanos Esquentá Muié; e CD contendo as vinte e quatro músicas dos dois LP's Banda de Pífanos Esquentá Muié.



Figura 5: frente e verso do LP da Banda de Pífanos Esquentá Muié, Volume 2 do acervo da Família do Mestre Zé Cícero.



Figura 6: frente e verso do CD Sonho de Criança da Banda de Pífanos Esquentá Muié do acervo da Família do Mestre Zé Cícero.

³ Mestre Gama (1953) é natural da cidade de Marechal Deodoro – AL, mas vive na capital do estado, Maceió. Começou sua carreira musical tocando trompete, depois começou a tocar pífanos. Começou a fabricar pífanos em alumínio e é nacionalmente conhecido pela qualidade de seus instrumentos. Músicos como Chau do Pife (AL), Mestre José Cícero (AL), Tanaka do Pife (SP) e Carlos Malta (RJ) tocam com os instrumentos fabricados pelo mestre alagoano.



Figura 7: frente e verso do CD promocional Banda de Pifanos Esquenta Muié do acervo da Família do Mestre Zé Cícero.

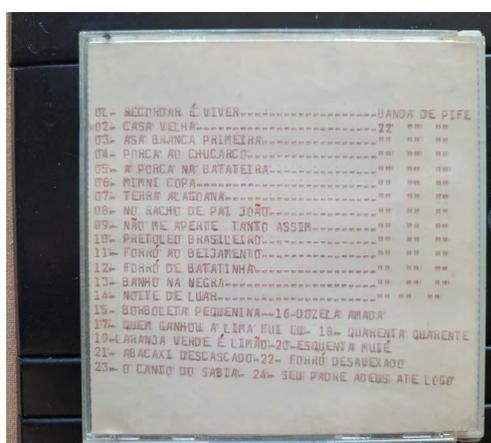


Figura 8: frente e verso do um CD contendo as vinte e quatro músicas dos dois LP's Banda de Pifanos Esquenta Muié do acervo da Família do Mestre Zé Cícero.

Com os materiais em mãos começamos a trabalhar na digitalização e análise do material musical.

4. Transcrições e análises

Foram feitas transcrições e análises das músicas gravadas no CD *Sonho de Criança* de 2003. Neste trabalho foi utilizado um modelo de notação musical para pifanos de sete furos sugerido por Lino (2008, p. 10). Em seu *Método Prático de Pífano de Bambu*, o autor considera o pífano como um instrumento transpositor. O autor explica que:

O recurso da transposição, comum em instrumentos como saxofones, trompetes, clarinetes e outros, será usado para o pífano de bambu de seis furos, visando facilitar a leitura de partituras para quem já tocou flauta doce soprano ou tenor, flauta transversal ou flautim e saxofone. Tonará também a digitação do pífano semelhante a desses instrumentos. (Lino, 2008, p. 10)

Nas músicas analisadas para este trabalho constatamos, através das transcrições e também por um registro audiovisual da gravação do CD (*Gravação... 2003*) que foi utilizado um pífano afinado em Lá. Sendo assim, a primeira nota do instrumento, com todos os furos fechados, é Lá 3. Desse modo, ao utilizar a metodologia anteriormente citada, na partitura para pífano em Lá o som mais grave do instrumento é re-

presentado pela nota Ré 3, um intervalo de quinta justa entre o som real e a notação musical, conforme as figuras 9 e 10.

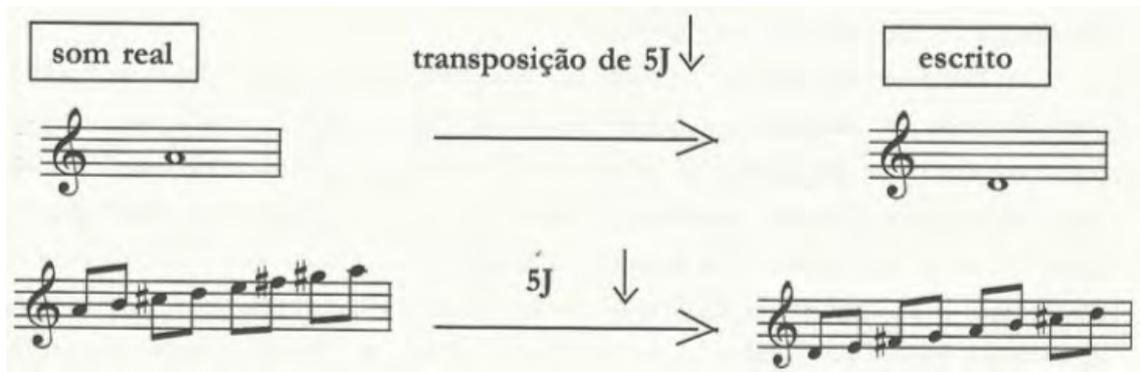


Figura 9: exemplo de uma escala de Lá maior escrita para um pífano em Lá. Lino (2008, p. 10)

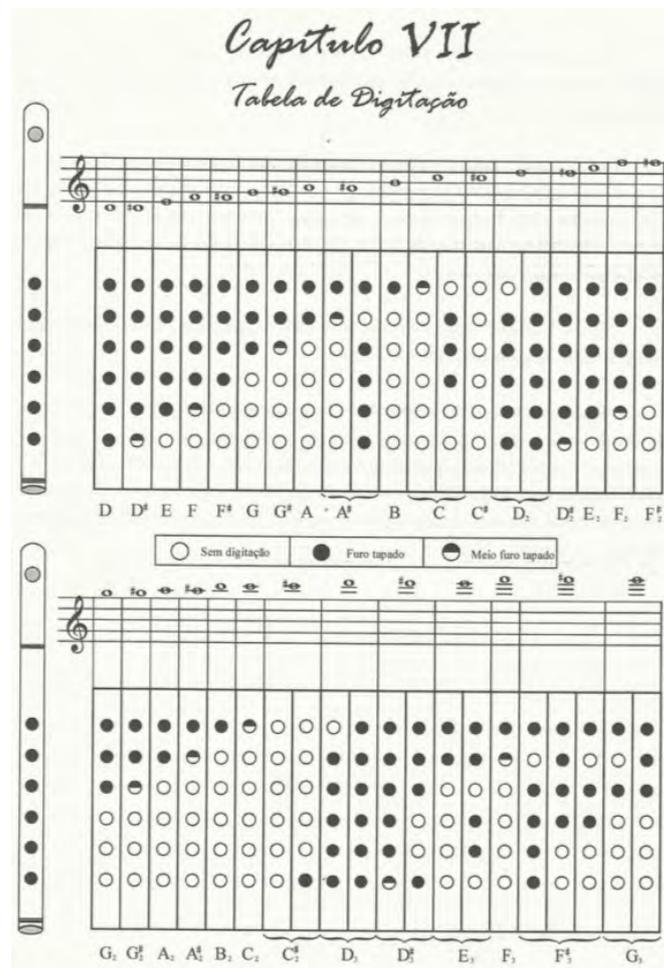


Figura 10: tabela de digitações de para pífanos de sete furos. Lino (2008, p. 10).

Nesse estudo foi necessário realizar uma adaptação no modelo proposto por Lino (2008, p. 10) tendo em vista que o autor considerou o uso de pífanos diatônicos, um modelo de instrumento com uma adequação acústica para fazer com que o primeiro intervalo de terça (entre Lá e Dó) soe como uma terça maior. Já o pífano utilizado pelo Mestre Zé Cícero, é um pífano natural, ou seja, todos os seus furos têm o mesmo

diâmetro e a mesma distância entre si, e o intervalo entre as notas Lá e Dó soa algum som entre as notas Dó e Dó sustenido, soando como uma terça neutra. (Figueiredo; Lühning, 2018)

Sendo assim utilizamos para o modelo sugerido por Lino (2008, p. 18) para a representação da notação do para pífanos naturais em Lá. Entretanto, para a notação em sons reais optamos por representar a terça neutra como um quarto de tom, conforme o exemplo a seguir:



Figura 11: Trechos da música “Casei sem Namorar”, faixa seis. No primeiro exemplo constam os sons reais e no segundo as notas transpostas.

Consideramos importante essa análise porque ela nos oportunizou traçar uma possível forma de tocar do Mestre Zé Cícero. As análises puderam apontar uma série de marcas muito próprias do mestre, nos apontando também para uma possível utilização idiomática do instrumento própria de Zé Cícero.

Um exemplo de uma dessas marcas pode ser observado nas terminações de muitas músicas. Trata-se da repetição de uma frase com dois motivos que sinaliza para a banda quando terminam as repetições das músicas. Apesar das pequenas variações rítmicas, ou pelo acréscimo ou supressão de algumas notas, esse motivo é facilmente observável em várias músicas do disco.



Figura 12: compassos finais das músicas Forró do Beijamento e Namorei Quando Casei.

Dezessete das dezenove músicas do CD estão na tonalidade de Ré mixolídio, uma escala modal, graças à terça neutra presente no instrumento utilizado pelo Mestre. As outras duas músicas estão na tonalidade de Mi menor.

Tabela 3: lista das músicas do CD Sonho de Criança, suas tonalidades e formas musicais.

Nº	Título	Tonalidade	Forma
1	Rosa Perfumada (Marcha)	Ré maior	A, B, C
2	Terra Gaúcha (Forró)	Ré Maior	A, B
3	Mini-saia (Marcha)	Ré maior	A, B
4	Forró do Beijamento (Forró)	Ré maior	A, B, C
5	Casei Sem Namorar (Maxixe)	Ré maior	A, B
6	Namorei Quando Casei (Xote)	Ré maior	A, B
7	Sonho de Criança (Chorinho)	Ré maior	A, B, C
8	Porca ao Churrasco (Marcha)	Ré maior	A, B, C
9	No Rancho do Pai João (Forró)	Ré maior	A, B
10	A Porca na Bateria (Marcha)	Ré maior	A, B
11	Chegar Onde Eu Cheguei (Chorinho)	Ré maior	A, B, C
12	Banho Na Nega (Marcha)	Ré maior	A, B, C
13	Forró de Batatinha (Forró)	Ré maior	A, B
14	Não Vá Embora (Marcha)	Ré maior	A, B
15	Não Me Aperte Tanto Assim (Forró)	Ré Maior	A, B, C
16	Coração de Ouro (Chorinho)	Mi menor	A, B
17	Cochicho das Mulheres (Forró)	Ré maior	A, B
18	Chuva de Prata (Chorinho)	Ré maior	A, B
19	Amor Divino (Chorinho)	Mi menor	A, B, C

5. Considerações finais

Esta pesquisa tem nos oportunizado voltar o olhar, de forma detalhada, sobre a história da Banda de Pífanos Esquenta “Muié e o legado musical de seu fundador, Mestre Zé Cícero. Ao longo das duas fases da pesquisa, exploramos as origens da banda, sua produção fonográfica e sua importância cultural no contexto de Alagoas. Além disso, graças ao acesso aos documentos e materiais originais, conseguimos preservar e divulgar acervo fonográfico, permitindo que a música e parte do legado de Mestre Zé Cícero possa ser apreciada, bem como ensejar futuras pesquisas.

Referências

- Banda de Pifanos Esquenta “Muie”. *Sonho de criança*. Maceió: Ensaio Artes e Serviços, 2003. Disponível em: <https://search.worldcat.org/pt/title/62099159>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- Barros, Luiz Alípio de. Zabumba: 1947. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 38-56, fev. 1947. Semanal. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=53062>. Acesso em: 21 set. 2023.
- Bertoni, Estêvão. João saiu da roça para assoprar o pife. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 1-1. 10 fev. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1002200914.htm>. Acesso em: 04 set. 2023.
- Brasil. Governo de Alagoas. Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa (org.). *Jota do Pife (Falecido)*. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/registro-do-patrimonio-vivo/mestres-do-rpv-al-por-ano>. Acesso em: 04 set. 2023.
- Cajazeira, Regina. *Tradição e Modernidade: o perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro - Alagoas*. Maceió: Edufal, 2007. 82 p.
- Esquenta Muié, 30 anos de pifanos em Alagoas. Direção de Keyler Simões. Produção de Keyler Simões. Marechal Deodoro: M. A. Produções, 2008. (36 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2nAgeen8fY>. Acesso em: 14 out. 2023.
- Esquenta Muié participa do ‘Tocando pifanos’ em Olinda. 2010. Disponível em: <https://www.alagoas24horas.com.br/622655/esquenta-muie-participa-do-tocando-pifanos-em-olinda/>. Acesso em: 14 out. 2023.
- Faixa Bônus: o pífano por José Cícero. Marechal Deodoro: Banda de Pifanos Esquenta Muié, 2003. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yKCQ9bMJ9YQ&list=PLwLRQ_qrXzLg8H1_BSj-PqvQkhhVzV1vw&index=21. Acesso em: 02 out. 2023.
- Figueiredo, Fábio Leão; Lühning, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2018.
- Gonçalves, Roberto. *João do Pife*. Tributo a João do Pife. 2011. Disponível em: <https://arapiracalegal.wordpress.com/artistas-arapiraquenses/joao-do-pife-2/>. Acesso em: 04 set. 2023.
- Gravação do CD *Sonho de Criança*, da banda de pifanos Esquenta Muié, de Mal. Deodoro. Produção de Keyler Simões. Maceió: Tv Pajuçara, 2003. (5 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avsGUdvp290>. Acesso em: 14 out. 2023.
- Lino, José Cláudio de Oliveira. *Método Prático de Pifano de Bambu*. Jundiá, São Paulo: Keyboard Editora Musical Ltda. 2008, p. 66.
- Silva, Leonardo Araujo da. *Composições Forró de Salú e Lamento do São Francisco para Flauta e Pífano de Egildo Vieira (1947-2015): análise musical e proposta à luz da estética do movimento armorial*. 2021. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/47150>. Acesso em: 04 set. 2023.
- Souza, Leticia Rosendo Correia. Práticas e concepções de transmissão de conhecimento na Banda de Pífano do mestre Bia de Viçosa-AL. 2014.56 f. *Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL*, 2014.
- Ticianeli, Edberto. *Bonifácio, o Major da folia*. 2015. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/bonifacio-o-major-da-folia.html>. Acesso em: 03 out. 2023.

Ticianeli, Edberto. *Chau do Pife: o astro da taboca de 7 furos. o astro da taboca de 7 furos*. 2021. Entrevista concedida a Mácleim Carneiro para a Rádio FM Educativa. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/chau-do-pife-o-astro-da-taboca-de-7-furos.html>. Acesso em: 04 set. 2023

Velha, Cristina Eira. *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

HISTÓRIA INSTITUCIONAL DA MÚSICA ERUDITA NO ESPÍRITO SANTO: ANÁLISE CRÍTICA DA BIOBLOGRAFIA¹

Wesley Higino
PPGM-UFRJ
wesley.nhp@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa se insere no campo da musicologia local, tendo como objeto de investigação as narrativas históricas sobre a história institucional da música erudita no Espírito Santo. Objetivamos apresentar uma reflexão preliminar sobre seus processos de institucionalização, destacando as ações dos agentes históricos envolvidos, as continuidades e descontinuidades dos projetos políticos, educacionais e culturais implementados, e seus desdobramentos na formação profissional de músicos e musicistas, e na oferta de serviços culturais pelo Estado.

Palavras-chave: História da música no Espírito Santo; Musicologia local; História institucional da música.

INSTITUTIONAL HISTORY OF CLASSICAL MUSIC IN ESPÍRITO SANTO: CRITICAL ANALYSIS OF THE BIOBIOGRAPHY

Abstract: This research falls within the field of local musicology, having as its object of investigation the historical narratives about the institutional history of classical music in Espírito Santo. We aim to present a preliminary reflection on its institutionalization processes, highlighting the actions of the historical agents involved, the continuities and discontinuities of the political, educational and cultural projects implemented, and their consequences in the professional training of musicians, and in the provision of cultural services by the State.

Keywords: History of music in Espírito Santo; Local musicology; Institutional history of music.

¹ Este artigo é dedicado à memória da professora Margarida Moreira (1936-2020), minha professora teoria musical no Curso de Formação Musical da FAMES, e à professora Sandra Póvoa Miranda, minha professora de teoria musical no curso de bacharelado da FAMES. Obrigado por terem me feito entender o que, de fato, a FAMES representa.

1. Introdução

As discussões apresentadas neste artigo fazem parte uma pesquisa de doutorado em andamento, que está sendo realizado no PPGM da UFRJ. A pesquisa, recém iniciada, tem por objeto de análise a produção bibliográfica sobre a música no Espírito Santo (ES). Três abordagens de pesquisa irão guiar o estudo dessa produção musical: análise dos discursos historiográficos, a compreensão da memória social gerada por esses discursos, e o entendimento dos modos de construção de uma identidade cultural local. Essas abordagens foram escolhidas para tentar responder as seguintes questões: como foi escrita a história da música no Espírito Santo? Quais são suas fontes? Como essas fontes foram lidas? Quais discursos foram construídos? Que memória social foi gerada por esses discursos? Que identidade cultural foi construída por eles? Quem são os “outros” regionais, nacionais ou globais que se contrapuseram aos locais para firmar sua identidade? Quais relações simbólicas foram estabelecidas?

Para buscar desenvolver possíveis respostas a essas questões, foi selecionado um *corpus* bibliográfico que pudesse apresentar dados de interesse para a pesquisa. Dentre as publicações que versam sobre a música no Espírito Santo, foram selecionadas para esta pesquisa aquelas que tratam da música a partir de uma perspectiva histórica. Inicialmente se inserem neste recorte as histórias das práticas musicais locais (popular, folclórica ou erudita), a história das instituições, as histórias biográficas, e as histórias de grupos ou coletivos. Apesar da amplitude das categorias propostas, elas não apresentam um quantitativo de publicações significativo que poderia inviabilizar a realização da pesquisa, já que a história da música no Espírito Santo começou a ser contada muito recentemente. Além disso, a amplitude do *corpus* bibliográfico se faz necessário para realizar uma análise aprofundada dessa história, uma vez que não há qualquer pesquisa anteriormente realizada que objetivasse apresentar essa proposta investigativa.

Pensar a história da música no Espírito Santo, de maneira geral, é um exercício complexo. Primeiro, não se pode falar de uma história consolidada, no sentido de haver alguma publicação que busque realizar uma discussão aprofundada sobre a bibliografia existente, possibilitando uma compreensão mais ampla sobre as atividades musicais realizadas. Segundo, as publicações existentes tratam de temas diversos, e existem poucas publicações sobre um mesmo tema. Terceiro, parte expressiva dessas publicações não foram realizadas dentro de contextos institucionais de pesquisa acadêmica na área de música, sendo realizadas em áreas, como jornalismo e história, gerando um conhecimento histórico musical que, em certos momentos, tende a perder de vista aspectos importantes do fazer musical. Dado esse quadro, esta pesquisa busca realizar uma análise da bibliografia sobre a história institucional da música no Espírito Santo para iniciar um processo de compreensão de como essa história foi escrita, quais são suas fontes, quais discursos foram formados, e como foram realizadas as explicações sobre os processos históricos estudados.

Para realizarmos essa tarefa, empreendemos um recorte bibliográfico com as seguintes publicações: *Escola de música do Espírito Santo: 50 anos de história*, de Regina Célia Nava Martins (2006); *Notas sobre a Fames: a história da primeira instituição de ensino musical do Espírito Santo*, de Catarina Mattedi Carneiro e Daniela Ramos Ribeiro (2010); *Da capo: de volta às origens da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo*, de Juca Magalhães (2014); e *Entre lares, lyceus e liturgias: professores de música nas escolas do Espírito Santo, vestígios de histórias não contadas (1843-1930)*, de Ademir Adeodato (2016).

Antes de iniciar a discussão sobre a história institucional da música no ES, iremos apresentar um pequeno panorama das pesquisas musicológicas locais no Brasil, a fim de compreendermos como essas iniciativas se deram, seus desafios de pesquisa, e os resultados alcançados até aqui, no intuito de colher aprendizados e de alguma maneira contribuir para o diálogo entre as iniciativas musicológicas locais. Após essa seção apresentaremos mais duas: a primeira irá brevemente analisar as práticas historiográficas do *corpus* bibliográfico selecionado, para, em seguida, apresentar a análise crítica da bibliografia.

2. (Des)localizando as musicologias locais

Antes de iniciarmos a discussão principal deste artigo, acreditamos ser pertinente a realização de um breve comentário sobre algumas experiências de pesquisas musicológicas locais no Brasil, no intuito de se contextualizar as práticas de pesquisas realizadas, seus objetivos, e problemáticas recorrentes e/ou específicas. Além disso, compreender como tem se dado a construção de conhecimentos musicológicos locais em instituições superiores de pesquisa e ensino pode ser valioso para pesquisas locais recém iniciadas, como é o caso desta pesquisa.

Como esse assunto não se configura como objeto principal deste texto, decidimos por não realizar uma revisão bibliográfica ampla, selecionando algumas iniciativas de pesquisa musicológica local que apresentam (a) pesquisas que tenham sido realizadas em instituições que contam com grupos de pesquisa dedicados aos assuntos locais, (b) publicações dos resultados de pesquisa publicadas pelos integrantes desses grupos, e que (c) se localizam na “periferia” acadêmica nacional, excluindo-se, assim, experiências de centros de pesquisa de Estados que exerceram maior predominância de pesquisas acadêmicas em música no Brasil, seja por terem sido os primeiros no Brasil a fundar seus Programas de Pós-Graduação em Música, ou por terem se configurado como centros urbanos “metropolitanos”, gozando de largo capital econômico, político e simbólico.

Assim, iremos discutir as iniciativas do Grupo de Pesquisa Musicológica da UFPel e do Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMUS) da UFBA, a partir de coletâneas de artigos publicados pelos referidos grupos, ou artigos avulsos publicados por seus integrantes.

O livro *Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (2001-2011)*, organizado por Isabel Porto Nogueira, Francisca Ferreira Michelin e Yimi Walter Premazzi Silveira Junior (2010), apresenta um panorama das ações musicológicas realizadas pelo grupo ao longo de dez anos, que se estendem desde histórias institucionais a histórias biográficas de músicos. O primeiro artigo da coletânea, intitulado “O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional”, de Cerqueira *et al.* (2010), esboça os desafios enfrentados pelo grupo no tratamento dos arquivos do CDM-UFPEL.

Segundo Cerqueira *et al.* (2010), o arquivo possui diversificada tipologia de documentos, incluindo documentação de ordem escrita, visual e oral, exigindo uma abordagem descritiva e analítica que necessitava uma abordagem multidisciplinar para o estudo dos documentos. Como musicólogos, sabemos que

abordar um acervo com tamanha heterogeneidade poderia significar um risco para o tratamento global das fontes, podendo implicar em uma lateralidade de seu aproveitamento. Contudo, essa diversidade foi lida pelo grupo como uma vantagem metodológica e epistêmica:

A maior virtude em se operacionalizar o estudo lidando com fontes de natureza variada é a incorporação de diferentes perspectivas. A perspectiva musicológica que orienta o programa de memória do **CM-UFPEL** está em consonância com esta tendência contemporânea [Nova História Cultural e a Arqueologia Pós-processual]: a diversidade dos documentos, abordados de forma articulada, propicia uma visãoêmica da sociedade, do passado, da memória, pois permite uma abordagem multifacetada. (Cerqueira *et al.*, 2010, p. 30)

Dessa maneira, realiza-se uma prática musicológica que se descentraliza dos documentos musicográficos, não por não terem relevância para a pesquisa em música, obviamente, mas por não se constituírem como os únicos documentos passíveis de serem utilizados para a construção de um conhecimento sobre música. Esse debate é fundamental para as pesquisas musicológicas locais. Dado o pioneirismo dessas ações, imaginar que elas deveriam se iniciar por ou privilegiar os estudos musicográficos pode se revelar como um fator limitador das possíveis ações musicológicas imediatas, podendo ser posteriormente incluídos documentos dessa natureza, a depender dos recursos humanos e materiais disponíveis. Por exemplo, centralizar as pesquisas a partir de obras e compositores pode se configurar como uma problemática, já que essas pesquisas dependem de doações de acervos particulares ou da presença delas em acervos públicos institucionalizados.

Também seria importante salientar outros três pontos discutidos pelos autores: a disponibilização do acervo em um banco digital, a integralização de fontes orais no acervo, e a articulação entre a Gestão de Acervos, Memória Institucional e Pesquisa em Musicologia Histórica, no âmbito do Programa de Memória do CDM-UFPEL.

Apesar de significar um grande esforço de catalogação, digitalização e planejamento da arquitetura do site (algo complexo, devido às demandas de design, acessibilidade, navegação, e organização dos dados), a disponibilização do acervo em um *website* é uma ferramenta fundamental para se assegurar o fácil acesso da população às atividades de pesquisa desenvolvidas dentro dos muros universitários, se configurando em um retorno social das atividades de pesquisa (Sotuyo Blanco; Magalhães; Araújo, 2021), além de permitir o acesso de pesquisadores aos documentos do repositório físico de forma *online*. Infelizmente, apesar de existir o *website* do CDM-UFPEL², ele não conta com a disponibilização do acervo digital, mesmo após vinte anos de atividades de pesquisa. Não foi possível determinar, através das leituras realizadas, o motivo da não implantação do acervo digital.

A proposta de incluir entrevistas com músicos, professores, ex-professores, alunos, ex-alunos, ex-diretores, funcionários e ex-funcionários do Conservatório de Música de Pelotas, se demonstrou importante para a ampliação do campo de pesquisa do grupo, não se limitando a serem “apenas” uma fonte a mais, mas, sim, uma forma de geração de dados que amplia a complexidade do objeto de pesquisa, devido ao caráter aberto que as narrativas sobre histórias de vida apresentam. Ao estudar a história de vida da violonista Amélia Lopes Cruz, as pesquisadoras Isabel Porto Nogueira e Maria Leticia Mazzucchi Ferreira (2010, p. 305, tradução nossa), comentam: “os depoimentos orais são portas de acesso ao conhecimento de redes

2 Endereço eletrônico: <https://wp.ufpel.edu.br/cdm/> Acesso em: 05 dez. 2023.

sociais, de estruturas mentais, e do contexto histórico em que o sujeito está imerso.”³ Assim, as narrativas transmitidas pelos depoimentos orais, entendidas como memória coletiva (Halbwachs, 2003, p. 39), são suporte para a construção de outras narrativas, fornecendo elementos de síntese dos dados de memória que poderiam ser mais difíceis de serem associados através de outras fontes mais circunscritas em seu potencial narrativo, como documentos técnicos, ofícios, ou incompletos. Já a articulação entre a Gestão de Acervos, Memória Institucional e Pesquisa em Musicologia Histórica, no âmbito do Programa de Memória do CD-M-UFPEL, é importante de ser destacada devido às funções que a estrutura institucional de programas de pós-graduação pode desempenhar para auxiliar o processo de desenvolvimento de pesquisas, já que tem o potencial de atender, mutuamente, as necessidades de manutenção dos acervos (inventários, tratamento de arquivos etc.), de divulgação das atividades de pesquisa, e da pesquisa em si. Além disso, pode-se acrescentar a possível (e necessária) articulação dos grupos de pesquisa com a iniciação científica, ampliando a relevância das atividades dos grupos de pesquisa para os cursos de graduação.

As atividades do NEMUS da UFBA apresentam um percurso interessante de ser comentado. Apesar da relevância que a coletânea de artigos *Musicologias sem fronteiras: estado da pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA* (Sotuyo Blanco, 2020), possui, por apresentar uma retrospectiva de pesquisas desenvolvidas, seria interessante discutir um artigo publicado por um integrante do grupo, Pablo Sotuyo Blanco, que sintetiza uma palestra ministrada em agosto de 2004 na mesa redonda “A Musicologia no Brasil do Século XXI” realizada durante o IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música organizado pelo PPGM da Universidade Federal de Goiás.

Diferentemente do Grupo de Pesquisa Musicológica da UFPEL, para o Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA a necessidade de debater as relações entre as pesquisas musicológicas locais e as de nível nacional (leia-se pesquisas musicológicas “metropolitanas”) foi muito mais presente.

No texto *Diagnósticos, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira*, Pablo Sotuyo Blanco (2004) traça um panorama histórico das investigações musicológicas no Brasil, realizando um “diagnóstico” do passado musicológico brasileiro. Descreve as seguintes etapas de desenvolvimento: (a) fase pré-musicológica, onde houve publicação de crônicas, biografias e historiografias⁴; (b) fase musicológica em si (1940), onde se destaca o trabalho do pesquisador Francisco Curt Lange, observando-se que foi a partir de suas pesquisas em áreas não metropolitanas que se estabeleceram as características fundamentais das investigações da musicologia histórica e arquivística das décadas seguintes; e (c) fase de tentativas de crítica e de revisão das fontes (1960), mas ainda baseadas em pressupostos positivistas.

Segundo o autor, essas fases foram permeadas, em seus aspectos políticos e organizacionais, por uma forte tendência centralizadora, que consolidou uma “visão monolítica”, de cunho metropolitano, da música no Brasil. A partir da década de 1990, com a inserção da etnomusicologia no contexto musicológico nacional, a musicologia histórica se torna mais reflexiva e crítica, e a própria organização da pesquisa em música se transforma, com a ampliação de programas de pós-graduação, publicações especializadas em música, encontros de pesquisadores, associações de pesquisa, e de pesquisas descentralizadas.

3 Original: “los depoimentos orales son puertas de acceso al conocimiento de redes sociales, de estructuras mentales, del contexto histórico en el que está inmerso el sujeto.” (Nogueira; Ferreira, 2010, p. 305).

4 “Cada um desses conjuntos satisfaz as necessidades sócio-políticas das respectivas épocas, desde as descrições do encontro do homem branco com o novo mundo a ser colonizado, até os esforços de afirmação nacionalista realizados com critérios eurocentrados e evolucionistas.” (Sotuyo Blanco, 2004, p. 93)

É necessário destacar que a escolha de Sotuyo Blanco (2004) por discutir a musicologia em nível nacional (metropolitano) não é sem finalidade: explicar o atraso no desenvolvimento da musicologia histórica na Bahia. Segundo o autor, apesar dos arquivos históricos baianos terem sido fonte de pesquisa por mais de um século, dada a relevância do Estado para a história nacional, nem sempre houve um retorno direto dessas ações para os acervos pesquisados ou para a comunidade envolvida. Apesar de não ser comentado no texto do autor, poderíamos sugerir como ações de retorno, a divulgação local dos resultados de pesquisa, a circulação nas instituições locais dos conhecimentos acadêmicos utilizados para a realização das pesquisas, a atuação político institucional de pesquisadores com maior capital político e simbólico em prol da consolidação de centros de pesquisa locais, entre outros.

Decorre desse passado centralizador a dificuldade em se validar academicamente e desenvolver metodologicamente pesquisas locais. Por exemplo, as atividades do Grupo de Pesquisa Musicológica da UFPel nos exemplificam a necessidade de se formular abordagens de pesquisa específicas para o contexto local de pesquisa. Contexto que é configurado pelas características dos acervos disponíveis, possibilidades de desenvolvimentos das pesquisas, necessidades institucionais, pessoal disponível para as atividades de pesquisa, entre outros. Isso não significa que os procedimentos metodológicos e abordagens teóricas irão diferir substancialmente das pesquisas realizadas em grandes centros, mas as ações musicológicas em si terão características e funções distintas.

Um exemplo interessante de reflexão é a disponibilidade de documentos históricos para pesquisa. Caso as musicologias locais se orientassem pela ênfase aos documentos musicográficos, uma vez que a expressam parte significativa das metodologias de pesquisa musicológica histórica desenvolvidas no período recente da musicologia brasileira, como apontado acima por Sotuyo Blanco (2004), outros documentos mais abundantes e/ou representativos da formação de arquivos locais poderiam ser negligenciados. Isso, ainda, no caso de haver documentos musicográficos disponíveis, o que pode não ser a realidade das composições arquivísticas locais.

Após discutir o passado da musicologia brasileira, Sotuyo Blanco (2004) apresenta algumas propostas para o “presente” da musicologia nacional e baiana (início dos anos 2000). Apesar da distância temporal das propostas, seria interessante observar o que elas agora significam, já que muitas delas ocorreram, de fato, e o aprendizado que podem proporcionar para outras iniciativas de pesquisa musicológica local.

As propostas para musicologia em nível nacional são quatro (Sotuyo Blanco, 2004): (a) incentivo e fortalecimento da descentralização da pesquisa, ensino e extensão da área de música, assim como instituições envolvidas (acadêmicas, sociais, de classe); (b) o estabelecimento de políticas e ações de resguardo das “periferias” culturais e históricas; (c) programas de capacitação profissional em musicologia histórica assim como em disciplinas conexas; (d) estimular o estabelecimento de programas de cooperação interinstitucional. Elas se tornaram base para as propostas locais, implementadas a partir do projeto “O Patrimônio Musical na Bahia”, apoiado pela CAPES.

O projeto contou com quatro etapas: 1ª Etapa - 2003-2004 – Chamado de atenção regional e nacional; 2ª Etapa - 2004-2005 – Afirmção regional e articulação federal; 3ª Etapa - 2005-2006 – Expansão acadêmica internacional; 4ª Etapa - 2006-2007 – Fim de uma etapa... Começo de outras... As etapas um e dois foram implementadas quando o texto foi publicado e possuem direcionamentos interessantes.

A primeira etapa focalizou o levantamento arquivístico (Arquivos musicais da Polícia Militar, Arquivos de Filarmônicas, e Sistema Integrado de Catálogos de Acervos Musicais na Bahia) e a cooperação institucional entre entes públicos (Sistema de Bibliotecas e o Centro de Processamento de Dados da UFBA) e privados (igrejas e acervos privados), desenvolvendo pesquisas sobre práticas musicais não suficientemente estudadas, como as Novenas em Salvador e no Recôncavo Baiano, e estudos biográficos e estilísticos de compositores baianos do século XIX e XX. Além dessas ações, destacamos a colaboração com outras pesquisas concomitantes, como o caso do projeto “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”⁵, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ilza Nogueira, e a ênfase nas divulgações das pesquisas realizadas.

Salientamos a importância que o processo de levantamento arquivístico (mapeamentos, inventários, catálogos) possui para as pesquisas musicológicas locais. Conhecer as fontes disponíveis é fundamental para o planejamento estratégico dos pesquisadores, pois permite organizar as etapas de pesquisa, o direcionamento metodológico, as cooperações entre departamentos e instituições, os tipos de publicações e eventos possíveis, o atendimento a políticas públicas institucionais de nível municipal, estadual e federal, e possíveis inovações.

Sobre esse último ponto, é importante considerar de quais inovações se fala, uma vez que é necessário avaliar a aderência da ferramenta tecnológica às propostas de divulgação arquivística, principalmente no caso de plataformas digitais que não seguem os padrões dos repositórios internacionais (*Répertoire International des Sources Musicales* – RISM, *Répertoire International d’Iconographie Musicale* – RidIM, *The International Council on Archives* – ICA, e o projeto *Access to Memory* – AtoM), diminuindo-se o risco de se encaminhar para a “inovação pela inovação” apenas para atender a anseios de políticas institucionais tecnocratas. As iniciativas de Sotuyo Blanco são exemplares, nesse sentido, como a criação do “Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM)”⁶, cujo website agrega diversas bases de dados e fundos documentais.

Após essa breve discussão sobre as iniciativas de pesquisas locais do Grupo de Pesquisa Musicológica da UFPel e do Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMUS) da UFBA, gostaríamos de finalizar esta seção reforçando a importância das musicologias locais para a musicologia brasileira, não apenas argumentado a favor de uma contribuição das histórias locais para a “grande” história nacional, mas, sim, de uma musicologia local que dê conta da complexidade cultural brasileira, construindo um diálogo entre as histórias da música no Brasil⁷, ao não isolar as temáticas locais da realidade nacional, mas ao mesmo tempo criticando os discursos hegemônicos, propondo novas abordagens de pesquisa, e contribuindo para o desvelamento de práticas musicais e culturais locais que poderão validar os processos de ampliação e descentralização das instituições de pesquisa no território nacional. Por fim, é necessário destacar o papel histórico e político que diversos pesquisadores das “localidades musicais” têm desempenhado, nos demonstrando a potência intelectual e acadêmica brasileira e a sua contínua renovação.

5 Endereço eletrônico: <https://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/> Acesso em: 16 dez. 2023

6 Endereço eletrônico: <https://adohm.ufba.br/site/> Acesso em: 11 dez. 2023

7 Sobre esse ponto é importante destacar as ações em redes colaborativas regionais, como o Grupo de Pesquisa Musicologia na Amazônia (MusA), e eventos acadêmicos regionais, como o Colóquio Nordeste de Musicologia e Colóquios dos PPGM nordestinos. Além dessas ações, destaca-se o papel desempenhado pelas associações nacionais de pesquisa em música, que têm realizado encontros regionais que fortalecem e incentivam redes colaborativas de pesquisa.

3. A história institucional da música no ES e suas práticas historiográficas

Nesta seção iremos apresentar uma descrição dos processos de construção historiográfica dos textos selecionados para este artigo, discutindo quais fontes foram arroladas, como foram utilizadas, e suas características, com o intuito de se observar os meios de formação dos discursos (Foucault, 2008, p. 37). Assim, neste ponto discutiremos a materialidade dos discursos, explorando na próxima seção aspectos da interpretação das fontes.

Em *Escola de música do Espírito Santo: 50 anos de história*, Martins (2006)⁸ apresenta o primeiro estudo histórico sobre a criação da primeira instituição pública de ensino musical no Espírito Santo, retratando seu desenvolvimento entre os anos de 1954-2004, ano em que a Escola de Música se torna Faculdade de Música. A autora realizou a pesquisa em um curso de especialização em docência para o ensino superior na Faculdade Batista de Vitória, no ano de 2006. A referida instituição não é especializada na pesquisa acadêmica em música, algo que limita a consistência metodológica da pesquisa. Porém, deve-se destacar que a iniciativa de Martins (2006) é pioneira, sendo o valor histórico da pesquisa em nada diminuído.

Em relação às fontes, a autora aponta: “Como principal fonte de pesquisa, recorri a livros de atas das reuniões da Congregação, órgão superior da direção pedagógica deste estabelecimento, e de entrevistas com ex-diretores, alunos, professores e funcionários.” (Martins, 2006, p. 5). De fato, sua pesquisa privilegia a análise de documentos institucionais, incluindo atas de reuniões deliberativas, discursos de políticos e servidores proferidos em eventos comemorativos, programas de concerto, e inclui documentos gerados entre 1952-1999. Segundo Martins (2006, p. 24), não foi possível analisar as atas das reuniões entre os anos 2000 e 2003 devido a inexistência desses documentos, uma vez que a então diretora, Natércia Lopes, não realizou qualquer convocação para reunião da congregação, centralizando todas as suas decisões administrativas. A realização de entrevistas visou a complementação das informações presentes nos documentos institucionais, porém, elas não são diretamente citadas no texto. Na verdade, a citação aos documentos institucionais também não é realizada de maneira sistemática, apenas se indicando as datas dos documentos, impossibilitando o trabalho de conhecimento detalhado dos mesmos.

Devido às características das fontes, a historiografia de Martins (2006) privilegia os atos administrativos, procurando descrever os processos de consolidação da instituição. Se detém, principalmente, nas ações dos gestores em prol da regulamentação do funcionamento da instituição, da criação de cursos superiores em música, e da ampliação da oferta do quantitativo de vagas. Além disso, a autora debate os processos de escolha de diretores pela comunidade acadêmica e do posterior encerramento dessa política de autonomia institucional. Esse embate entre a instituição e o governo estadual, bem como a secretaria de educação, é fundamental para se compreender os avanços e recuos acadêmicos da FAMES ao longo dos anos. Essas informações nos revelam as ações institucionais implementadas, a continuidade e/ou descontinuidade de projetos educacionais, e as características das políticas institucionais.

8 Regina Célia Nava Martins foi professora de teoria musical e do curso de harmonia da FAMES, além de ter sido cravista do Grupo de Música Antiga da FAMES, e coordenadora do curso de bacharelado. Recentemente encerrou suas atividades como servidora da FAMES.

Em *Notas sobre a Fames: a história da primeira instituição de ensino musical do Espírito Santo*, Carneiro e Ribeiro (2010)⁹ partem do trabalho de Martins (2006) para ampliar as informações históricas relativas à Fames. As autoras realizaram a pesquisa no contexto do curso de jornalismo da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), produzindo, concomitantemente, o livro-reportagem e o trabalho de conclusão de curso. Assim, o livro apresenta “[...] um tipo de literatura mais aprofundada, de linguagem acessível, com mais dados e recursos que permitem ao cidadão o aprofundamento da questão.” (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 20). O que se observa é um entrecruzamento de “campos discursivos” (Foucault, 2008, p. 31) que apresenta uma “superfície de emergência” (Foucault, 2008, p. 46) ao mesmo tempo jornalística, histórica e literata, tornando o texto mais rico em seus aspectos descritivos.

A principal fonte de pesquisa utilizada pelas autoras foi a pesquisa em periódicos de grande circulação no ES, como os jornais *A Gazeta* e *A Tribuna*, além de entrevistas com antigos servidores. O número de recortes de jornal arrolados é extenso, ampliando significativamente as informações disponibilizadas por Martins (2006), e focalizam, principalmente, as ações culturais e educacionais da FAMES. Devido ao caráter das fontes, ao invés do enfoque administrativo observado em Martins (2006), Carneiro e Ribeiro (2010) apresentam uma historiografia um pouco mais voltada para as reverberações sociais e políticas das ações educacionais e culturais da FAMES, como as relações políticas entre gestores da FAMES e o governo estadual, e as atividades culturais da FAMES. De fato, essa poderia ser considerada a principal contribuição das autoras, pois elas colocam em evidência a circulação dos debates políticos, os níveis de poder político dos agentes e as disputas políticas e simbólicas que moldaram os processos de conformação institucional.

Com relação à sistematização das referências às fontes, as autoras seguem um padrão acadêmico mais estrito, em comparação com o texto de Martins (2006) e de Magalhães (2014), facilitando o reconhecimento das fontes arroladas. Aliás, acreditamos que a opção pelo uso extensivo de notas aparenta ser uma estratégia para tornar a leitura do texto mais fluída, atendendo a proposta de um “livro-reportagem”.

Em *Da capo: de volta às origens da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo*, Magalhães (2014)¹⁰ realiza um resgate histórico da trajetória institucional da primeira (e ainda única) Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (OSES)¹¹. Reconstruir o passado da OSES não foi um projeto antevisto pelo autor. Juca Magalhães foi responsável pelo setor de arquivo da orquestra e pela elaboração de projetos para a captação de recursos, já que a Associação de Amigos da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (AAOFES) foi criada para prover recursos financeiros da iniciativa privada (Vale, ArcelorMittal) para um período turbulento da orquestra, que não contava com recursos estaduais suficientes para a sua manutenção. Ao buscar dados históricos para a preparação de um projeto, Magalhães (2014) observou que o arquivo da orquestra não possuía documentos antigos que pudessem apontar a data de sua fundação: daí surge sua empreitada em busca das origens da orquestra.

O livro, inicialmente publicado pelo Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo em 2003, passou por reformulações até a impressão de sua última edição em 2014. Nela são arroladas diversas fontes.

9 Daniela Ramos Ribeiro foi Assessora de Comunicação da Fames por muitos anos e acompanhou de perto o cotidiano institucional da instituição. É formada em jornalismo pela UFES.

10 Juca Magalhães é um ativo escritor e pesquisador da música no Espírito Santo.

11 A orquestra possuiu diversas denominações ao longo de sua trajetória, filarmônica, de câmara, sinfônica etc. Desde 2015 ela é chamada de orquestra sinfônica. Por isso, iremos referenciá-la dessa forma, e não como filarmônica.

Segundo Magalhães (2014), no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES) foram encontradas vinte pastas com recortes de jornal, programas de concerto, cartas e fotografias. Além do material disponibilizado pelo APEES, o autor aponta que a AAOFES possuía um arquivo das atividades mais recentes da orquestra à época. Contudo, a fonte de pesquisa mais relevante foram as entrevistas realizadas pelo autor com pessoas envolvidas diretamente no funcionamento da orquestra, como dirigentes e músicos. Segundo Magalhães (2014, p. 23-24): “Somente uma pesquisa mais aprofundada, confrontada com declarações das pessoas que tiveram envolvimento direto no processo [de consolidação institucional da OSES], poderia dar respostas a essas perguntas.”

Complementando a discussão relativa à importância da memória oral para as pesquisas historiográficas, além do poder de síntese narrativa ofertada pela memória, mesmo com seu caráter contingencial (qual fonte não é?), o confronto da memória oral com os documentos pode ser valioso para se expor disputas, negociações e silenciamentos que não puderam ser grafados no documento. Relembrando a proposta de Le Goff (1990, p. 545) sobre o entendimento do “documento enquanto monumento”, é necessário refletir sobre quem tem o poder de erigir os monumentos, de conformar o discurso que informará sobre como uma sociedade quer ser lembrada. Além da necessidade do historiador “fazer falar as coisas mudas” (Febvre, 1949 *apud* Le Goff, 1990, p. 540), os excluídos do poder político ou simbólico também podem colocar em evidência o que outrora estava silenciado.

Como Magalhães (2014) estava diretamente relacionado com o funcionamento burocrático da orquestra num momento econômico extremamente sensível, com falta de recursos públicos e dependência de incentivos da iniciativa privada, entendemos que a ênfase do autor em apontar as falhas históricas de investimento governamentais e de políticas institucionais e culturais para a orquestra se dá pelo momento crítico que a orquestra vivia naquele momento. Por diversas vezes o autor é claro e direto em suas críticas ao governo estadual, utilizando a palavra “descaso” em diversas situações. Assim, sua historiografia é permeada pela crítica à “defasagem cultural” que o Espírito Santo sofreu devido à ausência de investimentos públicos condizentes com a importância cultural de um equipamento como a orquestra sinfônica, e as necessidades de políticas culturais que dessem conta das demandas profissionais dos músicos no Espírito Santo.

Com relação à sistematização das referências às fontes de pesquisa, Magalhães (2014), ora sim, ora não, realiza apenas citação da data de publicação dos recortes de jornal consultados e qual jornal os publicou, não realizando uma descrição sistemática das fontes. Quando a informação não advém de uma fonte jornalística, determinar a origem da fonte é praticamente impossível.

Já em *Entre lares, lyceus e liturgias*: professores de música nas escolas do Espírito Santo, vestígios de histórias não contadas (1843-1930), Adeodato (2016) realiza um estudo sobre a oferta de ensino musical nas escolas públicas do Estado, buscando descrever como a atuação política, social e educacional docente contribuiu para a consolidação institucional da disciplina, e impactou a visão social capixaba com relação à música. Sua pesquisa foi realizada no curso de Doutorado em Música (Educação Musical) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sendo, dos textos aqui analisados, a única implementada em um contexto de pesquisa acadêmica em música. Isso não quer dizer que ela teria maior ou menor relevância que as outras pesquisas, mas é interessante observar que o delineamento final da pesquisa privilegiou as-

pectos diretamente relacionados à prática musical, deixando mais visível as interdependências entre o fazer musical e os meios sociais, institucionais, e políticos necessários para o fazer musical.

A pesquisa de Adeodato (2016) utilizou diversas fontes. Primeiramente realizou uma revisão bibliográfica em busca de trabalhos que abordavam a história da educação no ES, reunindo artigos, livros, e trabalhos acadêmicos. As pesquisas acadêmicas foram majoritariamente produzidas pelo Programa de Pós-Graduação em Educação – linha de pesquisa História da Educação – da UFES, algo que nos sinaliza a importância de um programa de pós-graduação estadual para a pesquisa sobre temáticas locais. O autor também consultou o Fundo de Educação do APEES, localizando, entre outros documentos, leis, decretos, regulamentos da instrução pública do Estado do Espírito Santo; ofícios recebidos e expedidos pela Secretaria da Instrução Pública; relatórios dos Presidentes da Província e do Estado do Espírito Santo, e relatórios dos Inspetores da Educação Pública produzidos no período republicano. Periódicos de grande circulação no recorte temporal escolhido (1843-1930) também foram consultados (*Correio da Vitória, Horizonte, Commercio Espírito Santense e Diário da Manhã*).

Tendo em vista os objetivos da pesquisa e as fontes consultadas, Adeodato (2016) construiu uma historiografia que colocou em evidência a prática docente a partir de diversos ângulos. Mesmo tendo o aspecto pedagógico em primeiro plano, o autor alcançou significativos resultados ao demonstrar que, para existir o espaço de ensino, existem outros espaços de luta política que irão garantir a existência daquele.

4. A história institucional da música no ES: análise crítica da bibliografia

Compreender a história das instituições públicas não é tarefa fácil. Como observado na seção anterior, o número e tipologia dos documentos consultados para essa finalidade é extenso, e organizá-los para construir uma narrativa histórica exige um trabalho metucioso. Além do trabalho material, manifestado pelo contato direto com as fontes, existe o processo de sua interpretação, que posiciona, seleciona, e exclui os dados documentais para compor uma síntese narrativa que é permeada pelas finalidades historiográficas do historiador e dialoga com o tempo e espaço em que ele a faz emergir.

No caso das instituições públicas, entendemos que esse processo interpretativo apresenta algumas singularidades, pois ele envolve a avaliação e descrição: (a) das ações de agentes históricos com significativo poder político e/ou simbólico dentro e fora das instituições; (b) dos aspectos quantitativos e qualitativos de políticas institucionais e que podem ser medidos a partir de diversos critérios (econômico, social, cultural etc.); (c) da percepção social acerca das políticas públicas implementadas; (d) da capacidade institucional de atualizar suas políticas e dialogar com as demandas de seu usuário; (e) da interdependência organizacional e política entre a instituição alvo da pesquisa com outras instituições de diferentes esferas jurisdicionais ou departamentos internos; (f) dos recursos humanos disponíveis ou sua ausência, entre outros.

Tendo isso em vista, nesta seção iremos analisar, de maneira crítica, como os autores da bibliografia alvo deste texto interpretaram as fontes pesquisadas e descreveram as ações das instituições estudadas. Teremos como foco principal a análise da disputa política entre a comunidade musical e os dirigentes políticos locais, no intuito de contribuir para o debate sobre o “atraso cultural capixaba”, argumentando, tal como

Schayder (2011), que esse pretense “atraso” não é obra de agentes externos que minaram (trocadilho intencional) o “futuro glorioso” capixaba ao defenderem os seus interesses econômicos, e, muito menos, obra do acaso. Temos que trazer o debate para a nossa seara, nossa Canaã, a “terra sem males”.

Para isso, adotaremos uma abordagem diacrônica, até teleológica, por assim dizer, não para evidenciar o progresso ou a vitória do presente/futuro frente ao passado. Pelo contrário – ou, a contrapelo, como nos diria Benjamin (1987, p. 225). Queremos fazer o caminho inverso: demonstrar a ausência de progresso e dizer que o passado é presente, no intuito de verificarmos, coletivamente, se vale a pena deixá-lo constituir-se em futuro. Assim, iremos iniciar a nossa análise pelo texto de Adeodato (2016) para, em seguida, analisar de forma conjunta o texto dos três autores restantes, já que tratam de temáticas afins, como veremos.

Adeodato (2016) realiza uma importante contribuição para a história institucional da música no ES, ao descrever o ensino de música em um período histórico não explorado, uma vez que os trabalhos de outros pesquisadores privilegiaram a segunda metade do século XX, e ao interrelacionar o contexto educacional com outras esferas da vida social.

Os movimentos administrativos para o início da instrução pública no ES se iniciaram entre 1830-1840, sendo ela realizada, até esse momento, de maneira precária, com profissionais não habilitados, em sua maioria, ou por agentes eclesiásticos. Para iniciar o contorno dessa situação, o presidente da Província João Lopes da Silva Couto (1807-1889), em 1838, sugeriu à assembleia provincial que enviasse ao Rio de Janeiro pessoas interessadas em estudar o magistério primário na Escola Normal da Corte, a fim de “[...] importarem para sua patria as lições, que n’ellas beberem.” (Pinto, 1838, p. 18-19 *apud* Adeodato, 2016, p. 35). A estratégia de envio de capixabas para realizar sua formação profissional em outros estados não foi uma ação consistente. Essas ações foram pontuais, tendo-se preferência pela transferência de profissionais de outros estados para atuarem profissionalmente no ES. Como aponta Adeodato (2016), é digno de nota a escolha pela não estruturação de uma instituição pública capixaba de ensino que formassem profissionais para o ensino público, transferindo-se essa responsabilidade institucional para outros entes provinciais. Apenas em 1954 houve a fundação do Lyceu Provincial da Victoria, primeira instituição pública de ensino no Estado que formou pessoal para o magistério ou preparou candidatos para exames de seleção nas Academias Superiores do Império.

A ausência de uma instituição pública de ensino musical dificultou o processo de validação profissional dos músicos no ES, fazendo com que a maioria da prática musical corrente tenha sido qualificada como amadora. Os músicos com melhor proficiência técnica estavam alocados em bandas militares e civis e atuaram no entretenimento musical em clubes sociais, mas sem o devido reconhecimento profissional causado pela ausência de instituições com poder simbólico para validá-los. Esse quadro deficitário levou a uma visão crítica da sociedade capixabas aos músicos locais, desvalorizando sua atuação artística em meio a uma situação cultural completamente desfavorável. Com isso, criou-se, historicamente, a visão social sobre o músico capixaba que está sempre em menor patamar técnico e artístico do que outros artistas nacionais.

Essa ideia se dispersou até mesmo no pensamento intelectual de pesquisadores. Criticamos a visão, ainda difundida entre pesquisadores da música no ES, de que somente após a criação de instituições de ensino musical é que se observou uma redução do “amadorismo” musical. Na verdade, os músicos locais tiveram sempre que lidar com uma hipermetropia social da elite política e cultural capixaba, que apenas re-

conhecia o músico externo, já imbuído de capital simbólico, e invisibilizava o músico local. Assim, deve-se realizar uma leitura crítica das fontes. Sabendo-se da visão elitista da sociedade capixaba, não é permitido ao pesquisador reproduzir essa visão, excluindo-se do seu raciocínio a leitura enviesada que as sociedades realizam sobre si mesmas.

Do ponto de vista histórico, a falha não é do músico que atua em condições culturais e profissionais incompatíveis com as demandas sociais e dos próprios artistas, mas, sim, de um Estado incapaz de dar o mínimo direcionamento de políticas públicas para a sociedade a quem deveria destinar o seu serviço. Contudo, deve-se destacar que a presença de uma instituição não é a solução completa para essa problemática, porque, após a sua existência, deve-se problematizar a quem ela de fato se destina e como ela opera.

É importante destacar o alto conservadorismo moral da sociedade capixaba¹². Devido à inexistência de um teatro público no ES¹³, ou de outros espaços sociais para a realização de eventos sociais, espaços eclesiásticos foram utilizados para essa finalidade. A prática musical religiosa de cunho erudito estava reservada para as atividades eclesiásticas e tinha a sua realização garantida, devido a sua função no ofício religioso. Além desse contexto, a música erudita “ligeira”, como árias de óperas famosas e aberturas orquestrais, eram executadas em eventos sociais realizados nos espaços eclesiásticos. Ou seja, a estética musical erudita era privilegiada e estava assegurada a sua execução. Porém, ela poderia ser censurada caso fosse utilizada para as finalidades “carnais” e “terrenas”. Segundo recortes de jornal apresentados por Adeodato (2016), a comunidade católica reprovava a música erudita “ligeira” no seguinte contexto:

O que se observa porem? (...) Uma musica estrondosa e sensual acompanhada de zabumba, pratos, clarins, etc. **executa as ouverturas theatraes e acompanha as arias e duetos das operas lyricas, sob as quaes se tem adaptado as palavras latinas.** Muitas vezes ha concertos annunciados ao povo com o charlatanismo dos usados nos theatros (...). Torpe hypocrisia, insulto á Divindade!! Essas pomposas e brilhantes festividades, como lhes chamão os nossos carolas, servem hoje somente para **attrahir aos templos moços libertinos e dissolutos e, mulheres levianas e menos instruidas dos seus deveres,** que alli vão **provocar a ira de Deus** (*Correio da Victoria*, 1856, *apud* Adeodato, 2016, p. 42, grifo nosso).

Em outro recorte, a comunidade católica realiza a seguinte crítica: “**O padre é o mercador dos segredos, um espião de batina.** E o impio que assim blasfemea, não se confessa. E a sua mulher, e seus filhos, e suas filhas ignorão a porta da igreja; mas sabem o caminho do theatro, e o sol lhes surprehende sahindo dos bailes.” (*Correio da Victoria*, 1854, *apud* Adeodato, 2016, p. 43, grifo original). Ao se deparar com esses dados, Adeodato (2016), no nosso entender, realiza um erro interpretativo ao dizer:

Na passagem acima são colocados em caminhos opostos: a igreja (lugar dos puros) e o teatro e os bailes (lugar dos ímpios). De maneira indireta, localiza as práticas artísticas em dois polos distintos. No primeiro, estariam as que seriam **reconhecidamente válidas e incentivadas**, que no **caso da música se referia às**

12 Para ilustrar essa situação, citamos a demolição da Igreja de Nossa Senhora da Conceição que se localizava ao lado do terreno do Teatro Melpômene, “[...] pois os frequentadores da capela sentiam-se ameaçados pela ‘exposição moral’ a que poderiam se submeter, dada a proximidade com um espaço daquela ‘natureza’.” Dantas, Colette. **Revivendo o Melpômene**: cinco atos das memórias de um teatro de madeira. cinco atos das memórias de um teatro de madeira. Disponível em: <https://theatromelpomene.com/historico/>. Acesso em: 19 dez. 2023

13 Nos recortes de jornal apresentados por Adeodato (2016) e por outros autores consultados existem várias menções a teatros. Como o primeiro teatro público construído no ES foi o Teatro Melpômene, em 1896, acreditamos que as referências a teatros em periódicos se trata de espaços particulares que eram utilizados como locais para eventos de entretenimento. Em uma pesquisa não aprofundada não foi possível entender melhor quais seriam esses espaços e como eles funcionariam, sendo importante verificar essa situação em pesquisas posteriores.

de cunho erudito. No segundo, as sem valor moral e que, por isso, deveriam ser proibidas, tais como as manifestações musicais de cunho popular. (Adeodato, 2016, p. 43, grifo nosso).

Como observado nos trechos que citamos, independentemente do aspecto estético (popular ou erudito), a comunidade católica e a sociedade capixaba, sabidamente de maioria católica naquele momento histórico e na localidade metropolitana, criticam, a partir de um ponto de vista moral, a música de caráter festivo, sensual, seja ela erudita ou popular. Em se tratando das práticas musicais eruditas e populares, é importante apontar uma característica interessante da circulação de músicos nas atividades musicais eruditas e populares. Devido ao número reduzido de músicos profissionais, entre outros fatores, não havia uma delimitação do campo de atuação do músico, sendo frequente a participação de um músico “erudito” em uma prática musical popular e vice-versa. Adeodato (2016, p. 44-45) cita o caso do músico Arnulpho Mattos (1877-1972), que atuou em espaços como, a Catedral de Vitória, escolas regulares, e teatro, com o grupo “Guarany”. Outros casos serão mencionados posteriormente, principalmente quando analisarmos a história da FAMES, que tem na figura do músico Maurício de Oliveira (1925-2009) o principal representante do entrecruzamento estético capixaba, mas é importante já registrar essa característica profissional dos músicos no ES.

Apesar da existência de músicos capixabas com potencial técnico e artístico que mereceriam o devido reconhecimento, em diversos momentos históricos os cargos institucionais com alto poder político e simbólico foram destinados a profissionais externos. Adeodato (2016, p. 47) cita o caso do primeiro professor de música em uma instituição pública de ensino no ES (Lyceu da Victoria), Balthazar Antonio dos Reis, no ano de 1854, proveniente da província da Bahia; do professor de música da Escola Normal do ES, Maestro Antonio Aunon Sierra, em 1908, natural do Uruguai; e o coordenador de ensino musical nas escolas públicas do ES, Carlos Alberto Gomes Cardim, em 1929, proveniente do Estado de São Paulo.

Para demonstrar a dinâmica do capital simbólico para a prática profissional do músico capixaba, seria interessante apresentar algumas informações sobre o processo de ampliação da oferta de aulas particulares de música no início do século XX. Gostaríamos de destacar que entendemos que a validação simbólica e institucional para as práticas profissionais não é algo exclusivo da história capixaba ou do músico capixaba, sendo algo fundamental para o posicionamento do profissional no mercado de trabalho. Porém, é necessário destacar que esse passo para a profissionalização não foi fácil de ser atingido pelos músicos no ES: (a) a ausência de uma instituição de ensino musical pública com efetiva capacidade de formação técnica e artística dificultou o acesso a esse tipo de instrução, obrigando o músico a se deslocar para outras localidades; (b) o custo econômico para sua transferência não seria viável na maioria dos casos, sendo acessível apenas para uma elite econômica; (c) na ausência de uma instituição local, o músico capixaba se encontraria em uma competição de mercado desfavorável quando comparado a músicos externos que poderiam realizar essa formação de maneira mais facilitada. Dessa maneira, quanto mais o Estado se atrasa ao implementar políticas públicas para a formação profissional, maior é a defasagem profissional encarada pelo músico que busca sua inserção no mercado de trabalho. Isso impacta diretamente o desenvolvimento profissional do músico, individualmente, e coletivamente se perde a oportunidade do contínuo aprimoramento das atividades artísticas, do desenvolvimento econômico local, da transmissão de conhecimentos e o consequente efeito multiplicador que amplia exponencialmente o acesso e difusão de saberes e técnicas, e da oferta de bens culturais à população.

Nos anúncios de oferta de aulas particulares de música transcritos por Adeodato (2016) não fica claro a origem dos professores de música, mas presumimos que se tratem, na maioria dos casos, de professores do Rio de Janeiro, já que os anunciantes se apresentam como professores do Instituto Nacional de Música: “Tendo o **sr. professor Guilhermino Santos, do Instituto Nacional de Musica**, que se acha ha tempos em nosso meio, de se retirar muito em breve para o Rio, pede por nosso intermedio, as pessoas que desejarem os serviços profissionaes para o procurarem com urgência.” (Diário Da Manhã, 1910, p. 4 *apud* Adeodato, 2016, p. 53, grifo nosso). No caso de professores capixabas, o anúncio é feito da seguinte maneira: “Vindo do sul do Estado está nesta capital o **reconhecidíssimo professor** de musica Sr. Colombo Guardia (*Diário da Manhã*, 1908, p. 3 *apud* Adeodato, 2016, p. 53, grifo nosso). Observa-se, claramente, a necessidade de o músico encontrar uma maneira de se validar profissionalmente sem o aporte simbólico institucional de uma formação profissional reconhecida.

A solução implementada pelo governo estadual, mais uma vez, não buscou a resolução completa do problema. Segundo Adeodato (2016), foi solicitado pelo Presidente do Estado a concessão de bolsas para capixabas estudarem nas Faculdades Superiores da República: “Lei 601 de 1909: Autoriza o Presidente do Estado a despender anualmente quantia destinada a auxiliar a um **filho deste Estado** que queira cursar a Academia de Belas Artes.” (Espírito Santo, 1989, p. 137 *apud* Adeodato, 2016, p. 56, grifo nosso); “Lei 1286 de 1928: Autoriza o Poder Executivo a auxiliar pecuniariamente, nos cursos das Faculdades Superiores da Republica e Escola de Belas Artes os **filhos do Estado**.” (Espírito Santo, 1989, p. 245 *apud* Adeodato, 2016, p. 56, grifo nosso). Essas bolsas eram concedidas após os candidatos passarem por uma prova pública, onde deveriam demonstrar aptidão artística para uma banca composta pelos “valores mais festejados” do “círculo artístico” capixaba para terem acesso ao benefício (Adeodato, 2016, p. 57).

Dada a resistência do governo estadual em investir de forma eficaz no ensino profissionalizante na área musical, não nos surpreende as ações que visavam transferir para a iniciativa privada a oferta de cursos de formação musical. Adeodato (2016, p. 58) cita, por exemplo, um acordo entre o Estado e a Sociedade Propagadora de Ciências e Artes, onde se oferecia cursos de música para a população capixaba. Além disso, destaca-se o surgimento de escolas particulares que ofereciam o ensino de música, como o Colégio Americano da Victoria, Escola Parochial, e a Escola Diocesana. O ensino de música em escolas públicas da região metropolitana ocorreu, entre 1853-1930, em 10 instituições¹⁴, conforme pesquisa de Adeodato (2016, p. 98), e privilegiou a elite econômica da sociedade capixaba, já que, como no caso dos discentes egressos do Atheneu Provincial, os alunos poderiam ser nomeados para cargos públicos sem a necessidade de concurso (Adeodato, 2016, p. 95).

A oferta de ensino musical em uma instituição pública muito parcialmente significou um reconhecimento político da necessidade de formação musical para o cidadão capixaba, pois a oferta de ensino musical teve variadas funções sociais, sendo, na maior parte do decorrer histórico, um objeto de *status* social. Muito menos ela significou um passo para a institucionalização da música com vistas a uma formação profissionalizante. A música (e outras disciplinas “práticas” não “teóricas”) foi tratada como “classes anexas” (Adeodato, 2016, p. 92), sem o *status* de disciplina formativa, e era dispensada de exames de avaliação (Adeodato, 2016, p. 93).

14 Lyceu da Victoria, Colégio do Espírito Santo, Atheneu Provincial, Colégio Nossa Senhora da Penha, Colégio da Serra, Escola Normal Pedro II, Escolas Normal, Escola Modelo, Ginásio do Espírito Santo, Grupo Escolar Gomes Cardim.

Em se tratando das funções do ensino musical na sociedade capixaba, antes de encerrarmos a análise do texto de Adeodato (2016), gostaríamos de apresentar as visões sociais sobre o ensino, a partir de discursos coletados pelo autor.

O que mais se destaca na visão dos agentes políticos é entendimento de que a educação teria uma função redentora da sociedade, sendo instrumento do progresso e da civilidade. O presidente da província Luiz Eugênio Barbosa (1842-1927) profere o seguinte discurso após a implementação de uma reforma educacional em 1873: “A instrução publica é sem contestação o mais **poderoso instrumento do progresso** intellectual e moral. E por essa razão, que entre os povos civilizados Ella é objecto da solitudine e esforços dos governos, que tem verdadeiro empenho em promover o desenvolvimento e engrandecimento da sociedade” (Barbosa, 1874, p. 14 *apud* Adeodato, 2016, p. 66, grifo nosso).

O presidente provincial Antônio Joaquim Rodrigues expõe uma visão ainda mais problemática ao instrumentalizar de forma elitista a educação, além de ser completamente contraditório ao dizer que a educação poderia salvar as classes populares de atos criminais, sabendo-se que elas estavam alijadas do acesso aos bens educacionais:

As sommas que destinardes ao desenvolvimento da educação popular, dentro em breve serão compensadas pela **diminuição das despesas de repressão**, entrarão multiplicadas nos cofres sob diferentes titulos de renda, fructificando por mil modos diversos nos resultados que d’ellas colher a sociedade sob aspectos tão variados quão importantes. As escolas publicas consideradas como **instrumentos de civilização**, (sirvo-me de uma phrase alheia) obrão como as grande forças da natureza primitiva [...] (Rodrigues, 1886, p. 14 *apud* Adeodato, 2016, p. 66, grifo nosso)

Já o Governador Jerônimo Monteiro (1870-1933), que realizou um governo marcadamente progressista e civilizatório, diz o seguinte: “[...] é **mais fácil governar um povo culto**, cioso de suas prerrogativas e direitos, que tem nítida comprehensao de seus deveres, **que um povo ignorante, indócil**, sem iniciativa e inimigo do progresso” (Monteiro, 1912, p. 61 *apud* Adeodato, 2016, p. 66, grifo nosso).

Com relação ao ensino musical, como observado por Adeodato (2016), a música nunca teve espaço para se desenvolver como disciplina profissionalizante. Ela era instrumentalizada para atender a objetivos civilizatórios, facilitar a apreensão de outros conteúdos, controlar o comportamento e a mente, entre outros. O presidente provincial Dr. Antonio Gabriel Paula Fonseca faz menção aos usos da música na cultura helênica: “Grande influencia tem a musica na sociedade. Foi introduzindo-a em Sparta que Liturgo reformou os grosseiros costumes de seus concidadãos, tornando virtuosos, homens corrompidos. É uma instituição que muito concorrerá para o **melhoramento de nossos costumes e civilização**” (Espírito Santense, 1872, p. 2 *apud* Adeodato, 2016, p. 67, grifo nosso).

A função mais marcante do ensino musical na história da música no ES talvez tenha sido a educação feminina. Diversos trabalhos sobre a história da educação no Brasil criticam a visão social patriarcal que relegou à mulher a função de educação dos filhos, da sensibilização da criança a partir do sentimentalismo feminino, de aquisição de habilidades manuais, de entretenimento familiar, entre outros. O ensino do piano para as “moças de família” também é largamente documentado.

O diretor da instrução pública na província, quando na ocasião da criação da primeira escola de educação secundária destinado ao público feminino, diz o seguinte, sobre a educação da mulher: “Recomendamos os trabalhos de agulha, o desenho, a muzica e a educação pratica, para a formação de mães de

família. Para isso aconselha-se que, ao saírem das escolas, se execute um canto dedicado á-mãe” (*O Horizonte*, 1882, p. 4 *apud* Adeodato, 2016, p. 69). Porém, como sabemos, as posições de poder no campo da música foram majoritariamente ocupadas por homens em diversas instituições musicais pelo Brasil, apesar do número significativo de mulheres que receberam educação musical. Ao contrário, no Espírito Santo as mulheres sempre ocuparam posições de liderança nas instituições musicais e compunham um quantitativo expressivo dos cargos, como veremos a seguir.

Em um primeiro momento se poderia imaginar que os dirigentes políticos do ES não tiveram um posicionamento patriarcal, cedendo a gestão das instituições às mulheres. Contudo, a história não permite que façamos esse tipo de interpretação. Primeiro, ao analisarmos o gênero dos professores de música lotados nas escolas públicas até o ano de 1930, 70% são homens (Adeodato, 2016, p. 97). Conforme o Decreto Nº 96 de 1908, os professores de música seriam nomeados por portaria e seriam mantidos nos cargos enquanto “bem servirem”: ou seja, para serem nomeados e se manterem nos cargos, eles deveriam possuir um capital político considerável. Segundo, as professoras mulheres, em sua maioria, estavam lotadas em colégios para meninas, como o Colégio Nossa Senhora da Penha (Adeodato, 2016, p. 97). Ou seja, a educação musical feminina, direcionada para o canto e piano, deveria ser realizada por mulheres.

Dessa maneira, não é obra do acaso que a gestão da Escola de Música do Espírito Santo (EMES) tenha sido, principalmente em seus momentos iniciais, realizada por mulheres, em sua maioria pianistas, e direcionada para mulheres futuras pianistas. Conforme apontado por Adeodato (2016, p. 69-70), o campo dos discursos sobre música é fortemente permeado pela questão de gênero, e o acesso ao ensino musical institucionalizado era majoritariamente direcionado à elite econômica (Adeodato, 2016, p. 95). O ensino musical para os homens teria apenas a função de auxiliar o aprendizado de outras disciplinas, e para as mulheres teria a função de sensibilização para maternidade e o entretenimento familiar. Assim, para alta sociedade capixaba música “séria” (erudita) ou as disciplinas “práticas” se destinariam às mulheres virtuosas que dedicariam suas vidas ao cuidado da família, o estudo das disciplinas “teóricas” se destinaria aos homens que assumiriam os cargos políticos e profissões que conduziriam a sociedade capixaba rumo ao progresso, a música profissionalizante para o entretenimento social se destinaria aos meninos carentes, possivelmente de maioria preta¹⁵. Ou seja, o patriarcado capixaba não quis permitir que seus homens dedicassem tempo e energia em áreas que não fossem ferramentas para o progresso da terra de Canaã. Estava posta, assim, os modos da “vida capixaba”.

Por isso, agora realizaremos a análise da produção bibliográfica sobre a história institucional da FA-MES, para analisarmos como se deu a atuação das mulheres responsáveis pela gestão de uma instituição que, em diversos momentos de sua história, foi negligenciada em suas demandas institucionais, sempre estando dependente da “boa vontade” política paternalista dos governadores do ES. Porém, isso não quer dizer que essas mulheres estiveram passivas e dependentes da “boa vontade” política. Pelo contrário. Foram incansáveis na luta pela oferta do ensino musical de excelência no ES, se utilizando de diversas estratégias políticas para solucionarem os entraves que se apresentaram na história da instituição. Além disso, iremos

15 Adeodato (2016) apresenta a seguinte proposta do presidente provincial Leão Veloso: “Tenho afervorado ultimamente o ensino e estudo da musica vocal e instrumental. Podeis apreciar, senhores, de quanta importância é ele para estes meninos [carentes]. Em favor de tal estudo militão a **natural propensão** dos alumnos e a consideração de ser elle o que lhes forneça para o futuro o **mais seguro meio de subsistencia**. Na musica vocal o canto religioso, e na instrumental a execução do órgão.” (Veloso, 1859, p. 33 *apud* Adeodato, 2016, p. 72, grifo nosso).

destacar a qualidade e relevância dos serviços prestados pela instituição, buscando fundamentar a argumentação de que a dificuldade que a FAMES enfrentou em suas negociações com o governo estadual se devem a um desinteresse do Estado em fomentar atividades culturais e musicais, devido ao pensamento conservador, elitista, e retrógrado que sempre apresentou, como observado nas discussões anteriores.

A primeira tentativa de criação de uma instituição de ensino musical no Espírito Santo se deu em 1923, com a fundação do Instituto de Música, que teve breve duração. Segundo Martins (2006) e Carneiro e Ribeiro (2010), o Instituto teve as suas atividades encerradas devido a sua não adequação às normas reguladoras do ensino superior. As autoras não apresentam quais seriam as normas vigentes à época que não foram atendidas ou se houve a tentativa de readequação, não sendo possível compreender quais tipos de critérios não foram atendidos. Esse tipo de situação foi recorrente na história da FAMES, que em diversos momentos realizou inúmeras tentativas de regulamentação de seus cursos, tendo sucesso apenas tardiamente.

Uma das principais figuras da fundação da EMES foi a professora Ricardina Stamato da Fonseca e Castro (1898-1974), formada em piano pelo Instituto Nacional de Música (INM) e natural de São Paulo. Mudou-se para o ES no ano de 1929. O projeto educacional de Ricardina era fundar no ES um instituto de música que espelhasse o INM (Martins, 2006, p. 7). Porém, por muitos anos foi professora de música em colégios públicos e privados do Estado, e, possivelmente, foi nesse período que construiu uma rede de relações sociais e políticas que permitiu iniciar seu projeto de instalação de uma instituição de ensino musical, sendo responsável pelo convite do casal Alceu Camargo e Vera Camargo para residirem no ES e atuarem na fundação da EMES. Foi a primeira diretora da EMES, em 1954, sendo substituída no ano seguinte pela pianista capixaba Áurea de Sá Adnet, formada em piano pelo INM. Martins (2006) e Carneiro e Ribeiro (2010) não explicam o motivo da substituição, já que a gestão de Ricardina tinha sido recém iniciada. Esse fato pode ser explicativo da disputa entre os grupos que eram próximos de Áurea e Ricardina, e que rivalizaram em diversos momentos (Martins, 2006, p. 20).

Já no momento de fundação da EMES, foi indicado que ela seria integrada à UFES, segundo fala da Secretaria de Cultura do Estado, Maria Magdalena Pisa, na cerimônia de fundação da EMES (Martins, 2006, p. 8-9). Porém, essa intenção não se concretizou. Foram inúmeras as tentativas de incorporar a FAMES à UFES, mas todas não obtiveram sucesso. Em cada momento uma questão se apresentava e nada se resolvia. Falta de documentação, de espaço físico, característica institucional, quadro de professores, titulação de professores, enfim... Uma série de explicações foram dadas e o aporte financeiro e estrutural federal que poderiam, por exemplo, ter permitido a rápida certificação dos cursos, provimento de plano de carreira, o contato institucional com outras escolas e conservatórios federalizados, maior aporte de investimentos etc., infelizmente não ocorreram. Os discursos políticos dos gestores do poder estadual sempre citaram a importância do ensino musical e a necessidade de se fortalecer as atividades culturais no ES, mas a retórica nunca tocou a superfície da realidade.

Os discursos de abertura do ano letivo são muito úteis para se observar as problemáticas institucionais da FAMES. Havia a participação da cúpula administrativa do Estado, inclusive, em muitas solenidades o governador estava presente, os gestores da FAMES e a comunidade acadêmica. Esses momentos se tornaram tradicionais e ficaram conhecidos como “aula inaugural”. Além de apresentarem um relatório de atividades, os diretores expunham demandas da instituição e os governadores e secretários de educação também

discursavam. No discurso de abertura do ano letivo de 1955, Áurea Adnet solicita ao governo a construção do Palácio da Música, um equipamento educacional que permitiria tirar a EMES da estrutura precária em que funcionava, um espaço cedido pelo Grupo Escolar Irmã Maria Horta, na Praia do Canto (Martins, 2006, p. 9). Essa demanda nunca se concretizou e até hoje a FAMES não conta com uma estrutura física condizente com a complexidade e quantidade de atividades que desempenha.

Ainda no ano de 1955 foi criado o curso de iniciação musical (até hoje em funcionamento), coordenado pela professora Maria do Carmo de Oliveira Braga. Em seu discurso de inauguração do curso, Maria do Carmo discorreu sobre as metodologias de educação musicais mais recentes, dando ênfase à metodologia de Jacques Dalcroze (Martins, 2006, p. 11). Esse fato é muito importante, porque em vários momentos criticou-se a EMES ou a FAMES por não estarem alinhadas às metodologias de ensino musical mais atuais, em uma tentativa de desvalorizar sua capacidade técnica ou para valorizar “novas” ações pedagógicas ou institucionais que se apresentaram como “bala de prata” para as problemáticas que enfrentava ou ainda enfrenta.

Nos discursos das “aulas inaugurais” sempre foi comum a comunicação dos resultados acadêmicos do ano anterior, devido a presença de autoridades nessas solenidades. Por exemplo, no ano de 1957 a professora Ricardina Stamato comunica a aprovação da aluna Maria do Carmo Quadros na Escola Nacional de Música (Martins, 2006, p. 12), claramente no intuito de demonstrar a capacidade técnica e artística da instituição, que sempre necessitou validar suas ações para o governo estadual, no intuito de aumentar seu capital simbólico e político para negociar as suas demandas institucionais. Outro agente fundamental no processo de promoção das atividades da EMES foi o Diretório Acadêmico Áurea Adnet, que realizava eventos para divulgar as ações da instituição para a elite social capixaba (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 29).

Ao longo dos anos as ações institucionais da EMES pouco a pouco se ampliam. Em 1962, por exemplo, o professor Alceu Camargo (1907-2001), então diretor da EMES, promove o Primeiro Festival de Música Brasileira, o primeiro de muitos festivais que a instituição realizaria (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 36). Esse evento é importante porque apresenta a primeira tentativa de Alceu Camargo em criar uma orquestra, com a criação da Orquestra Sinfônica de Vitória. Ele ainda foi pioneiro com a proposta de reunir discentes da EMES com o Coral Universitário para realizar uma turnê pelo interior do Estado. Ou seja, uma ação de interiorização das atividades da EMES, demonstrando a preocupação de seus gestores com a falta de articulação entre as atividades culturais metropolitanas e do interior.

Durante boa parte da história da FAMES três demandas foram decisivas para o seu funcionamento administrativo e representaram o principal campo de luta política pela sua plena atividade: a regulamentação da oferta de cursos superiores e cursos de nível médio em música, a disponibilização de um espaço físico que atendesse as necessidades da instituição, e a federalização da instituição. As três primeiras foram atendidas, a quarta, não.

Segundo informações trazidas por Martins (2006, p. 12), o curso superior em música (piano, canto e violino) começou a ser ofertado em 1958. Porém, apenas em 1974 a primeira turma cola grau e a lista de estudantes é completamente formada por mulheres pianistas, entre elas duas figuras importantes para a história da música no ES, Maria Beatriz Figueiredo Abaurre e Sonia Maria Ferrari Cabral (Martins, 2006, p. 15). O curso foi reconhecido pelo Conselho Federal de Educação no ano de 1976 (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 54). Já o curso de nível médio, pensado como um curso preparatório para o curso superior, foi autorizado pelo Conselho Estadual de Educação em 1967 (Martins, 2006, p. 13).

O perfil dos alunos da EMES, infelizmente, ainda não foi pormenorizado. Martins (2006) e Carneiro e Ribeiro (2010) não apresentam qualquer informação sobre essa questão. Porém, ao se observar a lista das primeiras alunas que colam grau e as fotos das atividades acadêmicas da EMES que Carneiro e Ribeiro (2010) apresentam em seu livro, não é difícil chegar à conclusão que a maioria dos discentes são mulheres. Como argumentamos anteriormente, não é possível explicar esse quadro sem se levar em consideração a visão social da música pela sociedade capixaba. A presença massiva de homens na música popular, como demonstrado por Silva (1986), que integravam bandas militares, big bands, entre outros grupos musicais, e que estavam à serviço do entretenimento social em clubes sociais recreativos, é uma evidência clara de quem poderia ocupar determinados espaços na prática musical.

Uma das ações que deveriam ser tomadas para o reconhecimento do curso superior pelo Conselho Federal de Educação seria a transferência da EMES para um espaço que pudesse dar conta de suas atividades acadêmicas. Durante o ano de 1975 diversas conversas e negociações foram feitas, inclusive com a participação do Governador Élcio Álvares, “braço direito” da EMES, segundo a então diretora Vera Camargo (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 52). Sem o “braço direito”, a situação não teria se encaminhado, expondo a dependência da EMES da “boa vontade” política, sendo impossível obter o atendimento de suas demandas apenas a partir de seus méritos artísticos e acadêmicos. A solução encontrada pelo governador Élcio Álvares foi a transferência da EMES do Grupo Escolar Irmã Maria Horta para o prédio da Secretaria da Educação e Cultura (SEC), o que gerou um grande embate entre a EMES e o secretário de Educação e Cultura, Alberto Stange Júnior. Stange não foi a favor da transferência, argumentando que a SEC teria que aguardar a construção de seu novo prédio antes de ceder o espaço para a EMES (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 53). A transferência da EMES para seu novo prédio se iniciou ainda em 1975, algo que foi interpretado como uma afronta ao secretário, que pediu exoneração de seu cargo, mas não teve o pedido aceito pelo governador.

A atuação de Élcio Álvares em favor da EMES foi prestigiada através de um jantar em sua homenagem, que contou com importantes personalidades da instituição. Em uma imagem que apresenta o recorte de jornal que noticia o jantar, o jornal *A Gazeta* diz: “Além de ter sido o responsável pelo reconhecimento pelo MEC, o nosso governador tem sido um autêntico padrinho dessa escola.” (A Gazeta, 1976, p. 5 *apud* Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 56). Nesse capítulo da história da FAMES podemos observar que muitos dos entraves institucionais encarados por ela poderiam ter sido mais rapidamente resolvidos caso o Estado não limitasse seu desenvolvimento institucional devido à sua indiferença e descaso para com a instituição. A promoção do jantar homenagem não foi uma ação de agradecimento, apenas, foi uma tentativa de consolidar relações políticas que deveriam ser estabelecidas a partir do mérito acadêmico e artístico, algo que a FAMES sempre tentou realizar, e não pelo apadrinhamento paternalista.

Retomando a discussão sobre a integração da EMES e a UFES, o primeiro entrave para a não efetivação da integração foi o caráter administrativo da EMES, vinculada à Secretaria de Educação. Para que a integração ocorresse, ela teria que se tornar uma autarquia ou uma fundação. Essa necessidade foi apresentada para a comunidade escolar no ano de 1963, porém, somente no ano de 1970 é que a ela se tornou uma autarquia, de acordo com o Decreto Nº 058 (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 37 e 42). Um dos motivos que explicam essa demora foi o pedido de federalização da EMES que foi negado pelo Presidente Castelo Branco em 1964 (Martins, 2006, p. 14). Uma vez negada, as movimentações em prol da federalização foram retardadas,

retomando sua força para pleitear a integração após a conquista da nova sede. Um novo momento para a concretização da federalização ocorreu em 1978, quando o Conselho Universitário aprovou a incorporação da EMES à UFES e o governador Élcio Álvares autorizou a transferência dos bens móveis e imóveis da EMES para a UFES (Carneiro; Ribeiro, 2010, p. 58). Segundo uma reportagem recolhida por Carneiro e Ribeiro (2010, p. 58), haveria um beneficiamento mútuo com a federalização, pois a EMES poderia ter seu funcionamento estabilizado, e a UFES ampliaria o número de alunos, incrementando o aporte de verbas.

Diversas explicações foram dadas para a não concretização da integração, nos diversos momentos em que essa questão se apresentou. Martins (2006, p. 15) aponta que a EMES não abriria mão da oferta de cursos que não fossem de nível superior. Sendo a UFES uma instituição de ensino superior, a perda de oferta desses cursos seria muito danosa para o ensino musical no ES, já que a FAMES sempre implementou como principal estratégia para a manutenção dos cursos superior, a oferta de cursos de extensão e de nível técnico, algo que se comprovou, ao longo dos anos, uma ação eficaz.

Já Carneiro e Ribeiro (2010, p. 61) apontam que a falta de titulação dos professores da EMES e as diferentes características entre os cargos dos professores da UFES e da EMES teriam sido um impedimento. Quanto ao caráter administrativo, isso poderia ser negociado, apresentando-se planos de transição, de progressão de carreira etc. A questão da titulação também poderia ser contornada, uma vez que os cursos de pós-graduação em música no Brasil ainda não existiam, sendo possível realizar a titulação em áreas acadêmicas afins. O que nos parece é que o imbróglio envolvia mais questões políticas do que questões administrativas.

Um dos últimos capítulos da tentativa de integração entre a EMES e UFES ocorreu no ano de 1996 e foi marcado pela ameaça de fechamento da Escola de Música. Em 1992 foi realizado um concurso público para o provimento de professores para a EMES, porém, apenas parte das vagas foram preenchidas, sendo realizado novo concurso em 1993. Martins (2006, p. 22) aponta que a escola perdeu parte significativa dos novos professores contratados, muitos deles provenientes de outros Estados, devido à perda salarial causada pela política inflacionária do governo federal. Porém, acreditamos que essa explicação é muito parcial e não explica por completo a perda de profissionais, já que a situação econômica desfavorável não era exclusiva do ES, mas de todo o Brasil. Certamente a questão seria mais corretamente esclarecida se trouxéssemos o debate para o contexto social, político e profissional do ES.

Anos antes EMES já vinha sofrendo com a falta de professores desde 1991 (Martins, 2006, p. 21), tendo que realizar um convênio com a UNIRIO para que ela cedesse professores à EMES, permitindo a manutenção das suas atividades, além de ter ocorrido o primeiro movimento grevista da EMES, com a reivindicação por melhorias salariais. O Estado se comprometeu a oferecer benefícios, estudo para o provimento de plano de carreira e realização de concurso público (Martins, 2006, p. 21). O concurso foi realizado, como sabemos, mas certamente não houve melhoras das condições de trabalho na EMES, dada a fuga de profissionais da instituição. É importante destacar que o quadro de professores da instituição sofreu por décadas com a questão da estabilidade profissional e com vencimentos compatíveis com sua titulação, tendo-se muitas tratativas com o Estado para a resolução da questão. Essa questão merece maior estudo e poderia contribuir para o entendimento de como o Estado se alijou por anos da sua responsabilidade para com a instituição.

O fato é que a FAMES, regulamentada em 2004 através da Lei Complementar Nº 281, hoje é uma instituição estadual com cursos superiores (bacharelado em diversos instrumentos, em música popular, e em licenciatura), uma recém iniciada especialização em música, e diversos cursos de extensão. A UFES também oferece dois cursos superiores em música, licenciatura e bacharelado em música (composição de trilha sonora).

Finalizando nossa análise dos textos selecionados para esta pesquisa, iremos discutir a história institucional da OSES, a partir das informações trazidas no livro de Juca Magalhães (2014). Para ilustrar a visão social sobre a música erudita no ES, Magalhães apresenta um artigo publicado no jornal *A Gazeta*, intitulado “Inconstantes e Desafinados”, e escrito pelo jornalista Uchôa de Mendonça. O jornalista defende a inutilidade de uma orquestra sinfônica e critica os custos de sua manutenção:

Pouca gente sabe o que é uma Orquestra Sinfônica e os custos que ela representa e, se soubesse, ninguém estaria apregoando todos os dias, por aí, a sua necessidade ou importância. [...] Estado pobre com um déficit em torno de Cr\$180 milhões anuais, o Espírito Santo não tem condições de sustentar um negócio desses, que pode ser muito bonito, mas **não é vital para o seu desenvolvimento**, mesmo considerando-se em termos culturais. (*A Gazeta*, 1975, *apud* Magalhães, 2014, p. 27, grifo nosso).

A visão do jornalista, que defendia os interesses do Estado (Magalhães, 2014, p. 27), expõe a visão retrógrada que o ES tinha quanto às atividades culturais, consideradas como “não vitais” para o desenvolvimento do Estado, que poderia ter seu desenvolvimento retardado pelo investimento no setor educacional e cultural. O fato é que a economia do Espírito Santo não estava em condições tão desfavoráveis assim, tendo crescimento do PIB acima da média nacional na década de 1970, e foi impulsionada pelo desenvolvimento do setor industrial (Caçador; Grassi, 2010, p. 4). Não só os articulistas “estatais” criticavam as tentativas de desenvolvimento cultural, articulistas com ideias “de senso comum tirado à esquerda” (Magalhães, 2014, p. 29) criticaram a proposta de construção do Cais das Artes (taxando-a de “coisa de elite”), até hoje não finalizado, e que poderia ser mais um equipamento cultural do Estado a ser ocupado por diversas iniciativas culturais que representassem o complexo de práticas culturais existentes no ES.

A orquestra sinfônica e o estudo de instrumentos de cordas friccionadas não existiriam sem o trabalho incansável de Vera Camargo e Alceu Camargo em prol da classe de cordas no Estado. Em meio a “pianolatria” nacional, para utilizar uma expressão de Mário de Andrade, ter o desenvolvimento de uma classe de cordas em solo capixaba favoreceu significativamente o processo de estruturação da OSES. O compositor Marlos Nobre, em visita ao Espírito Santo para realizar um recital de piano, à época responsável pelo setor de música da FUNARTE, comenta o seguinte sobre o estado do ensino de cordas no ES: “Em Vitória, a Escola de Música é o sexto estabelecimento onde leciono no Brasil e devo dizer que foi aqui que encontrei mais jovens a estudar instrumentos de arco.” (*A Tribuna*, 1976 *apud* Magalhães, 2014, p. 43).

Do trabalho realizado por Vera e Alceu surgiu a Orquestra de Câmara da EMES (OC-EMES), inicialmente formada por professores, alunos e músicos amadores, a orquestra tinha finalidade acadêmica, sendo um espaço para a prática musical em conjunto. A Orquestra de Câmara realizou uma apresentação em 1976 que gerou movimentação na imprensa, interessada no projeto cultural que estava sendo organizado pela Fundação Cultural (FC)¹⁶. Em uma entrevista dada por Beatriz Abaurre ao jornal *A Gazeta*, a diretora da FC

¹⁶ A Fundação Cultural é o órgão antecessor do Departamento Estadual de Cultura, que posteriormente se tornou a Secretaria de Cultura do Estado (SECULT).

diz que o concerto seria uma forma de chamar atenção do governo estadual para o trabalho desenvolvido pela OC-EMES: “Primeiramente nós queremos apresentar o trabalho que temos conseguido, para depois pedir o apoio.” (*A Gazeta*, 1976 *apud* Magalhães, 2014, p. 56). Ou seja, o governo estadual precisaria ser convencido da necessidade e importância de se estruturar esse equipamento cultural, agindo de maneira indiferente e paternalista, agindo de “boa vontade” apenas quando fosse possível ser colocado como a figura de “salvador”.

Dado o desinteresse do Estado, Beatriz Abaurre, diretora da FC, e Sonia Cabral, coordenadora de música erudita da FC, buscaram maneiras de financiar o trabalho da Orquestra de Câmara do Espírito Santo (OCES), subordinada à FC, tendo conseguido verba federal da FUNARTE para viabilizar o pagamento de cachês. Esse passo da FC foi determinante para a criação de um espaço de atuação profissional para os músicos eruditos capixabas, uma vez que a EMES não poderia oferecer bolsas de manutenção de curso para os integrantes de sua OC-EMES, já que seus recursos advinham do estado, e não do governo federal.

A origem da OCES a partir do trabalho realizado pela OC-EMES gerou debates intensos. De um lado, alguns viam que a FC estaria se aproveitando do trabalho realizado pela EMES, e, conseqüentemente, esvaziando as atividades da OC-EMES, e outros entendiam que a ação da FC seria necessária para se estabelecer um mercado profissional para os músicos de orquestra do Estado, provendo o pagamento de cachês. Independente da ótica de leitura escolhida, o fato é que não se poderia criar uma orquestra sinfônica estatal sem a absorção de músicos da EMES, e que a EMES iria sofrer uma baixa de músicos, por não poder mantê-los financeiramente para as suas atividades. Afora o embate, o fato é que o baixo investimento do Estado em atividades culturais diminuiu o potencial de ações de ambas as instituições. Ao invés de se combater a inoperância cultural do Estado de forma conjunta, infelizmente houve uma divisão de forças e disputa de poder político (principalmente por parte dos gestores da FC) que enfraqueceu as atividades as instituições deveriam e mereciam desenvolver.

Nos textos de Martins (2006), Carneiro e Ribeiro (2010) e Magalhães (2014) não se diz nada sobre isso, mas acreditamos que a conta do apoio do governador Élcio Álvares ao reconhecimento dos cursos superiores da EMES e à cessão do prédio da SEC para a EMES chegou em 1977, um ano após o jantar homenagem que sacramentou a conquista de uma demanda fundamental da EMES. Nesse ano, o chefe da casa civil estadual telefonou para a casa da então diretora da EMES, Vera Camargo, para pedir, em nome do governador Élcio Álvares, que fosse realizada a transferência da OC-EMES para a Fundação Cultural. Assim foi feito por Vera. O que se destaca nesse processo é que, mesmo sendo a FC um órgão do Estado, ela não era financiada por ele, apenas administrada, e, ainda assim, o Estado não se viu constrangido em fazer um pedido como esse. Segundo Magalhães (2014, p. 76, grifo nosso):

E foi assim que a transferência se deu, com um simples telefonema. Por isso na longa pesquisa realizada **nunca se localizaria o ato formal de criação** da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo. Porque nunca houve esse ato formal naquele momento da história. Não se assinou nenhum documento, nem requerimento, recibo, nem nada. Simplesmente, no início do ano de 1977, para atender a um pedido do governador Élcio Álvares, a Orquestra de Câmara da EMES passou a ser denominada como um equipamento da Fundação Cultural do Estado e ponto final, ou melhor: ponto inicial de nossa história.

Contudo, o caminho para criação oficial e regulamentação da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, em 1986, ainda seria longo. A esperança profissionalização do músico orquestral capixaba estava por vir.

Um episódio importante desse momento de instabilidade foi a saída de Vera Camargo e de Alceu Camargo da OCES. Alceu Camargo foi contra o nivelamento de pagamento dos salários (todos os integrantes recebendo o mesmo valor, inclusive o maestro). Já que ocupava o cargo de *spalla*, Alceu solicitou aumento de seus vencimentos e não foi atendido. Como sabemos, é prática comum um vencimento maior do *spalla* em relação a outros músicos de orquestra, mesmo sendo chefes de naípe.

Com ressentimento, Alceu afirma em reportagem: “não concordamos com o nivelamento de salários que se estabeleceu e decidimos nos afastar da orquestra que ajudamos a fundar.” (*A Gazeta*, 1978 *apud* Magalhães, 2014, p. 86). O jornalista Marien Calixte, à época diretor da FC, e a coordenadora de música erudita da FC, Sonia Cabral, também comentam a situação no jornal *A Gazeta* e adotam um tom duro com Alceu, desmerecendo de forma estúpida a importância de Alceu para a formação da orquestra que a FC recebeu no colo por um simples telefonema:

Lamentamos que o professor Alceu tenha resolvido sair da orquestra, mas achamos que sua atitude foi muito incoerente e marcada pelo **mercenarismo**. Se ele trabalhou de graça de 1963 até agora e, de repente, quando a Fundação assume a condição de **mecenas** resolve lutar somente por seu salário mostra uma **falta de respeito** pra todos que vem lutando para melhorar as condições da orquestra e seus músicos. (*A Gazeta*, 1978 *apud* Magalhães, 2014, p. 86)

Esse tipo de atitude de desrespeito, característica dos gestores do Estado, seria contínua ao longo dos anos. Sempre com a ideia de que se está fazendo muito, quando, na verdade, se faz o mínimo que um Estado deve fazer para garantir direitos básicos à população. Chamar de mercenários músicos que, como eles mesmos sabiam, trabalharam de graça em prol do desenvolvimento artístico e cultural no Estado, é inaceitável. Sem eles, nada do que havia e do que há de música de concerto no ES poderia ter acontecido. Por aqui se “trabalha e confia”, na esperança de que em algum momento vai vir do alto a salvação benevolente dos homens fortes da terra de Canaã, já que, conforme afirma em reportagem, a substituta de Alceu, a violonista Micaela Berger, não teria assumido o posto “em busca de dinheiro”. Segundo Magalhães (2014, p. 88, grifo do autor): “Existia uma visão nada sutil, exposta abertamente na mídia, que os músicos [capixabas] deveriam ser como ‘*missionários*’ da cultura, enquanto aqueles que tentavam se profissionalizar e impor seu valor acabavam sendo tachados de mercenários.”

Em entrevista ao jornal *A Gazeta* no ano de 1979, o violonista Maurício de Oliveira expõe o dilema vivido pelo músico capixaba: “A Fundação Cultural não pode continuar sendo um órgão que gasta uma fortuna todos os anos importando coisas ou fazendo movimento cultural destinado a uma elite, dando costas aos valores culturais do Estado. (...) Acho que **em primeiro lugar devem vir aqueles que estão aqui todos esses anos sofrendo para criar alguma coisa.**” (*A Gazeta*, 1979, *apud* Magalhães, 2014, p. 90, grifo nosso). Passado os anos, foi promulgado o Decreto N° 2.343-N em 1986 que homologou o quadro o quadro complementar na OSES, com seus respectivos cargos e salários. Atualmente a OSES se encontra sob gestão de uma Organização Social, a Companhia de Ópera do Espírito Santo (COES), modificando seu antigo modelo de gestão, fruto de debates e disputas que percorreram anos, para que se chegasse a um patamar mínimo de qualidade funcional. Após anos de atuação da maioria dos músicos da OSES como profissionais por Designação Temporária, já que não foram realizados muitos concursos nas duas últimas décadas, hoje eles mantêm seus vínculos empregatícios por “carteira assinada”, no regime da lei da Con-

solidação das Leis do Trabalho. Boa parte dos músicos contratados para o naipe de cordas e percussão¹⁷ são do ES, demonstrando algumas reminiscências do trabalho desenvolvido por Alceu e Vera Camargo e, posteriormente, por seus alunos, como Hariton Nathanailidis e Alexandre Lopes. Já o naipe de madeiras e metais têm composição majoritária de músicos de outros Estados.

Com relação à FAMES, que recentemente realizou um concurso para a renovação de seu quadro de professores (2022), a situação é inversa: a maioria dos novos contratados são oriundos de outros Estados. As dificuldades vividas pela instituição nos anos 90 e 2000 retardaram demasiadamente a organização de cursos de especialização, atividades de pesquisa etc., além de ter perdido inúmeros professores capixabas de talento acadêmico reconhecido para outras instituições brasileiras. Com isso, a FAMES não conseguiu se parear academicamente com instituições de outras localidades, já que, como comentado anteriormente, quanto mais o Estado se atrasa, maior é o caminho a ser percorrido pelos que correm por conta própria para atingir espaços institucionalizados que ele mesmo não quis, ou não foi capaz, de oferecer.

5. Considerações finais

Ao longo deste artigo foi possível observar como as pesquisas musicológicas locais “periféricas” realizaram iniciativas de pesquisa que ampliaram o conhecimento musicológico das práticas musicais locais, ao mesmo tempo em que ampliaram o escopo de objetos de interesse da musicologia “nacional”, contribuindo para a melhor compreensão da diversidade cultural no país. Foi possível observar a importância de determinadas ações de pesquisa para a construção das bases de investigação musicológica, construindo estratégias de pesquisa que dessem conta das especificidades arquivísticas locais e das tipologias de documentos disponíveis. Destaca-se, também, a importância do mapeamento fontes arquivísticas e do estado de conhecimento local para que as pesquisas tivessem capacidade de ação musicológica de longo prazo. Dessa maneira, entendemos que a pesquisa que estamos realizando sobre a música no Espírito Santo é de fundamental importância para a abertura de um campo de investigação musicológico de longo prazo.

Com relação à bibliografia musicológica capixaba analisada, observamos o quanto a pobre visão cultural e social dos agentes políticos Estatais impactou o desenvolvimento musical no ES. A desimportância dada à cultura, de modo geral, e à música, especificamente, gerou impactos que até hoje são sofridos pela comunidade musical no Estado. Apesar desse contexto desfavorável, vimos o quanto a ação incansável de diversos agentes culturais, especialmente de figuras femininas, foi determinante para que alguns avanços importantes pudessem ter ocorrido.

Esperamos que esta pesquisa possa contribuir para o campo musicológico capixaba, apresentando o estado de conhecimento sobre sua história institucional para facilitar ações de pesquisas que ocorrerem no futuro. Ainda há muito a se fazer, mas acreditamos que progressivamente será possível apresentar resultados que poderão dinamizar o estudo musicológico local.

17 A atuação do percussionista capixaba Wagner Nascimento na formação de diversos percussionistas capixabas deve ser registrada. Atualmente Wagner é percussionista da Orquestra do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília.

Referências

- Adeodato, Ademir. **Entre lares, lyceus e liturgias**: professores de música nas escolas do Espírito Santo, vestígios de histórias não contadas (1843-1930). 2016. 258 p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Benjamin, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Sotuyo Blanco, Pablo. Diagnósticos, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira. **Música Hodie**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 93-102, nov. 2004. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/3938>. Acesso em: 16 dez. 2023.
- Sotuyo Blanco, Pablo (org.). **Musicologias sem fronteiras**: estado da pesquisa no núcleo de estudos musicológicos da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2020.
- Sotuyo Blanco, Pablo; Magalhães, Pablo Iglesias; Araújo, Pedro Ivo. Pesquisa musicológica e acesso à informação. **Ictus Music Journal**, Salvador, v. 15, n. 1, p. 49-64, jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/45150>. Acesso em: 16 dez. 2023.
- Caçador, S. B.; Grassi, R. A. A Economia Capixaba no Período Pós-1990: O Processo de Diversificação Concentradora. **Revista Economia Ensaios**, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, v. 23, n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaeconomiaensaios/article/view/3740>. Acesso em: 19 dez. 2023.
- Carneiro, Catarina M.; Ribeiro, Daniela R. **Notas sobre a Fames**: a história da primeira instituição de ensino de música do Espírito Santo. Vitória: DIO, 2010.
- Cerqueira, Fábio Vergara; Michelon, Francisca Ferreira; Nogueira, Isabel Porto; Goldberg, Luiz Guilherme Duro; Ferreira, Maria Letícia Mazzuchi. O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. In: Nogueira, Isabel Porto; Michelon, Francisca Ferreira; Silveira Junior, Yimi Walter Premazzi (org.). **Música, memória e sociedade ao sul**: retrospectiva do grupo de pesquisa em musicologia da UFPel (2001-2011). Pelotas: Editora da UFPel, 2010. p. 27-57.
- Foucault, Michael. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves.
- Goff, Jacques Le. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Tradução: Bernardo Leitão [et al.].
- Halbwachs, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003. Tradução de Beatriz Sidou.
- Magalhães, Juca. **Da capo**: de volta às origens da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo. 2. ed. Vitória: Editae Studio, 2011.
- Martins, Regina Célia Nava. **Escola de Música do Espírito Santo**: 50 anos de história. 2006. 26f. Monografia (Pós-Graduação em Docência para o Ensino Superior) - Faculdade Batista de Vitória- FABAVI, Vitória, 2006.
- Nogueira, Isabel Porto; Ferreira, Maria Letícia Mazzucchi. Memórias de Músicos: Mujeres Intérpretes Amélia Lopes Cruz: una mujer de tango y milonga en el sur de brasil. In: Nogueira, Isabel Porto; Michelon, Francisca Ferreira; Silveira Junior, Yimi Walter Premazzi (org.). **Música, memória e sociedade ao sul**: retrospectiva do grupo de pesquisa em musicologia da UFPel (2001-2011). Pelotas: Editora da UFPel, 2010. p. 303-317.
- Nogueira, Isabel Porto; Michelon, Francisca Ferreira; Silveira Junior, Yimi Walter Premazzi (org.). **Música, memória e sociedade ao sul**: retrospectiva do grupo de pesquisa em musicologia da UFPel (2001-2011). Pelotas: Editora da UFPel, 2010.
- Schayder, José Pontes. **Como se tem escrito a história do Espírito Santo**: pequeno ensaio. Cachoeiro de Itapemirim: Cachoeiro Cult, 2011.
- Silva, Osmar. **História da música popular capixaba**, 1900-1980. Vitória: DEC/SEDU, 1986.

ABMUS

Associação Brasileira de Musicologia

EPISTEMOLOGIAS DA COMPLEXIDADE: UMA CAIXA DE FERRAMENTAS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA E PARA A MUSICOLOGIA?

*Maya Suemi Lemos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
mayasuemi@gmail.com*

Resumo: É apresentada a problemática mobilizadora do projeto de pesquisa em curso, intitulada “Epistemologias da complexidade: uma caixa de ferramentas para a história da música e para a musicologia?”, seus objetivos e referencial teórico.

Palavras-chave: estudos da complexidade; história da arte global; história global da música; musicologia.

EPISTEMOLOGIES OF COMPLEXITY: A TOOLBOX FOR MUSIC HISTORY AND MUSICOLOGY?

Abstract: The mobilizing problem of the current research project, entitled “Epistemologies of complexity: a toolbox for music history and musicology?”, its objectives and theoretical framework are presented.

Keywords: complexity studies; global art history; global history of music; musicology.

1. Perspectivas globais na música e na musicologia

A vertente dita “global” vem se afirmando no campo da história da arte nas últimas duas décadas, manifestando uma atenção marcada às dinâmicas de trânsito, interdependência e interconectividade como elementos fulcrais para a inteligência dos artefatos e fenômenos artísticos. Nesse sentido ela aparece como uma filiação ou desdobramento quase natural da “história global” ou “mundial”¹, cuja emergência remonta ao menos aos anos 1980². A preocupação que ela dirige aos fundamentos etnocêntricos e universalizantes que presidiram à constituição da disciplina História da Arte deixa visível, igualmente, um influxo dos estudos pós-coloniais, dos estudos subalternos e das correntes decoloniais. Assim, um dos elementos centrais da agenda da História da Arte Global é, de fato, um descentramento de perspectiva que, dentre outros efeitos, vem abrindo espaço para um reposicionamento de objetos ou processos artísticos anteriormente invisibilizados ou consignados nas periferias da disciplina³, para uma releitura de objetos artísticos em perspectiva não eurocêntrica, para a visibilidade de interpretações oriundas do sul global. A extensão do repertório de estudo a materialidades e fenômenos artísticos externos ao cânon ocidental suscita problemas epistemológicos e conceituais evidentes. Dela decorre uma relativização da operacionalidade de categorias e práticas tradicionais da disciplina – a noção de estilo, as periodizações e temporalidades universalizantes, os recortes nacionais – que tem como corolário a necessidade de abertura para outros horizontes epistemológicos.

Tendência análoga pode ser percebida em parte das pesquisas recentes no campo da música, sejam elas historiográficas ou musicológicas, que vêm buscando atentar para os processos históricos dinâmicos, para as conectividades, trocas, mobilidades e para a interdependência entre formas culturais em contextos musicais. Citemos, como exemplos, o projeto coletivo de pesquisa capitaneado por Reinhard Strohm (Oxford University), *Towards a Global History of Music*, agraciado em 2012 com o Balzan Prize, e cujos resultados podem ser lidos na coletânea dele decorrente, *Studies on a Global History of Music* (Strohm, 2018); os estudos musicológicos de Olivia Bloechl (University of Pittsburgh) sobre a música na Primeira Modernidade e, mais especificamente, sobre a influência ameríndia sobre a música europeia (Bloechl, 2004; 2006; 2008), que encontra ressonância, por exemplo, nos estudos de Rogério Budasz sobre sonoridades afro-americanas em tablaturas para cordas dedilhadas ibéricas seis e setecentistas (Budasz, 2007); estudos de Timothy Taylor sobre música em perspectiva transnacional e global (Taylor, 2007); o projeto de pesquisa coordenado por Pedro Aragão (UNIRIO) e desenvolvido na Universidade de Aveiro (projeto Libersound, <https://www.libersound.pt/>), sobre fluxos transoceânicos (entre Brasil, Portugal, Moçambique e Goa) na fonografia em 78 rpm, na primeira metade de século XX. Diferentes em suas abordagens metodológicas, finalidades e recortes temporais, esses e outros tantos estudos recentes **têm como denominadores comuns tanto a busca de superar perspectivas eurocêntricas quanto a atenção às dinâmicas transculturais**

1 Nos referimos aqui à História Global não como um campo de estudos dos processos de globalização, nem tampouco como referente à um período histórico que corresponderia à sociedade globalizada (como descreveu o historiador Bruce Mazlish (Mazlish; Buultjens, 1993), mas sim, ao nosso ver de forma mais profícua, como uma prática historiográfica que salienta os fenômenos complexos de interdependência e de conectividade intrínsecos aos processos histórico - uma “história conectada”, como formulou Sanjay Subrahmanyam (Subrahmanyam, 2012), ou seja, menos como um campo do que como um método.

2 Institucionalizada nos EUA desde 1982 com a fundação da World History Association, mas já em desenvolvimento no campo da economia desde os anos 1960 com as teorias da dependência e, em seguida, do sistema-mundo.

3 Alguns exemplos de estudos a partir do Brasil em: Berbara, Maria; Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). *Conexões: ensaios de história da arte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014; Avolese, Claudia Mattos; Meneses, Patricia D. (orgs.). *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade; Vasto, 2020.

que atravessam os fenômenos musicais. Disto decorre naturalmente a relativização ou problematização de categorias e classificações (gêneros musicais, enquadramentos nacionais, periodizações, estilos etc.) que, diante de fenômenos transculturais, híbridos, complexos, aparecem como ferramentas muitas vezes pouco operacionais.

2. Perspectivas da complexidade

Poderíamos dizer que esse tipo de abordagem global ou conectada atenta para a realidade fenomênica dos processos de criação, circulação e recepção na música, buscando seguir suas dinâmicas de fluxo e transformação. Trata-se em última análise, nos parece, de observá-los na ecologia de sua conformação e de sua transformação, na complexidade de seu ecossistema. Nesse sentido, esse direcionamento parece se sintonizar com outras abordagens que, nas ciências humanas e para além delas, vêm buscando pensar as *coisas* menos por suas fixidades do que por suas metamorfoses, menos por sua contenção e recorte do que por seu vazamento e sua porosidade, borrando fronteiras disciplinares e distinções dicotômicas, complexificando relações entre sujeito e objeto, entre natureza e cultura, entre corpo e mente, entre dentro e fora. Mencionemos, a título de exemplo, entre os contemporâneos, a proposta de uma “antropologia ecológica”, de Tim Ingold (Ingold, 2013), a “antropologia da natureza” de Philippe Descola (Descola, 1986; 2005), a “metafísica da mistura” do filósofo Emanuele Coccia (Coccia, 2018) ou, para além das humanidades, a vertente enativista das ciências cognitivas, ou a epigenética, por exemplo.

Essas abordagens, oriundas de campos diversos do conhecimento, que se debruçam sobre fenômenos diversos, em escalas diversas, tem como elemento comum uma atenção aos fenômenos em sua *complexidade*. Elas ressoam e dão continuidade, de uma maneira ou de outra, às teorias que, ao longo do século XX, buscaram inquirir os processos complexos: a teoria de sistemas no campo da ecologia, aprofundada pelas teorias de sistemas complexos, que tiveram grande impulso nas ciências naturais, matemáticas e na filosofia da ciência por meio dos trabalhos de Ilya Prigogine, Grégoire Nicolis e Isabelle Stengers, para citar apenas alguns dos nomes expoentes.

Trata-se, assim, de um ecossistema de pensamento complexo, historicamente constituído, do qual emergiram as próprias abordagens globais da história (e, por extensão, de uma abordagem global da história da arte e da música).

Abordar fenômenos artísticos globalmente conectados e em fluxo, que envolvem ao mesmo tempo continuidades e descontinuidades, dinâmicas complexas de transculturação e suas frequentes assimetrias é sem dúvida um desafio. Ferramentas conceituais e metodológicas vêm sendo pensadas mundialmente por historiadores da arte para enfrentar os desafios postos num projeto de história da arte global ou conectada. Por exemplo as noções de *heterocronia* e *anacronia* propostas por Keith Moxey (Moxey, 2013; Karlholm & Moxey, 2018) como forma de manejar as diferenças temporais para além de uma temporalidade universalizante e por vezes teleológica, ou a noção de *contaminação* ou *contágio*, manejada por Béatrice Joyeux-Prunel, (Joyeux-Prunel, 2019) na qual estão implicados não somente os canais de circulação das formas e das imagens e as maneiras pelas quais se dá o “contágio” (“citações, cópias, pastiches, reutilizações”),

mas também as qualidades intrínsecas às imagens, sua capacidade de agência, ou poderíamos dizer melhor, sua capacidade epidêmica. Thomas DaCosta Kaufmann (Kaufmann, 2004; 2008) propõe uma “geografia da arte”, que investigue “como a arte resulta de ou expressa uma resposta às circunstâncias geográficas, seja diretamente, seja na maneira pela qual essas circunstâncias modelaram diferenças humanas que levaram à produção de distintos tipos de objetos”. Em perspectiva metodológica, são exemplos as ferramentas quantitativas, cartográficas e estatísticas voltadas para o mapeamento digital e a visualização de dados, tal como propostas no projeto Artl@s: bases de dados georreferenciadas⁴, cartografias de espaços expositivos, bases de imagens dotadas de ferramentas algorítmicas de visão artificial e classificação por similaridade⁵.

As ferramentas conceituais e metodológicas citadas acima se dirigem a dimensões temporais e geográficas da complexidade, sem dúvida. Nos parece, no entanto, que as teorias da complexidade propriamente ditas, cujo desenvolvimento se deu e se dá desde ao menos o início do século XX, não tenham sido interrogadas de forma mais direta como um possível caminho epistemológico para a abordagem global das artes como um todo e, particularmente, da música. Situação distinta é a de outras disciplinas dentro das ciências humanas como a economia e a sociologia que, já em meados do século XX, se utilizaram das noções de sistema e de complexidade, oriundas das ciências da natureza. Exemplos fulgurantes são, no campo da economia, as teorias da dependência (Theotônio dos Santos, Ruy Mauro Marini, André Gunder Frank) e do sistema-mundo (Immanuel Wallerstein, Giovanni Arrighi, Samir Amin) que, se dirigindo aos processos de formação de um mundo globalizado a partir do séc. XVI, e de sua consolidação, fizeram uso da teoria de sistemas.

Assim, no projeto de pesquisa recentemente iniciado no contexto de nossas atividades junto ao Programa de Pós-graduação em História da Arte da UERJ (PPGHA/UERJ) e do Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO (PPGM/UNIRIO), cuja problemática aqui descrevemos, nos propomos a refletir sobre de que forma(s) as diferentes abordagens da complexidade, suas respectivas formas de olhar e inquirir os fenômenos, podem inspirar as práticas e os métodos no campo da história da música e da musicologia. De que forma o pensamento complexo desenvolvido em outras áreas pode nos ajudar a pensar em caminhos epistemológicos para a pesquisa em música? Como lidar com a infinitude de variáveis implicadas nos fenômenos musicais, fundamentalmente complexos? De que forma as propriedades dos sistemas complexos, tais como estudadas nos campos das ciências da natureza, podem nos ajudar a pensar os fenômenos musicais? A teoria de sistemas e sua noção de “sistema aberto”, assim como seus modelos de investigação quantitativa, podem nos ajudar a abordar os fenômenos e processos musicais? O uso que a economia, a sociologia e a história já fizeram das teorias da complexidade pode inspirar usos análogos em nosso campo? São algumas das perguntas que nos colocamos.

Nossa pesquisa se organiza em torno de três objetivos:

1. Realizar pesquisa exploratória da teoria de sistemas, da teoria de sistemas complexos, das propriedades dos sistemas complexos (p. ex. causalidade circular, ciclos de feedback, paradoxos lógicos, emergências, imprevisibilidade etc.)⁶; no campo da ecologia, a teoria dos ecossistemas e seus

4 Database BASART, financiado pela Agence nationale pour la Recherche (ANR), Suíça.

5 Projeto *Visual Contagions*, coordenado por Nicola Carboni, Marie Barras, Béatrice Joyeux-Prunel, (chaire d’humanités numériques), Universidade de Genebra.

6 Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle. *Order out of Chaos – man’s dialogue with nature*. Toronto; New York: Bantam

conceitos (p. ex. invasão, sucessão, mecanismos de equilíbrio e auto-organização etc.), os modelos de evolução ecossistêmica⁷.

2. Identificar as formas pelas quais as ciências humanas se utilizaram historicamente e vêm utilizando modelos, ferramentas e conceitos oriundos das epistemologias da complexidade⁸.

3. Estudar possibilidades de aplicação de modelos e ferramentas das teorias da complexidade no campo da história global (ou conectada) da música e da musicologia, assim como do uso operacional de conceitos delas oriundos.

Entendemos que uma tal pesquisa tenha como corolário uma reflexão acerca das possíveis convergências ou confluências entre as abordagens da complexidade e sistemas de pensamento e de conhecimento ex-cêntricos⁹. Em que medida as epistemologias da complexidade podem ser postas em diálogo com eles? Qual o lugar que esses sistemas de pensamento podem ocupar numa perspectiva de abertura epistemológica na historiografia da música e da musicologia?

James Elkins, figura de proa nos estudos globais da história da arte, argumenta que os modelos tradicionais da história da arte, são “onipresentes em nossas maneiras de escrever, de pensar e de falar”, a ponto de poderem “nos impedir de notar a que ponto nossas críticas supostamente incisivas deixam na realidade intacto o enorme aparelho da história da arte” (Elkins, em seu posfácio para Kaufmann; Dossin; Joyeux-Prunel, 2015, p. 213, nossa tradução). “Nós produzimos um discurso à maneira do Atlântico Norte, com momentos de autocorreção, continua Elkins, “e nós temos dificuldade de reconhecer ou de valorizar escritos que vêm de fora de nossos critérios, de nossos hábitos e de nossas práticas (idem). Elkins sugere que “um enorme desafio espera uma prática histórica mais aventureira, que tentaria explicar as obras de arte através de textos indígenas não ocidentais” (Elkins, 2011, p. 380, nossa tradução). O propósito de Elkins suscitou reações, como a da historiadora da arte Parul Dave Mukherji (Jawaharlal Nehru University, New Delhi), que apontaram para expectativa essencialista de um método de pensamento autóctone puro, “radicalmente diferente”. “Toda pretensão a um sistema interpretativo *indígena* é tão carregada de reducionismo quanto a tradição intelectual *ocidental*”, adverte Mukherji, “na medida em que as ideias que circulam e se fecundam

Books, 1984; Nicolis, Grégoire; Prigogine, Ilya. *Exploring Complexity*. New York: Freeman and Company, 1989; Érdi, Péter. *Complexity Explained*. [s.l.]: Springer, 2008; Epstein, Joshua. *Nonlinear Dynamics, Mathematical Biology, and Social Science*. Boca Raton: Perseus, 1997; Huberman, B.; Hogg, T. “Complexity and adaptation”. *Physica*, 22, 1986, p. 376–384; Kampis, G. *Self-Modifying Systems in Biology and Cognitive Science. A new framework to Dynamics, Information and Complexity*. Oxford: Pergamon Press, 1991; K; May R. *Stability and complexity in model ecosystems*. Princeton: Princeton University Press, 1973; Casti, John; Karlqvist, Anders (eds.). *Complexity, Language and Life: Mathematical Approaches*. Berlin: Springer, 1986; Casti, John; Karlqvist, Anders (eds.). *Art and Complexity*. Amsterdam: Elsevier Science, 2003; Vicsek, T. “Complexity: The bigger picture”. *Nature*, Vol. 418, 2002.

7 Odum, Eugene; Barrett, Gary. *Fundamentals of Ecology*. [s. l.]: Cengage, 2004; Odum, Eugene. “The strategy of ecosystem development”. *Science*, 104, p. 262-270, 1969; Allen, T.; Starr, T. *Hierarchy: Perspectives for Ecological Complexity*. Chicago: University of Chicago Press, 1982; Cherret, J. M. (ed). *Ecological concepts*. [s. l.]: Blackwell Scientific Publications, 1989; Higashi, M.; Burs, T. P. (eds). *Theoretical studies of ecosystems. The network perspective*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991; Jørgensen, S. E. *Fundamentals of ecological modelling*. Amsterdam: Elsevier, 1994; Müller, F. “State-of-art in ecosystem theory”. *Ecol. Modelling*, 100, p. 135-161, 1997.

8 Colander, David (ed.). *Complexity and the History of Economic Thought*. London; New York: Routledge, 2003; Beinhocker, E. *Origin of Wealth: Evolution, Complexity, and the Radical Remaking of Economics*. Harvard Business School Press, 2006; Maldonado, Carlos Eduardo. “History as an increasingly complex system”. In: Horgan, J. (ed.). *History and Cultural Identity*. Washington: Council for Research in Value and Phil., 2011, p. 129-152; Jones-Rooy, Andrea; Page, Scott. “The Complexities of Global Systems History”. *The Journal of The Historical Society*, Vol. 10, Issue 3, September 2010, p. 345-365; Hermann, Lucila. “O método ecológico em Sociologia”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 16, n. 48, p. 149-165, dezembro de 2017.

9 Isto é, sistemas de pensamento e conhecimento vigentes em sistemas culturais não modernos e não ocidentais.

em um longo período de tempo e de espaço não respeitam as fronteiras étnicas ou geográficas” (Mukherji, 2014, p. 153, nossa tradução).

Seguindo tanto a abordagem de Elkins, atenta à necessidade de um descentramento epistemológico, quanto à advertência de Mukherji quanto ao essencialismo na pressuposição de sistemas de pensamento autóctones puros, nos perguntamos se as abordagens da complexidade podem significar um desvio produtivo ao impasse. Pois o pensamento complexo, na medida em que busca escapar a um reducionismo científico mutilante, pouco afeito à inteligibilidade da realidade fenomênica das *coisas*¹⁰, na medida em que as reconsidera em sua ecologia, como partes indissociáveis de um ecossistema em contínua transformação, parece coadunar naturalmente com sistemas de pensamento que não passaram necessariamente pela cesura entre sujeito e objeto, entre natureza e cultura, entre dentro e fora, entre o individual e o coletivo, e outras tantas outras cesuras que marcam a emergência e a afirmação da racionalidade moderna.

Nas palavras do xamã Yanomami Davi Kopenawa, a ecologia concerne “tudo o que ainda não tem cerca”. “Quem ensinou a demarcar foi o homem branco”, lamenta. “A demarcação, divisão de terra, traçar fronteira é costume de branco, não do índio”, afirma Kopenawa (Kopenawa; Albert, 2015, p. 480). Nos perguntamos se caminhar na direção de um pensamento complexo na história da música e da musicologia não seria uma visada utópica na direção de uma necessária convergência epistemológica que, acolhendo tanto a ecologia complexa dos fenômenos musicais quanto a complexidade cultural dos mundos pelos quais eles transitaram e transitam, faça jus à sua realidade fenomênica, aquém e além das cercas historicamente constituídas, e que agora parecem fazer écran às realidades que buscamos compreender. “Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro”, completa Kopenawa (Kopenawa; Albert, 2015, p. 390).

Seria o enfrentamento da complexidade uma utopia? O pensamento complexo assume de partida que o conhecimento da totalidade dos fenômenos constitui uma utopia. “A consciência da complexidade nos faz compreender que jamais poderemos escapar da incerteza e que jamais poderemos ter um saber total (...). Estamos condenados ao pensamento incerto, a um pensamento trespassado de furos, a um pensamento que não tem nenhum fundamento absoluto de certeza. Mas somos capazes de pensar nessas condições dramáticas”, ponderou Edgar Morin de forma ao mesmo resignada e otimista (Morin, 2005, p. 69). Quanto à necessidade dessa utopia, a profusão de publicações recentes em torno da complexidade parece indicar que sim. “O estudo da complexidade vai ser a ciência do século XXI”, vaticinou o físico pop star Stephen Hawking em 2000, ao ser perguntado, naquela virada de milênio, sobre qual seria a principal característica do tempo que então se iniciava. No momento em que escrevo essas linhas, me deparo com a notícia de que o Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, promoveu poucos meses atrás uma série de conferências e discussões acerca dos avanços dos estudos da complexidade e discutir a validade da profecia de Hawking¹¹.

Utopia e necessidade se conjugam aqui frente à urgência de pensar caminhos possíveis para os desafios postos à história da música no mundo pós-colonial – desafios que a disciplina parece aceitar enfrentar,

10 Seguimos Tim Ingold, quando dá preferência ao termo *coisas*, em lugar do termo *objetos*, que tende a privá-las de sua vida fenomênica.

11 Cf. notícia posta no website do instituto: <http://www.iea.usp.br/noticias/serie-de-conversas-discute-complexidade#:~:text=Em%202000%2C%20falando%20sobre%20o,ser%C3%A1%20o%20s%C3%A9culo%20da%20complexidade>

em sua vertente global. Em última análise, trata-se de aceitar o convite que a história global nos faz. Ao enxergar os fenômenos artísticos em sua complexidade, de forma multidimensional, ecossistêmica, ela nos convida naturalmente a interpelar outras epistemologias, a abrir outros campos de sentido que permitam a emergência de novas relações com os fenômenos musicais historicamente constituídos. Buscamos responder a esse convite, nesta pesquisa, num movimento ao mesmo tempo de extroversão e de retroversão: expandindo o campo para outros horizontes epistemológicos e disciplinares e, ao mesmo tempo, irrigando a história da música global a partir das fontes que estão na origem mesmo de sua própria gênese.

Referências

- Bloechl, Olivia. *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Bloechl, Olivia. “Protestant Imperialism and the Representation of Native American Song”. *The Musical Quarterly*, Vol. 87, No. 1, pp. 44-8, Spring, 2004.
- Bloechl, Olivia. “Savage Lully”. *Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal*, XI, pp. 45-80, 2006.
- Budasz, Rogério. “Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil”. *Early Music*, Vol. xxxv, No. 1, Oxford University Press, 2007.
- Coccia, Emanuele. *A vida das plantas – uma metafísica da mistura*. [S. l.]: Cultura e Barbárie, 2018.
- Descola, Philippe. *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme/Fondation Singer-Polignac, 1986.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- Elkins, James. “Why Art History Is Global”. In: HARRIS, Jonathan (org.). *Globalization and Contemporary Art*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- Ingold, Tim. *Making - Anthropology, archaeology, art and architecture*. London & New York: Routledge, 2013.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “Visual Contagions, the Art Historian, and the Digital Strategies to Work on Them”. *Artl@s Bulletin*, Volume 8, Issue 3, 2019.
- Karlholm, Dan e Moxey, Keith. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony*. New York: Routledge, 2018.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, “The Geography of Art: Historiography, Issues, and Perspectives”. In: Zijlmans, Kitty; Van Damme, Wilfried (eds.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008, p. 167–182.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. *Toward a geography of art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.
- Kaufmann, Thomas DaCosta; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (eds.), *Circulations in the Global History of Art*. London & New York: Routledge, 2016.
- Kopenawa, Davi e Albert, Bruce. *A queda do Céu – palavras de um xamã yanomami*. (Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

- Mazlish, Bruce e Bultjens, Ralph. *Conceptualizing Global History*. Michigan: Boulder: Westview, 1993.
- Morin, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- Moxey, Keith. *Visual Time: The Image in History*. Durham and London: Duke University Press Books, 2013.
- Mukherji, Parul Dave. “Whither Art History in a Globalizing World”. *Art Bulletin*, no. 2 (June 2014), vol. 96, pp. 151–155.
- Subrahmanyam, Sanjay. *Impérios em concorrência: histórias conectadas nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.
- Strohm, Reinhard (org.). *Studies on a Global History of Music*. London & New York: Routledge, 2018.
- Taylor, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Musica and the World*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

ABMUS

Associação Brasileira de Musicologia

POR UMA MUSICOLOGIA (INTER)CULTURAL

Carlos Ernest Dias
UFMG
carloled@ufmg.br

Resumo: O artigo propõe a adoção de uma perspectiva interdisciplinar e intercultural da Musicologia nas análises sobre as práticas musicais brasileiras, procurando evidenciar a importância dos estudos históricos, culturais e literários para o desenvolvimento dessas análises. Argumenta-se no sentido de se incluir a diversidade musical e a interculturalidade presente na formação do país e de sua gente na historiografia musical, procurando aproximá-la do novo perfil interétnico e intercultural do alunado de graduação e de pós-graduação verificado hoje na maioria das escolas superiores de música do país.

Palavras-chave: Musicologia; História; Cultura; Literatura; Sociedade.

TOWARDS AN (INTER)CULTURAL MUSICOLOGY

Abstract: The article proposes the adoption of an interdisciplinary perspective of Musicology in analyzes of Brazilian musical practices, seeking to highlight the importance of historical, cultural and literary studies for the development of these analyses. It is argued to include the musical diversity and interculturality present in the formation of the country and its people in musical historiography, seeking to bring it closer to the new interethnic and intercultural profile of undergraduate and postgraduate students found today in the majority of the country's higher music schools.

Keywords: Musicology; History; Culture; Literature; Society.

1. Práticas musicais e práticas historiográficas: aproximando realidades e narrativas

No período de 2013 a 2017 realizei meu doutoramento pelo PPGMUS da UFMG, quando empreendi uma pesquisa sobre o modernismo musical brasileiro. Uma das principais interrogações que possuía na época era entender como havia se formado o nosso “paradoxal” modernismo-folclorista. Logo ficou claro para mim de que utilizando apenas as ferramentas musicológicas não seria possível alcançar essa compreensão, pois para entender o modernismo e o folclorismo era preciso enveredar por outros campos do conhecimento, investigando o tecido histórico e sociocultural em que se realizam as práticas musicais. Dessa forma, procurando escapar do viés internalista com que normalmente a Musicologia analisa o objeto musical, desenvolvi análises interdisciplinares sobre as práticas musicais brasileiras no século XX, aproximando a Musicologia dos campos da História, da Literatura, das Ciências Sociais e dos Estudos Culturais.

Percorrendo essas trilhas, a pesquisa verificou a existência de uma vasta produção de artigos, dissertações, teses e livros de diferentes autores e autoras que antes de mim já anunciavam a necessidade que se coloca para a Musicologia de se aproximar dos debates empreendidos pelas ciências humanas sobre a realidade brasileira: “A música foi incorporada na universidade, como clamava Mário de Andrade, porém a força da mentalidade do ensino prático acabou, como uma ironia ao mentor que a idealizou, adaptando a própria musicologia às suas necessidades, distanciando-a das questões conceituais que se desenvolvem diuturnamente nas outras áreas das ciências humanas.”¹

E outras que apontam também a necessidade de serem revistos ou atualizados os procedimentos metodológicos sobre aquilo que se conhece e se conta como “História da Música,”² ou aqueles que nos relembram de músicos importantes silenciados pela história oficial.³

Marcada por valores positivistas e distante dos debates socioculturais e sociopolíticos inerentes à vida humana numa sociedade moderna, a tradicional “História da Música”, baseada em “vultos históricos”, “pontos nodais” gênios, mitos e instrumentistas virtuosos dificilmente se sustentará num mundo cada vez mais tecnológico e globalizado e ao mesmo tempo interétnico e intercultural.

Consideramos de grande importância que a Musicologia se aproxime da História Cultural, a qual já foi entendida como “história total”, “história das ideias”, “história das mentalidades” e como “Nova História”. Na mesma direção, defendemos a adoção de uma vertente que poderíamos chamar de Musicologia Cultural. Esta tendência colocaria a Musicologia mais em contato não apenas com os estudos sobre a Cultura, mas também com as ciências humanas, abrindo uma importante vertente interdisciplinar de análises sobre as práticas musicais brasileiras, sejam as populares ou as de concerto. Avançando na proposta, chegamos à conclusão de que mais do que “cultural” a Musicologia brasileira estaria melhor posicionada se adotasse uma postura “intercultural”, como aponta Nestor Canclini.

1 Machado Neto, Diósnio. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: *Anais...* VII Seminário de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Goiás, 2007.

2 Freire, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: Uma Reflexão Metodológica. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2: 152-170, nov. 1994.

3 Augusto, Antônio J. Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz. In: Lopes, Antonio Herculano (Org.). *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 421-450.

2. Musicologia cultural ou intercultural

A partir de meados da década de 1980, a musicologia internacional, impulsionada por Joseph Kerman, se preocupou em desenvolver um viés mais crítico da disciplina, alinhando-se ao escopo da crítica literária. Teríamos, então, analogamente ao que se passou na História, e para além do que o musicólogo inglês chamou de “musicologia crítica”, o advento de uma “nova musicologia” ou, para usar o termo em inglês, *new musicology*. Para Maria Alice Volpe, não há uma fronteira rígida entre o que seria musicologia cultural ou nova musicologia:

Pode-se dizer que o que diferencia a “nova Musicologia” da “musicologia cultural” é que a primeira tem uma postura polêmica questionadora, e se apegando muito à crítica ideológica e à desconstrução do discurso historiográfico, enquanto a segunda tem uma preocupação pelo cultural, pelo contexto como elemento fundamental para a compreensão da música, o que muitas vezes resulta numa crítica revisionista, sem necessariamente abandonar os métodos tradicionais da musicologia.⁴

Do ponto de vista do desenvolvimento de uma musicologia brasileira, penso ser válido conhecer a história da musicologia em nosso próprio país numa perspectiva crítica, histórica e cultural. É o que indica a historiadora Carla Bromberg, para quem os estudos históricos são altamente necessários à formação de um músico ou de um musicólogo:

Os estudos históricos, em teoria deveriam pertencer ao quadro curricular da musicologia, que basicamente existe no Brasil nos cursos de pós-graduação. Contudo, a estrutura curricular, longe de dirigir-se às discussões metodológicas e epistemológicas da musicologia e de sua história permanece atada à estrutura da área a qual ela pertence, a Música, que visa à formação do músico prático, regente ou compositor. Primeiro esquivando-se de disciplinas, e até da história da musicologia, formando gerações, que no mínimo desconhecem a origem da ciência na qual se especializam.⁵

Nesse sentido, faz-se necessário que nossos estudantes conheçam e desenvolvam um viés crítico não apenas sobre a produção de musicólogos “históricos” como Luiz Heitor, Mário de Andrade e Renato Almeida, mas dos acadêmicos acima citados, e também dos não acadêmicos como Almirante, Marisa Lira, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral. E logicamente aqueles que há tempos se debruçam nas conexões entre Música e História, como Heloísa Starling, Arnaldo Contier, José Miguel Wisnik, Marcos Napolitano, José Geraldo Vinci de Moraes, Cacá Machado, Avelino Romero Pereira, Antônio José Augusto e Vanda Freire, entre diversos outros e outras, que não sendo músicos ou musicólogos de ofício, contribuem imensamente para a nossa área. Só conhecendo nossa própria experiência, nossa própria cultura e refletindo sobre nosso ser-estar no mundo poderemos amadurecer intelectualmente e avançar no sentido de construir uma historiografia que nos permita compreender e registrar as múltiplas, diversas, interétnicas, interculturais e intergeracionais práticas musicais brasileiras.

4 Volpe, Maria Alice. Por uma nova musicologia. In: *Música em Contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n. 1, set. 2007.

5 Bromberg, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: Uma Leitura Preliminar. In: *Música e Artes*. Projeto História n. 43, pp. 416-444, dez. 2011.

3. Praticando uma historiografia e uma musicologia intercultural

A partir da experiência prática que venho tendo desde o ano de 2017 na Escola de Música da UFMG na ministração dos Seminários de História da Música: Práticas musicais brasileiras em perspectiva histórica e sociocultural, verifica-se que os perfis sociocultural e socioeconômico dos alunos de Graduação em Música têm se transformado de forma visível e marcante. Há evidentes traços interétnicos e interculturais no perfil geral do alunado. E também inter-religiosos. Concluo também que a pesquisa que desenvolvi em meu doutoramento conflui para a mesma direção apontada pelo título deste IV Congresso da ABMUS: A historiografia musical como suporte para pensar a Musicologia na contemporaneidade. Tive ainda a oportunidade de expor ideias muito semelhantes em artigo aprovado para outro congresso em 2019.

Percebe-se de maneira geral que há uma crescente percepção de que algo precisa mudar na historiografia musical brasileira. Esse, no entanto, promete ser um árduo, longo e combativo percurso, porém necessário. Acostumados que somos a nos basear em padrões culturais ditados inicialmente pelos países colonizadores do mundo europeu e posteriormente pelos estadunidenses, nos vemos hoje diante desse enorme desafio: abrir mão desse suposto conforto ou passarmos a lidar com nossos próprios padrões interculturais, interétnicos e inter-religiosos e construir nossas próprias teorias e percursos historiográficos.

Muitas outras questões se colocam nesse processo, e que merecem aprofundamento, mas não caberiam aqui neste breve artigo. Só a continuidade deste debate por um período mais prolongado tornará possível essa transformação, assim como a ampliação dele para o maior número possível de universidades, departamentos e conservatórios de Música pelo país.

Referências

- Augusto, Antônio J. “Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz”. In: Lopes, Antonio Herculano (Org.). *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 421-450.
- Bromberg, Carla. “Histórias da Música no Brasil e Musicologia”: Uma Leitura Preliminar. In: *Música e Artes*. Projeto História n. 43, pp. 416-444, dez. 2011.
- Dias, Carlos Ernest. *Canções, afetos e brasilidades: uma escuta histórica e cultural do modernismo musical brasileiro*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Dialética, 2022. 320 p.
- Dias, C. E. Vieira, I. Z. Q. “Musicologias, História e Ciências Sociais: aproximações necessárias”. In: *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Pelotas, 2019. Disponível em https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5765/public/5765-20798-1-PB.pdf
- Freire, Vanda Lima Bellard. “A História da Música em Questão: Uma Reflexão Metodológica”. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2: 152-170, nov. 1994.
- García Canclini, Néstor; Henriques, Luiz Sérgio (Trad). *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- Machado Neto, Diósnio. “Unita Multiplex: por uma musicologia integrada”. In: *Anais... VII Seminário de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Goiás*, 2007.
- Volpe, Maria Alice. “Por uma nova musicologia”. In: *Música em Contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n. 1, set. 2007.

***É, NESTA LISBOA, FIGURA DE PROA DA NOSSA CANÇÃO:* VISÕES DAS FADO BICHA ATRAVÉS DAS TELEVISÕES**

Caio Mourão
INET-md/FCSH/UNL
caiomourao@fcsh.unl.pt

Resumo: Baseada na afirmação de Jody Berland, de que é impossível obter notoriedade com uma canção sem um videoclipe (Berland 1993, 26) e inspirado na metodologia proposta por Carol Vernalis (2004), esta comunicação tem como objetivo principal refletir sobre as imagens trazidas em quatro clipes do grupo português de *Fado LGBT* Fado Bicha (FB): *O Namorico do André*, *Crónica do Maxo Discreto*, *Estourada* e *Lila Fadista*. Comparo estas paisagens com as do clipe de fado típico *Bom dia, Amor*, de Carminho. As questões são: Quais as principais referências estilísticas do grupo? Estando o fado vinculado a bairros tradicionais de Lisboa e ao mar, a que locais estaria associado o *Fado LGBT*? Quais as paisagens ilustradas nos videoclipes e descritas nos textos destas canções? ,

Palavras-chave: Videoclipes; Fado LGBT; Paródia; A(r)tivismo; *Camp*.

***É, NESTA LISBOA, FIGURA DE PROA DA NOSSA CANÇÃO:* FADO BICHA'S VISIONS THROUGH TELEVISION**

Abstract: Based on Jody Berland's statement that it is impossible to gain notoriety with a song without a music video (Berland 1993, 26) and inspired by the methodology proposed by Carol Vernalis (2004), this communication's main objective is to reflect on the images brought in four music videos from the Portuguese LGBT Fado group Fado Bicha (FB): *O Namorico do André*, *Crónica do Maxo Discreto*, *Estourada* and *Lila Fadista*. I compare these landscapes with those from the typical fado music video *Bom dia, Amor*, by fado singer Carminho. The questions are: What are the group's main stylistic references? According to the fact that fado is linked to traditional Lisbon's neighborhoods and the sea, which places would LGBT Fado be associated with? What are the landscapes illustrated in the music videos and described in the texts of these songs?

Keywords: Music Video; LGBT Fado; Parody; A(r)tivism; *Camp*.

1. Introdução

Este texto se propõe analisar brevemente quatro videoclipes das Fado Bicha (FB), auto-intitulado o primeiro grupo de “Fado LGBT”:

O Fado Bicha é uma banda e um projeto de ativismo através da arte. Somos músicos de alma e ativistas por escolha. (...) As histórias de pessoas LGBTI (e, no geral, as histórias de resistência, opressão e crítica social relacionadas com as minorias sexuais, étnicas, económicas) estavam interditas ao fado, pelo conservadorismo e pelo hábito, e nós quisemos ver-nos retratados no que fazíamos, não subliminarmente mas por inteiro (Indiegogo n.d.).

Comparo os cliques *O Namorico do André*, *Crónica do Maxo Discreto*, *Estourada* e *Lila Fadista*, todos das FB, com o clipe de fado “típico” *Bom dia, Amor*, da fadista Carminho, legitimada pelos praticantes do fado como uma das herdeiras do fado “castiço”, autêntico. Faço essa comparação para tentar responder às seguintes questões: Quais as principais referências estilísticas do grupo FB? Estando o fado vinculado a bairros tradicionais de Lisboa e ao mar, a que locais estaria associado o “Fado LGBT”? Quais as paisagens ilustradas nos videoclipes e descritas nos textos destas canções? Como ferramenta metodológica, utilizo a proposta de Carol Vernalis, em *Experiencing Music Videos* (2004), decupando todos os vídeos, plano a plano, e todas as canções, compasso a compasso, para analisar as imagens e os sons de maneira detalhada. Reflito sobre eles, utilizando como fonte de dados as várias entrevistas pessoais com as FB, os realizadores e os produtores do grupo; em diálogo com uma pequena bibliografia de suporte. Todas as entrevistas realizadas foram do tipo semi-estruturado e duraram em média uma hora cada uma, seja presencialmente, seja através de aplicações de vídeo-chamadas, como o Zoom e o Skype. Contudo, mesmo nas vídeo-chamadas, sempre houve o contato visual entre nós, possibilitando, também, o diálogo não-verbal, o que forneceu uma grande riqueza de dados para serem interpretados. Este texto parte de um olhar etnomusicológico, ou seja, do ponto-de-vista de um pesquisador-músico.

2. Fado - *Bom dia, Amor*

Bom dia, Amor, de 2012, foi o clipe de fado escolhido. Isso se deu por alguns motivos: primeiro porque Carminho é, segundo os praticantes de fado, uma jovem herdeira do fado “castiço”, autêntico (Neto 2023; Ribeiro 2023). Oriunda de uma família ligada a esse gênero musical por gerações é filha da fadista Teresa Siqueira – proprietária da conhecida casa de fados¹ Taverna do Embuçado, onde conheceu grandes fadistas que ali cantavam, como Beatriz da Conceição, sua grande “madrinha”² (Carminho 2023). Segundo Sara Pereira, diretora do Museu do Fado:

1 As casas de fado são restaurantes que oferecem comida e decoração típicas de Portugal, além da performance de fado. Para mais detalhes, ver (Klein, Alexandra e Alves 1994).

2 O apadrinhamento é uma prática frequente no fado, onde fadistas e instrumentistas experientes ensinam, informalmente, os mais novos. Outra tarefa dos padrinhos/madrinhas é a inserção dos novatos na prática profissional do fado (Nery 2023).

Para o fadista, tudo começa na casa de fados. É ali que recebe os ensinamentos dos mais antigos. É ali que aprende a conhecer os repertórios poéticos e musicais. É ali que aprende a conhecer o legado dos grandes nomes da tradição fadista. É ali também que cresce enquanto artista, e que passa a integrar, em nome próprio, uma tradição coletiva, com uma história de mais de duzentos anos, e que continua, ainda assim, em pleno século XXI, a assumir-se como um patrimônio vivo, vibrante e universal (RTP 2020).

Em segundo lugar porque a sua letra é baseada no poema *Carta da Corcunda para o Serralheiro*, do heterônimo *Maria José*, de Fernando Pessoa (Carminho 2012), um dos ícones da poesia portuguesa, da tradição. Desde Amália Rodrigues, tornou-se frequente a utilização de poemas consagrados como letras de fado³. Em alguns casos, o poeta já tinha falecido há muito tempo. E em terceiro, a escolha de *Bom dia, Amor* se deu pelo sucesso mundial de Carminho. Apesar de manter o legado “castiço” do fado – acrescentando, com muita “cautela”, elementos da cultura *pop* à sua música –, ela é uma das fadistas de maior projeção nacional e internacional⁴, sempre participando do trabalho de artistas estrangeiros⁵. *Bom dia, Amor* é um fado-canção⁶, cuja instrumentação é composta por viola⁷, viola-baixo e guitarra portuguesa, adicionada de uma sutil percussão, o que assegura a sonoridade típica do fado, grandemente reforçada pela voz de Carminho. As imagens que aparecem no clipe são de bairros turísticos de Lisboa, do rio Tejo, dos salões de uma agremiação de fado e do mar, onde a fadista é a única personagem.



Figura I – Carminho, Lisboa e o Tejo

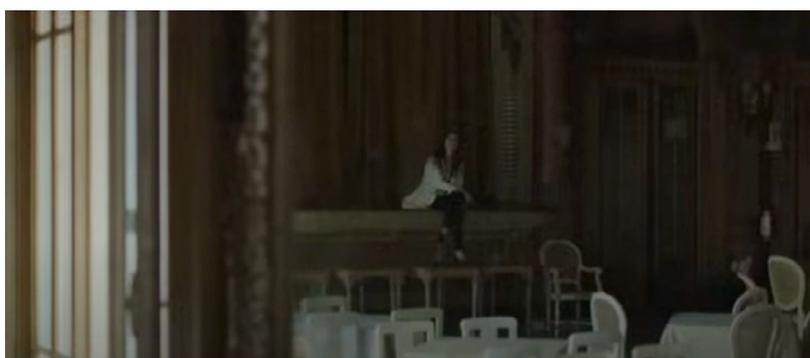


Figura II – Carminho sentada no palco de uma agremiação de fado

3 Essa iniciativa rendeu muitas críticas a Amália. Os “puristas” do fado diziam que ela o estava “corrompendo”, “elitizando” (Santos 2021, 268).

4 O que pode ser comprovado pela sua agenda de shows (Carminho n.d.)

5 Como os brasileiros Milton Nascimento, Tom Jobim e Chico Buarque.

6 Os fados-canção são aqueles que não seguem as formas dos fados tradicionais, normalmente apresentando refrão.

7 Violão, no Brasil.



Figura III – Carminho ladeada pelo mar

3. Fado Bicha

3.1. *O Namorico do André*

O primeiro videoclipe das FB analisado é *O Namorico do André*, de 2019, produzido musicalmente por Luís “Twins” Pereira, acostumado a trabalhar com artistas do *mainstream* português. A música contém uma sonoridade maioritariamente eletrônica, apesar da presença da guitarra elétrica de João Caçador. Isso se deu pelo fato das FB tocarem em boates, com a predominância de DJ’s e da música eletrônica, e para baratear os custos de produção, pois Twins gravou todos os instrumentos digitalmente (Twins 2023). A canção é a paródia de *O Namorico da Rita*, imortalizada na voz de Amália Rodrigues⁸. Trata-se do primeiro clipe da dupla, que conta a história do casal André e Chico, sendo o primeiro um homem branco-cis-gay-brasileiro e o segundo um homem negro-cis-gay-angolano, que trabalham no Mercado da Ribeira⁹ e mantêm um relacionamento amoroso escondido. É a mesma história, e praticamente a mesma letra, de *O Namorico da Rita*, apenas trocando-se a personagem Rita pela personagem André. A própria Lila disse que gostou de saber que os protagonistas do videoclipe seriam um ator brasileiro e outro angolano. É possível que isso tenha servido de crítica aos inúmeros casos de xenofobia em Portugal (Poder 2022), como uma tentativa a(r)tivista¹⁰ das FB ajudarem na decolonização do povo preto no país. Segundo Luciana Ballestrin (Ballestrin 2013, 108), “descolonizar” indica uma superação do colonialismo, principalmente em seu sentido material. Assim, quando os colonizadores abandonam fisicamente uma colônia, há uma descolonização. Contudo, na maioria das vezes deixam marcas profundas da sua dominação, como a imposição da sua língua e costumes. Através da decolonização a colonialidade será desconstruída, por exemplo, com o resgate da língua e dos costumes dos povos originários. Essas medidas têm a ver principalmente com o rompimento dos padrões eurocêntricos de poder na produção do conhecimento e a consequente valorização do conhecimento e cultura locais (Mourão 2022:5). No clipe *O Namorico*, essa decolonização pode ter-se dado, por exemplo, no papel “ativo” de Chico, ou seja, como protagonista. Não desejo, com isso, reproduzir os estereótipos da hipersexualidade dos corpos negros¹¹ nem da “inferioridade” das pessoas “passivas”¹², apenas ressaltar a importância em mostrar-se um homem preto como protagonista, e não como vilão ou bufão (Disclosure n.d.).

8 A maior estrela do fado de todos os tempos e, talvez, a cantora portuguesa de mais renome de sempre.

9 Mercado tradicional de Lisboa, que mudou de nome, chamando-se agora *Time Out Market*.

10 Neste texto, a(r)tivismo significa o ativismo através da arte (Rocha 2021).

11 Sobre a hipersexualização dos corpos pretos, ver Oliveira 2017; Souza 2009; Lima e Cerqueira 2007.

12 A respeito da inferioridade das pessoas “passivas” em relacionamentos não-heterossexuais, ver Mourão 2021.

O clipe foi realizado por Tiago Leão, especialista em filmes pornô independentes, e filmado no Finalmente Club, nas ruas do Príncipe Real de Lisboa, na casa de uns amigos do grupo e no Cais Palafítico, em Alcácer do Sal. Desde o início, as FB desejavam representar cenas de sexo, por fazerem parte, segundo elas, do estilo de vida LGBT¹³: “[sexo] é uma coisa que eu gosto de fazer naturalmente e gosto de ver” (Fado 2023). Contudo, gostariam de fazer isso com humor, de forma paródica, debochada, o que pode ser comprovado nos seus figurinos, com cores e combinações exageradas, e na sua performance. Elas também intencionavam mostrar locais de encontro da “comunidade” LGBT, como o Príncipe Real, bem como locais ermos ou privativos, distantes dos olhares públicos, onde essas pessoas pudessem manifestar seus desejos mais livremente (Fado 2023).

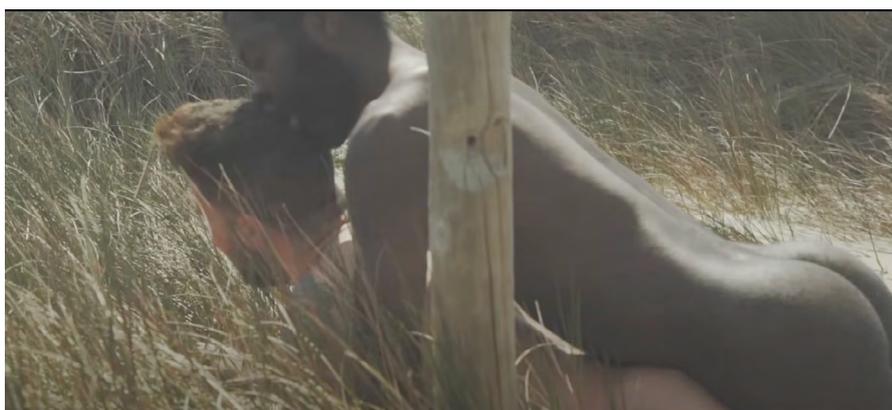


Figura IV – representação de Chico fazendo sexo anal em André



Figura V – Lila e João performam no palco do *Finalmente Club*

3.2. *Crónica do Maxo Discreto*

O segundo video é *Crónica do Maxo Discreto*, de 2022, realizado por Marcelo Pereira e Pedro Gavina Maia, e produzido musicalmente por Luís Clara Gomes, cujo arranjo é baseado na música *pop* dos anos 80. Aqui também os instrumentos são todos virtuais. A letra fala de um homem dito “hétero”, o maxo discreto – interpretado por Hugo Van Der Ding –, que tem uma namorada, mas mantém relacionamentos sexuais casuais com pessoas com pênis – como homens gays, travestis e algumas mulheres trans. A escolha

¹³ Optei pelo uso da sigla simplificada LGBT, por não haver consenso da sigla que representa as pessoas de sexualidade não-hétero.

de Hugo se deu pelo fato das FB procurarem uma pessoa pública como protagonista, provavelmente para atrair a visualização:

Tínhamos pensado em mais algumas pessoas. Tínhamos pensado no Manuel Moreira e outras pessoas públicas. Aí a Alice [Azevedo] disse: “Por que não convidam o Van Der Ding”, e eu disse: “Ah! Tipo, parece-me perfeito por muitos motivos”. Eu meio que intuía que ele ia estar muito à vontade com todas as cenas. É obviamente uma pessoa muito conhecida. Então, para o videoclipe também seria uma coisa boa. E porque é também uma pessoa que é muito brincalhona. (...) Ele topou imediatamente e quanto mais eu dizia coisas mais... “fora”, mais ele dizia: “Ai, eu quero!” (Fado 2023. Citação minha).

A narrativa da letra se dá em primeira pessoa, onde o protagonista tenta reprimir seus desejos não-heterossexuais. O clipe foi gravado maioritariamente no estacionamento do Cristo Rei de Almada, local tradicional de *cruising* gay – “pegação”¹⁴. Inclusive há uma citação desse monumento na letra. Quando a escreveu, Lila não sabia que o seu estacionamento era um local comum a esse tipo de relacionamentos:

Eu não sabia isso, quando escrevi a música, que o parque de estacionamento à volta do Cristo Rei, que é um lugar ermo, é um lugar de *cruising* gay. Então, quando estávamos a pensar, e até eu que tive a ideia inicial de fazer o videoclipe num lugar de *cruising*, pensamos logo aí, porque é referenciado na música, o Cristo Rei, e obviamente, por ser um símbolo religioso, tem associado uma ironia deliciosa (Fado 2023).

João Caçador diz que a presença do sexo fala muito sobre ser LGBT. Assumir a forte sexualidade publicamente, através do a(r)tivismo, é romper com o *status quo* hétero, hipócrita, onde ela está restrita à esfera privada (Fado 2023). Contudo, mesmo dentro do meio LGBT, muitas pessoas se chocaram com os cliques das FB¹⁵. Segundo as FB, devido à estética *camp*, era interessante juntar o sexo ao grotesco:

Não dispomos propriamente das barreiras da sensibilidade e do bom senso (risos). Portanto, queremos fazer aquilo que para nós faz sentido, para contar uma história. Na *Crónica*, em particular, que tem uma estética... uma premissa muito *camp*, muito *queer*, *flamboyant*, então obviamente que queríamos juntar o sexo com o ridículo e com o grotesco. E depois tem a parte em que eu cuspo o esperma, ou seja, é acrescentar mais e mais coisas (Fado 2023).

As atrizes Carmo Gê Pereira e Alice Azevedo participaram para enfatizar o *camp*, já bastante explorado no figurino, maquiagem e atuações. De acordo com Susan Sontag:

A essência do *camp* é o seu amor pelo antinatural: pelo artifício e pelo exagero. E o *camp* é esotérico – uma espécie de código privado, até mesmo um distintivo de identidade, entre pequenos grupos urbanos. (...) *Camp* é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um tipo particular de estilo. É o amor pelo exagerado, pelo ‘off’ (Sontag 2018,10-16).

Novamente os planos de representação de sexo são muito usados, destacando-se o plano em que Hugo faz sexo anal em Lila em frente à imagem do Cristo.

14 O *cruising*, ou “pegação”, consiste em ter encontros sexuais espontâneos, em locais públicos e de forma anônima.

15 Todas as pessoas entrevistadas por mim tiveram essa opinião.



Figura VI – representação de Hugo fazendo sexo anal em Lila



Figura VII – Da esquerda para a direita: Carmo Gê Pereira, João, Lila e Alice Azevedo

3.3. *Estourada*

Estourada é o terceiro videoclipe analisado. Lançado também em 2022, ano de lançamento do álbum *Ocupação*, foi realizado pela talentosíssima Ana Viotti, tendo participado de vários concursos. Em uma análise muito simplista, a letra é uma crítica a(r)tivista às touradas (Fado 2022). Contudo, a meu ver, a denúncia vai muito além disso, passando por questões de gênero, sexualidade e política, cujo conceito-chave é “touro-viado”¹⁶, ou seja, um animal condenado ao abate que se rebela e vira o jogo. O clipe conta com a participação da *drag queen* Simone de La Dragma e do músico Passaromacaco. A canção também foi produzida por Luís Clara Gomes, tendo o gênero *paso doble*, típico das touradas, como influência. As primeiras cenas do clipe, no teatro do Bairro Alto, exploram Lila e João vestidas em ternos de toureio, a interagirem uma com a outra, com movimentos usados em touradas. Elas exibem-se individualmente, reforçando a masculinidade “hegemônica” (Connell 2005, 90) dessas personagens. Contudo, flertam-se e acariciam-se, numa clara subversão a essa masculinidade. A imagem de Symone de La Dragma também é emblemática. Pois ao mesmo tempo que está elegantemente vestida, penteada e maquiada como uma senhora da elite burguesa, comporta-se de maneira indecente e vulgar, tocando as suas partes íntimas, a lamber os seus dedos e o corpo das FB, ou a passar a língua sob os seus lábios, enquanto olha para a câmera de forma lasciva. Sua voz é

16 “Nós, do fado abichanado/Somos touro. E viado/Do chão, levantado/Feroz e armado”. Trecho da letra da canção *Estourada*.

igualmente cuir¹⁷, não deixando clara a sua identidade de nascença. Ao ouvir apenas a canção, poderemos considerar tratar-se de um barítono a cantar, porém, através do vídeo, pode perceber-se que se trata de uma contralto de meia idade – apesar do ator Simão Teles ter apenas 25 anos de idade. Assim como as *drags* portuguesas Belle Dominique – Domingos Machado –, Guida Scarllaty – Carlos Ferreira – e Deborah Kristal – Fernando Santos –, Symone de La Dragma também é uma personagem (Amanajás n.d.,1). E, igualmente às *drags* citadas, o ator por detrás desse “boneco¹⁸” também não é heterossexual.

Segundo João Caçador, a presença do trompetista Passarumacaco (Cali) deu-se porque: “... havia uma linha de trompete na música. Porque o trompete está muito presente na tourada. E a pessoa que nós conhecíamos que tocava trompete e veio da comunidade LGBT era o Passarumacaco. (...) E também ele mora, ou morava, perto da Serra da Estrela e também tinha o lado da sua ligação com os animais e com a natureza” (Fado 2023). Lila acrescenta que havia um interesse em promover a sua imagem de artista trans emergente em Portugal: “Acho que ele nunca tinha estado, assim, numa produção audiovisual e também queríamos torná-lo visível” (Fado 2023). Isso – aliado ao que foi dito sobre *O Namorico* – deixa claro que as FB desejam ajudar artistas pertencentes às minorias sociais, como as pessoas racializadas, LGBT e migrantes.

Esse videoclipe foi, sem sombra de dúvidas, o que mais intensamente me emocionou. Além das maravilhosas fotografias, a estratégica utilização de *slow motion*, *pan* e *tilt* e a “cirúrgica” transição dos planos ajudaram a transmitir essa emoção. Alguns exemplos são: o plano 62 (02:56), em que Lila e João dançam como os toureiros numa sala com pouca luz; o plano 63 (03:02), em que Lila, Passarumacaco, segurando uma capa rosa e azul, e João caminham na rua, tendo árvores à volta, num lindo fim de tarde; e o plano 64 (03:10), onde Symone, na mesma cena do plano anterior, dubla o verso 24 e parte do 25, sendo a outra parte desse verso dita no plano 65, o que denota muito capricho na edição.



Figura VIII - Lila e João dançam como toureiras

17 Neste texto opto por utilizar a escrita cuir, ao invés de *queer*, mantendo esta apenas nas citações.

18 Personagem.

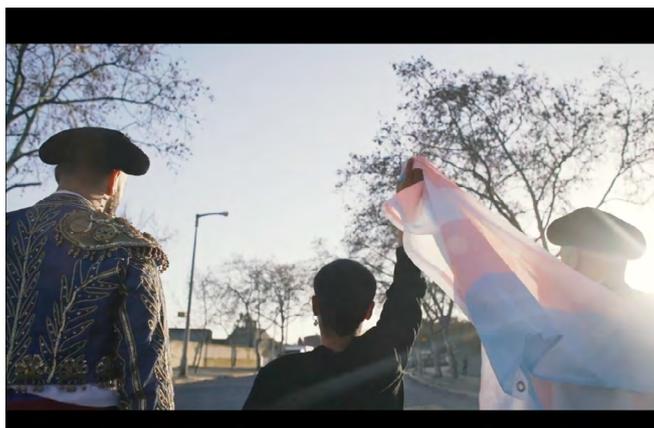


Figura IX – Da esquerda para a direita: Lila, Passarumacaco e João



Figura X – Simone de La Dagma

3.4. *Lila Fadista*

Lila Fadista é o quarto e último videoclipe analisado. Lançado em 2019, foi o segundo clipe da dupla e a primeira canção produzida por Luís Clara Gomes, que a partir de então assinaria todas as produções musicais, bem como algumas composições. O arranjo musical tem fortes influências da música eletrônica, especialidade do produtor, cujo alter ego Moullinex é um DJ muito conhecido em Portugal. Esse foi o segundo videoclipe realizado por Tiago Leão, especialista em filmes pornô independentes, como já dito. Contudo, dessa vez ele optou pelo ambiente controlado do estúdio e pela estética surrealista¹⁹ (Leão 2023). Em alguns planos, Lila aparece surtando, vestindo uma camisa-de-força (Imagem). Em outros, ela e João se comportam como animais no cio que se encontram (Imagem). A bizarrice e o erotismo estão sempre presentes. Aqui a intenção é chamar a atenção através do grotesco, do *underground*, que, no fim das contas, é a forma como as pessoas LGBT são vistas pela sociedade em geral: “Uma parte da ideia era retratar o ridículo. Era a ideia que todas nós somos coladas ao ridículo, não é? Quer seja pela experimentação, ou pela identidade, pela expressão de gênero, quer pela sexualidade. É tudo ridículo, não é? Nos nossos corpos. (...) Ridículo e nojento” (Fado 2023).

Nota-se nesse clipe uma intensa preocupação coreográfica. Apesar de não serem dançarinas, a atuação de Lila e João dá-se muito mais no campo da dança e do teatro que no da música. São raros os momentos de dublagens da voz e não há nenhum momento de dublagem da guitarra. Há, sim, planos em que João toca uma “guitarra imaginária” (*air guitar*), como o fazem muitos fãs de bandas de *rock* e *heavy metal* (Ribeiro 2010, 107). Figurinos, maquiagens e cenário também foram de suma importância. Nesses quesitos, segundo Tiago, Cris Severo foi muito mais que uma maquiadora:

19 Fortemente influenciado pela Psicanálise de Sigmund Freud, o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa.

Nós queríamos alguns detalhes muito específicos, tanto de *make-up*, como de pormenores de unhas, como de pormenores de peças de roupa, e aí foi um trabalho mais de equipa (...) A Cris (...) também estava a fazer um trabalho de pesquisa muito grande, para aquelas coisas que lhe tinha pedido que queria, a nível visual, e ela fazia testes e mostrava-me coisas. E fazia pesquisas na *net* e mostrava-me uma data de referências, que era para chegarmos ali num acordo (Leão 2023).

Com Lila Fadista, as FB desejavam prover as pessoas LGBT com uma memória coletiva ainda inexistente. Um modelo inconsciente e universal. Um “mito”, um “arquetipo”, cuir:

A memória é um objeto muito importante, muito relevante na arte. (...) A memória é uma coisa muito potente, principalmente para as pessoas LGBT, por não terem memória. Por não termos uma memória coletiva. Uma memória histórica. (...) A memória é uma potência que pode ser muito boa ou muito má, não é? E para nós servia-nos como uma espécie de castigo. Como não havia referências *queer*... Como não havia... Nós nunca pudemos sentir legitimidade, porque não tínhamos passado, não é? Então, crias uma música, em que tu próprio tens a possibilidade de criar o teu passado, de fantasiar sobre o teu passado, é uma potência muito grande. (...) E, ao mesmo tempo, criando uma ideia de passado, fantasiado, de uma Lila Fadista, (...) ao mesmo tempo cria-se um futuro (Fado 2023).



Figura XI - Lila e João interagem como dois animais



Figura XII – Beijo nojento

4. Conclusões

Vimos que o grupo FB, formado por Lila Tiago e João Caçador, através do a(r)tivismo presente em quatro videoclipes, tentou subverter a estética tradicional do fado, nos aspectos musical, visual e poético. No âmbito musical, o grupo procurou dois produtores do *mainstream* – Luís Twins Pereira e Luís Clara Gomes – para dar forma a seu “Fado LGBT”. Por performarem muito em casas noturnas, com a predominância de DJ’s e da música eletrônica, e para baratear os custos de produção, pois ambos os produtores gravaram todos os instrumentos digitalmente, os arranjos das canções foram maioritariamente baseados na música eletrônica. A procura de produtores acostumados às demandas do mercado provavelmente se deu pelo desejo das FB em inserir-se no *mainstream*, mas mantendo a intenção de ajudar grupos minorizados – como o povo preto, as pessoas LGBT e migrantes –; assim como auxiliar na luta por outras causas – como o combate às touradas. A realização de videoclipes independentes de alto nível técnico poderia justificar essa intenção comercial (Berland 1993, 26). Contudo, a meu ver, a maior preocupação das FB foi prover as pessoas LGBT com a memória de um “mito”, um “arquetipo”, cuir para o fado, chamado Lila Fadista.

Neste texto, analisamos brevemente os videoclipes *O Namorico do André*, *Crônica do Maxo Discreto*, *Estourada* e *Lila Fadista*, todos das FB, comparando-os com *Bom dia, Amor*, da fadista Carminho. Vimos que o clipe de fado mostrou a cantora em bairros típicos de Lisboa, em frente ao Tejo e ao mar. Nos vídeos das FB, identificamos a zona do Príncipe Real lisboeta, especialmente o *Finalmente Club*, o *cruising*, ou pegação, alguns locais públicos desertos, quartos e locais privativos e clínicas médicas. O sexo, quase explícito, e a paródia foram os elos das imagens trazidas pelas FB, onde havia sempre a intenção de chocar o público – mesmo o LGBT – através do exagero e do grotesco. A escolha do realizador Tiago Leão, especialista em filmes pornográficos, pôde traduzir essa intenção. Relativamente à música, o arranjo do fado de Carminho foi tocado por um acompanhamento com viola, guitarra portuguesa, viola-baixo e percussão, o que deu uma sonoridade “típica” a ele, apesar de ser um fado-canção original, ou seja, diferente de um fado tradicional. Quanto às influências musicais das FB, observei a presença da música eletrônica, da música *pop* e do *paso doble*. Em relação às inspirações para as imagens dos videoclipes, no de fado houve a presença do realismo. Nos clipes das FB observei fortes traços de surrealismo, *camp* e erotismo.

Referências

Amanajás, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. Acessado em Outubro 14, 2023. Disponível em <https://www.belasartes.br/wp-content/uploads/2023/05/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>, n.d.

Ballestrini, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. In *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio – agosto de 2013: 89-117.

Berland, Jody. “Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction. In Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg, eds., *Sound and Vision: The Music Video Reader*. New York: Routledge, 1993: 20-36.

Carminho. Show no Coliseu dos Recreios, Lisboa. Novembro 2, 2023.

- Carminho. “Bom dia, Amor [Carta de Maria José]. Explicação da fadista sobre a canção. Publicado em Fevereiro 15, 2012. Acessado em Dezembro 12, 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cs-ryUTsQVI> . 2012.
- Carminho Music, n.d. Website da artista. Acessado em Novembro 12, 2023. Disponível em <https://www.carminho-music.com>
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. 2nd ed. University of California Press. 2005 [1995].
- Disclosure. “Disclosure: ser trans em Hollywood”. Acessado em Junho 12, 2022. Disponível em: <<https://www.netflix.com/pt/title/81284247>>. n.d.
- Fado Bicha. Entrevista pessoal com o autor. Janeiro 2, 2023.
- Fado Bicha. Entrevista pessoal com o autor. Junho 11, 2022.
- Indiegogo. “Mais fado, mais bicha. Apoia-nos na gravação do primeiro álbum Fado Bicha / Support us recording Fado Bicha’s first álbum”. Acessado em Maio 24, 2021. Disponível em <https://www.indiegogo.com/projects/mais-fado-mais-bicha--3#/> . n.d.
- Klein, Alexandra e Alves, Vera. “Casas de Fado”. In *Fado, vozes e sombras*. Museu Nacional de Etnologia. Lisboa. 1994: 37-56.
- Leão, Tiago. Entrevista pessoal com o autor. Janeiro 6, 2023.
- Lima, Ari; Cerqueira, Felipe. “A identidade homossexual e negra em Alagoinhas”. *Bagoas*, v. 1, n. 1, p. 269-286, jul./dez. 2007.
- Mourão, Caio. “Like or Nope?: eis a questão”. In *Revista da II Semana LGBTQIA+: Movimentos Políticos e de Resistência*. Universidade Federal de Campina Grande – UFCG. 2021.
- Nery, Rui Vieira. Entrevista pessoal com o autor. Julho 27, 2023.
- Neto, José Manuel. Entrevista pessoal com o autor. Agosto 10, 2023.
- Oliveira, Megg. “O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação”. Tese de doutorado. UFPR. Curitiba. 2017.
- Ribeiro, Hugo. *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena underground de Aracajú*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracajú: Fundação Oviêdo Teixeira. 2010.
- Ribeiro, Ricardo. Entrevista pessoal com o autor. Agosto 17, 2023.
- Rocha, Rose. *Artivismos musicais de gênero: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binárias*. Rose de Melo Rocha (org.). Devires. 2021.
- RTP Palco. “Sara Pereira – Embaixadora da RTP Palco para o fado”. Acessado em Fevereiro 24, 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tm3ENkh2Y3g>.
- Santos, Vítor P. *Amália, a biografia*. 3ª edição. Lisboa: Editora Presença, 2021.
- Sontag, Susan. *Notes On Camp* [recurso eletrônico] : Penguin Classics. 2018 [1964].
- Souza, Rolf. “As representações do homem negro e suas consequências”. *Revista Fórum Identidades*, ano 3, v. 6, jul./dez. 2009. Acessado em Agosto 10, 2023. Disponível em: http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_6/ DOSSIE_FORUM6_07.pdf. 2009.
- Twins, Luís P. Entrevista pessoal com o autor. Janeiro 10, 2023.
- Vernalis, Carol. *Experiencing Music Videos*. Aesthetics and Cultural Context. New York: Columbia University Press, 2004.

MAESTRO JOÃO EDUARDO PEREIRA: UMA TRAJETÓRIA DE VIDA

*Amarilis Rebuá de Mattos
amarilisderebuá@gmail.com*

*Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira,
bernardinafreire@gmail.com*

*Wyne Tavares Pereira de Lima Silva
wyne.lima01@gmail.com*

Resumo: Este trabalho de pesquisa histórica, visa apresentar a trajetória do compositor, arranjador e maestro João Eduardo Pereira (1896-1967), suas atividades na vida musical da cidade, a relação de suas obras e sua localização nos acervos musicais de João Pessoa. Através da pesquisa arquivística, localizou-se documentos musicais, livros sobre sua vida e, através de entrevistas obtivemos referências sobre sua personalidade e metodologias de ensino. Com este trabalho, esperamos divulgar a existência de mais um compositor brasileiro que teve sua importância na sociedade musical da Paraíba.

Palavras-chave: Musicologia; João Eduardo; Partituras; Banda de Música; Acervo Musical.

MAESTRO JOÃO EDUARDO PEREIRA: A LIFE TRAJECTORY

Abstract: This historical research work aims to present the trajectory of the composer, arranger and conductor João Eduardo Pereira (1896-1967), his activities in the city's musical life, the list of his works and their location in João Pessoa's musical collections. Through archival research, we located musical documents, books about his life and, through interviews, we obtained references about his personality and teaching methodologies. With this work, we hope to publicize the existence of yet another Brazilian composer who was important in the musical society of Paraíba.

Keywords: Musicology; João Eduardo; Sheet music; Musical band; Music Collection.

1. Uma vida dedicada à música

Desde sua mais tenra idade João Eduardo Pereira começou na vida musical. Sua primeira composição data de 1916 quando tinha apenas 20 anos de idade. Nessa época, a música já estava inserida em sua vida. Desde então passou a atuar alternando como músico instrumentista (violino, requinta, clarinete), maestro de banda e compositor. Durante 50 anos, entre 1916 e 1966, ano de sua última composição, sempre fiel à sua vocação, compôs pelo menos uma obra por ano.

Capaz de compor obras de raro valor sentimental, fluência melódica e brasilidade, expressando muito bom gosto musical. Suas duas mais conhecidas valsas foram imortalizadas: a valsa *Ausência*, foi inserida na *Novena de Nossa Senhora do Carmo* de João Pessoa, atribuída ao Pe. Zé Coutinho, para ser executada no momento da comunhão e a valsa *Paisagem de um sonho* de João Eduardo Pereira, gravada em vídeo por suas filhas e permanece no YouTube para quem quiser ouvir¹.

Seu legado musical não permaneceu apenas no âmbito composicional. Como regente da Banda da PMPB, teve pelo menos dois que se tornaram conhecidos em todo o Brasil. O compositor Joaquim Pereira e o maestro e arranjador Severino Araújo. Eles estudaram composição com o maestro João Eduardo à medida que se tornaram copistas da banda.

2. Histórico

Maestro João Eduardo, como é conhecido na cidade de João Pessoa (PB), e renomado maestro da Banda de Música da Polícia Militar da Paraíba, é o segundo filho de uma numerosa família de agricultores e músicos. Nasceu em Riachão, no município de Alagoa Nova (PB), a 3 de agosto de 1896. Seus pais, Quirino Pereira Fausto e Tertuliana Maria da Conceição tiveram 10 filhos: Alfredo José, João Eduardo (1896-1967), Vicente Augusto, Maria Cícera da Paz, Mariana, Josefa, Gracinda, Ana, Santana e Silvino. João Eduardo foi batizado pelo Cônego José Antunes Brandão, na Igreja de Nossa Senhora de Sant'Ana, no município de Alagoa Nova, a 13 de setembro de 1906, tendo sido registrado no livro 15, fls.64, segundo Maria da Luz Eduardo de Melo.

Iniciou seus estudos de música oficialmente em 1906 com seu irmão Alfredo José, destacado instrumentista. Existem registros de que já em 1905 João Eduardo executava melodias no pífano, seu primeiro instrumento musical aos 8 ou 9 anos² de idade. Como a família Pereira era de músicos, estes formaram dois conjuntos musicais com diversos instrumentos. O primeiro continha pífano, zabumba, pandeiro e triângulo. Este conjunto era formado pelos primos e conhecido por Zabumba. Detalhe: o pífano era executado por João Eduardo. O segundo conjunto era formado por clarinete, executado por seu irmão mais velho Alfredo José Pereira, violão executado por Vicente Augusto, bandolim por Maria Cícera da Paz, flauta por João Eduardo que mais tarde mudou de instrumento, aperfeiçoando-se no clarinete. Com este conjunto musical tocavam em novenas juninas e natalinas realizadas na Casa Grande do Sítio Riachão. (Melo, 2011, p. 17) Devotos de Nossa Senhora da Conceição, a família tinha o hábito de participar da grande festa comemorativa no dia 8 de dezembro e do novenário de Natal, com todos os membros da família rezando e cantando, fato que despertava alvoroço na comunidade que corria para assistir “aos festejos abrilhantados pelos *músicos*”. Na noite de Natal, assistiam juntos a missa do galo na Igreja de Sant'ana, padroeira da cidade. (Melo, 2011, p.17)

Aos 13 anos, em 1909, incorporou-se à banda de música de Alagoa Nova (PB) como clarinetista e passou a estudar música com o consagrado maestro da época, o professor Miguel Rocha. Um ano depois foi promovido a primeiro clarinete e rege, pela primeira vez, uma retreta realizada no Jardim Público da cidade. Em 1911, passou a estudar com o prof. Argemiro Colaça Buriel, regente da banda de Areia (PB). Nesse mesmo ano regeu pela primeira vez a banda de música de Alagoa Nova.

1 *Paisagem de um sonho* de João Eduardo Pereira <<https://www.youtube.com/watch?v=qO-qZfKZQtU>>

2 Existem divergências sobre a idade em que João Eduardo iniciou-se na música tocando pífano.

Aos 16 anos teve seu primeiro emprego oficializado na Prefeitura Municipal de Alagoa Grande como regente da banda local, a convite do prefeito da época Francisco Montenegro. Regeu, em 1916, a *Missa em Sol Maior*, mais conhecida como *Missa do Lima* do compositor pernambucano José de Lima, na Festa da Padroeira. O Maestro João Eduardo permaneceu neste emprego de 5 de agosto de 1912 a 14 de abril de 1917. Dois dias depois, em 16 de abril de 1917, trocando de emprego, foi incluído como músico efetivo do Estado na Força Policial da Paraíba, onde permaneceu até 22 de abril de 1926. No dia seguinte, em 17 de abril de 1917, matriculou-se na Escola Venâncio Neiva na Capital.



Figura 1. Maestro João Eduardo Pereira (1924). Foto pertencente à família

Em 2 de janeiro de 1918 foi promovido a músico de primeira classe e em 17 de agosto desse ano foi promovido ao posto de terceiro sargento. Em 22 de abril de 1920 foi promovido ao posto de segundo sargento contramestre de música dessa mesma Força Policial e em 1924, foi promovido a primeiro sargento músico, onde permaneceu até 04/1926, quando concluiu seu tempo de serviço e foi excluído do efetivo da Força Policial. Nesse período recebeu diversos elogios dos Comandantes e Presidente do Estado à época, pelo restabelecimento da banda (10/1924); por sua educação, disciplina e linha de conduta durante as festividades em homenagem à Santíssima Virgem da Conceição em Campina Grande (01/1925); por ocasião das festividades da padroeira de Patos, Nossa Senhora da Guia (09/1925); e pela homenagem ao primeiro aniversário do Governo do Estado (10/1925). Em 12 de julho de 1926 passa a reger a banda de música do município de Guarabira, onde dirigiu a execução da *Missa de Colás*, do músico maranhense Francisco Libânio Colás, radicado no Recife, onde veio a falecer a 9 de fevereiro de 1885.

No dia 23 de dezembro de 1927, João Eduardo casou-se com Elisa Correia da Silva (1906-1951), na matriz Nossa Senhora da Luz, em Guarabira (PB). Filha de Antônio Correia de Lira e Maria Belarmina da Silva, adotou o nome de Elisa Eduardo com o casamento. Desta união tiveram nove filhos³:

- Maria da Luz E.P. de Melo (15.12.1928 - 20.11.2012)
- José Eduardo Pereira (18.11.1929 - 5.7.1993)
- Mabel Eduardo Pereira (? - 1930)
- Marina Eduardo Pereira. Costa (8.4.1935)
- Marise Eduardo Pereira Amorim (12.8.1938)
- Marilda Eduardo Pereira Souza (26.10.1939 - 20.10.2011)
- João Eduardo Pereira Filho (1.7.1942)
- Josildo Eduardo Pereira (11.10.1943)
- Maria das Neves Eduardo Pereira Costa (3.2.1945 - 11.8.2022)

Dois anos depois, em 3 de abril de 1929 entrou para o Exército, passando a integrar o quadro de músicos da banda do 22º Batalhão de Caçadores em João Pessoa, atualmente, 15º Batalhão de Infantaria Motorizado. E, 1º de maio, um mês depois, afastou-se da função de regente da banda Municipal de Guarabira.

3 Dados fornecidos por Marise Eduardo Pereira Amorim em 13 de setembro de 2022.

Nesse mesmo ano foi transferido para a Banda de Música da Escola Militar de Realengo, no Rio de Janeiro (RJ). Em 1930 o casal passou por uma grande tristeza: a perda prematura de sua filha Mabel. Este estado de alma inspirou João Eduardo a compor uma de suas grandes composições: *Existência Fugaz*.⁴



Figura 2. Detalhe da parte do 1º Clarinete da valsa *Existência Fugaz* - Manuscrito autógrafo. Pasta da partitura no Acervo BPMPB - Catálogo nº 04-T. Partitura impressa para piano. Fotos: Wyne Lima e Amarilis de Rebuá.

Durante o período que morou no Rio de Janeiro frequentou o curso de música do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, concluindo a 2 de maio de 1932 com grau dez, conferido pelo diretor do instituto, Guilherme Fontainha⁵. Neste mesmo ano, participou da revolução em operação de guerra em São Paulo. Neste período compôs a *Canção do Exército*, partitura ainda não localizada. Existem duas composições com títulos semelhantes: *Canção Militar*, localizada apenas uma parte no CDPMJS, e uma marcha intitulada *Polícia Militar*, localizada no Acervo da BPMPB e catalogada como *Canção Militar* (20-C).



Figura 3. Partitura da Marcha *Polícia Militar* catalogada como *Canção Militar* (20-C). Fotos: Wyne Lima e Amarilis de Rebuá

A partir dessa época, foi possível observar que João Eduardo modificou sua caligrafia musical, principalmente no que se refere ao direcionamento das hastes das notas. Ele passou a usar a notação moderna, usada até hoje, onde as hastes são escritas do lado esquerdo da cabeça da nota quando esta se localiza na parte superior da pauta, e do lado direito quando as cabeças das notas estão na parte inferior da pauta. Estas

4 Esta versão para a banda foi localizada no verso de outra composição do mesmo autor: *Tradução do Teu Olhar*.

5 Guilherme Fontainha, diretor do Instituto Nacional de Música de 1931 a 1937. Lançou a primeira revista de musicologia do país (1934), a *Revista Brasileira de Música*, e transformou o Instituto para integrá-lo ao sistema universitário em 1937, absorvido então pela Universidade do Brasil.

regras se tornaram mais rígidas depois dos anos 80, quando as edições de partituras passaram a ser mais comuns, e vários estudos sobre o tema começaram a ser divulgados.

3. Obras de João Eduardo Pereira

O maestro João Eduardo Pereira compôs cerca de 92 obras, sendo em sua maioria para a Banda de Música, piano e canto. Além disso, escreveu obras para canto e piano, e coro a três ou 4 vozes. As partituras de suas obras podem ser localizadas no *Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira* (CDPMJS), no acervo particular da família *Maestro João Eduardo Pereira* (MJEP) e no acervo musical da *Banda de Música da Polícia Militar da Paraíba* (BMPMPB). Até o presente momento foram localizados ou registrados 19 Dobrados, 35 Valsas, 4 Frevos, 2 Samba, 7 Músicas religiosas, 2 Marchas, 9 Canções, 5 Harmonizações, 1 Teatro Musicado denominado *Lírios de Maria* e 8 obras do Regionalismo Nordestino.

Ordem cronológica das obras

- 1916 - VALSAS: Romper da Aurora; Delírio da Noite. CANÇÕES: Polca Dengosa; Terezinha; Segura o Tombo; Dança Negra; Silêncio Profundo.
- 1917 - VALSAS: Helena (1943); Serenata das Rosas.
- 1918 - HINO dos Empregos Públicos. DOBRADO: Osvaldo Rocha
- 1919 - VALSAS: Pensando em Ti; Agar Vianna. HINO dos Habitantes de Alagoa Grande
- 1920 - VALSAS: Capricho; Maria de Lourdes
- 1921 - VALSAS: Maria do Céu; Agar Vianna. HINO da Arcádia Pio X. DOBRADO: Recordações de Tambaú
- 1922 - DOBRADO: Déspota
- 1923 - VALSA: Mocinha. DOBRADOS: Oliveira Maciel; General Neiva
- 1925 - DOBRADO: Major Genuíno Barbosa. REGIONALISMO: Festa na Roça
- 1927 - DOBRADO: Genésio de Andrade
- 1928 - VALSA: Sonho de Amor; O Regato. CANÇÃO: Dois minutos (Choro)
- 1929 - DOBRADO: Correio da Manhã
- 1930 - VALSA: Existência Fugaz
- 1931 - DOBRADOS: Carioca; Floriano Mendes; Joaquim Anselmo
- 1932 - CANÇÃO: Canção do Exército
- 1933 - DOBRADO: Antônio Ramos
- 1934 - VALSAS: Alzira; Irene.
- 1935 - VALSA: Pautila Palmeira; Recordações; Amar é Sofrer (1943)
- 1936 - VALSAS: Ausência; Tradução do Teu Olhar. TEATRO MUSICADO: Lírios de Maria
- 1937 - VALSA: Bosques da Bica. HINO de Nossa Senhora das Neves. DOBRADO: Mário Coutinho
- 1938 - HINO a D. Vital
- 1940 - MARCHA: Força Policial (Catalogado como Canção)
- 1941 - VALSA: Yêda Sátiro
- 1942 - VALSA: Relembrando
- 1943 - VALSAS: Neli; Flor do Mal; Romper da Aurora. DOBRADO: Mário Coutinho
- 1944 - VALSA: Silêncio
- 1945 - MARCHA: Polícia Militar. MÚSICA RELIGIOSA: Novena de Nossa Senhora da Conceição. DOBRADO: Interventor Ruy Carneiro
- 1946 - FREVOS: Siduca no Passo; Disco Voador. SAMBA: Pretinhas da Bahia (Lundu); Sou feliz (Samba)
- 1948 - VALSA: Sonho de Virgem; Relembrando. FREVO: Jaguaribe em Folias; Faisca
- 1955 - VALSA: Paisagens de um sonho
- 1956 - MÚSICA RELIGIOSA: Ave Maria nº1; Ave Maria nº2; Novena de Nossa Senhora das Neves
- 1957 - VALSA: Serenata Recordando; Campinense Club (?). DOBRADO: Comandante Renato Moraes
- 1958 - MÚSICA RELIGIOSA: Ave Maria - Prece
- 1959 - VALSA: Primavera
- 1961 - HARMONIZAÇÃO: Rosa Amarela (4 vozes); Farinha na Roça (4 vozes). REGIONALISMO: Festa na Vila; O dia amanheceu

1962 - MÚSICA RELIGIOSA: Ave Maria nº3. REGIONALISMO: Pitiguari; Coqueiro de Yayá (Coco)
1963 - CANÇÕES: Canção das Flores; Riachão. REGIONALISMO: Linda Maricota
1964 - VALSA: Marlene. HARMONIZAÇÃO: Vaga-lume (José E. Pereira); Formosa Natureza (José E. Pereira)
(tema do Guarany); Samba Lêlê;
1965 - REGIONALISMO: Farinha na Roça
1966 - VALSA: Andreza

Obras sem data:

DOBRADOS: Campo Grande; Major Genuino Bezerra; Tiro 99; Dr. Genésio Gambarra. MÚSICA RELIGIOSA:
Tantum Ergo das Neves. REGIONALISMO NORDESTINO: O meu Riachão (homenagem à sua terra natal)

Obras em homenagem a João Eduardo:

DOBRADO - Major Eduardo

4. Técnicas para identificação de caligrafias musicais

Para que se possa fazer o reconhecimento da caligrafia musical de uma pessoa, é necessário observar alguns itens indispensáveis. Em um documento musical antigo, o uso da paleografia permite distinguir os sucessivos agentes que intervieram em um mesmo manuscrito ou surpreender uma mesma mão em diferentes intervenções. Para isso é necessário observar as semelhanças e divergências entre as mãos observadas avaliando os diversos elementos de escrita como o ângulo, a forma, a pressão da escrita, o traço e a morfologia da letra. (Mattos, 2016, p. 42-43)

Por se tratar de documentos musicais a partir de 1916 em diante, direcionamos as análises para os instrumentos de escrita manual e tipos de papel utilizados no século XX. Nesse século foi recorrente a utilização de três tipos de instrumentos: a tinta ou grafite, seus respectivos suportes, sendo a madeira para o lápis e o plástico ou outro material para a caneta, e o papel.

Nas partituras mais antigas localizadas, que possuem assinatura do compositor, foi possível observar que o meio de escrita era de uma caneta-tinteiro⁶. Nas intervenções caligráficas posteriores pode-se perceber a presença de uma caneta esferográfica azul.⁷ As demais partituras, mas recentes, por se tratar de cópias fotográficas, não foi possível realizar esse tipo de análise. Os papéis pautados utilizados continham em sua maioria 12 pautas, porém foram localizados um com 14 pautas e outro com 10 pautas. Como nas partes localizadas não existiam marcas d'água ou carimbo da fábrica de papel, não foi possível definir a origem desses papéis.

Identificação de autoria

A primeira coisa que se procura em uma partitura musical com o intuito de reconhecimento de sua autoria é a assinatura. Geralmente as assinaturas podem ser encontradas no final da parte musical, mas estas podem ser, tanto do compositor quanto do copista. No caso das partes musicais localizadas no acervo musical da BPM PB, no início, ao lado direito do título e abaixo do nome do instrumento podemos encontrar escrito “Por João Eduardo” ou “Por J. Eduardo”. Isto significa que esta obra é uma composição dessa pessoa. Porém, somente a assinatura pode confirmar se aquela cópia é autógrafo ou não. Geralmente, quando existe uma assinatura, ela vem acompanhada da data de composição e a localidade. Uma outra forma de assinatura

6 Em 1883, o americano Lewis Edson Watermann patenteou “um sistema estável e fiável, consistente na primeira pena estilográfica com depósito de tinta (caneta-tinteiro)” (Gondra, 2012, p. 44)

7 Em 1938, Ladslao Biro patenteou o protótipo de uma caneta esferográfica, porém nunca a comercializou. Foi Amadeo Arboles em 1946 que patenteou a terminologia Esferográfica, formada pelas duas palavras esfero (bola) e grafo (escrita). Alguns elementos comuns à caneta esferográfica são: o tubo ou cano que é o corpo da esferográfica; o depósito ou reservatório que é um tubo com a tinta; e uma esfera giratória de aço ou tungstênio (Gondra, 2012, p. 48).

é quando encontramos escrito “Cópia do autor” ou “Cópia de mim”. Quanto ao maestro João Eduardo Pereira, localizamos até o presente momento, apenas duas obras assinadas da seguinte forma: “Cópia de João Eduardo” e “Cópia do autor”. Vale ressaltar que no início das duas obras em questão no início se encontram os dizeres: “Por João Eduardo”.

Datação

Geralmente as datas encontram-se no final das partes musicais, tanto quando são os próprios compositores quanto se tratam dos copistas. Mas isso não é uma regra, pois, na obra de João Eduardo “Hino dos Habitantes de Alagoa Grande”, a data se encontra na lateral esquerda da página:



Figura 4. Data na lateral da parte do Sax Alto em Mib do *Hino dos Habitantes de Alagoa Nova*. Fonte: Acervo musical da BPMPB, 113-HI, parte 08

Meios de escrita

Os papéis pautados utilizados por João Eduardo são de tamanho grande, um pouco maior que o A4. Foram escritos no formato vertical com tinta preta, provavelmente usando uma caneta tinteiro, devido às características das hastes das notas e das colcheias.

Escrita Musical

A caligrafia é clara, bem definida, com traço firme e uniforme. Esta apresenta características de uma pessoa que tem experiência em realizar cópias musicais, pois raramente existem rasuras ou correções, como no Ex. 4. Porém apresentam diversas intervenções caligráficas, podendo ser da mesma época da composição ou posteriores.

Caligrafia textual

As letras maiúsculas dos títulos são bem maiores e bem desenhadas, como podemos observar na obra “Agar Viana”. Já no Hino dos habitantes de Alagoa Grande, as duas palavras finais foram escritas posteriormente sendo uma abreviatura “A. Grande”. Com elas foram escritas com caneta esferográfica azul, a caligrafia ficou um pouco diferente, podendo ser pelo tipo de caneta usada, ou por ter sido escrita muitos anos depois, quando já havia uma alteração natural de sua caligrafia devido a idade.



Figura 5. Título da parte do Clarinete 1 de Agar Viana. Fonte: Acervo Musical da BPMPB, Valsa 17-A.

Caligrafia musical

Ao observarmos a caligrafia musical de João Eduardo Pereira, podemos perceber que as cabeças das notas são escritas junto com as hastes a partir de um mesmo traço, quando estas são escritas em direção à parte inferior da pauta. Quando as notas estão na parte inferior da pauta e as hastes foram escritas de cima para baixo, podemos observar que há uma separação da haste para a cabeça da nota. Isto significa que, ao escrever, o compositor escreveu primeiro a cabeça da nota para depois escrever o traço da haste. Isto ocorre tanto nas semínimas quanto nas colcheias que estão emendadas por um traço. Já as mínimas, o autor faz dois traços para escrever a cabeça da nota e depois escreve a haste.

Tabela 1a. Análise caligráfica de João Eduardo Pereira

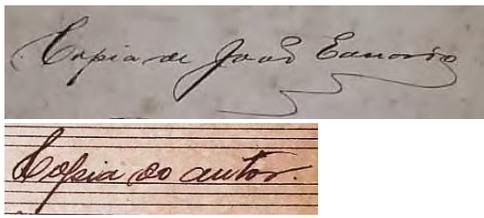
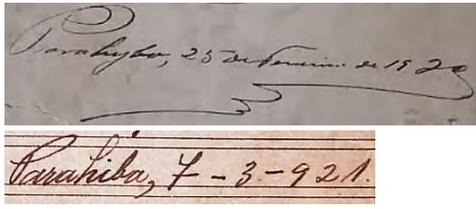
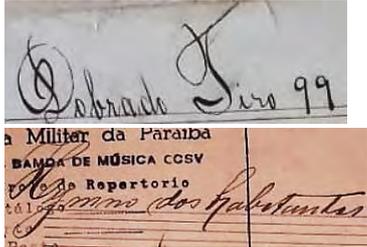
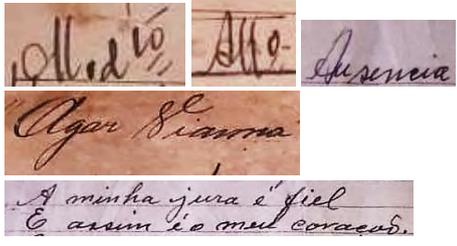
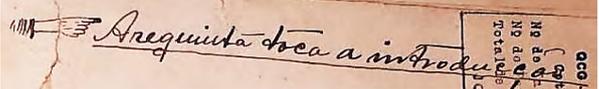
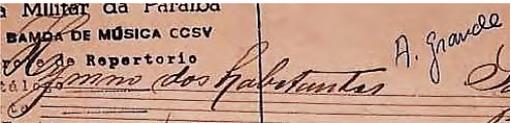
ITENS	JOÃO EDUARDO PEREIRA	Exemplos
Assinatura	Letras maiúsculas desenhadas Traço no final da assinatura	
Data	Por extenso após a assinatura no final da partitura.	
Título	Escrito sobre a 5ª linha da pauta Traços marcados nas letras maiúsculas, com detalhes redondos	
Nomes dos Instrumentos	Ao lado do título, sobre a 5ª linha da pauta	
Caligrafia Textual	Títulos Andamentos Numerações Traços marcados, com detalhes redondos e inclinados da esquerda para a direita. Andamentos abreviados escritos sobre a 5ª linha da pauta. Letra A escrita de formas diferentes	

Tabela 1b. Análise caligráfica musical de João Eduardo Pereira

ITENS		JOÃO EDUARDO PEREIRA	Exemplos
Caligrafia Musical	Claves	Somente no início de cada parte. Parcialmente arredondadas, com indicação de dois traços da clave.	
	Armadura de clave	Somente no início da obra ou seção.	  
	Cabeças de notas	Traço comprido da esquerda para a direita ou arredondada	 
	Hastes	Algumas vezes retas e outras vezes levemente inclinadas, abrangendo no máximo 3 linhas.	
	Colchetes	Um traço curvo, escrito sempre à direita.	 
	Pausas	Colcheia: sinal de maior inclinado com o traço superior mais largo (>). Semicolcheia: diferenciando pelos dois traços mais largos. Semínimas: mais parecem a letra N modificada ()	 
	Sinal de alteração	Bem definido e alongado Duas formas de escritas diferentes do Bequadro	  
	Barras	Barra dupla: 1. Início de cada pauta; 2. Dividindo seções e subseções.	 
Intervenções caligráficas		Duas escritas posteriores na mesma obra: 1. Escrita com desenho na lateral esquerda da parte indicando ordem de execução da obra; 2. Título complementado em caneta azul. Caligrafia do autor, com muitos anos de diferença entre uma e outra.	 
Instrumentação	PARTES	Cl 1; Clarone Sib; S Sib; A sax Mib	 
	PARTITURA	Não localizada	Não se aplica

4. Quadro da localização das obras

As obras de do compositor Maestro João Eduardo Pereira estão divididas em três acervos na cidade de João Pessoa. Grande parte de suas obras para banda de música estão localizadas no acervo musical

da *Banda da Polícia Militar da Paraíba* (BPMPB). Uma pequena parte das obras para piano, canto e piano ou algumas partes de obras para banda de música ou algumas partes guia, estão localizadas no *Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira* (CDPMJS). O restante das obras faz parte do acervo da família, para este trabalho denominado de *Acervo Maestro João Eduardo Pereira* (AMJEP) e encontram-se sob custódia de uma das filhas do maestro, Marise Eduardo Pereira Amorim.

Para facilitar a localização de cada obra, foram desenvolvidas algumas tabelas contendo: data de composição, quando for definida; forma musical contendo o nome da obra; instrumentação musical, podendo ser para Canto (Cto), Piano (Pf) ou Banda, definindo sua formação instrumental e localização, definindo em qual acervo aquela obra se localiza: BPMPB, CDPMJS ou AMJEP. As obras não localizadas, podem estar no acervo da Banda de Música do Exército, pertencente ao 15º Batalhão de Infantaria Motorizada, antigo 22º Batalhão de Caçadores, na qual o Maestro João Eduardo atuou como dirigente.

Algumas obras possuem duas datas de composição. A data mais antiga segue a cronologia da tabela. A divergência de datas consiste das diversas fontes com estas obras listadas no livro *Paisagens de um Sonho* (Melo, 2011, p.58-64) e das obras localizadas no acervo CDPMJS e da versão para banda no acervo BPMPB. A datação correta destas obras somente será possível definir após a localização delas.

Tabela 2. Canções

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	CANÇÃO		
1916	Dengosa (Polca)	-	Não Localizada
	Silêncio Profundo	(requinta) Banda	CDPMJS
	Terezinha (Polca)	(requinta) Banda	CDPMJS
	Segura o Tombo	-	Não Localizada
	Dança Negra	-	Não Localizada
1928	Dois minutos (Choro)	-	Não Localizada
1932	Canção do Exército	Banda	Não Localizada
1963	Canção das Flores	-	Não Localizada
	Riachão	-	Não Localizada

Tabela 3. Marchas

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	MARCHA		
1940	Força Policial	texto - parte de Tenor	CDPMJS
1945	Polícia Militar	Band e parte guia	BPMPB; CDPMJS

Tabela 4. Frevos

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	FREVO		
1946	Siduca no Passo	Banda	Não Localizada
	Disco Voador	Banda	Não Localizada
1948	Jaguaribe em Folias	Banda	Não Localizada
	Faísca	Banda	Não Localizada

Tabela 5. Valsas

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	VALSA		
1916	Romper da Aurora	Pf	AMJEP
	Delírio da Noite	Pf	AMJEP
1917	Helena (1943)	Pf	AMJEP
	Serenata das Rosas	Pf	MJEP
1919	Pensando em Ti	Pf	CDPMJS
	Agar Vianna	Pf; Banda (1921)	BPMPB; CDPMJS
1920	Capricho	-	Não localizada
	Maria de Lourdes	-	Não localizada
1921	Maria do Céu	Pf	MJEP
1923	Mocinha	Pf	MJEP
1928	Sonho de Amor	Pf	CDPMJS
	O Regato	Pf	MJEP
1930	Existência Fugaz	Cto e Pf, Banda	CDPMJS, BPMPB
1934	Alzira	Pf	MJEP
	Irene	-	Não localizada
1935	Pautila Palmeira	-	Não localizada
	Recordações	-	Não localizada
	Amar é sofrer	Pf; Banda (1943)	BPMPB; CDPMJS
1936	Ausência	Cto; Pf; Banda	BPMPB; CDPMJS
	Tradução do Teu Olhar	Cto; Pf; Banda	BPMPB; CDPMJS
1937	Bosques da Bica	-	Não localizada
1942	Relembrando	Pf; Banda	BPMPB; CDPMJS
1941	Yêda Sátiro	Pf; Banda	BPMPB; CDPMJS
1943	Neli	Pf	CDPMJS
	Flor do Mal	Pf	MJEP
	Romper da Aurora	-	Não Localizada
1944	Silêncio	Pf	CDPMJS
1948	Sonho de Virgem	(melodia)	CDPMJS
	Relembrando	Banda	BPMPB
1955	Paisagens de um sonho	Cto; Pf	CDPMJS
1957	Serenata Recordando	(Poema sinfônico)	MJEP
?	Campinense Club (1976)	(melodia)	CDPMJS
1959	Primavera	Pf (Poema sinfônico)	CDPMJS
1964	Marlene	Pf	MJEP
1966	Andreza	Pf	MJEP

Tabela 6. Sambas

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	SAMBA		
1946	Pretinhas da Bahia (Lundu)	-	Não Localizada
?	Sou Feliz (Samba)	-	Não Localizada

Tabela 7. Teatro Musicado

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	TEATRO MUSICADO		
1936	Lírios de Maria	-	Não Localizada

Tabela 8. Dobrados

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	DOBRADOS		
1918	Osvaldo Rocha	-	Não Localizada
1921	Recordações de Tambaú	-	Não Localizada
1922	Déspota	-	Não Localizada
1923	Oliveira Maciel	-	Não Localizada
	General Neiva	Banda	BPMPB
1925	Major Genuíno Barbosa	-	Não Localizada
1927	Genésio de Andrade	-	Não Localizada
1929	Correio da Manhã	-	Não Localizada
1931	Carioca	-	Não Localizada
	Floriano Mendes	-	Não Localizada
	Joaquim Anselmo	-	Não Localizada
1933	Antônio Ramos	-	Não Localizada
1943	Mário Coutinho	Banda	BPMPB
1945	Interventor Ruy Carneiro	-	BPMPB
1957	Comandante Renato Morais	Banda	BPMPB
?	Campo Grande	-	Não Localizada
?	Maj. Genuino Bezerra	Banda	BPMPB
?	Tiro 99	Banda	BPMPB
?	Dr. Genésio Gambarra	Banda	BPMPB

Tabela 9. Hinos

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	HINOS		
1918	Empregos Públicos	Banda	BPMPB
1919	Habitantes de Alagoa Grande	Banda	BPMPB
1921	Arcádia Pio X	Banda	BPMPB
1937	Nossa Senhora das Neves	Banda	BPMPB
1938	D. Vital	Pf	CDPMJS

Tabela 10. Música Religiosa

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	MÚSICA RELIGIOSA		
1945	Novena de Nossa Senhora da Conceição		CDPMJS
1956	Ave Maria nº1	Coro a 3 vozes	CDPMJS
	Ave Maria nº 2	Cto; Órgão	CDPMJS
	Novena de Nossa Senhora das Neves	(1ª voz)	CDPMJS
?	Tantum Ergo das Neves	(1ª voz)	CDPMJS
1958	Ave Maria - Prece	Cto; Órgão	CDPMJS
1962	Ave Maria nº3	Coro a 4 vozes	CDPMJS

Tabela 11. Harmonizações

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	HARMONIZAÇÃO		
1961	Rosa Amarela	Coro a 4 vozes	CDPMJS
	Farinha na Roça	Coro a 4 vozes	CDPMJS
1964	Vaga-lume (José Edu. Pereira)	-	Não Localizada
	Formosa Natureza (tema do Guarany) (José Edu. Pereira)	-	Não Localizada
	Samba Lêlê	-	Não Localizada

Tabela 12. Regionalismo Nordestino

DATA	FORMA MUSICAL	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	LOCALIZAÇÃO
	REGIONALISMO NORDESTINO		
1926	Festa na Roça	-	Não Localizada
1961	Festa na Vila	-	Não Localizada
	O dia amanheceu	-	Não Localizada
1962	Pitiguari	-	Não Localizada
1962	Coqueiro de Yayá (Coco)	-	Não Localizada
1963	Linda Maricota	-	Não Localizada
1965	Farinha na Roça	-	Não Localizada
?	O meu Riachão (homenagem à sua terra natal)	-	Não Localizada

6. Considerações Finais

Um dos objetivos de escrever este pequeno artigo, foi de apresentar esta curta biografia da vida pessoal e musical do Maestro João Eduardo Pereira. Sobre suas obras, busquei conferir sua existência e localização daquelas citadas como de sua autoria, e que foram advindas de diversas fontes. Não possível definir a localização de parte delas, pois foram citadas em um livro escrito por uma das filhas do biografado e seus descendentes mantêm os manuscritos autógrafos sob sua guarda. Faz parte do projeto de *Preservação de*

Acervos Musicais, a elaboração de curtas biografias tendo como base a estrutura deste artigo que deverá ser reproduzido em biografia de outros compositores localizado no acervo da BPMPB. Todas as obras também serão digitalizadas e posteriormente disponibilizadas em um banco de dados para facilitar pesquisas posteriores. Até o presente momento, mais de três mil obras pertencentes à BPMPB já foram digitalizadas.

Referências

Gondra, M. E.; Grávalos, G. R. *Análise forense de documentos: Instrumentos de escrita manual e suas tintas*. Campinas SP: Millenium Editora, 2012.

Mattos, A. R. *A Novena de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa: a obra, autoria e recepção*. Tese Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em música. Salvador, 2016.

Melo, M. L. E. *Paisagens de um sonho*. Colaboração: João Eduardo Pereira Filho. João Pessoa: Ed. Moura Ramos, 2011.

Ribeiro, D. A. *João Eduardo: centenário de nascimento 1896-1996*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1996.

Pereira, J. E. *Agar Viana* (manuscrito). VALSA 17-A. João Pessoa: BPMPB, 1919.

_____ *Paisagens de um sonho* (manuscrito). VALSA 03-P. João Pessoa: CDPMJS, 1955.

_____ *Hino dos habitantes de Alagoa Nova* (manuscrito). HINOS 113-HI. João Pessoa: BPMPB

_____ *Existência Fugaz* (manuscrito). VALSA 8-E. João Pessoa: BPMPB

_____ *Ausência* (manuscrito). VALSA 10-A. João Pessoa: BPMPB

O CONSERVATÓRIO MUSICAL DE SANTOS: EM BUSCA DE UMA INSTITUIÇÃO CULTURAL EM TRÂNSITO

*Raphael F. Lopes Farias
MusiMid / UniCesumar
rapharias20@gmail.com*

Resumo: Este texto apresenta, brevemente, aspectos sobre o antigo Conservatório Musical de Santos (CMS), instituição que, por seu leque de atividades e suas amplas relações, extrapola a função do ensino musical. Constata-se a ausência de menções na literatura especializada, a despeito dos laços com personagens do cenário artístico nacional e dos trânsitos entre o local, o regional e o nacional. Desse modo, faz-se necessário remontar ao contexto histórico desta instituição, por meio do estudo da história local e da musicologia local, usadas também como ferramentas para a compreensão dos documentos a respeito do CMS oriundos de arquivos variados. Ao final, busca-se oferecer um caminho que permita situar a instituição e os agentes envolvidos na cultura artística e musical de boa parte do século XX, em uma perspectiva local.

Palavras-chave: Conservatório Musical de Santos; musicologia histórica; história local; cultura artística; educação musical.

THE SANTOS MUSICAL CONSERVATORY: IN SEARCH OF A CULTURAL INSTITUTION IN TRANSIT

Abstract: This text briefly presents aspects of the former Conservatório Musical de Santos (CMS), an institution which, due to its range of activities and wide-ranging relationships, goes beyond the role of teaching music. There has been no mention of it in the specialized literature, despite its links with figures from the national artistic scene and its transits between the local, regional and national. It is therefore necessary to go back to the historical context of this institution by studying local history and local musicology, which are also used as tools to understand the documents about the CMS from various archives. In the end, the aim is to offer a way of situating the institution and the agents involved in the artistic and musical culture of much of the 20th century from a local perspective.

Keywords: Santos Musical Conservatory; historical musicology; local history; artistic culture; musical education.

1. Uma lacuna localizada: Introdução

“Santos não é uma cidade provinciana; tem cultura artístico-musical própria” (*A Tribuna* 1960, 10). A partir da afirmação acima, da pianista brasileira Antonieta Rudge, este trabalho apresenta a pesquisa em andamento sobre o Conservatório Musical de Santos (CMS), no sentido de sua compreensão histórica enquanto instituição cultural local. Fundada em 1927, a instituição teve grande impacto na cultura e na educação da cidade de Santos-SP, captando em seu corpo docente e suas atividades o que havia de mais destacado no cenário cultural e artístico no Brasil, sobretudo paulista, tendo em vista o modelo inspirado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Apesar de seu funcionamento até o ano 2000, o recorte ora proposto contempla o período em sua sede na rua Sete de Setembro nº 37¹, (1930 a 1979) o que consideramos mais interessante a esta pesquisa. Nesse período, foi administrado e dirigido pelo maestro italiano Ítalo Tabarin e pela proeminente pianista brasileira Antonieta Rudge, e esteve no cerne do desenvolvimento da cultura artística no Brasil, que mesclava a tradição europeia com a propagação do modernismo brasileiro.

A pesquisa se justifica pela ausência de trabalhos ou mesmo de menções concisas ao CMS na literatura acadêmica, apesar dos diversos nomes de importância no cenário artístico e cultural do Brasil no século XX. Nesse sentido, a cidade de Santos, de comprovada relevância para a história, política e economia nacionais, expõe uma lacuna em sua história cultural na área da música, embora tenha sido palco de importantes eventos, como Festival Música Nova. Possivelmente eclipsado pela proximidade com a capital paulista, sede do célebre Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o conservatório santista mantém forte ligação com aquela instituição através de seus professores – fixos e convidados – oferecendo um ensino e eventos de comparáveis.

As informações iniciais da presente investigação foram obtidas em jornais antigos digitalizados e documentos – incluindo entrevistas em áudio - de acervos particulares que já estão em poder do autor. Nas próximas linhas, contextualizaremos o CMS em seu surgimento local; daremos enfoque a algumas personagens já conhecidas pela literatura musicológica brasileira que fizeram parte desta instituição, bem como outras que carecem de maiores esclarecimentos; algumas funções desempenhadas pelo CMS enquanto instituição cultural e sua mobilização de agentes culturais e da comunidade local, no lastro de estudos como os de Fucci Amato (2004, 2005, 2006, 2007, 2008) e Cenni (2003).

Nesse sentido, aplicam-se as noções de trânsito, de LaCapra (2006) e da musicologia local, de Musri (2013), que apelam para a necessidade de histórias fora dos lugares e das personagens hegemônicas, valorizando a experiência local, a mobilização de agentes, as relações entre instituições – no caso, culturais e artísticas – com as comunidades locais e suas articulações com o oficialismo nacional; além da necessidade da criação de acervos musicais nos territórios interioranos.

2. Modernismo paulista à beira mar

O CMS é concebido no bojo da modernização da cidade, impulsionada pelos rendimentos da cafeicultura e da consolidação do porto de Santos como principal acesso para a economia do país (Lana 1996) e

1 Prédio ainda existente, cuja função hoje é desconhecida.

das reformas educacionais que vinham sendo implementadas ao longo dos anos 1920. Naquele período, a cidade desponta como uma das 10 mais populosas do país, posição perdida ao longo dos anos 1960 e 1970, de acordo com o IBGE (Renaux 2019). Na artes, mais especificamente na música, as mudanças foram encaixadas pelo movimento modernista em nomes como Mário de Andrade e Villa-Lobos (Fonterrada 2008). O CMS, foi, então, concebido de modo a responder as necessidades culturais das classes média e dominante local, além de também propagar o pensamento das instituições artísticas nacionais dominantes à época. O Movimento Modernista Brasileiro, fortemente fincado em São Paulo, tinha manteve fortes relações com o conservatório santista, o que se constata pelas visitas de Villa-Lobos, Mário de Andrade e Menotti del Picchia ao CSM²; vinha no lastro de uma cultura artística que, embora repousasse na produção europeia, fazia esforços para conceber uma cultura nacional.



Figura 1: Na imagem de cima: diplomandas da Turma de 1942, do Conservatório Musical de Santos. Vê-se, ao centro, o dr. Antonio Gomide Ribeiro dos Santos, então prefeito municipal; o dr. Menotti Del Picchia, da Academia Brasileira de Letras, paraninfo; o padre Alfredo Sampaio, representante do bispo diocesano; e a profa. d. Alcina Tavares, rodeados pelas formandas.

Fonte: *Revista Santista Flama*, janeiro de 1944 (ano XXIII, nº 1).



Figura 2: Visita de Heitor Villa-Lobos ao Conservatório Musical de Santos; à direita, olhando para a câmera, a pianista Antonieta Rudge e, ao fundo, no centro, o compositor santista Gilberto Mendes, 1945.

Fonte: Catálogo da exposição “Gilberto Mendes 100” – Sesc-SP, 2022.

2 Villa-Lobos e Del Picchia aparecem em fotos e menções em matérias do Jornal *A Tribuna*, e no material da exposição “Gilberto Mendes 100”, realizada pelo SESC-SP, na cidade de Santos. Quanto a Mário de Andrade, a informação é de Gilberto Mendes, em entrevista ao mesmo jornal, em 2006.

Um dos problemas destacados nesta pesquisa se impõe pela presença de uma instituição de ensino musical que mobilizou agentes do cenário artístico e cultural na região de Santos, em paralelo ao que ocorria serra acima, na cidade de São Paulo – fatos já bastante estudados -, desde a fase já consolidada da primeira geração modernista, no final dos anos 1920 até a o auge dos tensionamentos entre nacionalistas e vanguardistas nos anos 1960-70 do século passado (Egg 2004). Em paralelo a isso, o CMS reflete também as reformas educacionais implementadas pelos governos federais e estaduais, do Estado Novo varguista à Ditadura Militar. O objeto desta investigação se mostra como relevante vetor de ensino, produção e reprodução artística, tendo em vista que os agentes ora envolvidos estavam inseridos na articulação do que se estabelecia como canônico na música de concerto no Brasil, envolvendo desde membros da Academia Brasileira de Música até professores do Departamento de Música das Universidades de São Paulo (USP), com Gilberto Mendes, e de Campinas (UNICAMP), com José Antônio de Almeida Prado.

3. A instituição cultural: docentes, discentes e funções

Além disso, o CMS apresentava um repertório que tentava conciliar o tradicional com o modernismo e o nacionalismo, tendência apontada por Fucci Amato (2006), a exemplo do programa do recital de formatura de 1966, mostrado na revista institucional que a escola editava: totalmente pianístico, foram executadas peças de Chopin, Camargo Guarnieri, Debussy, Villa-Lobos e J.S. Bach (*Revista Conservatório Musical de Santos* 1966) (Figura 3).



Figura 3: Revista do CMS. Fonte: documento particular deixado por Arlette Pustiglione Lopes.

Na mesma revista constam outras informações relevantes. A começar pelos intercâmbios internacionais, representados naquele ano pela visita do regente português, Filipe de Souza, que lá proferiu uma con-

ferência. A escolha do CMS pelo representante da UNESCO como instituição supervisora das “Pesquisas Folclóricas no Litoral Paulista”; e como representante do Museu Villa-Lobos no estado de São Paulo, cujas funções atribuídas eram, dentre outras, projetar o nome daquele compositor e “[...] promover intercâmbios culturais entre os municípios paulistas” (Conservatório Musical de Santos 1966). O CMS, ainda, concedia anualmente o “Prêmio Ricordi”, da editora sediada em Milão, simbolizado por medalhas entregue aos alunos com as melhores notas³, demonstrando alinhamento com a cultura musical europeia, especialmente, italiana, imbricadas em relações comerciais (Coli 2006).

Não menos importante, mas para encerrar os exemplos de situações recorrentes na seara da educação musical daquele período, o alunado majoritariamente feminino e concentrado no curso de piano, condizente com o verificado na pesquisa sobre o Conservatório Musical de São Carlos (2004; 2006) e com a “pianolatria” apontada por Mário de Andrade (1922). Entretanto, paralelamente a essa tendência da época, o CMS oferecia uma ampla grade de matérias, atendendo a posição de “Escola de nível superior”, alcançada em 1930. Na área musical, no Estado de São Paulo, era a única instituição além do já mencionado conservatório na capita a ostentar tal status. Em 1944:

o corpo docente do Conservatório Musical de Santos está assim constituído: diretora, Antonieta Rudge, catedrática honorária do Instituto Nacional de Música, hoje Universidade; fiscal, prof. Múcio Lobo da Costa; secretárias, Nívia Rocha Silveira e Generosa Florinella; professores: Antonieta Rudge, Piano, curso superior; José Lopes de Oliveira, Português; Savino de Benedictis, Harmonia, História da Música e Contraponto; Ângelo Chimin [Camin], Órgão e Pedagogia Aplicada à Música; Calixto Corazza, Violoncelo; Dino Fioretti, Violino; I. Tabarin, Piano e Canto; Alcina Tavares, Piano; Ondina Carneiro, Piano; Vanda Pereira Sampaio, Piano; Irene Carranca, Matéria Teórica da Música e Solfejo; Maria Ulisséa Rocha Corrêa, Piano; Maria do Carmo de Oliveira, Piano; Sônia de Andrade Maia, Piano e Teoria Musical; José Guilherme Whittaker, Fisiologia da Voz (*A Tribuna* 1944).”

Em 1966, além dos nomes citados, aparecem:

Aura Mendoza, canto, diplomada pela Escola Superior de Música de Assunção, Paraguai; Abramo Garini; Alexandrina Gonçalves Coelho; Antônio Ceccato, da Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo; Bruno Roccella, diretor do Teatro Lírico Experimental anexo ao CMS, regente da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo; o já conhecido compositor Camargo Guarnieri, na época, regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo; Ezio dal Pino, da Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo; João da Cunha Caldeira Filho, José Antônio de Almeida Prado, Pe. José Geraldo de Souza, doutor e musicologia pelo Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, Rossini Tavares de Lima, entre outros. (Conservatório Musical de Santos 1966)

Observando o quadro de disciplinas e seus professores, é possível perceber que o projeto pedagógico e cultural da capital paulista se estendia serra abaixo, reconhecendo em Santos um importante polo cultural e comercial. Entretanto, ao observar os nomes do quadro docente, outra questão se levanta: a predominância de imigrantes – descendentes ou nativos – italianos. A imigração italiana fora privilegiada no contexto dos projetos eugenistas a partir dos anos de 1880 (Lana 1996), e uma parcela desses imigrantes, ao invés do destino às lavouras, se estabelecia nos centros urbanos, onde comumente exerciam atividades no setor cultural, concentrando a liderança de companhias artísticas, apresentações, concertos, e a pedagogia musical, conforme relata Cenni (2003). O mesmo autor destaca a atuação do maestro Luigui Chiafarelli em São Paulo,

3 Dentre os tantos contemplados, no ano de 1961, estava a ex-prefeita e vereadora de Santos, Telma de Souza, na disciplina de pedagogia aplicada à música (*A Tribuna* 1961, 09).

que teria elevado a patamares profissionais o estudo do piano, colaborando para a difusão do instrumento como parte dos dotes femininos na primeira metade do século XX. Dentre seus mais ilustres discípulos, a já mencionada Antonieta Rudge, diretora do CMS. A presença maciça de italianos ou descendentes no corpo docente do CMS e o alunado feminino de piano, coadunam com o exposto por Cenni (2003) e Fucci Amato (2005). Não menos instigante, é a forte presença feminina dentre os professores e, a despeito disso, sua formação menos destacada em relação aos homens pelos documentos obtidos até o momento. Tampouco foi possível distinguir professores e alunos negros e meio a maioria de brancos documentada pela iconografia. Nessa esteira, é preciso entender a formação de uma comunidade pela via do estudo e da formação no CMS. Se, por um lado, experiência de ter passado por aquela escola pode ser pensada como algo fundante, que une a aquela comunidade em um passado comum (Lacapa 2006), é imperativo destacar as motivações do corpo discente de frequentar aquele espaço. O capital cultural da formação artística foi evidenciado por Fucci Amato (2006; 2007), ilustrado pelo caso do alunado feminino acima, mas a autora também aponta para a necessidade de se atentar às trajetórias diferentes, pessoas que buscavam profissionalização ou outros casos. O compositor Gilberto Mendes se encaixa nessa perspectiva, como homem que buscava formação; falava frequentemente na existência de uma “escola santista de composição”, referindo-se a compositores da região e que, em sua aventada existência, fora guiada por uma mistura entre os cursos em Darmstadt e as lições no conservatório santista? Sem adentrar nessa hipótese por ora, o que interessa neste ponto é compreender os traços de heterogeneidade presentes na comunidade oriunda do CMS, que também serviu para o endosso de uma identidade local que une diferentes trajetórias de vida.

4. Proposições para um aprofundamento: considerações finais

Por meio das questões aqui levantadas, espera-se, primeiramente, compreender porque uma escola de música aos moldes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi aberta quase que concomitantemente em Santos, promovendo o trânsito comum de agentes entre ambas instituições e outras que se formavam na capital paulista, cujos ecos encontram-se até hoje. Quais as consequências disso para a sociedade local, bem como os estreitamentos estéticos entre as duas regiões em diálogo com a cultura artística nacional.

Ainda, por meio dos documentos oficiais alojados no Colégio do Carmo, em Santos, em cotejamento com arquivos pessoais e materiais de imprensa e entrevistas, compreender o funcionamento de uma instituição de ensino da primeira metade do século XX em suas tradições e contradições culturais: o repertório aplicado, as apresentações promovidas, os intercâmbios, a pesquisa folclórica e museológica, as relações comerciais... enfim, toda trama de atividades que legitimam uma instituição cultural em sua comunidade, e que, em parte, se perderam nos escombros da história local mal estudada e mal preservada.

Por fim, descortinar a atuação de personagens muito ou pouco conhecidos pela literatura sobre música, história artes e suas imbricações, atentos para a descoberta de novos pontos que preencham as lacunas da musicologia histórica, sobretudo fora das capitais. Formar um acervo, com os materiais que forem possíveis, que se possa acessar pelo público interessado, e originar no auxílio de novas pesquisas.

Referências

- Andrade, Mario de. “Pianolatria”. *Klaxon*, n. 1 maio de 1922.
- “Artes e artistas. Hoje, a entrega dos ‘Prêmios Ricordi’ e a medalha de ouro C.M.S. Santos”. *A Tribuna* (Santos / SP). 27 de dez. de 1961: 09.
- Cenni, Franco. *Italianos no Brasil: Andiamo in Mérica*. São Paulo, Edusp, 2003.
- Coli, Juliana Marília. *Visse d’ arte: por amor a uma profissão (um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico)*. São Paulo: Annablume, 2006.
- Conservatório Musical de Santos. *Conservatório Musical de Santos*. Santos, dezembro de 1966.
- “Conservatório Musical de Santos: Escola Superior de Arte Especializada - Rua 7 de Setembro n. 37 - tel. 4965 – Santos. Fiscalizado pelo Governo Estadual.” *A Tribuna* (Santos / SP). Edição comemorativa do 1º centenário da Cidade de Santos. 26 de janeiro de 1939.
- “Conservatório musical: Passado para ser lembrado e revivido Batuta do mestre Heitor Villa-Lobos remete a tempos duros da música na Cidade.” *A Tribuna* (Santos / SP). 15 de novembro de 2006.
- Egg, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil nos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.
- Fonterrada, Marisa T. de O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2008.
- Fucci Amato, Rita de Cássia. “Memória musical de São Carlos: retratos de um conservatório.” 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.
- _____. “Um estudo sobre a rede de configurações sócio-culturais do corpo docente e discente de um conservatório musical.” *Ictus*, Salvador, vol. 06, dez. de 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34244/19739>>. Acesso em 15 de ago. de 2023.
- _____. “Memória educativo-musical: retratos de um conservatório.” In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM. Brasília, 2006.
- _____. “Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios.” *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 6, n. 1, 2007. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1866>>. Acesso em: 16 ago. 2023.
- _____. “A polifonia das trajetórias: memórias de um conservatório.” *ouvirOUver*. [S. l.], v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/427>. Acesso em: 16 ago. 2023.
- LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Teresa Arijón (trad.). Buenos Aires: FCE, 2006.
- Lana, Ana Lúcia D. *Uma cidade na transição, Santos: 1870-1913*. São Paulo, Hucitec; Prefeitura Municipal de Santos, 1996.
- Musri, Fátima Graciela. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música.” *Revista del ISM*, n. 14: 51–72, 2013. Acesso em 15 de out. de 2023. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i14.4249>
- Renaux, Pedro. “Gráfico mostra os 20 municípios mais populosos desde o primeiro censo”. *Agência IBGE Notícias*, 2019. Estatísticas sociais. Acesso em 15 de ago. de 2023. <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/25467-grafico-mostra-os-20-municipios-mais-populosos-desde-o-primeiro-censo>.
- “Um pouco de história do Conservatório Musical de Santos: As atividades desse útil estabelecimento de ensino superior especializado, nos seus 17 anos de existência, toda ela votada ao desenvolvimento da arte em nossa cidade” Edição comemorativa do cinquentenário do Jornal *A Tribuna* (Santos / SP). Santos, 26 de março de 1944.

DUAS CARTAS DE GUARNIERI

Arysselmo Lima
Universidade Estadual de Campinas
arysselmolima@gmail.com

Marcos da Cunha Lopes Virmond
Universidade Estadual de Campinas
virmondmarcos@gmail.com

Resumo: Ao longo de sua vida Camargo Guarnieri sempre se mostrou bastante reservado quanto a vários aspectos, sejam eles políticos, religiosos ou mesmos estético-musicais. Porém em 1941, após a leitura da Música de Câmara para canto, viola, corne inglês, clarineta baixo e tambor-militar de Hans-Joachim Koellreutter, Guarnieri sentiu a necessidade de escrever-lhe uma carta aberta, onde expressava suas sensações perante a música do compositor alemão. Em suma, essa carta não traria consigo nenhuma polêmica explícita, mas já prenunciava, mesmo que sutilmente, o posicionamento de Guarnieri, que quase dez anos mais tarde seria deflagrado de forma mais contundente com a publicação da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de 1950. Nesse sentido, esta comunicação objetiva apresentar e discutir as relações formais, históricas, políticas e estéticas que se estabelecem entre as duas cartas, sendo a primeira, de 1941, tomada como uma antecipação contextualizadora do que viria a conter a segunda, a de 1950, ainda que a autoria desta última sofra discussões sobre a participação de Rossine, primeiro irmão de Camargo Guarnieri, como autor principal ou coautor.

Palavras-chave: Carta Aberta; Camargo Guarnieri; Hans Joachim Koellreutter

TWO LETTERS FROM GUARNIERI

Abstract: Throughout his life, Camargo Guarnieri has always been very reserved regarding various aspects, whether political, religious or even aesthetic-musical. However, in 1941, after reading Chamber Music for voice, viola, English horn, bass clarinet and military drum by Hans-Joachim Koellreutter, Guarnieri felt the need to write him an open letter, expressing his feelings towards the music by the German composer. In short, this letter would not bring with it any explicit controversy, but it already foreshadowed, even if subtly, Guarnieri's position, which almost ten years later would be triggered in a more forceful way with the publication of the Open Letter to Brazilian Musicians and Critics of 1950. In this sense, this communication aims to present and discuss the formal, historical, political and aesthetic relationships that are established between the two letters, the first, from 1941, being taken as a contextualizing anticipation of what would come to contain the second, that of 1950, although the authorship of the latter is subject to discussions regarding the participation of Rossine, Camargo Guarnieri's first brother, as main author or co-author.

Keywords: Open letter; Camargo Guarnieri; Hans Joachim Koellreutter

1. Introdução

Dono de uma técnica esmerada, decorrente de uma rigorosa rotina de estudo ao longo de décadas, Camargo Guarnieri encabeça na história da música brasileira a terceira geração nacionalista. Contando com sua técnica abalizada nos moldes da estética marioandradiana exala em forma de música, o Brasil de Mário de Andrade. Ao longo de sua vida Camargo Guarnieri sempre se mostrou bastante reservado¹ quanto a vários aspectos, sejam eles políticos, religiosos ou mesmos estético-musicais. Porém em 1941, após a leitura da Música de Câmara para canto, viola, corne inglês, clarineta baixo e tambor-militar de Hans-Joachim Koellreutter², sentiu a necessidade de escrever-lhe uma carta aberta, onde expressava suas sensações perante a música do compositor alemão.

Em suma, essa carta não traria consigo nenhuma polêmica explícita, mas, já renunciava mesmo que sutilmente o posicionamento de Guarnieri, que quase dez anos mais tarde seria deflagrado de forma mais contundente com a publicação da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de 1950.

2. A Carta Aberta de 1941

Publicada na revista Resenha Musical, a Carta Aberta datada de 28 de agosto de 1941, em seu teor continha as impressões de Guarnieri sobre a Música de Câmara de Koellreutter. Mesmo sendo essencialmente elogiosa, a carta não pouparia o compositor alemão da franqueza que era peculiar ao compositor paulista. Inicialmente Guarnieri critica o atonalismo, que nos leva a concluir que mesmo com sua breve incursão pelo ambiente atonal no início de sua carreira - uma clara tentativa de ampliar sua “paleta de compositor” - Guarnieri sentia sua sensibilidade artística incompatível com o atonalismo, como pode ser observado no trecho:

Agora uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo. Nunca pude, ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. Tenho a sensação de que essas obras não chegam a ser belas, acho-as profundamente intelectuais. Tenho a impressão de que o compositor, assim que traçou o seu plano formal, começa a escrever pensando exclusivamente na relação íntima dos doze sons e nas tendências atrativas deles. A meu vêr, a condução das linhas possui um sentido mais visual que, propriamente, auditivo. Talvez seja êsse o motivo porque a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto, não me emociona, não me comove. Acho, não obstante, muito interessante as obras atonais e uma delas é a sua Música de Câmara. Mas será que a finalidade do artista é produzir obras interessantes? Poderão me responder que eu, pessoalmente, não sinto a emoção que nelas se contém, sou, nesse caso, o único culpado. [sic] (Guarnieri, 1941. p. 29)

1 Conforme Jorge Coli: “O menos militante, o mais sofisticado e discreto dos compositores, o camerista laureado é o que escreve manifesto-panfleto de grande violência, cujo impacto foi forte e desencadeou a polêmica apaixonada que se sabe. Até hoje suas sequelas sobrevivem”. (Coli, Jorge. O “nacional” e o “popular”. In: Silva, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 30)

2 Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) flautista, compositor e educador musical teuto-brasileiro fundador do movimento Música Viva (1938-1952). Defensor da técnica dodecafônica afirmava que esta “garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor” (Kater, 2001, p. 129)

Não obstante o caráter crítico do trecho, esses comentários não chegaram a estremecer a amizade³ entre os compositores pelo simples fato dela não objetivar outro fim senão prestigiar a produção de um amigo e expor seu ponto de vista sobre o atonalismo. Vale salientar o tom profético que Guarnieri usa ao alertar Koellreutter sobre prováveis ataques a sua produção no futuro, “Quanta gente ao ler a sua *Música de Câmera* vai odiá-lo! Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! [sic.]” (Guarnieri, 1941. p. 29). Ironicamente, anos mais tarde, o próprio Guarnieri estaria no centro da maior celeuma registrada no meio musical brasileiro quando da publicação da sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de 1950, assunto tratado na próxima seção.

3. A Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de 1950

Tema de várias pesquisas – devido a toda discussão acalorada sobre estética musical suscitada à época - a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de Guarnieri, constitui-se dentro da história da música brasileira um assunto marcante e amplo demais para ser tratado em apenas umas poucas páginas. Diferentemente da Carta Aberta de 1941, a Carta Aberta de 1950, ganhou uma projeção maior e tinha um objetivo claro e definido: convocar os atores do cenário musical nacional a lutar contra o que Guarnieri chama na carta de “corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional da nossa música” (Guarnieri apud Silva, 2001, p. 143), promovida pelo emprego da técnica dodecafônica, que tinha como principal entusiasta seu amigo Koellreutter, fundador do Grupo Música Viva.

Se observarmos o Manifesto 1946 – Declaração de Princípios, documento pétreo que rege a conduta do Grupo, percebemos que o seu fundador assim como demais integrantes do Grupo apenas seguem fielmente o proposto o qual previa em suma “uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição.” (Egg, 2005, p. 69). A seguir reproduzimos alguns pontos, que são autoexplicativos, defendidos pelo Grupo Música Viva e que se relacionam diretamente com aspectos atacados por Guarnieri na Carta Aberta de 1950:

combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade; [...] apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação; [...] estimulará a criação de novas formas musicais que correspondem às ideias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico; [...] adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real. (*Boletim Música Viva*, 1946 apud Silva, 2001, p. 129)

Em carta endereçada a Guarnieri no dia 16 de novembro de 1950, Koellreutter não responde aos pontos abordadas pelo compositor paulista, mas propõe – como forma de ampliar a discussão – a realização

3 Amizade atestada por uma série de episódios, como o apoio de Guarnieri quando da chegada de Koellreutter ao Brasil em 1937, por meio de concertos com renda destinada ao alemão (Documentário Notas soltas sobre um homem só disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKz0mZ6cgGY>, 31:39); a assistência prestada a Koellreutter quando este adoeceu por intoxicação por chumbo; e a dedicatória que Guarnieri fez quando compõe Improviso n° 1 para Flauta Solo (1941), posteriormente substituída e dedicada a Alfêrio Mignone.

de um debate público no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Em carta-resposta do dia 21 de novembro de 1950, Guarnieri cordialmente agradece a atenção em lhe escrever, mas declina veementemente do convite, justificando que, desde a divulgação de sua carta o debate já estaria posto para discussão, podendo ser assim debatido por meio da imprensa. Já em uma carta dirigida ao Jornal *Estado de São Paulo* do dia 1 de dezembro de 1950, Guarnieri acrescenta: “É de todos conhecida a ineficiência das chamadas “mesas-redondas e de outros tipos de debate verbal para tirar conclusões produtivas sobre quaisquer assuntos. Não aceitei e não aceitarei uma discussão desse estilo que terminará certamente em agitação estéril ou em confusão que não pretendo suscitar.” (Guarnieri apud Silva, 2001, p. 147)

O debate aconteceu no dia 7 de dezembro do corrente ano, e como previsto não contou com a presença de Camargo Guarnieri. Porém a sua fala foi reproduzida por discípulos e defensores da causa nacionalista, inclusive Eunice Katunda⁴, antes integrante do *Grupo Música Viva*, agora convertida ao nacionalismo.

Há de salientar brevemente um personagem importante tanto na criação do *Grupo* quanto na sua dissolução, Santoro – que embora não participe do debate, engrossa o coro a favor de Guarnieri. Dois anos antes por volta de 1948 demonstrando um desconforto quanto a política e claro estética do *Grupo* (do qual era signatário), Santoro resolve alinhar-se ao pensamento do grupo nacionalista. Sua saída do *Grupo Música Viva* é atribuída quando da sua filiação ao Partido Comunista em 1946 e principalmente após sua participação no II Congresso de Compositores de Praga em 1948. Como parte das ideias que influenciaram Santoro e seu redirecionamento político-estético está o texto do Apelo⁵, resultado do Congresso:

Parece-nos possível sobrepujar a crise musical atual: 1- Se os compositores adquirirem consciência da crise; se eles tentarem escapar das tendências do extremo subjetivismo e fazer exprimir em sua música os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares. 2- Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas; pois, o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais. 3- Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permitam atingir esses objetivos – sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc. 4- Se os compositores, críticos e musicólogos trabalharem prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas. (Silva, 2001, p. 135)

Esses dois eventos são cruciais para que Santoro, decida aproximar-se do nacionalismo, pois dessa forma teria sua produção artística em harmonia com seu posicionamento político. À época Santoro⁶ declara, “cheguei à conclusão de que a arte que eu fazia, abstrata, estava desligada da realidade porque estava afastada das fontes de origem, o meu povo. [...] Por esta razão, achei que deveria abandonar a corrente dodecafônica, a qual fui o primeiro brasileiro a seguir”. (Santoro apud Silva, 2001, p. 138)

Para Kater (2001, p. 125), a *Carta Aberta de 1950* foi um trabalho que chegou de forma tardia⁷ – se de fato essa pretendesse ser um brado de resistência – uma vez que o movimento dodecafônico, desde a saída de Santoro em 1948, já demonstrava claros sinais de enfraquecimento. Observa-se também que, quando da

4 Eunice do Monte Lima Katunda (1915-1990). Segundo Silva (2001) a *Carta Aberta de 1950* teria sido decisiva para o rompimento de Katunda com o *Grupo Música Viva*.

5 O Apelo delineava a estética da música no social-realismo.

6 Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989), compositor e regente manauara. Sua saída do *Grupo Música Viva* e alinhamento ao nacionalismo musical se dá quando filia-se ao Partido Comunista em 1946, decidindo aproximar do nacionalismo, resolve ter sua produção artística em harmonia com seu posicionamento político.

7 Conforme Kater (2001) a *Carta Aberta de 1950* é também um produto simplório, pois não chega a demonstrar um nível de argumentação que se mantenha por si (Kater, 2001, p. 125).

publicação da *Carta Aberta de 1950*, o *Grupo Música Viva* já não contava mais com Guerra-Peixe⁸ e Eunice Katunda ambos convertidos ao nacionalismo.

Corroborando com defensores do *Grupo Música Viva*, Kater (2001), entende que o documento possuía um caráter mais político do que estético-musical. Esse ponto de vista reforça a tese de alguns autores, como José Maria Neves de que a *Carta Aberta de 1950* não teria como Guarnieri seu redator – ou pelo menos principal redator. «[...] não poderia ter sido escrito pelo compositor, a quem se negava aprofundamento intelectual para levantar tais problemas e da maneira como está feito na carta, cujo real autor seria seu irmão [...]». (Neves, 2008, p. 124) Esse questionamento faz recair a autoria (ou coautoria) da *Carta Aberta de 1950* sobre Rossine⁹, primeiro irmão de Camargo Guarnieri, poeta e filiado ao Partido Comunista do Brasil¹⁰. É deste último fato que surge a hipótese de ele ser redator do documento, uma vez que os militantes desse partido sob a bandeira stalinista rejeitavam¹¹ os ideais do *Grupo Música Viva*. Sobre Koellreutter, Rossine comenta: “Jogando com a vaidade de muitos, com a ingenuidade da maioria e a tolerância de todos, H.-J. Koellreutter foi consolidando a sua posição e disseminando no meio musical brasileiro as suas perniciosas teorias estéticas. Preparado o terreno, o aventureiro introduziu no Brasil o dodecafonismo – escola de fabricação de compositores em série destinada a desfigurar a música brasileira.” (Silva, 2001, p. 157, grifo nosso)

As acusações por parte de integrantes e simpatizantes do *Grupo Música Viva* – que insinuava um caráter político da carta – foram rechaçadas por Guarnieri em vários momentos. Para o compositor, suas palavras teriam sido torcidas de modo a conferir-lhe um “caráter político e pessoal, que não tem” (Guarnieri, 1950 apud Silva, 2001, p. 146). Em carta dirigida à *Folha de São Paulo* do dia 1 de dezembro de 1950, Guarnieri completa, “Todo mundo sabe que não sou e nunca fui comunista; não sou nem nunca fui nazista e jamais pertenci a qualquer organização político-partidária.” (Guarnieri, 1950 apud Silva, 2001, p. 146).

Sobre questões que envolvem política, em dois episódios o próprio Guarnieri deixa bastante claro seu desinteresse pelo assunto. O primeiro para uma matéria no jornal *A Noite* em 1943 comenta, “Não compreendo música como expressão de um ideal político” (*Jornal A Noite*, 1943 apud Rodrigues, 2015, p. 115). O segundo episódio se deu em entrevista ao seu ex-aluno, o compositor Sérgio de Vasconcellos Corrêa¹² onde responde que: “Enquanto eles fazem política, vocês fazem música e quando eles acordarem vocês fizeram uma obra e eles ainda tem a deles por fazer” (Corrêa 2008, p. 6 apud Kobayashi, 2009, p. 112).

8 César Guerra-Peixe (1914-1993), fluminense nascido em Petrópolis, foi regente, compositor, arranjador.

9 Rossine Camargo Guarnieri (1911-1989), é de sua autoria quatro poemas usado no ciclo de *Treze Canções de Amor* composto entre 1936 e 1937 por Guarnieri.

10 Sua militância o levava inclusive a publicar um livro de poemas, *Poema para Luiz Carlos Prestes, Louvação ao Partido Comunista do Brasil, Canto de Esperança em Louvor a Stalingrado*, em que louvava tanto o partido como seus personagens,

11 A indisposição particular de Rossine quanto líder do *Grupo Música Viva* o fez publicar pela *Revista Fundamentos* de junho de 1952 o artigo *Koellreutter, charlatão e plagiário*.

12 Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa (1934-) pianista, compositor e Doutor em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho-UNESP. Foi discípulo de Camargo Guarnieri entre os anos de 1956 e 1968. Ocupa a cadeira n° 20 na Academia Brasileira de Música.

Referências

Egg, André. O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical. In: *III Fórum De Pesquisa Científica Em Arte*, 2005, Curitiba. *Anais*. Curitiba, EMBAP, 2005.

Kater, C. E. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora : Atrevez, v. 4, 2001.

Kobayashi, A. L. M. T. A escola de composição de Camargo Guarnieri. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2009.

Neves, J. M. *Música contemporânea brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

Silva, F. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

ABMUS

Associação Brasileira de Musicologia

O BAIXO ELÉTRICO EMANCIPADO DE JORGE DEGAS: UM PILAR OCULTADO DA HISTÓRIA

Fernando Rocha da Silva
UDESC, trovao.rocha@gmail.com

Acácio Tadeu Camargo Piedade
UDESC, acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Esta comunicação é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento que tem como foco investigar a prática do baixo elétrico “emancipado”, seu histórico e instrumentistas de referência. A apresentação será em três partes: a primeira parte apresentará a contextualização da pesquisa, a segunda parte o conceito de baixo elétrico emancipado e ao final uma parte mais biográfica sobre Jorge Degas, pioneiro dessa prática no Brasil.

Palavras-chave: Baixo Elétrico Emancipado; Jorge Degas; Biografia; Estilo Polifônico.

JORGE DEGAS’S EMANCIPATED ELECTRIC BASS: A HIDDEN PILLAR

Abstract: This communication is part of an ongoing masters research that focus on the “emancipated” electric bass practice, its history and noteworthy performers. The text will be divided in three main parts: the first part will provide the contextualization of the research, the second part will elaborate on the concept of emancipated electric bass, and finally, a biographical section will focus on Jorge Degas, a pioneer of this practice in Brazil.

Keywords: Emancipated Electric Bass; Jorge Degas; Biography; Polyphonic Style.

1. Introdução

Esta comunicação é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento que tem como foco investigar a prática do contrabaixo elétrico “emancipado”¹, seu histórico e instrumentistas de referência, com o intuito de apresentar composições e estudos originais que dialoguem com essa tradição, sendo a obra do contrabaixista Jorge Degas um dos alicerces dessa investigação. A motivação para a realização da pesquisa vem da própria vivência do autor como baixista dedicado ao estudo do instrumento e à descoberta, por tentativa e erro, de novos modos de tocar o baixo elétrico desacompanhado que fossem artisticamente interessantes. Além da exploração do instrumento, ao longo dos anos reuni uma série de gravações, relatos e entrevistas sobre a prática do baixo elétrico como instrumento emancipado. Compreendi que o aprofundamento e formalização dessa pesquisa autônoma, dentro da academia, poderia contribuir para as discussões sobre o contrabaixo elétrico de maneira geral.

Foi possível notar ao longo da pesquisa que em geral as pesquisas que envolvem o baixo elétrico de alguma maneira convergem em três correntes principais: Estudos sobre o acompanhamento no contrabaixo, estudos sobre o ensino do contrabaixo, e Trabalhos sobre contrabaixistas notáveis.

O contrabaixo elétrico, dentro de uma perspectiva mais atual do instrumento, capaz de ocupar múltiplas funções em contextos musicais, está presente em pesquisas estrangeiras (Atwill, 2020; Pizzol, 2019; Amado, 2013; Stratton, 2005), porém no Brasil não foram encontradas pesquisas com esse foco. O presente trabalho e a pesquisa de mestrado que o alimenta pretendem contribuir para essa literatura pelo viés de contextualização da prática do baixo elétrico emancipado e o olhar dedicado ao idiomatismo do instrumento.

Outro ponto definitivo de propulsão durante a construção do texto foi notar que, nos trabalhos levantados, não há nenhum no qual o instrumentista com foco principal seja uma pessoa negra, ainda que em alguns trabalhos aconteça a citação da existência de contrabaixistas elétricos negros, os pontos colocados como marco ou inovação na linguagem são, em sua maioria, associados a pessoas brancas.

Ao refletir sobre as escolhas dessas pesquisas em apresentar, por opção ou omissão, um discurso sobre o baixo elétrico que seja excludente, me encontrei com as pesquisas sobre pesquisa artística, me aproximando de perspectivas de que veem a escolha de repertório como um ponto central para a disputa de narrativa histórica, identitária e de construção de conhecimento. Com o objetivo de caminhar em direção a uma prática de pesquisa e composição onde o “performer [compositor/intérprete/pesquisador] se posiciona de maneira **crítica e reflexiva** e, a partir dessas **inquietações**, cria (ou repensa) objetos artísticos e musicais” (Bragagnolo, 2021, p. 4) [grifos da autora].

Dessa maneira, também busco argumentos em Santos (2002) a partir de sua sociologia das ausências, pois acredito que de alguma maneira essa pesquisa também se trata “de uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, activamente produzido como tal, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe.” (Santos, 2002, p. 246).

A fim de apoiar o argumento metodológico da pesquisa, utilizei como ponto de partida para as discussões transversais do trabalho a epistemologia do Afrocentrismo, conceito desenvolvido por Assante na

1 Termo que estou propondo aqui para sanar possíveis desencontros entre as ideias de baixo solo, baixo solista ou baixo desacompanhado. A argumentação e mais detalhes sobre o termo virão adiante.

década de 80 tendo como pilares os textos de Marcus Garvey, Aimé Cesar, Maulana Karenga e Cheikh Anta Diop (Lima, 2020) “é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos² como sujeitos agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos.” (Assante, 2009, p. 93).

A partir desse ponto de vista epistemológico, foi traçado um caminho argumentativo que contemple as contribuições de agentes negros dentro do discurso sobre baixo elétrico e principalmente sobre a prática do baixo elétrico emancipado, entendendo esses desencontros e ausências citados a partir do conceito de Assante: “quando consideramos questões de lugar, situação, contexto e ocasião que envolvam participantes africanos, é importante observar o conceito de agência em oposição ao de *desagência*. Dizemos que se encontra *desagência* em qualquer situação na qual o africano seja descartado como ator ou protagonista em seu próprio mundo”. (Assante, 2009, p. 95)

Em diálogo com essa perspectiva, o presente artigo enfocará o baixista negro Jorge Degas, um dos pioneiros do contrabaixo elétrico emancipado no Brasil, sendo também o detentor da gravação mais antiga encontrada de arranjos polifônicos no instrumento. Entretanto, antes de aprofundar em sua obra e biografia, tratarei do contrabaixo emancipado e suas características.

2. O Contrabaixo elétrico emancipado e o estilo polifônico

Utilizo o termo “emancipado” para lidar com a congruência dos termos “solo” ou “solista” e “desacompanhado” quando se fala de práticas do contrabaixo elétrico que expandem a utilização do instrumento para além de sua função “primordial” de sustentação dos graves em um conjunto. O contrabaixo elétrico emancipado é o protagonista na sua situação musical. Cada um dos outros termos referidos, além de possuírem um histórico próprio, define a situação em que está colocado o instrumento e não necessariamente a maneira como ele está sendo tocado. Ou seja, ao dizer “contrabaixo solo” ou “contrabaixo solista” é possível entender que esse instrumento está à frente de um conjunto instrumental, nos moldes de uma sonata para violino solista, por exemplo. Já no caso de desacompanhado, ainda que coloque o instrumento em situação protagonista, o conceito se refere ao caráter da situação em que o instrumento está inserido, e não necessariamente ao modo de tocar. Dessa maneira, o termo “contrabaixo elétrico emancipado” será usado como uma maneira de incluir as duas situações: o aspecto solista (com acompanhamento) e o desacompanhado. Mais do que isso, sobretudo para se referir às situações musicais em que o baixo ou contrabaixo elétrico é o responsável pelo espectro melódico e harmônico da peça.

2 “Inicialmente é preciso trazer à tona a perspectiva de que a Afrocentricidade enquanto epistemologia tem por princípio a defesa de que o negro no Brasil não é, pura e simplesmente, um descendente daqueles sujeitos escravizados nos primeiros séculos de formação do país. Aqui o sujeito negro nascido no Brasil, como qualquer outro negro da diáspora, é potencialmente um africano, na medida em que se constitui uma continuidade das gloriosas e milenares histórias africanas, as quais tiveram perdas significativas nos últimos séculos por conta da escravidão e do advento da hegemonia ocidental” (Gaia; Scorsolini-Comin, 2009, p. 5)

O contexto de emancipação do contrabaixo elétrico de seu papel como linha de sustentação se inicia com a geração de instrumentistas entre 1970 e 1990³, com representantes como: Anthony Jackson, Abraham Laboriel, Larry Graham, Stanley Clarke, Victor Bailey, Jaco Pastorius, Gary Willis, John Patitucci, Marcus Miller e Jorge Degas. Nesse período específico, a maneira de divulgação desta prática se deu mais por meio de vídeo aulas de instrução, gravadas por todos os instrumentistas acima referidos, exceto o brasileiro Jorge Degas. Esse foi o meio em que apareceu esse modo de tocar, embora todos os instrumentistas citados tenham, em algum momento da carreira, gravado em disco uma ou outra faixa, ou trechos, em que tocaram contrabaixo elétrico nessa concepção.

Foram criadas categorias para definir as diferentes maneiras encontradas da prática do baixo elétrico emancipado, elas possuem diferentes heranças históricas e influências de práticas de protagonismo musical de outros instrumentos. Posso aqui mencionar algumas dessas concepções estilísticas: *Chord-melody*, Monofônico, Contrapontístico, Polifônico, Técnicas expandidas e *Loop*. Foge ao escopo desta comunicação definir cada uma dessas categorias, porém vale ressaltar que cada baixista não se limita ao uso de uma dessa ou de outra abordagem ao longo de sua carreira, ou mesmo em uma peça ou arranjo. Como baixista, posso afirmar que a concepção polifônica é a prática mais comum atualmente, utilizada em diferentes lugares do mundo por baixistas que se relacionam com essa tradição.

A concepção estilística polifônica consiste basicamente em criar texturas polifônicas, como por exemplo, uma melodia acompanhada por acordes ou por contracantos e notas pedal. Essa abordagem se desenvolveu a partir do repertório do violão e guitarra solo, ainda que na “guitarra-baixo”⁴ essa abordagem tenha suas próprias características idiomáticas, sobretudo no que diz respeito a aberturas. Sobre o desenvolvimento dessa concepção estilística e sua relação com a tradição violonística Jorge Degas relata: “Eu nunca pensei que um dia eu ia ter esse estilo de tocar baixo, não foi uma coisa que eu lutei pra ter, veio assim sozinho, pela minha experiência de percussão e a minha experiência de violão, então, é uma coisa assim que eu tenho o baixo (...) como a veia da música.” (Degas, 2022)⁵

O fato é que Degas, apesar do seu envolvimento basilar na história e constituição da prática do baixo elétrico emancipado, sobretudo na concepção estilística polifônica, costuma ser deixado de fora dos discursos sobre baixo elétrico de maneira geral, não havendo pesquisas que sequer citem sua obra e contribuição. Isso acaba gerando uma série de desencontros sobre a própria obra do baixista, por exemplo, existe uma dificuldade de percepção sobre as datas reais de seus materiais lançados. Ao buscar informação sobre seus discos, diversas fontes as datas estão erradas, como o disco *Muxima*, muitas vezes data em 1995, e o disco anterior *União*, costuma ser datado 1993.

Ao longo da pesquisa encontrei reportagens em jornal como Ajuz (1984), relatando o lançamento do disco União, onde foi possível atestar a inconsistência das datas previamente encontradas. Durante a entrevista realizada, foi possível atestar que essas datas eram na verdade 1984, para o disco *União* e 1987, para o disco *Muxima*, o que torna essa gravação específica o exemplo mais antigo encontrado de um registro

3 Essa divisão não pretende denotar necessariamente o momento em que os instrumentistas se dedicavam exclusivamente a essa prática, mas sim o início de traços e evidências, de fatos e gravações desses instrumentistas tocando peças ou trechos dentro da concepção do baixo elétrico emancipado.

4 Tradução literal do termo inglês *Bass Guitar*, nome do instrumento que possibilita uma visão organológica híbrida de sua origem: membro da família da guitarra elétrica e do contrabaixo orquestral.

5 Entrevista concedida ao autor em 2022.

do estilo polifônico dentro da tradição do baixo elétrico emancipado, presente nas faixas *Ponta de Areias*, *Triste*, *Valéria* e *Rio Negro*.

É possível conferir na Tabela 1 o quão prolífico foi Degas em suas gravações no primeiro período de lançamentos, entre 1984 e 1995, quais as concepções estilísticas utilizadas em cada álbum e qual a frequência em que a prática do baixo elétrico emancipado aparece nas obras.

Tabela 1- Presença da prática do baixo elétrico emancipado no primeiro período discos de Jorge Degas⁶

Nome do Disco	Ano	Presença de BEE	Concepção estilística
Jorge Degas e Marcelo Salazar - União	1984	1 faixa	Chord melody
Jorge Degas e Marcelo Salazar - Muxima	1987	8 faixas	Chord melody, Polifônico.
XIAME- XIAME	1990	6 faixas	Monofônico, Polifônico e Chord melody
XIAME - PENSA!	1992	2 faixas*	Polifônico
Jorge Degas- Violeiro	1995	15 faixas	Chord melody, Polifônico, Monofônico
XIAME - Canto D'alma	1995	4 faixa	Polifônico

3. Degas por ele mesmo

Tendo em vista, para além da qualidade musical, o ineditismo presente na obra de Jorge Degas, tornou-se importante estudar com mais profundidade esse baixista. Os breves apontamentos biográficos que se seguem advêm do parco material publicado sobre o músico, com dados enriquecidos através de uma entrevista (Degas, 2022). Trago aqui um texto biográfico resumido descrevendo a carreira do contrabaixista para divulgar o artista e sua obra, destacando a relevância de Jorge Degas para a música brasileira e principalmente para o contrabaixo elétrico no Brasil.

Nascido em Petrópolis em 1953, Jorge Degas começou sua vivência musical na infância com a percussão, sendo que, criança ainda, ele se tornou Ogã do terreiro de sua família. Após a morte dos pais, sozinho, aos 10 anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro. Na capital carioca logo consegue um acordo com o dono de uma loja de música:

⁶ O disco *Pensa!* de 1992, marco com asterisco, possui apenas duas faixas online e não foram encontradas lojas virtuais que vendam o disco físico no Brasil.

Um homem chamado seu Mário, que era o dono da loja, e ele falou... olha todo dia eu chego você tá aqui, se o dia que eu chego aqui você varre a minha loja, tira a poeira dos instrumentos, eu vou te dar um violão. E aí eu fazia isso aí. E ele me deu um violão, que eu tenho aqui em casa hoje em dia. É... e esse violão foi o violão que eu gravei também no disco do Muxima, que é um violão Giannini. (Degas, 2022)

Para além do instrumento do “Seu Mário”, Degas também foi responsável por organizar as aulas particulares com o violonista carioca Nicanor Teixeira⁷. Degas relata que Nicanor foi quem lhe deu a base técnica do instrumento entre o final de sua infância e começo da adolescência.

Em meados dos anos 1970 conheceu o pianista Cidinho Teixeira que, recém-chegado dos Estados Unidos, estava montando um novo grupo e precisando de um baixista. Jorge, com um contrabaixo emprestado, começou a aprender as músicas de Cidinho para esse grupo, chamado *Cidinho e o Som Tropical*, naquilo que foi seu primeiro trabalho profissional como contrabaixista. Mais tarde o grupo viria gravar o disco *Muito Suingue* (1980), pela gravadora Polygram, contudo o seu trabalho mais antigo lançado em disco é de 1978, com *Marcos Rezende & Index*, intitulado *Festa para um no Rei*. Há ainda registros de turnês internacionais em que Jorge Degas fez parte, anteriores a esse disco com Cidinho Teixeira: por exemplo, com Paulo Moura na Nigéria em 1978 e com *Marcos Rezende & Index* em Portugal em 1979. Além disso, houve sua participação no grupo *Experiência Brasileira*, de Jaques Morelenbaum, entre 1975 e 1982, embora não esteja claro, nesse caso, se essa participação era tocando violão ou contrabaixo elétrico (Ajuz, 1984).

Durante a entrevista, Jorge relatou que, durante esse período do começo dos anos 1980 ensaiou com o guitarrista Pat Metheny, o qual gostou do seu trabalho e o indicou para o violonista Al di Meola. “Aí o Al di Meola chegou aqui no Brasil e me convidou para fazer esse show com ele no Pão de Açúcar, que foi eu e o meu amigo do Muxima, que tocava a percussão, Marcelo Salazar. E aí fizemos esse show com ele, depois disso... assim... aí começou a abrir muito para mim as coisas. Aí comecei a gravar com outras pessoas... me chamavam para gravar.” (Degas, 2022)

Degas lançou, ainda no Brasil, dois discos em parceria com o percussionista Marcelo Salazar. O primeiro foi *União*, em 1984, disco contemplado com o troféu Chiquinha Gonzaga (1985) e que conta com diversas participações em cada faixa do disco, dando espaço para a formação de duo em apenas uma faixa do disco. Esse registro é a gravação mais antiga encontrada de contrabaixo elétrico emancipado tocando a concepção estilística *chord-melody* no Brasil, o que anunciaria o enredo do próximo trabalho, *Muxima*. Conforme comentado, foi lançado em 1987, *Muxima*, segunda parceria entre o baixista e o percussionista, foi em uma direção oposta ao disco anterior, essa obra apresenta todas as faixas na formação de duo, sendo 7 delas tocadas com o contrabaixo elétrico e 3 com violão.

Jorge relatou que havia também uma outra formação de duo com a qual fazia shows nessa mesma época: “O Paulo Moura na verdade, quando eu conheci ele tocava muito de duo (...) Então, ele também começou a gostar, quando ele começou a mexer comigo, que eu tinha assim também a parte de harmônica e tinha os baixos e tal. E nós tocamos muito assim.” (Degas, 2022). Infelizmente não há nenhum registro gravado em áudio ou vídeo desse encontro, apenas do trio que faziam junto com Djalma Corrêa (Djalma Corrêa..., 2020). A tabela 2 apresenta cronologicamente os discos de Degas gravados no Brasil.

7 Nicanor Teixeira (1928) é um violonista e compositor baiano, radicado no Rio de Janeiro, e tem carreira notável, tendo sido aluno de Dilermando Reis (Haro, 1993, p. 15)

Tabela 2- Discos gravados por Degas no Brasil

Nome do Disco	Ano
Marcos Rezende e Index - Festa para um novo Rei	1978
Cidinho e Som tropical - Muito Suingue	1980
Raimundo Sodré - Coisa de Nego	1981
Alceu Valença - Cavalo de Pau	1982
Sergio Boré- Tambores Urbanos	1982
Martinho da Vila- Verso Reverso	1982
Martinho da Vila - Novas Palavras	1983
Alceu Valença - Anjo Averso	1983
Gal Costa- Profana	1984
Jorge Degas e Marcelo Salazar - União	1984
Teca Calazans - Mina do Mar	1985
Elba Ramalho - Fogo na Mistura	1985
Paulo Moura - Gafieira Etc e Tal	1986
Jorge Degas e Marcelo Salazar - Muxima	1987
Quarteto Negro - Quarteto Negro	1988

Em 1987 Jorge Degas saiu do Brasil e estabeleceu residência na Dinamarca, onde vive e trabalha até hoje. No território europeu, além dos discos lançados com seus grupos, realizou turnês com figuras notáveis do cenário internacional de música, como o violonista Al di Meola e o baterista Bob Moses, de quem é amigo pessoal até hoje. Com os músicos alemães Andreas Weiser⁸ e Michael Rodach formou um trio chamado *Xiame*, onde considera que “já estava tocando o meu próprio estilo” (Degas, 2022). Com esse trio foram gravados 4 discos (1990, 1992, 1995 e 1997). Neles é notável a diferença em relação aos trabalhos anteriores pois, para além do estilo composicional e do caráter dos arranjos, chama a atenção algo que até esse momento estava ausente nas gravações: os solos improvisados de baixo elétrico. De maneira geral, existe uma relação mais estreita com a tradição da BAM⁹, inclusive na escolha de repertório, que inclui o *standard Round Midnight*, presente no disco de 1990.

8 O percussionista Andreas Weiser, além de fazer parte do trio *Xiame*, foi o diretor de um documentário independente de 1992 intitulado *Cantagalo*, em que trata da vida de Jorge Degas em uma visita ao Brasil, mostrando sua relação com a comunidade, amigos e familiares após ter estabelecido residência na Dinamarca.

9 Uso o termo BAM (*Black American Music*) a fim de auxiliar na discussão e construção da coerência narrativa da minha pesquisa, indo ao encontro de Roach (1972), Floyd (1980) e Payton (2011). Essas contribuições desenvolveram o termo BAM como uma categoria ampla que rejeita terminologias supremacistas e mercadológicas como *jazz* (Dewey, 2017). Além disso, na definição de BAM consta a agência das pessoas que criaram essas músicas.

O arranjo de Jorge Degas para *Round Midnight* foi “muito falado nos Estados Unidos” (Degas, 2022), tendo sido gravado mais duas vezes: no álbum *Violeiro* (1995), referência da transcrição apresentada anteriormente, e no álbum *Bass Talks* (1999). Jorge Degas foi o único brasileiro a fazer parte da série *Bass Talks*, de 1999, que distribui uma faixa do CD para cada baixista. Nessa edição também estão presentes: Kai Eckhart, Carol Kaye, Victor Wooten, Michael Manring, Adam Nitti e Doug Wimbish, artistas de renome internacional.

No período seguinte, que compreende os anos de 2002 à 2017, Jorge Degas lançou 8 discos autorais. Nessa fase, a maioria das faixas foram gravadas com Degas tocando violão, sendo que os momentos em que o baixo elétrico aparece são repletos de acompanhamentos com alta densidade rítmica ou com acompanhamento harmônicos e intrincadas texturas polifônicas. “O meu baixo de ritmo e os meus baixos melancólicos” como descreve Degas, geralmente vem acompanhando uma melodia vocal solista ou coro, como já ocorreu em alguns dos seus registros anteriores. Uma exceção é a faixa *Boyish Prank*, que encerra o disco *Encontro* (2002), que consiste em uma peça para contrabaixo elétrico desacompanhado utilizando a técnica de *slap*. Nesse período também são raros os solos improvisados de contrabaixo elétrico, ocorrendo apenas em algumas faixas de seus discos com o guitarrista Keld Andersen. Ainda que nessa época os registros não tenham sido do contrabaixo como protagonista, há evidentemente um lugar de destaque para o instrumento em todo o catálogo.

Seu último disco lançado até o momento é *Através do Tempo* (2021), onde se pode ouvir mais explicitamente a relação de Jorge Degas com a tradição do contrabaixo elétrico emancipado nas faixas onde o contrabaixo, apesar de não estar aparecer desacompanhado, é responsável por toda a parte melódica e harmônica da peça. Mesmo com uma produção intensa de lançamentos, Jorge Degas atualmente diz que “eu não sou mais aquele músico de viajar, de tocar em outros projetos” (Degas, 2022), dedica sua atenção para a Casa de Cultura *CulturArte*, que possui junto com sua família na região de Køng, no sul da Dinamarca, onde atende a cerca de 200 alunos por semana. A tabela 3 apresenta, em ordem cronológica, os discos lançados por Jorge no território europeu.

Outros contrabaixistas são muito relevantes para a tradição do contrabaixo elétrico emancipado, com suas diferentes maneiras de tocar, implicações técnicas e idiomáticas e sua percepção sobre a prática do instrumento. O presente artigo buscou, além de apresentar essa tradição e propor o termo contrabaixo elétrico “emancipado”, apresentou um registro exclusivo sobre Jorge Degas, sua obra, seu pioneirismo e influência nesta tradição. É uma tentativa de lançar luzes nesse importante músico brasileiro que ainda não possui o merecido reconhecimento dentro do meio. Para além de sua trajetória como instrumentista e compositor, Jorge deixa sua marca na história da música brasileira com um fato marcante de ter sido o primeiro baixista brasileiro a gravar um álbum com peças e arranjos para contrabaixo elétrico solista com seu disco *Muxima*, de 1987, abrindo, dessa maneira, todo um horizonte para novas gerações de contrabaixistas.

Tabela 3 - Discos gravados por Degas na Europa

Nome do Disco	Ano
XIAME - XIAME	1990
Paulo Moura- Rio Nocturnes	1992
XIAME - PENSA!	1992
Jorge Degas- Violeiro	1995
XIAME - Canto D'alma	1995
Bass Talk IV - Who's Afraid of the Big Bad Bass	1996
Paulo Moura- Alma Brasileira	1997
Xiame - The Shadow of my soul	1997
Jorge Degas e Vini K - Soul Rhymes	1997
Paulo Moura- Alma Rio	2002
Jorge Degas e Stenia Degas - Hvad havet gemte	2002
Jorge Degas - Cantar a vida	2004
Jorge Degas e Stenia Degas - En Fin Balance - Rytmiske Korsange	2004
Jorge Degas e Andreas Weiser - Heimat	2006
Jorge Degas Quartet- Butterfly	2014
Jorge Degas - Encontros	2015
Jorge Degas e Keld Andersen - Ready for Change	2015
Jorge Degas e Keld Andersen- Pearl	2017
Jorge Degas - Através do tempo	2021

Referências

- Amado, Miguel Cabral da Silva. “Story to be told” o papel do baixo eléctrico na composição, arranjos e interpretação no jazz. 63 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa, 2013.
- Ajuz, Christine. União, nome de um disco que diz tudo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 34, nº11461, 9 de dez. 1984. 2º Caderno, p. 10.
- Assante, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: Nascimento, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidade uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009. p. 93-110.
- Atwill, A. R. *Jazz compositions and the electric bassist in the late 20th century: A recording, a collection of performances and an exegesis*. 278 f. Tese (Doctor of Musical Arts). University of Otago, Dunedin, 2020.
- Bragagnolo, Bibiana. Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-24, 2021.
- “Djalma Corrêa, Jorge Degas e Paulo Moura—CULTNE Rio Axé”. Youtube video, 11:22. Postado por “Zé Caetano [Desoxirribonucleico 3.0 ~ Tch3]”, 8 jul. 2020.em: <https://youtu.be/iKLso7bSLW8> .
- Degas, Jorge. Entrevista com Jorge Degas [nov. 2022]. Entrevistador: Fernando Rocha da Silva. Florianópolis, 2022. 1 arquivo .mp4 (52min 29seg).
- Dewey, Rhiannon. *Jazz is a four letter world: hegemony and resistance in black American music*. 41 f. Thesis (Master of Music, Jazz Performance and Pedagogy). University of Colorado: Boulder, 2017
- Floyd, Samuel A. Black American Music and Aesthetic Communication. *Black Music Research Journal*, Chicago, Vol. 1, p.1-17, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i231845> . Acessado em: 29/07/23.
- Gaia, Ronan da Silva Parreira; Scorsolini-Comin, Fabio. A afrocentricidade como perspectiva epistemológica no contexto do brasileiro. *Revista África e Africanidades- Ano XIII - n.34*. maio. 2020
- Haro, Maria. Nicanor Teixeira: A Música de um Violonista-Compositor Brasileiro. 137 f. Dissertação (Mestrado). UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- Lima, Cledson Severino de. Teoria da Afrocentricidade e Educação: Um olhar afrocentrado para a educação do povo negro. Dissertação de Mestrado. UFPE: Recife. 2020.
- Payton, Nicholas. On Why Jazz Isn’t Cool Anymore. In: Nicholas Payton. *Nicholas Payton (blog)*. New Orleans, 27 nov. 2011. Disponível em: <https://nicholaspayton.wordpress.com/2011/11/27/on-why-jazz-isnt-cool-anymore/>. Acessado em 25/04/2022
- Pizzol, Fausto Lessa Fernandes. A performance contemporânea no baixo eléctrico do repertório jazzístico e da música popular brasileira. *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, Aveiro, vol. 4, n.º 4, p. 74-84, 2019.
- Roach, Max. What “Jazz” means to me. *The Black Scholar*. Journal of Black Studies and Research. Vol.3, Issue 10: Black Music, p.2-6, 1972.
- Santos, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista crítica de ciências sociais*, n. 63, p.237-280, 2002.
- Stratton, David. An investigation of the electric bass guitar in Twentieth Century popular music and jazz. 178 f. Thesis (Master of Arts). School of Contemporary Arts College of Arts, Education, and Social Sciences, University of West Sidney, Sidney, 2005.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL (CEDOM): A CRIAÇÃO DO LABORATÓRIO E O PAPEL ESTRATÉGICO DA POLÍTICA DE PESQUISA MUSICOLÓGICA NO ÂMBITO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Nilton da Silva Souza
Universidade Federal de Alagoas - UFAL
nilton.souza@eta.ufal.br

Resumo: A criação do Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Alagoas em 2021 foi consequência da necessidade de institucionalização da pesquisa musicológica no âmbito da UFAL para além da formalidade dos Grupos de Pesquisa, proporcionando a consequente criação de um centro de referência para o fazer musicológico. O objetivo desse trabalho foi demonstrar o papel estratégico de criação de ferramentas que dão suporte técnico ao desenvolvimento da pesquisa musicológica em Alagoas ao tempo que são produzidos meios para a organização e disseminação da informação. Esse relato busca também informar a relação de organização da pesquisa no âmbito da UFAL e os meios encontrados para salvaguardar os fundos aos quais o CEDOM está trabalhando no momento.

Palavras-chave: Musicologia; Centro de Documentação; Tratamento da Informação; UFAL.

MUSICAL DOCUMENTATION CENTER (CEDOM): THE CREATION OF THE LABORATORY AND THE STRATEGIC ROLE OF MUSICOLOGICAL RESEARCH POLICY IN THE CONTEXT OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF ALAGOAS

Abstract: The creation of the Musical Documentation Center at the Federal University of Alagoas in 2021 was a consequence of the need to institutionalize musicological research within the scope of UFAL, in addition to the formality of Research Groups, providing the consequent creation of a reference center in research musicological practice. The objective of this article was to demonstrate the strategic role of creating tools that provide technical support for the development of musicological research in Alagoas and produce means of organizing and disseminating information. This report also seeks to inform the research organization relationship within the scope of UFAL and the means found to safeguard the resources that CEDOM currently works with.

Keywords: Musicology; Documentation Center; Information Processing; UFAL.

1. Apresentação

No início do século XXI, mais precisamente no ano 2000, o pesquisador da Ciência de Informação e Musicólogo Guerra Cotta escreveu um texto em que se posicionava acerca do acesso à informação em ambientes de acervos musicais controlados e seu impacto para a pesquisa musicológica. A sua proposta era fazer “uma análise panorâmica dos catálogos de manuscritos musicais publicados no Brasil” (Cotta, 2000) proporcionando um estudo que viesse dar subsídios para a constatação de inacessibilidade aos fundos musicais (musicográficos, iconográficos e relativos à música) disponíveis em instituições diversas, sejam públicas ou privadas.

Seu trabalho, resultado da dissertação de seu mestrado, abriu um flanco considerável para a discussão sobre o acesso aos fundos e ao papel institucional no tratamento da informação na área da musicologia. Nesse sentido, a UFBA em 2009, por meio do Dr. Pablo Sotuyo Blanco criou o Acervo de Documentação Histórica Musical¹ (ADoHM) em uma iniciativa pioneira no nordeste brasileiro. Mas essa iniciativa estava complementando um movimento nacional em prol do que se firmou como um discurso capaz de garantir “a guarda, o tratamento e o acesso à memória e documental musical” dos fundos musicais no Brasil.

Essa corrente fez frente a um passado de obscuridade sobre os documentos musicais e a dificuldade de pesquisadores brasileiros acessarem fundos documentais, muitas vezes delegados a – ou centralizados em – um indivíduo. A ação de diversos agentes públicos e privados proporcionaram para a pesquisa musicológica a possibilidade de releituras, revisitações e novos achados a partir de trabalhos do passado. A ciência ganhou impulso considerável pois a pesquisa permitiu a contestação, corroboração e, por vezes, refutação de afirmações ou compreensão sobre determinado dado ou informação científica. A importância desse movimento teve e continuará tendo impacto severo sobre a pesquisa no Brasil, ao tempo que a cada dia surgem novos e promissores centros de pesquisa para a guarda, tratamento e difusão dos acervos musicais.

Em relação a UFAL, a pesquisa na área de música ainda precisa de um elemento norteador, justamente por isso há empenho de vários docentes para a criação de uma pós-graduação na área da música com ênfase em Educação Musical, Performance e Musicologia. Essa ideia reforça o compromisso de nortear os rumos da produção acadêmica com a construção de um itinerário formativo a partir da estrutura que dispomos na Universidade: Ensino em nível Técnico: instrumento musical e canto; Ensino em nível de graduação: Licenciatura; Pós-graduação: Especialização/Mestrado na área de música. Nesse contexto o Centro de Documentação Musical apresenta-se como um equipamento disponível para o desenvolvimento da pesquisa.

2. Os fundos arquivísticos e o papel estratégico da musicologia no CEDOM

O Centro de Documentação Musical, CEDOM, foi criado oficialmente em 2020 e é fruto de uma conjuntura onde a qualificação docente, unida aos trabalhos do Grupo de Pesquisa História Memória e Documentação da Música em Alagoas, propiciou a necessidade de instrumentalizar um laboratório para a prática musicológica. O Laboratório está no momento tratando dois fundos arquivísticos distintos: O Fundo Ismar Gatto, associado ao Núcleo de Memória Artística da UFAL; e o Fundo Fátima de Brito, ambos são acervos documentais de professores da Universidade Federal de Alagoas recuperados após falecimento;

1 Cf. <https://adohm.ufba.br/site/>

além de estar apto a receber outros fundos documentais. A ideia de receber esses fundos no CEDOM teve como intenção a preservação total dos mesmos, uma vez que havia o risco de perda de parte dos acervos, principalmente com a possibilidade de desmembramento. Diante da situação abrigamos os fundos e passamos a realizar o trabalho de tratamento (inicialmente o inventário e pré-catalogação).



Figura 1 – Sala do Centro de Documentação Musical, ilustração das bancadas de trabalho.

A institucionalização de equipamentos laboratoriais para suprir as necessidades da pesquisa musicológica iniciou-se na UFAL por meio de uma série de ações que visavam, dentre outros objetivos, o fortalecimento da graduação em música. Entendemos que a qualificação do corpo docente, a organização de grupos de pesquisa, a estruturação de canais científicos de divulgação da produção acadêmica, como a MUSIFAL, revista de música da UFAL; a Semana da Música; o Festival de Música de Penedo; os Concertos Didáticos; Os projetos de recitais de discentes e docentes; e a criação dos laboratórios: de Violino; de clarinetas; de saxofones; da Orquestra Sinfônica Universitária; do CORUFAL; da Camerata Acadêmica; do CEDOM e do CEMUPE, são iniciativas que demonstram uma política afirmativa de desenvolvimento da área da música no âmbito da UFAL.

Por outro lado, a aprovação da Resolução nº 44/2023, CONSUNI, de 15 de agosto de 2023, que instituiu a Política Cultural da UFAL², reforça o compromisso institucional para o desenvolvimento de ações que possam fomentar a arte e a cultura no espaço universitário. Indiretamente, essa ação reforça as atividades de toda a área das artes, uma vez que não se pode separar o tripé institucional do Ensino/Pesquisa/Extensão. Essa política acaba por incidir em impactos severos, não somente no âmbito da instituição, mas na vida da sociedade alagoana, pois conseguiu atingir um público cada vez maior, por meio das ações desenvolvidas pelo conjunto de atores da UFAL.

2.1. Tratamento da informação

Com base no entendimento de Cotta (2000, p. 60) em que pese que “a gestão de documentos exige do arquivista o conhecimento das atividades do organismo acumulador, para que possa racionalizar as operações de produção e circulação de documentos, assim como de sua posterior avaliação.”, iniciamos

2 Disponível em: <https://ufal.br/resolucoes/2023/rco-n-44-de-15-08-2023.pdf>

o trabalho, tendo em vista a necessidade de análise da temporalidade documental e destinação das várias tipologias disponíveis nos fundos. O volume de documentos dos fundos e a falta de uma estrutura de técnicos que pudesse auxiliar o trabalho de inventário inicial nos provocou a desenvolver um projeto de extensão para suprir essa carência, por meio da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFAL. Desenvolvemos atividades diárias com dois bolsistas para realizar as tarefas do tratamento da informação. Após um período de dois anos com projetos de duração média de cinco meses, conseguimos compreender e seccionar os fundos a partir da sua estrutura orgânica de formação ou acumulação. Na perspectiva do que aponta Cotta e Sotuyo Blanco (2006, p. 69) acerca da busca por financiamento para custeio da estrutura de preservação do patrimônio, aconselha-se: “procurar os financiamentos ou parcerias necessárias para a melhor guarda, preservação e administração do patrimônio assim identificado, envolvendo nesta tarefa tanto as forças políticas, quanto as sociais e empresariais de cada local e município.” O trabalho nos fundos em questão precisou da compreensão de que os acervos foram criados a partir das atividades dos docentes, dessa forma, o que aparentemente era compreendido como acúmulo de materiais diversos, passou a ser compreendido numa *timeline* de ações. A compreensão da organicidade acumuladora dos fundos propiciou elementos de análise, seguindo parâmetros disponíveis para a gestão de documentos.

2.2. Caracterização dos fundos documentais

Faz-se necessário compreender que o recebimento de fundos documentais pelo CEDOM tem ao fundo um processo de transformação de arquivos pessoais em institucionais. Segundo Bagüés (2008, p. 81-82 *apud* Castagna, 2019, p. 9-23) podem existir arquivos pessoais e institucionais, cada um deles subdividido em tipos mais específicos. Nesse sentido, compreender o processo de acumulação dos fundos nos ajudou na organização dos vários documentos. Segundo Grings (2015, p. 238-239) o colecionismo musical está na base da formação dos acervos, sendo constructo histórico.

Nosso trabalho inicial de inventário proporcionou um direcionamento relevante ao percebermos que o produto das acumulações estava diretamente relacionado às ações didáticas, de extensão e de pesquisa dos docentes. Esse dado nos permitiu uma sistematização organizacional dos fundos. Entretanto, um dos pontos primários em que nos debruçamos para a caracterização dos fundos documentais foram os conceitos de documento musical e documento musicográfico a partir do Glossário CTDAISM/CONARQ³, justamente por disponibilizar parâmetros claros para uma análise do material disponível. Afinal, o que caracteriza um fundo musicológico é a presença de um ou vários tipos documentais, como: musicais, musicográficos, sonoros, iconográficos musicais e em torno da música. Senão, entraríamos no senso comum dos demais arquivos. Os fundos documentais foram classificados e ordenados de acordo com o gênero, o suporte e o formato documental, segundo Gonçalves (1998, p. 11-19). Resumidamente em termos de análise, essa dinâmica metodológica visava uma estratégia de, com poucos recursos humanos e financeiros – conseguir vencer a primeira etapa da análise documental, o inventário.

3 O Glossário das *Diretrizes para a Gestão de Documentos Musicográficos em Conjuntos Musicais do Âmbito Público*, do Conselho Nacional de Arquivos (2018), descreve os termos em questão. Confira em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Diretrizes_gestao_documentos_musicograficos.pdf.

2.2.1. Fundo Fátima de Brito

Tabela 1 - Análise preliminar do fundo Fátima de Brito

Gênero	Suporte	Formato
Iconográfico	Papel	Fotografia
	Filme	Fotografia
Musicográfico	Papel	Partitura/caderno
		Impresso original/cópia
Textual	papel	Impresso original/cópia
		Manuscrito original
		Caderno
Audiovisual (Sonoro)	Fita K7	Gravação

2.2.2. Fundo Ismar Gatto

Tabela 2 – Análise preliminar do Fundo Ismar Gatto

Gênero	Suporte	Formato
Iconográfico	Papel	Fotografia
Musicográfico	Papel	Partitura/caderno
		Impresso original/cópia
Textual	papel	Impresso original/cópia
		Manuscrito
		Caderno
Audiovisual (Sonoro)	Fita K7	Gravação de programa de rádio
	8mm	Compilação de músicas
	LP	Álbum
	Rolo	Compilação de músicas/gravações de programas e recitais

2.3. Equipe de Trabalho

A equipe de trabalho começou a ser montada a partir do Projeto de Extensão e visava atender as necessidades de identificação, inventário e catalogação dos acervos.

Tabela 3 – relação da equipe de trabalho

Nome	Função	Qualificação	Atividades principais
Nilton da Silva Souza	Coordenador e Pesquisador	Doutorado em Musicologia	Coordenação das ações;
Lilian Maria Pereira da Silva	Vice-coordenadora e pesquisadora	Doutoranda; Mestre em Musicologia	
Ellen Alencar	Bolsista	Graduanda em Dança	Tratamento: inventário
Bruno	Bolsista	Graduando História	Tratamento: inventário

2.4. Canais de disseminação da informação

O principal canal de difusão da informação do CEDOM é o blog, criado como atividade de extensão para a inicial divulgação das ações realizadas pela equipe e, em breve, a divulgação online do catálogo oriundo do tratamento da informação relativa aos fundos: <https://cedom-ufal.blogspot.com>.

Outro canal de difusão é o próprio laboratório como centro de pesquisa musicológica pela promoção de cursos de extensão para a capacitação de discentes, técnicos e docentes na área. Além de publicações de artigos, livros e catálogos a partir do acervo.

Como representante em Alagoas do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil) e do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIIdIM-Brasil) inserimos o laboratório com integrante dos repositórios que possuem abrangência mundial, permitindo a visualização por uma gama maior de pesquisadores. Dessa forma, os processos de difusão são efetivados ao tempo que o trabalho de alimentação das bases cresce, dentro dos limites da estrutura do CEDOM.

3. Considerações finais

A criação de uma estrutura laboratorial para acomodar ações de pesquisa não tem sido uma tarefa fácil pois se trata de buscar, além da estrutura física, um capital humano qualificado que possa atender aos princípios bibliotecários, quanto arquivísticos. Apesar das dificuldades encontradas – e ainda não sanadas – enveredamos por um caminho sem volta, pois a pesquisa em música, musicológica – como em outras áreas – requer a devida instrumentalização.

Diante do exposto, em relação a política institucional, compreendemos que dentro das Universidades podemos planejar e garantir, minimamente, que estruturas laboratoriais possam ser criadas e mantidas.

As articulações para tornar o CEDOM um equipamento com visibilidade dentro e fora da Universidade encontra-se em estágio pleno de desenvolvimento. Essa deve ser a temática diante dos escassos recursos financeiros e das limitações de fomento à pesquisa no Brasil.

O CEDOM foi criado a partir de uma ação política orquestrada à luz do Acervo de Documentação Histórica Musical da Universidade Federal da Bahia (ADoHM-UFBA), diante de uma oportunidade de expansão dos centros de documentação públicos e privados e de seu papel estratégico na guarda, organização e difusão do patrimônio musical do Brasil.

Referências

- Arquivo Nacional (Brasil). *Conselho Nacional de Arquivos. Recomendações para a produção e o armazenamento de documentos de arquivo*. Conselho Nacional de Arquivos – Rio de Janeiro: CONARQ, 2005. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/recomendaes_para_a_produo.pdf. Acesso em 26 de dezembro de 2023.
- Castagna, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. *InterFACES* nº 29, vol 2, jul-dez, 2019. Rio de Janeiro, p. 22-41. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/interfaces/article/view/31503/17961>. Acesso em 15 de agosto de 2023.
- Conarq – Conselho Nacional de Arquivos; Ctdaism – Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais. *Diretrizes par a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*. Rio de Janeiro: CONARQ, 2018.
- Cotta, André Guerra. *O tratamento da informação em manuscritos musicais brasileiros*. Dissertação (mestrado em Ciência da Informação) Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Biblioteconomia. Belo Horizonte, 2000. 293 p. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-A4RFM9>. Acesso em 25 de dezembro de 2023.
- Cotta, André Guerra; Sotuyo Blanco, Pablo (org.). *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- Gonçalves, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.
- Grings, Luciana. Histórico e tratamento de acervos musicais na Biblioteca Nacional. *Musica em Contexto*. Ano IX, vol. 1, out. 2015. Universidade de Brasília. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música.

A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO NA CONSTRUÇÃO HISTORIOGRÁFICA MUSICAL E OS INSTRUMENTOS DE REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL DA ATUALIDADE

Leticia Santos De Jesus

A Música encontra-se no cotidiano do ser humano desde os primórdios, seja como forma de expressão, linguagem, manifestações, ritualísticas ou até mesmo diversão. Embora seja uma arte e prática antiga, possui lacunas em seus registros e organização de seus documentos, interferindo na construção historiográfica musical. A exemplo disto, temos a questão da história da Música Brasileira, que há poucos registros precisos sobre o início da música brasileira e dentre outros casos em relação a obras e manuscritos de compositores renomados. Essas lacunas, principalmente no Brasil, se dão a partir de dois grandes problemas como a falta de valorização da cultura e da arte e a falta de profissionais especializados para a realização do armazenamento, organização e disseminação de documentos musicais no país. O presente estudo possui cunho interdisciplinar entre as áreas da Musicologia, Biblioteconomia e Ciência da Informação. Tendo como metodologia, abordagem qualitativa, caráter exploratório, do ponto de vista descritivo por ter como objetivos principais, i) demonstrar a importância da documentação na construção da historiografia musical; e ii) identificar os instrumentos utilizados para representação da informação musical. Para auxiliar no processamento técnico desses registros, pode-se destacar alguns instrumentos como: listas de terminologias para descrição de partituras, materiais iconográficos e bibliográficos, e normas de catalogação e classificação para as áreas e subáreas. Todas essas ferramentas ajudam para o armazenamento adequado dos documentos. A organização e manuseio devido dos documentos musicais contribui para a preservação, memória e disseminação das obras, impactando no surgimento de novos estudos da área, criação de novos acervos, desenvolvimento da cultura e dentre outros benefícios para a comunidade acadêmica e demais públicos interessados. Por fim, apesar de existirem os instrumentos supracitados para a organização da informação musical, é necessário padronizar as terminologias, criar normas oficiais, catálogos temáticos e vocabulários controlados para uso dos profissionais na realização da representação da informação e conseqüentemente, melhorar o acesso à essas informações, colaborando com a preservação e construção da historiografia musical.

Nota do editor:

Este texto recebeu Menção Honrosa no

PRÊMIO ANDRÉ GUERRA COTTA 2023

promovido pela ABMUS.

A versão completa será publicada na Revista Brasileira de Musicologia
(cf. <https://abmus.net.br>)

ABMUS

Associação Brasileira de Musicologia

MUSICOLOGIA E BIG DATA NO BRASIL: BANCOS DE DADOS PARA UMA MUSICOLOGIA MAIS CRÍTICA E MELHOR EMBASADA

Pedro Ivo Araújo

Embora Big Data seja um conceito conhecido desde 1990, sua crescente evolução tem apresentado soluções importantes para o processamento de grandes conjuntos de dados na atualidade. A interseção entre a Musicologia e o uso de Big Data vem ganhando destaque no cenário da pesquisa em música. O tratamento e recuperação de dados musicais e culturais têm permitido aos pesquisadores traçar tendências, conexões e influências musicais assim como socioculturais de maneira mais abrangente, podendo ainda analisar não apenas as composições, mas também as interpretações, a popularidade e as mudanças ao longo do tempo. Através das bases de dados, é possível examinar a música, influências culturais e a fusão de gêneros em maior detalhe. Além disso, a análise de Big Data pode identificar padrões comportamentais e preferências musicais, ajudando na compreensão do consumo de música no Brasil. No entanto, o uso de Big Data na Musicologia Brasileira também apresenta desafios, incluindo a garantia de que os dados sejam representativos, sem desconsiderar os aspectos éticos relativos a questões de privacidade. É crucial encontrar um equilíbrio entre o acesso aos dados e a proteção dos direitos autorais e da privacidade dos autores. Por outro lado, o desenvolvimento de bases de dados tem auxiliado a musicologia na sua corroboração documental (seja textual, musicográfico, sonoro, audiovisual ou iconográfico). Neste trabalho propomos não apenas apresentar o status quo desste tema no Brasil, mas também discutir as possibilidades e desafios a serem desenvolvidos.

Nota do editor:

Este texto foi vencedor *ex aequo* do

PRÊMIO ANDRÉ GUERRA COTTA 2023

promovido pela ABMUS.

A versão completa será publicada na Revista Brasileira de Musicologia
(cf. <https://abmus.net.br>)

ABMUS

Associação Brasileira de Musicologia

“EU SOU DA LIRA, NÃO POSSO NEGAR”: MEMÓRIA SOCIAL, TRAJETÓRIA E MODO DE VIDA NA LIRA GUARANY

Karina Barra Gomes

Grupo de Estudos e Práticas Musicais – GEPMU/ Universidade Estadual do Norte Fluminense

Karina.16005@edu.campos.rj.gov.br

Resumo: Estudo sobre a Lira Guarany, banda civil de Campos dos Goytacazes (RJ), integra pesquisa de tese sobre liras na região Norte Fluminense. Reconhecer e valorizar a trajetória dessas instituições contribui para o fortalecimento da cultura musical brasileira. Memória e esquecimento, modos de fazer, cultura residual são algumas categorias utilizadas junto a descrição dos dados coletados por meio de observação no *locus* de estudo e pesquisa bibliográfica, permeando a discussão sobre a salvaguarda e conservação desse patrimônio cultural. A longevidade desses grupos musicais constitui um ato de resistência às transformações sociais da contemporaneidade.

Palavras-chave: Bandas Cívicas; Memória; Identidade; Educação Social; Didática da Participação.

“I AM FROM *LIRA*, I CANNOT DENY”: SOCIAL MEMORY, TRAJECTORY AND WAY OF LIFE AT THE *LIRA GUARANY*

Abstract: Study on Lira Guarany, a civil band from Campos dos Goytacazes (RJ), is part of thesis research on liras in the North Fluminense region. Recognizing and valuing the trajectory of these institutions contributes to strengthening Brazilian musical culture. Memory and forgetfulness, ways of doing things, residual culture are some categories used together with the description of data collected through observation at the locus of study and bibliographical research, permeating the discussion about the safeguarding and conservation of this cultural heritage. The longevity of these musical groups constitutes an act of resistance to contemporary social transformations.

Keywords: Civil Bands; Memory; Identity; Social Education; Participation Didactics.

1. Uma trajetória centenária

“O convívio de inconsciente e consciente é ora tenso, ora distenso. Tenso quando a percepção-para-a-ação domina o comportamento. Distenso, no caso de o passado alagar o presente” (...) A lembrança é a sobrevivência do passado (Bosi, 1994, p. 52-53).

Músicos da orquestra Carlos Gomes e da Lyra Plutônica se reuniram para formar a Lira Guarany, em 1893, que recebeu doações da família Vianna – uma família de posses - que idealizou a criação dessa agremiação. O Grêmio Carlos Gomes havia nascido em 1888, através dos “moços do commercio” da família Gusmão, como afirmam Sousa (2014, p.336) e Rangel (1992) e, em 1897, o grêmio deu origem a Orquestra Carlos Gomes, da qual saíram alguns músicos para formar a Lira Guarany.

A dissolução do referido grupo se deu por razões políticas (Sousa, 2014), embora o ambiente interno do Grêmio sempre tivesse sido tumultuado com uma administração instável, pois várias chapas concorriam às eleições internas por interferências políticas, segundo Rangel (1992). Interessante notar que o repertório executado pelo Grêmio, já em sua fase orquestral, não deixava de fora o melhor do popular da época até às altas madrugadas: quadrilhas, polcas, mazurcas, *shottischs* e valsas, bem como “concertos-saraios” até 1902, segundo Rangel (1992, p. 160).

A reunião com os músicos da antiga Lyra Plutônica, que trouxe à existência a Lira Guarany, ocorreu na residência do maestro João Joaquim Ribeiro dos Santos, onde nasceu a Banda com o nome de “Grupo Beneficente Lyra Guarany”, em 22 de outubro de 1893 (*Folha do Commercio*, 22 de outubro, 1893). Constava, naquele momento de fundação, os nomes dos componentes da diretoria e um integrante da família Vianna - o Joaquim José da Silva Vianna, então, presidente da Guarany. Em 1896, ao se eleger uma nova diretoria, a banda passou a ser chamada Corporação Musical Lyra Guarany, segundo Rangel (1992).

O nome foi escolhido em homenagem à ópera “O Guarany”, do compositor Carlos Gomes, inspirada na obra literária de José de Alencar. Em fins do século XIX, como afirma Rangel (1992, p. 153) as Sociedades Musicais preferiam apresentar “selecções” e “pot-pourris” de óperas famosas, pois a cidade recebia companhias de zarzuelas, operetas e variedades de óperas em 1893, 1895 e 1912 (Rangel, 1992, p. 160). Como exemplo, Rangel (1992) cita a Banda do 2º Batalhão do Regimento Policial do estado do Rio que, a partir de 1891, tocava nas ruas, coretos públicos e no Teatro São Salvador, nos intervalos das peças teatrais que eram apresentadas.

Em 1906, dois terrenos na Rua Treze de Maio, nº 141 foram doados à Lira Guarany pela família Vianna e foi construída a primeira sede, neste mesmo ano. Houve a necessidade de reformar esse primeiro prédio pois, sem recursos financeiros para mantê-lo, se encontrava em ruínas. Os próprios músicos resolveram demolí-lo e construir uma nova sede erguida em 1967.



Figura 1. Primeiro prédio reformado, em 1964
Fonte: acervo doado pela Banda

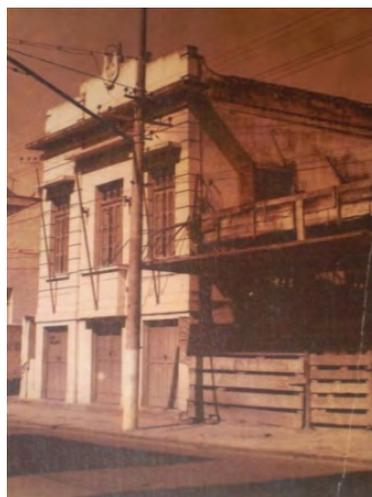


Figura 2. Prédio erguido em 1967
Fonte: acervo doado pela Banda



Figura 3. Atual sede. Fonte: Livro do Tombo dos Bens
Material e Imaterial de Campos

Não se pode deixar de mencionar a expressiva contribuição dada por Patápio Silva¹ e Prisco de Almeida² à Lira Guarany, como regentes e compositores, enquanto seus salões sempre estiveram de portas abertas para a sociedade. Ela brilhantava as comemorações do Campos Atlético *Association* (um clube esportivo, fundado em 1912) e, também, animava os carnavais da cidade, desde a década de 1940. Tocou na sessão solene da União dos Sindicatos, em 1947, na ocasião de uma romaria de sindicalistas ao cemitério do Cajú, segundo Carvalho (1991, p. 334).

Em 1 de maio de 1937, a Lira Guarany realizou no Rio de Janeiro, em Copacabana, no Lido, um concerto e, no dia seguinte, fez outro concerto nos estúdios da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, sob o pa-

1 Patápio Silva era natural de Itaocara (RJ), tendo sido um erudito compositor e também um flautista virtuose brasileiro do choro; considerado um dos maiores flautistas da história (<https://dicionariompb.com.br/artista/patapio-silva/>).

2 Prisco de Almeida era do distrito de Pureza, na cidade de São Fidélis (RJ). Além de teatrólogo, compositor, regente, locutor, trabalhou na Folha do Comércio, Jornal A Notícia, Monitor Campista e fundou a Rádio Cultura de Campos. Tinha João Corta-Frio como seu contra-mestre.

trocínio do jornal *A Noite*. Os músicos viajaram de trem na companhia de 200 campistas, segundo Carvalho (1991). A seguir, há duas fotografias antigas que mostram tempos áureos da Banda:



Figura 4. Músicos no interior do seu salão nobre, em 1965. Fonte: acervo doado pela Banda.



Figura 5. Mulheres a frente do desfile, na década de 1970. Fonte: acervo doado pela Banda.

Em 1985 foi inaugurada a atual sede (figura 3) com doações dos materiais de construção através de diretores, músicos e amigos. Esta nova edificação possui um grande salão de festas nos altos, lojas alugadas no térreo e um salão onde ocorre os ensaios e as aulas de música gratuitas para a comunidade. O antigo presidente Willes Bolckau permaneceu à frente da corporação por 25 anos e passou a presidência para seu filho Walter Bolckal, que ficou por 21 anos.

Entre os anos 2000 a 2010, a diretoria dessa época passou a desvalorizar os músicos e a banda. A Guarany parou de ensaiar e de se apresentar, o que deixou um vácuo no que se refere ao cotidiano e ao modo de vida da agremiação, afetando sua dinâmica de funcionamento e causando uma interrupção nos ensaios. Isso se refletiu causando um abalo no funcionamento da instituição, como um todo.

Diante do fato, esses sujeitos que tinham construído uma história de vida associada à trajetória da Lira resolveram ir ao Ministério Público a fim de buscar ajuda para sanar os problemas internos da Banda, inclusive os de ordem financeira, que eram muitos. Os músicos realizaram uma nova eleição, elegeram um

novo presidente, o senhor Ésio, a fim de que fosse possível o retorno do modo de vida centenário da Lira, pela intervenção do Ministério Público.

Essa ação foi necessária, pois se demonstrava que não havia mais diálogo e entendimento com a antiga diretoria. A busca e o interesse dos sujeitos que se apropriaram de seu patrimônio, fez com que sua identidade se estreitasse aos aspectos de uma memória construída. Os músicos se fizeram capazes de trazer de volta a possibilidade de viver experiências verdadeiras transmitidas entre o passado e o presente, como Santos (1993) expõe ao escrever sobre a construção da sociedade pela memória.

Jeudy (1990) percebe que as falhas da memória podem ser preenchidas pelos que vivem, posteriormente, a sua descoberta. As descobertas posteriores reavivam e valorizam o que ficou escondido. Se considerarmos esse pensamento no que concerne ao caso da Lira Guarany, o breve desaparecimento dos ensaios e das aulas corresponde a uma hipótese estimulante para os músicos e não ao seu fracasso: possibilitou a tomada de consciência dos sujeitos e a investigação dos problemas internos da corporação. Observamos que nesse pequeno intervalo de esquecimento, seus atores sociais foram capazes de erguer os fragmentos de uma história que serve de espelho para os dias seguintes.

O momento em que os mais interessados pela memória se unem para abarcar a lógica da conservação dos patrimônios é um momento excepcional, pois prima pela salvaguarda do desaparecido, sendo isso fundamental para a propagação e preservação da cultura patrimonial. Então, Jeudy (1990, p. 3) nos leva à reflexão ao perguntar: “o que seria uma memória sem o esquecimento? O que seria um monumento sem a ruína?” E a pergunta que se faz aqui: o que seria a Lira Guarany sem esse curto “desaparecimento”³? Ela seria a mesma de hoje? Pois a “ruína não representa a degradação ou a perda de uma possível identificação, ela é fundadora do imaginário histórico” (Jeudy, 1990, p. 3).

O entendimento de Santos (1993, p.76-77) a respeito da tradição implica na compreensão de que as experiências passadas incidem ou têm efeitos sobre os atos do presente e podem modificá-lo. Portanto, a tentativa de conhecimento que não observar o diálogo com o passado se faz insuficiente, incapaz de viabilizar o retorno da memória.

As mesmas práticas da Lira Guarany mantidas na contemporaneidade vislumbram ressaltar a importância de um patrimônio que vive na memória de seus músicos, novas formas de experiência humana que emergem de uma “cultura residual” (Williams, 1979, p. 125) e possibilitam continuidades entre o ontem e o agora, entre o que passou e o que perdura, de fato.

A memória é sempre a condição de inserção dos indivíduos no espaço e no tempo, se situa entre o passado e o presente, se associa entre a ação individual responsável que busca a defesa do bem comum, sendo, simultaneamente, individual e coletiva. Ao ressaltar a importância da memória, Santos (2003, p.25) afirma que ela “foi resgatada como sendo o caminho mais eficaz de acesso aos impasses travados no passado”.

Se a memória não ocupasse um lugar efetivo entre o que passou e o que viria a seguir, a Lira Guarany não se ergueria do descaso, do esquecimento. A memória se objetiva em representações, rituais e comemorações. Nessa busca pela recuperação do patrimônio, os músicos decidiram viver e ser tudo aquilo o que puderam se lembrar. Além do pensamento, sentimentos, imaginação e construção social, sua memória sintetizou a experiência de vida que transformou as experiências passadas a partir dos resíduos deixados no tempo.

3 Nos expressamos com curto desaparecimento no sentido de comparação com a idade da Banda, que é centenária.

A apropriação da identidade do sujeito faz com ela se afirme nos “eus” políticos, forjando uma “cultura de identidade” (EAGLETON, 2005) e uma organização de sua cultura (Coutinho, 2011). Os laços de pertencimento se estreitam e se fortalecem, tecendo memórias coletivas como produto do fenômeno social onde o passado é reconstruído mesmo diante de uma rede de construção complexa, plena de negociações e conflitos. Então, o passado pode ser recriado ainda que numa experiência de enfrentamentos, muitas vezes conflitantes e geradoras de angústia.

2. Modos de fazer e modos de viver como formas de sobrevivência

As formas que foram encontradas para restaurar o patrimônio imaterial da Lira Guarany depois de alguns anos negligenciado pelo descaso da antiga gestão, incluíram a possibilidade de seu retorno, permanência e sobrevivência. Sobre esse processo de retorno, nos lembramos que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura.” (Benjamin, 1994, p. 37).

Benjamin (1994) mostra o fato de que se lembrar do passado da Banda e desejar viver novamente aqueles encontros moveu os sujeitos a buscarem uma solução para o problema da má gestão e do descaso com o patrimônio imaterial. O lembrar não tem limites porque se coloca entre o passado e o futuro do que realmente importa: a Banda viva. Os sons dos instrumentos puderam, então, retornar a ocupar o espaço do prédio e da cidade. A cooperação, o sentimento de apreço pela música levou ao presidente Ésio Amaral e aos demais remanescentes vislumbrarem dias de esperança para a Lira Guarany.

Hoje, a Lira possui uma média de 28 a 30 músicos. Semelhante a outras Liras da cidade, tem se apresentado constantemente em retretas, além de oferecer aulas gratuitas a comunidade; recebe alunos de todas as idades, buscado manter costumes e aspectos do passado (aulas, ensino, repertório), pois são práticas que se repetem ao longo dos anos, mas que se expressam por estarem carregadas de sentimentos, de movimentos. Adiante segue algumas imagens que mostram esses acontecimentos:



Figura 6. Aula de solfejo com a professora Richely. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 7. Novos alunos, em 2017. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 8. Estudo em grupo. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 9. Turma da noite. Fonte: acervo pessoal da autora.

Crianças, jovens e adolescentes encontram, pela educação social na Guarany, a oportunidade de se socializarem aprendendo música, participando de um projeto de transformação social pela valorização de seu modo de vida. A educação musical liga o social ao cultural, aprofunda os valores de práticas educativas não convencionais desenvolvidas no âmbito da educação não formal, orientadas para o desenvolvimento adequado e competente da socialização dos indivíduos, oferecendo respostas às necessidades sociais do grupo.

Para além das aulas de teoria, solfejo e prática instrumental, a atuação da agremiação tem sido intensa, viva e frequente nas ruas da cidade: festa do padroeiro e de outros santos, procissões, alvoradas, desfile

cívico (em Sete de Setembro), eventos culturais e sociais, apresentações em escolas, asilos, universidades, comemoração de seu próprio aniversário e a busca pela reestruturação de sua coirmã, a Lira Conspiradora, que se intensificou no ano de 2017. Seguem algumas fotografias de eventos que contaram com sua participação:



Figura 10. Campanha para doação de sangue promovida pelo Moto *Club* de Campos.
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 11. Festa do padroeiro da cidade. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 12. Ensaio dos jovens da Banda na sede. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 13. Lira Guarany em frente à sede da Lira Conspiradora.
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 14. Na Casa de Cultura Villa Maria, “Choro na Villa”, em maio de 2017.
Fonte: acervo de Rodrigo Sobrosa.



Figura 15. Feira de Ciências, na UENF, em março de 2017. Fonte: acervo pessoal da autora.

Da fusão que ocorre entre os lugares e as pessoas que os ocupam, o espaço torna-se um lugar familiar e, assim, são construídas as identidades tanto do local como das pessoas por meio das experiências vividas. Esses processos vistos por Tuan (2013) levam em consideração os laços afetivos entre os indivíduos e os espaços, enquanto a experiência no lugar produz a interseção de processos que podem gerar movimento, mobilidade, memórias. Assim, podemos afirmar que o espaço da Banda se configura como fontes de testemunho e linguagem, onde a educação de jovens possui seu lugar de importância.

A memória não pode ser resumida somente ao lugar, mas reforça uma consciência da coletividade que ganha dimensão no imaginário humano que está nos lugares onde se efetivam as práticas cotidianas. Por isso, a mobilidade de se expressar musicalmente em vários lugares com distintas participações e repertório motiva e enriquece a vida e a dinâmica da agremiação.

Os novos modos de fazer e de viver correspondem às táticas (Certeau, 2014) de sobrevivência da Banda. Pela educação social não formal, aulas, ensaios e retretas, a transmissão do saber leva à participação ativa na comunidade. Os bailes⁴ periódicos são oferecidos no salão nobre no segundo andar da sede à comunidade, que os prestigia, para ajudar na manutenção da Banda e do prédio.

Uma parceria com outra Banda Civil, a Lira Conspiradora, é algo que move o presidente e os demais músicos da Guarany. Essa ajuda-mútua implica numa política de ação cultural e educativa revestida de cooperação e criatividade, reflete o aspecto solidário nas atividades musicais permanentes, possibilitando a formação de conjuntos entre os músicos, a preservação de tradições e costumes, o que atende aos seus objetivos sociais.

A música, em si, é um meio de comunicação social e de atividade de grupos (Conde; Neves, 1984-85) que promove, entre os membros da Banda, interação e sociabilidades. Insere a criança e o jovem na participação das manifestações vividas com os adultos e idosos, oportunizando grande integração no grupo, onde o participar significa o aprendizado de ser parte viva em algo e com outras pessoas.

A didática da participação (Ventosa, 2016) implica em promover um ambiente de expectativas de promoção de valores importantes para o convívio humano: experiência, êxito, confiança, respeito e autoestima, onde a emoção é o sentimento da motivação que conduz ao movimento seguinte. Comprometer-se, compartilhar e comunicar são ações necessárias em modelos de participação.

Encontramos no convívio entre os jovens da Lira Guarany elementos que envolvem o afeto e o cooperar. Esses elementos têm sido parte do modo de vida ali desenvolvido por mais de um século: participação voluntária, abnegação, cooperação, ajuda-mútua, educação social, tradição, geração, genealogia, costume, criatividade, respeito à música e ao próximo, memória e identidade. Eles estão intrinsecamente abrangidos e relacionados na organização dessa cultura alicerçada em sentimentos e experiências que fomentam e estimulam seu próprio desenvolvimento cultural e comunitário.

A didática da participação que envolve músicos e sociedade civil expressa o potencial da solidariedade no processo contínuo de construção de memórias, focando num modelo de sociedade caracterizado por eixos de reflexão e de ação socioeducativa. Características do paradigma da democracia participativa (Canclini, 1987) se fazem presentes em sua dinâmica de funcionamento. Como grupos alternativos e pequenas redes de solidariedade, eles conseguem atender suas necessidades imediatas.

A Lira Guarany nos ensina a importância de um participar coletivo, onde o papel da comunidade e sua imaginação criadora, associados às “estruturas de sentimento” - vivências e experiências na Banda (Williams, 1979, p. 134) nas interpretações compartilhadas entre jovens, sinalizam em prol da convergência tanto das ideias, quanto da efetividade da prática.

4 Nesses bailes se apresentam artistas locais e, dentre os gêneros que são tocados, estão incluídos seresta, forró, samba, soltinho e bolero. Os bailes não são tocados pela Banda, mas a diretoria da Lira Guarany entende que é preciso dar oportunidade para que artistas locais se apresentem no seu salão, promovendo o incentivo e a valorização dos mesmos.

Assim, a memória tem sido vivenciada, ensinada, experienciada, transmitida por várias gerações. O expoente que dá destaque as Bandas Centenárias do interior se reflete na capacidade desses músicos de se comprometerem e tomarem parte em sua causa própria, como sujeitos participativos que atuam com ação e cooperação, numa dimensão social, educativa e de interação comunicativa; portanto, relacional, afetiva e identitária.

Referências

- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bosi, Eclea. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Canclini, Nestor Garcia. “Políticas culturales y crisis de desarrollo: um balance latino-americano”. In Canclini, N. G. (org). *Políticas Culturales en América Latina*. México: editorial Grijalbo S.A., 1987, 13-61.
- Carvalho, Waldir Pinto. *Campos depois do centenário*. Itaperuna (RJ): Damadá Artes Gráficas e editora, 1991.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. 22. ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2014.
- Conde, Cecília.; Neves, José Maria. “Música e Educação não-formal”. *Pesquisa e Música*, ano 1, n.1 (1984-1985): 41-52.
- Coutinho, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Dados biográficos de Patápio Silva. <https://dicionariompb.com.br/artista/patapio-silva/>
- Eagleton, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- Folha do Commercio*, 22 de outubro de 1893.
- Judy, Henry-Pierre. *Memórias do Social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- Rangel Júnior, Vicente Marins. *Recortes da Memória Musical de Campos (1839-1965): subsídios musicais para a construção de uma história da cultura campista*. Itaperuna, RJ: Damadá Arte Gráficas, 1992.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva & Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. “O Pesadelo da Amnésia Coletiva - um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Anpocs, n.23, (1993): 70-85.
- Sousa, Horácio. *Ciclo Áureo – história do primeiro centenário de Campos (1835-1935)*. Campos dos Goytacazes, RJ: Essentia, 2014.
- Tuan, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.
- Ventosa, Victor J. *Didática da participação: teoria, metodologia e prática*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- Williams, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1979.

