

II. *Musicologia & Estética musical*

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) e a criação de sua Orquestra Sinfônica (1946-1950)

Alan Rafael de Medeiros,¹ Álvaro Carlini,²

Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná
¹alanmaestro@yahoo.com.br, ²alvarocarlini@ufpr.br

Palavras-Chave

Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI), Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950), Entidades civis vinculadas à música no Estado do Paraná no século XX

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo da atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) na criação e manutenção da Orquestra Sinfônica da SCABI, ponderando o papel deste conjunto musical na disseminação da cultura musical no centro urbano paranaense.

I. A SCABI (1944-1976) E A CRIAÇÃO DA SUA ORQUESTRA SINFÔNICA

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) atuou entre os anos de 1944 e 1976, promovendo concertos, recitais, palestras e cursos ligados ao desenvolvimento da cultura musical em Curitiba, sendo também responsável pela criação de orquestra sinfônica própria. A SCABI Patrocinou a apresentação na capital paranaense de inúmeros músicos (nacionais e internacionais) de prestígio e renome ¹.

A SCABI organizou um total de 487 concertos e recitais ao longo de 31 temporadas artísticas, resultando em uma média de dez a doze apresentações anuais. Ressalta-se que a entidade foi a principal responsável pela promoção das atividades musicais em Curitiba entre fins da década de 1940 e meados da de 1950, devido à demolição do único teatro de grande porte da cidade, o Teatro Guaíra ².

Os programas de concertos da entidade referentes aos anos de 1945 e 1954 constituem a fonte primária para a elaboração do estudo proposto nesta pesquisa. Outras fontes documentais (periódicos de jornais, estatuto, livros de movimentação financeira) vêm a somar na compreensão da atuação da SCABI neste setor da música sinfônica. Todos esses documentos encontram-se preservados no Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba. Por fim, utilizam-se fontes bibliográficas relacionadas ao tema em questão.

Os estatutos de fundação da SCABI, de 1945, confirmam a intenção de criação de orquestra própria, e, através do balancete geral de atividades do primeiro ano de atuação da entidade, tem-se a avaliação de seu presidente Fernando Corrêa de Azevedo ³ sobre esta proposta:

Subvenção: Do programa de atividades da Sociedade consta ainda a Orquestra, teatro, etc. setores que não foram atacados ainda, porque não é possível enfrentar a todos no mesmo tempo. Paulatinamente, um a um, os vários setores de empreendimentos incluídos nos Estatutos da Sociedade irão sendo enfrentados. Presentemente a instalação da Discoteca e a construção do Piano ocupam nossa atenção, além dos concertos mensais. (...) Outro motivo por que a Diretoria não pôde ainda pôr em atividade todas as modalidades de empreendimentos (...) foi a falta de subvenção. Embora a Sociedade tenha

recebido por diversas vezes auxílios avulsos de várias entidades oficiais e extra-oficiais, não conta ainda com nenhuma subvenção, o que requerirá quando completar os dois anos exigidos por lei (...) (Gazeta do Povo, 1946).

Ao final de 1946 a SCABI conseguiu formar sua orquestra, no acordo firmado entre a entidade e a SSC (Sociedade Sinfônica de Curitiba) ⁴. O aspecto conclusivo para o sucesso da negociação foi o número de sócios que a SCABI possuía até então ⁵, o que em tese garantiria a estabilidade financeira necessária à manutenção da orquestra. Sobre as cláusulas de transferência e de funcionamento da orquestra, em artigo do Jornal O Dia (09 de novembro de 1946) são apresentadas as seguintes informações:

Sentindo a [Sociedade de] Cultura Artística [Brasília Itiberê] a necessidade de a nossa cidade dispor de uma boa orquestra sinfônica permanente, com músicos profissionais em sua maioria, entrou em entendimento com a Diretoria da [Sociedade] Sinfônica [de Curitiba] estudando ambas as partes a melhor maneira de se manter uma orquestra sinfônica permanente em Curitiba. (...) foi aprovado pelas assembleias das duas sociedades e finalmente assinado pelas suas diretorias (...):

Resolvem a incorporação da SSC à SCABI, segundo as cláusulas estabelecidas nos seguintes artigos:

I – A SSC deixará de existir como sociedade independente e será incorporada à SCABI, passando a constituir a Sub-seção da Orquestra Sinfônica do Departamento de Arte Musical, conforme o artigo 14º do Capítulo X dos Estatutos da SCABI.

II – A Orquestra Sinfônica da SSC passará a denominar-se Orquestra Sinfônica da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, e se comporá, no mínimo, de trinta figuras.

III – A diretoria da SCABI nomeará o sr. Jorge Frank ⁶ para o cargo de Diretor da Sub-Seção da Orquestra Sinfônica.

IV – Serão regentes da Orquestra os maestros Bento Mussurunga ⁷ e Ludovico Seyer ⁸, podendo, no entanto, a Direção da SCABI contratar eventualmente regentes de fora.

V – A SCABI fornecerá uma verba anual de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) para a manutenção da orquestra sinfônica.

VI – A SCABI organizará todos os concertos realizados pela orquestra sinfônica, inclusive propaganda, convites impressos, etc. sendo todos os concertos realizados sob seu patrocínio.

VII – A importância a que se refere o artigo V será para em prestações equivalentes aos concertos que forem sendo realizados pela Orquestra Sinfônica.

VIII – A orquestra sinfônica realizará para os sócios da SCABI, o mínimo de seis concertos anuais, podendo ser quatro exclusivamente orquestrais e dois com acompanhamento de solistas.

IX – Os concertos realizados para os sócios serão repetidos a preços populares (Cr\$ 5,00), sendo a renda dos mesmos destinada exclusivamente para os membros da orquestra.

X – A Orquestra Sinfônica poderá ser contratada por outras entidades, para tocar em companhias teatrais e de ópera, realizar concertos sinfônicos, participar de festividades, exercer,

enfim, o seu mister onde for solicitada, devendo, no entanto, os contratos serem feitos por intermédio da Diretoria da SCABI, juntamente com o diretor da Sub-Seção da Orquestra Sinfônica.

XI – Todos os elementos integrantes da Orquestra Sinfônica serão considerados sócios contribuintes da SCABI, ficando, porém, isentos de qualquer pagamento, durante o tempo que em que exercerem atividade na orquestra sinfônica.

XII – As obrigações recíprocas do presente acordo se contarão a partir de 1º de Janeiro de 1947, podendo, no entanto, a incorporação fazer-se desde já, nas seguintes condições:

a) A orquestra sinfônica dará um concerto inaugural em novembro do corrente ano, para os sócios da SCABI, pelo qual a SCABI pagará uma retribuição de Cr\$ 5.000,00.

b) Esse concerto será repetido a preços populares, segundo os dizeres do Artigo IX do presente acordo.

O concerto inaugural da Orquestra Sinfônica da SCABI foi realizado em 12 de novembro de 1946, às 21 horas no salão do Clube Concórdia (o 41º concerto da entidade). Observa-se que no mesmo período de criação dessa orquestra, outro conjunto sinfônico atuava na cidade de Curitiba, a Orquestra Estudantil de Concertos (fundada no mesmo ano de 1946), e que realizou o primeiro concerto uma semana após o programa de estréia da Sinfônica da SCABI. Era formada por um conjunto de estudantes locais e teve uma trajetória mais longa que a OSS, sendo posteriormente incorporada pela Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná, em 1958.

Com relação às despesas com as quais a SCABI deveria arcar para manter os 45 músicos da orquestra, em um artigo do jornal O Dia, de Curitiba, são apresentadas as seguintes informações:

A incorporação da Sinfônica representa um extraordinário esforço da Sociedade [de Cultura Artística] Brasília Itiberê, no sentido de dotar a nossa cidade de uma Orquestra à altura de seus foros de civilização. Não dispondo de nenhuma subvenção do Governo, os trinta contos [CR\$ 30.000,00 – trinta mil cruzeiros anuais] que a Itiberê terá de dispendar para a manutenção da orquestra, representarão por certo um esforço magnífico e merecedor de todo apoio (O Dia, 1946).

O sistema de arrecadação financeira da SCABI baseava-se no pagamento de mensalidades por seus sócios, que, dentre outras vantagens, tinham o direito de assistir a alguns recitais e concertos com exclusividade. Assim, nesse sistema, a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê não teve condições de manter as despesas de sua orquestra, o que resultou no encerramento das atividades em 1950.

Dentre os projetos realizados pela Orquestra Sinfônica da SCABI destacam-se a série Concertos Sinfônicos Populares, que teve por objetivo principal a promoção da educação musical e a viabilização de ingressos aos eventos às diversas camadas da sociedade local, que eram vendidos a preços acessíveis, conforme consta nas cláusulas funcionais da orquestra.

II. A ORQUESTRA SINFÔNICA DA SCABI COMO ELEMENTO MORIGERADOR NA SOCIEDADE CURITIBANA

A ascensão econômica do Paraná na segunda metade do século XIX, baseada na economia ervateira, segundo Pereira (1996) encaminhou sua sociedade no sentido da *morigeração*

⁹. Este princípio morigerador pode ser percebido durante as primeiras décadas do século XX.

Ao longo dos quatro anos de existência da orquestra da SCABI, os periódicos da capital anunciaram com louvor o trabalho da entidade em prol da cultura paranaense, influenciando assim a opinião da população local. Percebe-se clara tendência elitista no discurso acerca da orquestra: “A música (...) nos centros civilizados é um dos supremos fatores de evolução social” (O Dia, 1946), ou ainda “(...) essa orquestra, (...) é integrada por renomados artistas da nossa terra, que num amplexo de glória, acabam de reunir-se para elevar, ainda mais, o grau de civilização e cultura artística do povo paranaense” (O Dia, 1946). Este discurso contribui para a formação de indivíduos “esteticamente saudáveis (...) solidários ao ideário burguês (...) cujas atitudes e costumes estariam delineadas segundo os padrões” (Nicolazzi, 2000) que são admitidos por esta burguesia.

A distinção entre a *sociedade civilizada* e os *estratos populares* está presente em diversos artigos: a preocupação de Raul Gomes (1889-1975) com a integração social dos intitulados *Concertos Sinfônicos Populares* pode ser verificada na frase “embora o concerto recebesse o epíteto de popular (...) a assistência não podia ser considerada propriamente popular. Era facilmente perceptível que o nível social dela era bastante alto” (O Dia, 1946), e pede ainda para que o povo compareça pois “(...) o preço é convidativo, (...) inferior até a sessões vespertinas dos cinemas” (O Dia, 1946). Outro elemento frequente em tais artigos é a demarcação do distanciamento cultural existente entre as camadas sociais: “(...) embora requererem por parte do público um grande preparo cultural que a massa popular não possui suficientemente, ficamos bem impressionados com a acolhimento do público” (O Dia, 1946).

Até a criação da Orquestra da SCABI, poucas foram as atividades orquestrais oficiais na Curitiba do início do século. Desta maneira, a *prática de platéia em música erudita* ¹⁰ na capital não era suficientemente desenvolvida ao considerado modelo europeu. À Orquestra Sinfônica da SCABI coube o papel de formadora do público dito civilizado, no tocante à música erudita. No programa do 52º Concerto da Orquestra da SCABI é apresentado um conjunto de normas de boa conduta impresso em alguns dos programas de concerto da entidade ¹¹. O programa de concerto apresenta informações relevantes sobre esta “nova necessidade” de morigeração:

Não entre nem saia da sala durante a execução. Aguarde o intervalo.

Não aplauda no fim dos movimentos, para que a peça não sofra interrupção até o final.

Não converse durante a execução.

Não vá cumprimentar o artista nos intervalos, mas somente no fim do recital. O intervalo é um breve intervalo de tempo, que precisa ser aproveitado para descanso e concentração na parte do programa que segue.

Não seja frio e indiferente se o artista lhe agradou. Aplauda com calor e entusiasmo. O aplauso é o estímulo do artista.

Não se levante finda a última peça do programa. Aguarde o fim dos aplausos e dos possíveis “extras” que o artista possa dar.

Não deixe de pedir “extras” e “bis” se a música ou o artista lhe agradaram. O pedido de “extra” não aborrece mas lisonjeia o artista. Só não se deve pedir “extra” quando a peça for excessivamente longa ou de grande dificuldade. ¹²

Por mais óbvias que tais considerações possam parecer nos dias de hoje, o exemplo das sete “considerações” de comportamento nas salas de concerto nortearam o desenvolvimento das boas maneiras durante os concertos realizados pela orquestra sinfônica da SCABI. A influência dos dois centros brasileiros tidos como civilizados estiveram presentes neste processo morigerador dos bons costumes em Curitiba.

Atendendo a inúmeras reclamações dos sócios (...), a diretoria da Brasília Itiberê solicita às exmas. senhoras e senhoritas a fineza de não usarem chapéu nos concertos e festivais, como se faz no Rio e em São Paulo, por determinação das Diretorias dos Teatros Municipais.¹³

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A movimentação realizada pela SCABI no intuito de prover Curitiba de uma orquestra sinfônica que atendesse parte da demanda cultural na capital do Estado esteve presente desde a fundação da entidade. Este anseio da instituição veio de encontro a um período de lacunas no que diz respeito ao desenvolvimento de práticas de música orquestral na cidade, sendo consequentemente compartilhado por toda a sociedade curitibana.

Ao longo de seus quatro anos de existência, a Orquestra Sinfônica da SCABI realizou em torno de trinta concertos, destinados aos sócios da instituição e à população de Curitiba. Realizou primeiras audições de obras orquestrais de alguns compositores, como foi o caso da 7ª Sinfonia de Beethoven, executada março do ano de 1949¹⁴.

Perceberam-se, no contato com programas de concerto específicos da orquestra da SCABI, tendências morigeradoras por parte deste conjunto musical. Tais tendências evidenciam uma preocupação de ordem social para com o desenvolvimento de “bons costumes” por parte do público, ansiando assim por um comportamento aceitável na sala de concerto. Este processo tinha como molde as salas de concerto européias e centros brasileiros mais desenvolvidos (e, portanto, mais morigerados) Rio de Janeiro e São Paulo.

Este desejo por parte das instituições, de um “tratado de boas maneiras” a ser inserido dentro das salas de concerto, demonstram a necessidade da sociedade curitibana de se organizar frente à mais nova prática cultural oferecida oficialmente: os concertos orquestrais organizados pela SCABI. Este processo de normas externas ao indivíduo, estabelecido segundo padrões legais e morais, se desenvolve do âmbito cultural ao natural (ELIAS 1990). Ou seja, as investidas morigeradoras contidas nos programas de concerto analisados oferecem os primeiros modelos de civilidade a serem imitados, e, com o tempo, estes modelos acabariam por tornar-se internalizados pelos indivíduos da sociedade curitibana, perdendo desta maneira seu caráter de normas impostas.

O desejo de prover Curitiba de uma orquestra sinfônica oficial evidenciou a necessidade de “educar” a recém-emergida elite curitibana para, portanto, morigerar esta parcela da sociedade que constituiria a platéia apreciadora dos concertos sinfônicos. O desenvolvimento em Curitiba deste processo civilizacional das boas maneiras nas práticas sociais ligadas à música encontrou na atuação da Orquestra Sinfônica da SCABI um campo novo a ser investido.

Apesar das bases normativas deste processo terem sido lançadas, a curta existência deste conjunto orquestral impediu um desenvolvimento consistente de morigeração no campo da música orquestral. Embora outras orquestras tenham atuado em Curitiba em períodos posteriores ao término das atividades da OSS, o processo morigerador foi notoriamente retomado somente a partir da formação da Orquestra Sinfônica do Paraná, em 1985.

¹ O levantamento realizado neste artigo está relacionado ao trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa vinculado ao CNPq denominado *Música Brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade*, na linha de pesquisa intitulada *Musicologia Histórica: entidades civis vinculadas à Música no Estado do Paraná no século XX*, liderada pelo Prof. Dr. Álvaro Carlini.

² Em 1937 o Teatro Guayra foi demolido devido ao risco de desmoronamento. Reinaugurado em 1954 durante o governo de Bento Munhoz da Rocha Neto (1950-55).

³ Intelectual carioca (1913-1975), que ao se mudar para a capital paranaense, envolveu-se ativamente no processo de “evolução cultural” (MENON, 2008) da cidade. Participou da fundação de entidades culturais (SCABI em 1944, EMBAP-Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1948, Juventude Musical Brasileira-JMB em 1953), tendo atuado como presidente da SCABI até 1971 e sendo seu maior incentivador.

⁴ Pouco se sabe sobre este grupo orquestral que antecedeu a Orquestra Sinfônica da SCABI. Foi criada e dirigida pelo maestro Romualdo Suriani e, em 1946, foi incorporada pela orquestra aqui estudada. Futuras investigações almejam elucidar questões pertinentes à trajetória desta entidade na cidade de Curitiba durante a primeira metade do século XX.

⁵ Apesar de não ter sido possível precisar a quantidade de sócios no período da incorporação da SSC, percebe-se um número significativo na participação curitibana nos concertos realizados pela SCABI. Até o concerto de número 65 (setembro de 1947) houve uma média de 16.730 ouvintes anuais dos eventos realizados pela SCABI.

⁶ Flautista paranaense (1905-1978) integrante da Orquestra da SCABI, atuou o corpo administrativo da EMBAP (Direção) e da SCABI (vice-presidente de 1971 a 1975).

⁷ Maestro e compositor paranaense (1879-1970) que atuou como primeiro regente titular da Orquestra Sinfônica da SCABI.

⁸ Violinista e maestro alemão (1882-1956). “(...) formou a grande maioria dos violinistas curitibanos e regeu várias orquestras” (SAMPAIO, 1984).

⁹ (...) este termo, hoje praticamente em desuso, era frequentemente utilizado pelas camadas dominantes da sociedade paranaense do século XIX para designar um conjunto de atributos que consideravam como positivos. Por extensão, os portadores destes atributos definiam-se como morigerados, enquanto os demais eram os não morigerados. Morigerados eram aqueles que compartilhavam do ideário da positividade do trabalho e da acumulação. Também eram morigerados aqueles que sabiam comportar-se dentro de determinadas regras de etiqueta consideradas civilizadas. Não-morigerados eram aqueles que contrariavam esse ideário e essas regras, portanto, a grande maioria da população paranaense, que, ao longo do século, será levada a morigerar seus costumes (PEREIRA 1996).

¹⁰ Este tema foi desenvolvido por Liana Justus (2002) no trabalho intitulado *Práticas, platéias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX*. A pesquisa sobre a questão de formação de platéia em música erudita será elaborada com detalhamento ao longo da pesquisa.

¹¹ Até o presente momento não existe denominação nem datação específicas da criação destas sete normas de conduta em concerto da

SCABI. Entretanto sabe-se que tais normas foram ampliadas de 7 para 10 e incorporadas aos procedimentos regulares dessa entidade após a instalação da 8ª Região da Juventude Musical Brasileira (MENON, 2008).

¹² CONCERTO SINFÔNICO, da Orquestra Sinfônica da SCABI. 371 FOLR, 1947, Curitiba, SCABI, [sn] 15.05.1947.

¹³ FESTIVAL BACH-MOZART-PERGOLESI, com piano e orquestra de cordas. 1986 FOLH, 1946, Curitiba. SCABI. [sn], 17.06.1946.

¹⁴ FESTIVAL BEETHOVEN, 10º Concerto Popular. 404 FOLR, 1949, Curitiba. SCABI, [sn] 26.03.1949.

REFERÊNCIAS

- CARLINI, Álvaro. Histórico das entidades e particularidades da pesquisa relacionada à Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e à Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (1944-1976) do Paraná. In: *VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 2004*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica: Juiz de Fora, 2004. p.294-304.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador Vol II.1* ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- MENON, Fernando. *Jeunesses Musicales e sua representação civil no Paraná: Juventude Musical Brasileira 8ª Região PR/SC – Setor do Paraná (1953-1963)*. 2008. 162f. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná.
- MILLARCH, Aramis. (1991, February 09). As memórias do Dr. Brandão das orquestras paranaenses, tablóide digital. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigos>>. Acesso em 25 outubro 2008.
- NETO, Manoel J. S. O papel das Entidades Culturais no plano terreno. In: Neto, Manoel J. S. (ed.). *A [des]construção da Música na cultura paranaense*. Curitiba. 2004. p.619-625.
- NICOLAZZI, Fernando. (2000). A fabricação do sorriso: ortodontia social em Curitiba na virada dos séculos XIX e XX. *Klepsidra – Revista Virtual de História*. Vol 1, n.3, São Paulo, disponível em: <<http://www.klepsidra.net/novaklepsidra.html>> Acesso em 27 abril 2009.
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso*. 1. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- PROSSER, E. S. *Sociedade, Arte e Educação: A criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948)*. 2001. 330f. Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Paraná
- RODERJAN, Roselys V. Aspectos da Música no Paraná (1900-1968). In: Neto, Manoel J. S. (ed.). *A [des]construção da Música na cultura paranaense*. Curitiba. 2004. p.81-96.
- SAMPAIO, Marisa Ferraro. *Reminiscências musicais de Charlotte Frank*. 1. ed. Curitiba: Littero Técnica, 1984.

Periódicos

- Jornal Gazeta do Povo, *Relatório da Sociedade Brasília Itiberê*, 04 de março de 1946. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba
- Jornal O Dia, *Maior Cometimento Artístico do Paraná*, 09 de novembro de 1946. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.
- Jornal O Dia, *Acontecimentos Artísticos*, 16 de novembro de 1946. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.
- Jornal O Dia, *Sucesso da Sinfônica*, 26 de novembro de 1946. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.

Jornal O Dia, *Festival Bach, Mozart e Pergolesi*, s.d. 1946. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.

Programas de concerto

- Grande Concerto Sinfônico pela Orquestra da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê*. 342 FOLR, 1946, Curitiba. SCABI, [sn] 12.11.1946.
- Concerto Sinfônico da Orquestra Sinfônica da SCABI*. 1992 FOLR, 1948, Curitiba. SCABI, [sn] 23.06.1948.
- Concerto Sinfônico da Orquestra Sinfônica da SCABI. 371 FOLR, 1947, Curitiba, SCABI, [sn] 15.05.1947.
- CONCERTO SINFÔNICO, pela Orquestra da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. 360 FOLR, 1947, Curitiba. SCABI, [sn] 17.09.1947.
- FESTIVAL BACH-MOZART-PERGOLESI, com piano e orquestra de cordas. 1986 FOLH, 1946, Curitiba. SCABI. [sn], 17.06.1946
- FESTIVAL BEETHOVEN, 10º Concerto Popular. 404 FOLR, 1949, Curitiba. SCABI, [sn] 26.03.1949.

A Ópera Infantil Brasileira Contemporânea

Alessandra Hartkopf

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO – Universidade do Rio de Janeiro
aleppgm@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Ópera, Ópera Brasileira, Ópera Infantil

Keywords

Opera, Brazilian Opera, Children's Opera, Brazilian Vocal Music

RESUMO

O presente texto apresenta os resultados parciais da pesquisa sobre a Ópera Brasileira nos Séculos XX e XXI (de 1950 a 2008). Dentro deste universo de 68 anos de história da ópera brasileira, que é pouquíssimo conhecido, encontramos alguns setores de destaque: a ópera de vanguarda, a ópera infantil, a ópera cômica, a ópera regionalista etc. Nas nossas pesquisas constatamos que a ópera infantil vem sendo uma vertente do gênero ópera no Brasil praticamente esquecida pela literatura acadêmica. Buscaremos contextualizar o gênero considerando estruturas dramáticas e elementos musicais.

ABSTRACT

This text presents the partial results of a research on the subject: Twentieth and twenty-first century' Brazilian Opera (from 1950 to 2008). In 68 years of Brazilian Opera's history, practically unknown, we have found some important categories: Brazilian avant-garde opera, Brazilian children's opera, Brazilian comic opera, Brazilian regionalist opera, etc. We believe that the history of the Brazilian children's opera is directly connected to the history of Brazilian children's theater and to the history of Brazilian literature.

I. A ÓPERA INFANTIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Para estudar o tema proposto fizemos um breve levantamento de algumas das principais óperas brasileiras infantis estreadas entre 1950 e 2008. Nesta pesquisa procuramos levantar o nome do compositor, do libretista, a obra original na qual o libreto foi baseado (se houver), a data e local da estréia. Para a nossa pesquisa futura pretendemos também citar o primeiro elenco, direção, levantar as principais características musicais e cênicas e fazer uma pequena biografia do compositor. Classificamos uma ópera como infantil ou infanto-juvenil quando: o compositor assim a definiu; quando artigos jornalísticos a reconheceram como infantil; quando o grande comparecimento do público infantil justifica a classificação.

No período estudado, entre 1950 e 2008, encontramos mais de uma dezena de óperas infantis: acreditamos na existência de muitas outras obras espalhadas pelo Brasil, muitas das quais não tiveram a oportunidade de serem apresentadas para um público maior. Segundo Cole (2009), muitas óperas infantis contemporâneas, não só no Brasil, mas no mundo todo, são compostas por professores ou compositores locais que trabalham diretamente com seus intérpretes. Muitas dessas óperas não chegam a ser publicadas e frequentemente não são reapresentadas. O sucesso desses projetos, afirma Cole, depende mais do entusiasmo dos professores e do grau

de envolvimento das crianças do que da qualidade e originalidade da música e do libreto.

A. Algumas das Principais Óperas Infantis ou Infanto-Juvenis Brasileiras:

- 1955 – *Boiúna – A Lenda da Noite*. Compositor: Walter Schulz Portoalegre. Libreto: Silvio Moreaux. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (18/12/1955)
- 1960 – *A Menina das Nuvens*. Compositor: Villa-Lobos. Baseada na peça homônima de Lucia Benedetti. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (29/11/1960)
- 1968 – *O Milagre das Rosas*. Ópera em 2 atos. Compositor e libretista: Mário Mascarenhas. Teatro Deodoro em Maceió, Alagoas. (21/11/1968)
- 1976 – *Maroquinhas Fru-fru*. Compositor: Ernst Mahle. Libreto: Maria Clara Machado. Auditório da Escola de Música de Piracicaba, São Paulo. (20/03/1976)
- 1986 – *A peste e o Intrigante*. Ópera em 2 atos. Compositor: Mário Ficarelli. Libreto: baseado em duas fábulas adaptadas por Monteiro Lobato: “A peste e os Animais” e “Os animais e o Leão, o Lobo e a Raposa”. Teatro Procópio Ferreira, Tatuí, São Paulo. (02/10/1986)
- 1996 – *O Rei de uma Nota Só*. Miniópera. Compositor e libretista: Jorge Antunes. Sala Martins Pena, Brasília, DF. (11/04/1996)
- 1996 – *A Borboleta Azul*. Miniópera. Compositor e libretista: Jorge Antunes. Sala Martins Pena, Brasília, DF. (11/04/1996)
- 1997 – *A Orquestra dos Sonhos*. Compositor e libretista: Tim Rescala. Teatro II, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. (12/07/1997)
- 1998 – *A Redenção Pelo Sonho*. Compositor e libretista: Tim Rescala. Sesc Ipiranga, Série *Pocket Opera*, São Paulo. (19/11/1998)
- 2001 – *O Cavaleiro Azul*. Compositor e libretista: Tim Rescala. Sobre texto homônimo de Maria Calara Machado. Teatro Tablado, Rio de Janeiro. (05/11/2001)
- 2003 – *O Menino Maluquinho*. Compositor: Ernani Aguiar. Baseado no livro: *O Menino Maluquinho* de Ziraldo. Cine Theatro Central, Juiz de Fora, Minas Gerais. (10/10/2003)
- 2003 – *Maluquinho*. Compositor: Calimério Soares. Libreto: Nilson Nunes, baseado no livro: *O Menino Maluquinho* de Ziraldo. Teatro Rondon Pacheco, Uberlândia, Minas Gerais (05/12/2003).
- 2003 – *Bagunça!!! A ópera baby*. Compositor: Roberto Bürgel. Libreto: Karen Acioly. Teatro do Jockey, Rio de Janeiro. (01/02/2003)
- 2007 – *O Viajante Das Lendas Amazônicas*. Ópera em 3 atos. Compositor: Sergei Firsanov. Libreto: João de

Jesus Paes Loureiro. Theatro da Paz, Belém, Pará. (20/08/2008)

- 2008 – *Era uma vez um Rei*. Compositor: Leonardo Sá. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro. (18/02/2008)

A história da ópera infantil brasileira, iniciada a partir da década de 50, está diretamente ligada a história do teatro e da literatura infantil brasileira, ambas expressões artísticas de importância inegável na construção do indivíduo. Constatamos que a ópera infantil vem sendo uma vertente do gênero ópera no Brasil praticamente esquecida pela literatura acadêmica. Encontramos apenas um artigo, publicado pela ANPPOM, de Celso Giannetti Loureiro Chaves, sobre os manuscritos da ópera infantil de Armando Albuquerque, *Ópera da Lua*, mas trata-se de obra ainda não estreada e o autor do artigo, além disso, questiona a propriedade de sua classificação como ópera. O próprio teatro infantil é pouco estudado em matérias teóricas nas escolas e cursos de Teatro do Brasil, porém sua contribuição pedagógica e artística é fundamental. Consideramos necessário fazer um paralelo entre a história do teatro infantil no Brasil e a ópera infantil brasileira, contextualizando-a.

Segundo Vianna (2009), o Teatro Infantil Brasileiro é recente se levarmos em conta sua forma atual, ou seja, um teatro feito por adultos para um público infantil, porém podemos observar um embrião do teatro infantil, na sua forma de catequese de pedagogia jesuítica com o Padre Anchieta e o Padre Manoel da Nóbrega:

Da mesma forma que não possuíamos uma Literatura Infantil, genuinamente brasileira, só iniciada com Lobato, os textos do Teatro Infantil eram adaptações de obras européias carregadas do moralismo vigente na época. Portanto o teatro infantil tem seu berço aqui no Ocidente, na moral judaico-cristã, no didatismo e na moral européia e este quadro só começa a mudar com o início oficial do Teatro Infantil profissional no Brasil. (Nazareth, 2006)

Vianna (2009), considera que o texto teatral *O Casaco Encantado* (1948) de Lúcia Benedetti é um marco do início do teatro infantil brasileiro, em que na sua estréia, provavelmente pela primeira vez no Brasil, toda uma companhia profissional se reunia para realizar um espetáculo especialmente voltado para um público infantil.

... até a estréia de *O Casaco Encantado* não existia uma preocupação em se desenvolver uma dramaturgia especialmente voltada para as crianças. *O Casaco Encantado* fora escrito, dirigido e representado por adultos, mas sua temática, estrutura dramática, linguagem e, provavelmente, um certo estilo de representação, foram pensados para o público infantil. Eis a grande inovação. (Vianna, 2009)

A ópera em 3 atos *A Menina das Nuvens* (1960) de Villa-Lobos, estreada em 29 de novembro de 1960 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro durante o festival Villa-Lobos é baseada na peça homônima de Lúcia Benedetti. Esta obra é uma das últimas composições de Villa-Lobos, que a chamou de “aventura musical”, segundo Cotrim (1989).

Vianna (2009), destaca ainda que até 1948 no Brasil, nunca se pensara numa dramaturgia e linguagem específica adaptadas para o universo infantil. A partir de 1948 foram fundadas diversas companhias de teatro infantil, como *O Teatro da Carochinha* no Rio de Janeiro e *O Teatro Escola de São Paulo*. A partir da década de 50 vemos surgir as primeiras óperas infantis brasileiras, que acreditamos, estarem

diretamente ligadas ao surgimento generalizado do teatro infantil brasileiro.

A dramaturga Maria Clara Machado, segundo Nazareth (2006), diante do sucesso de seus textos funda o teatro *O Tablado* em 1951 e estrutura uma dramaturgia voltada para o público infantil, desenvolvida ao longo de cinquenta anos. Aqui destacamos outro ponto de encontro entre teatro infantil brasileiro e a ópera infantil brasileira. De Maria Clara Machado é a peça teatral *Maroquinhas Fru-fru*, sobre a qual Ernst Mahle compôs sua ópera de mesmo nome, obtendo várias re-apresentações bem sucedidas. Também da mesma autora é o texto da ópera de Tim Rescala *O Cavalinho Azul* (2001).

Mas se o teatro infantil brasileiro logo se espalha e encontra seu público cativo, a ópera infantil brasileira ainda trabalha por encontrá-lo. O compositor Tim Rescala destaca a grande dificuldade de produção enfrentada dentro do contexto já problemático da ópera brasileira em geral. A ópera infantil, segundo Rescala, encontra nos espectadores do teatro infantil o seu público em potencial:

Já é difícil ver apresentações de óperas de autores brasileiros, como Villa-Lobos, imagina então de óperas infantis. Por outro lado já existe uma tradição de teatro infantil. Quando eu fiz *A Orquestra dos Sonhos*, a divulgação foi toda feita dentro do contexto do teatro. Já existia um público e a gente sabia que seria mais fácil. Tanto que deu certo. Mas não há, de uma maneira geral, uma programação completa de óperas brasileiras. Se em cada espaço que costuma apresentar óperas houvesse ao menos uma ópera brasileira por ano, infantil ou adulta, já seria alguma coisa. Mas nem isso a gente tem. (Rescala em entrevista para a fundação Clóvis Salgado, 2008)

É comum se acreditar que o gênero ópera está distante do universo infantil, mas trabalhos como o de Ernst Mahle e de Tim Rescala desmentem esse mito no Brasil, não só pelo uso de textos já consagrados do teatro infantil, mas pela recepção favorável de suas óperas. A relação de crianças com a ópera no Brasil e no mundo pode ser natural e positiva, às vezes até mesmo espontânea.

B. Ópera interpretada por crianças ou Ópera feita para crianças

Pullmann (2009), observa que a ópera infantil difere da ópera adulta principalmente pelo seu caráter mais leve: seriam mais “digestíveis”. O gênero ópera infantil foi foco da conferência da *European Academy of Music Theatre* em Viena, Áustria no ano 2000. Esta conferência dividiu o gênero ópera infantil em três grupos: O primeiro grupo representa a ópera infantil composta para intérpretes profissionais, em sua maioria adultos, para um público infantil ou infanto-juvenil. No caso da ópera infantil brasileira, são deste primeiro grupo as óperas infantis de Tim Rescala e a ópera *A Menina das Nuvens* de Villa-Lobos. O segundo grupo representa a ópera infantil composta especialmente para serem representadas pelas próprias crianças e adolescentes. Constatamos que muitas óperas infantis brasileiras, talvez até a maioria, foram compostas com essa finalidade. A ópera *O Milagre das Rosas* (1968), de Mário Mascarenhas, por exemplo, foi composta para ser representada por crianças. A ópera *A Peste e o Intrigante* (1986), de Mário Ficarelli, segundo Cotrim (1989), também foi composta para ser cantada, executada, dançada e interpretada por crianças. Apesar disso, Cotrim (1989), destaca que o compositor não simplificou sua escrita musical,

nem evitou o uso da forma tradicional: sua ópera tem árias, solistas, coros, bailados, figurinos, orquestra no fosso etc. A ópera *Era uma Vez um Rei* (2008), de Leonardo Sá, também foi composta para ser encenada por crianças e adolescentes para um público de todas as idades. O primeiro e o segundo grupo de óperas infantis podem possuir finalidades pedagógicas: o primeiro grupo (intérpretes adultos profissionais para público infantil) geralmente tem como objetivo desenvolver o gosto musical, formar platéias, despertar para a música, etc. O segundo grupo (intérpretes infantis) geralmente tem por objetivo um trabalho de musicalização, iniciação teatral, participação efetiva no processo de produção de um espetáculo, desenvolver talentos musicais e cênicos, etc. O terceiro grupo, segundo Pullmann, seriam as adaptações de óperas consagradas do repertório tradicional. Até o momento não soubemos da existência de adaptações para o público infantil de óperas brasileiras consideradas tradicionais, como por exemplo *O Guarani*, de Carlos Gomes, mas consideramos esse tipo de produção viável.

C. Ópera Infantil e Linguagem Musical para Crianças

O gênero Ópera Infantil conta com um considerável repertório de obras estrangeiras como *Hansel und Gretel* (1893) de Engelbert Humperdinck (1854 – 1921), *The Cunning Little Vixen* (1923), de Janacek; *The Little Sweep* Op. 45 (1949), *Let's Make an Opera* (1949), *Noye's Fludde* Op. 59 (1958), de Benjamin Britten, *Amahl and the Night Visitors* (1951), *The Boy Who Grew Too Fast* (1982), *The Singing Child* (1993) de Gian Carlo Menotti; *The little Prince* (2003) de Rachel Portman, *Moralitäten* (1967), *Pollicino* (1979/80) e *Knastgesänge* (1995) de Hans Werner Henze, etc. Encontramos também um considerável número de óperas infantis contemporâneas em Portugal, o que nos oferece um campo de pesquisas futuras que pode ser enriquecedor.

Uma ópera infantil não significa que ela é musicalmente menos elaborada. A principal diferença estaria na temática, na linguagem teatral diferenciada e principalmente no foco para a comunicação com o público infantil. Mundo afora muitas obras originalmente adultas são freqüentemente adaptadas para o público infantil. Perguntado se haveria uma diferença entre compor ópera para o público infantil e para o público adulto o compositor brasileiro Tim Rescala (apud fundação Clóvis Salgado, 2008) afirmou que não. Rescala não abre mão de certa complexidade musical, mesmo porque a criança tende a ser mais receptiva a novidades musicais que o adulto. A grande diferença se apresenta na temática e na abordagem que tem que ser adequadas:

Tecnicamente não há diferença. Depende muito da temática. Quando eu escrevi *A Orquestra dos Sonhos*, comentava com colegas que ia fazer uma ópera para crianças que teria música dodecafônica, tonal, trechos minimalistas. Todo mundo achou que eu estava doido porque música para criança tinha que ser simples. Sou totalmente contra isso. Acho que é o contrário. Talvez para o adulto tenha que ser. A criança, ao contrário do adulto, é um livro aberto. Você oferece a música, e ela vai absorvendo aquilo. A criança tem mais condições, está mais aberta e tem mais capacidade de apreender estruturas complexas do que os adultos. Os adultos, ao longo da vida, vão ficando sem paciência e não têm mais essa abertura. A criança reage a uma proposta que você apresenta: ela vai gostar ou não. A reação é imediata. Na *Orquestra dos Sonhos* as crianças não

só interagiam como saíam do teatro cantando e brincando. Não é o conteúdo musical que determina se o espetáculo é infantil ou adulto: é a temática e a abordagem. (Rescala em entrevista para a fundação Clóvis Salgado, 2008)

Nem sempre a ópera infantil é apenas destinada às crianças: Tim Rescala na sua ópera *A Redenção pelo Sonho* revela seu público alvo:

Apesar de ter os personagens que constituem o universo do *Sítio do pica-pau amarelo*, esse não é exatamente um espetáculo infantil. É para toda a família, todas as idades. Existem várias gerações de brasileiros que foram formadas no universo do Monteiro Lobato, pelos livros ou televisão. Ele foi muito mais que um simples escritor. Não se sabe sobre o seu pioneirismo em introduzir o regionalismo na literatura, o que escreveu antes, que foi crítico de arte, diplomata, pioneiro na prospecção do petróleo, fundou editoras e jornais. Sendo esse o assunto, não poderia ser estritamente infantil. (Rescala, apud Girão, 2008)

A ópera *A Peste e o Intrigante* (1986), de Mário Ficarella, baseada em duas fábulas adaptadas por Monteiro Lobato, apesar de ter sido composta para ser executada por intérpretes infantis, possui, segundo Greenhalgh (apud Cotrim, 1989), trechos musicais de grande complexidade, incluindo compassos modais, seriais, intrincadas células rítmicas e elementos de vanguarda. Apesar da ousadia musical para intérpretes tão jovens, a música de Ficarella, segundo a crítica do Jornal da Tarde, consegue emocionar. Na mesma crítica podemos observar o depoimento do compositor: "... e fica aqui determinado que nenhum adulto terá mais o direito de impor limites à capacidade de uma criança." (Greenhalgh apud Cotrim, 1989, p.269)

D. Estilos e Temáticas

São vários os estilos das óperas infantis brasileiras: como pudemos observar elas podem ser musicalmente complexas e elaboradas, como também podem ser simples e diretas. Essas obras podem ser destinadas ao puro entretenimento como também trabalhar com questões mais sérias. As óperas infantis brasileiras podem refletir deliberadamente uma preocupação político-educadora ou ecológica, como são as duas *minióperas* de Jorge Antunes. O compositor, que é também o libretista, à época de sua composição, encontrava-se em meio a campanhas políticas, fato que vai se refletir no enredo de suas óperas infantis. Na ópera *O rei de uma Nota Só* (1996), o personagem principal, o Rei, só sabe criar leis cruéis para o povo e "...no enunciado dessas leis se subentendem os vinte anos de hipocrisia e tirania dos governos militares, que todos nós brasileiros, sofremos." (Valle, 2003, p.290). Segundo Valle, em meio à composição de uma ópera de grandes proporções, *Olga* (2006), o compositor Jorge Antunes também se dedicou a conceber obras de menor porte, de produção mais fácil, chamando-as de *minióperas*. Fazem parte da linguagem musical das *minióperas* de Antunes o uso de gravações de música eletroacústica ao lado de uma linguagem próxima à tradicional, como o uso de melodias tonais e modais, etc. Ao escrever ópera infantil, Antunes fez um "retorno à melodia", mas sem abrir mão de sua linguagem de vanguarda, elaborada através dos anos:

O fato de serem escritas para crianças facilitou o reencontro com estruturas simples, com o tonalismo, e com o modalismo... Para atingir a linguagem compreensível para as crianças, não

poderia ficar no campo da pura atonalidade. Seria muito estranho para elas. (...) Tudo isso, evidentemente, sem renunciar às técnicas adquiridas em décadas de atonalismo, busca de harmonizações em nada convencionais, e pesquisa do som de forma bastante sofisticada. O “retorno à melodia” era apenas mais um achado ou agregado a seu estilo já suademente conquistado. (...) E a ópera infantil facilita-lhe o trabalho de fixação desse acréscimo em sua música. (Valle, 2003, p.289)

A literatura infantil está presente nas óperas infantis brasileiras: além da freqüente presença de Monteiro Lobato outra figura da literatura infantil presente é Ziraldo e seu livro *O Menino Maluquinho* que se tornou o libreto de duas óperas infantis. O folclore, os temas regionais, também inspiraram libretistas e compositores: *O Viajante das Lendas Amazônicas* (2007) de Sergei Firsanov sobre poema de Paes Loureiro é baseada na cultura e no folclore paraense. *Boiúna – A Lenda da Noite* (1955), de Walter Schulz Portoalegre, considerada uma ópera regional, é sobre um animal mítico do folclore Amazônico. O uso de elementos musicais populares também estão presentes: na ópera *Maroquinhas Fru-fru* de Ernst Mahle, por exemplo, há a citação de cantigas de roda.

O estudo da ópera infantil brasileira contemporânea é um campo rico ainda inexplorado, merecendo um olhar mais atento dos estudiosos tanto da música, quanto das artes dramáticas brasileiras.

REFERÊNCIAS

- A ORQUESTRA DOS SONHOS. Encarte do CD. 1997
- COLE, Hugo. Children's opera. *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 23 Abr.2009<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901058>>.
- COTRIM, Sergio P. de Queiroz. *A Ópera Brasileira no século XX*. Relatório de pesquisa apresentado ao Centro de Estudos da Fundação Nacional de Artes Cênicas, São Paulo,1989.
- NAZARETH, Carlos A. *O Teatro Infantil: Na Cena Do Mundo*. <<http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com/2006/12/o-teatro-infantil.html>> Acesso em 06 nov. 2008
- POLLMANN, Ulrich. *Bring the Children to the Opera*. Translation: Jonathan Uhlener Copyright: Goethe-Institut e.V., Online-Redaktion.<http://www.goethe.de/kue/mus/thm/opr/en3565931.htm> acesso em 23 abr. 2009.
- VALLE, Gerson. *Jorge Antunes, Uma Trajetória De Arte e Política*. Sistrum: Brasília, 2003.
- VIANNA, Isa. *História do Teatro para Crianças no eixo Rio-São Paulo*.http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/historia/teatro_rj-sp.htm acesso em 16 abr. 2009.

Joaquina Lapinha, atriz

Da sua participação na cena lírico-dramática luso-brasileira

Alexandra van Leeuwen, Edmundo Hora

Departamento de Música/Unicamp (SP), Departamento de Música/Unicamp (SP)
alexandra_van@hotmail.com, ephora@iar.unicamp.br

Palavras-Chave

Joaquina Lapinha, Teatro no Brasil Colônia, Música Dramática, Musicologia

RESUMO

Como resultado parcial de pesquisa sobre a cantora Joaquina Lapinha, na presente comunicação, propomo-nos a identificar os aspectos mais específicos de sua atuação como atriz. Desta forma, apresentamos os resultados obtidos de acordo com recentes pesquisas realizadas em diversos arquivos portugueses. Tais dados nos permitem acrescentar novas informações com relação ao cenário artístico luso-brasileiro, possibilitando ainda a correção de eventuais discordâncias.

I. INTRODUÇÃO

Mais reconhecida no cenário artístico luso-brasileiro como cantora, entre fins do século XVIII e início do XIX, a brasileira Joaquina Maria da Conceição Lapa – a Joaquina Lapinha – protagonizou relevantes trabalhos na área teatral. Em pesquisas realizadas acerca de sua atuação, consultamos diversos arquivos portugueses,¹ que nos levaram a identificar novas informações com relação à sua participação como atriz.

A fim de complementar o panorama artístico e as práticas correntes tanto no Brasil quanto em Portugal, recorremos, inicialmente, às fontes secundárias ou, ainda, a relatos de viajantes – em nosso caso, ao relato do sueco Carl Israel Ruders (1761-1837) – e, a partir destes, procuramos localizar as fontes primárias. Assim, apresentamos os resultados iniciais obtidos acerca deste assunto, destacando o material consultado em Portugal.

II. A ATRIZ NO CENÁRIO LUSO-BRASILEIRO

Sobre a participação de Lapinha em um elenco português, Ruders relata:

A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente porém remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático (RUDERS, [1800] 2002, v. 1, p. 93-4).

Ao realizar uma descrição das atividades no Real Teatro de São Carlos, por volta de 1800,² o viajante transcreve, em um primeiro momento, a situação anterior, na qual os *castrati* dominavam a cena lírica, dentre os quais ele destaca a presença do sopranista Girolamo Crescentini (1766-1846). Posteriormente, o autor se refere à introdução da participação feminina aos espetáculos no São Carlos, com a contratação de três atrizes e uma dançarina mediante autorização do príncipe regente (RUDERS, 2002, v. 1, p. 88-92).

É interessante notar que, somente com relação à Lapinha o viajante apresenta um comentário elogioso, tanto no que diz respeito ao canto quanto à representação. Mariana Albani é

descrita como uma atriz e cantora “bastante medíocre” (p. 92), enquanto Luísa Gerbini (ca. 1770-?), uma *virtuose* da rabeca, seria uma “boa e segura cantora”, mas como atriz conduziria a ação com “frieza e falta de vida” (p. 93).

Até o presente momento – mesmo de conhecimento geral, que existisse uma proibição de D. Maria I à participação das mulheres nos espetáculos públicos portugueses –, não foi possível obter nenhum documento que permitisse indicar a data de tal proibição, nem tampouco com relação à revogação da mesma. Sabendo que Joaquina Lapinha realizara um concerto no São Carlos em 1795, anterior à sua presença no elenco deste teatro, por volta de 1800, buscamos ainda identificar uma suposta permissão, entretanto, nenhum documento mais específico a esse respeito foi localizado.³

Desta forma, o relato de Ruders é ainda o único no qual verificamos menção à atuação de Lapinha como atriz em terras lusitanas. Outrossim, destacamos que tivemos acesso a documentos que possibilitam, ao menos, situar o período em que a cantora brasileira permaneceu em Portugal, confirmando desta forma a sua participação no elenco português a despeito de não termos identificado outra documentação diretamente relacionada ao teatro.

Assim, por meio de pedidos para que fosse emitido licença ou passaporte necessário para o trânsito entre Brasil e Portugal, podemos inferir que Lapinha esteve neste último entre os anos de 1791 e 1805. Estes documentos⁴ estão presentes no Arquivo Ultramarino (Lisboa) e além de esclarecerem a questão das datas, apresentam outros dados significativos, como o nome da mãe de Joaquina Lapa, Maria da Lapa; o fato de que esta a acompanhou durante o período em que esteve em Portugal; e, ainda, a presença de duas escravas libertas em seu retorno. Esta última informação nos permite admitir que Lapinha e sua mãe desfrutassem de uma condição econômica abastada.

Outras referências mais específicas quanto à atuação de Lapinha como atriz estão relacionadas à sua participação no teatro carioca. Entretanto, a documentação primária existente só nos permite confirmar a sua presença no período posterior à sua volta de Portugal. Desta forma, tanto os libretos, que descreveremos a seguir, quanto as obras musicais executadas por Lapinha, pertencentes ao acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal), datam do início do século XIX; à exceção de um pastiche de *Demofonte* [G prática 51], de autoria desconhecida, presente neste último arquivo e possivelmente executado na última década dos setecentos. Esta obra contém a indicação do nome da *Snr.^a Joaquina* em partes cavadas e apresenta características de um material do final do século XVIII.⁵

Dentre as fontes secundárias, encontramos referências à atuação de Lapinha no elenco criado “[...] pelo vice-rei Luís

de Vasconcelos (1779-1790), sob a direção do tenente-coronel de Milícias, Antônio Nascentes Pinto” (SOUZA, 1960, p. 292). Outros autores, como Ayres de Andrade (1967), acrescentam ainda a sua participação na companhia lírica do Teatro de Manuel Luiz, ou Ópera Nova, que, após a chegada da família real portuguesa em 1808, adquiriu o *status* de Teatro Régio, ou ainda, Real Theatro. Andrade nos fornece descrição mais detalhada relacionada à participação de Lapinha no teatro, já no Rio de Janeiro em 1811. Este autor destaca que:

[...] vamos encontrar Lapinha [...] como *primeira atriz* do Teatro Régio, de Manuel Luís. Seu grande sucesso era em *Ericia* ou *A Vestal*, tragédia de Dubois Fontenelle, traduzida do francês pelo poeta português Manuel de Barbosa du Bocage, diziam que expressamente para ela em 1805 (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 185, grifos do original).

A partir desta citação, que nos fornece uma clara alusão a uma obra, procuramos obter informações mais específicas. Desta forma, quando tivemos a oportunidade de realizar uma consulta pessoal aos arquivos portugueses, identificamos a existência do libreto de *Ericia* [cota 15-1-36], datado de 1811, presente na Coleção Jorge de Faria – que integra o acervo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal.⁶

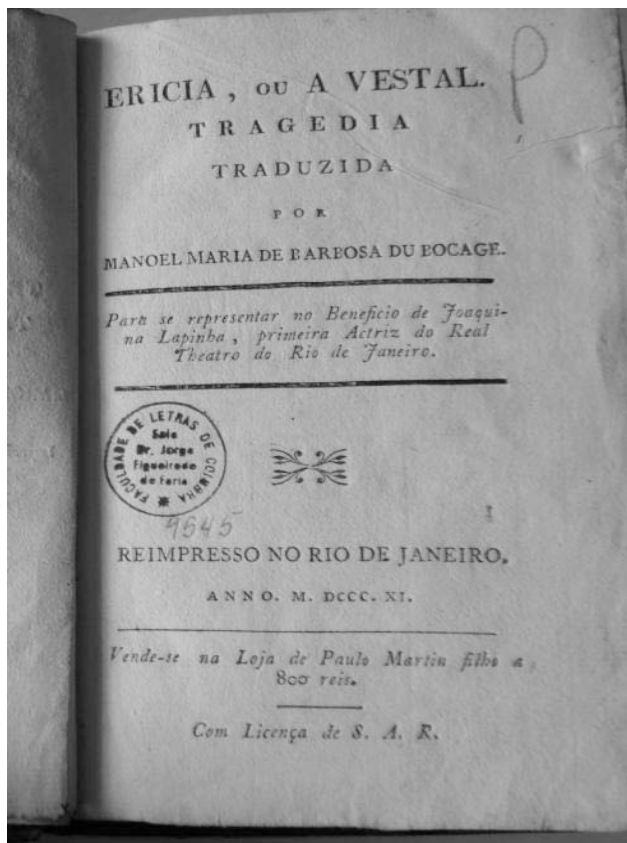


Figura 1. Bocage. *Ericia* ou *A Vestal*. Frontispício.

Observamos que no frontispício há uma referência à representação em benefício de Joaquina Lapinha, porém não é possível justificar a declaração de Andrade de que o libreto tenha sido traduzido expressamente para a atriz. Ainda no mesmo acervo consultado, identificamos a versão de 1805 [cota C2-6-3/80] – primeira impressão da tradução realizada por Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) –, a qual

não apresenta qualquer referência à Lapinha. Sendo assim, não podemos confirmar o que dissera Andrade. Por outro lado, lembramos que, de acordo com os documentos já identificados, a cantora permanecia em Portugal até o ano de 1805, o que, no entanto, não exclui a possibilidade de algum tipo de relação com o poeta.

A. *Ericia*: suas diferentes versões, a questão da autoria e a presença de Lapinha

Em busca de maiores detalhes acerca de *Ericia* ou *a Vestal*, percebemos a existência de questões relativas às datas e ainda à autoria do libreto original, uma vez que o libreto a que nos referimos trata-se de uma tradução do francês realizada por Bocage. Anteriormente, esclarecemos a questão das datas ao identificar duas impressões do libreto: uma primeira versão impressa em Lisboa, em 1805, e a versão brasileira de 1811.⁷

No que diz respeito à autoria da obra original francesa, verificamos a sua atribuição a diferentes escritores. Em impressão posterior, de 1825, da tradução de Bocage pela Imp. da Rua dos Fanqueiros, a tragédia é atribuída a Mr. d'Arnaud, ou seja, o poeta francês François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud (1718-1805). Outro possível autor, como aparece indicado em *Obras de Bocage* (1968, p. 1940), seria o francês Antoine d'Anchet (1671-1748). E, por fim, o já citado Dubois Fontenelle, que, corretamente, seria Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle (1727-1812).⁸

Em consulta ao catálogo da Biblioteca Nacional da França, foi possível confirmar a autoria deste último poeta, uma vez que somente ele foi identificado como autor da obra intitulada *Ericie ou la Vestale, tragédie en trois actes et en vers...*, título original da tragédia *Ericia* ou *a Vestal*, posteriormente traduzida por Bocage. Da mesma obra, encontramos neste catálogo diversas impressões, dentre as quais uma primeira publicação, datada de 1768 e impressa tanto em Londres quanto em Paris; outra impressão londrina no ano seguinte; traduções de diferentes autores para o holandês, datadas de 1770; e, ainda, uma versão revista e corrigida pelo próprio Fontanelle, de 1798. Identificamos também referência à outra impressão de 1768 na cidade de Lausanne.

Sobre a obra, Theophilo Braga (1902, p. 423) afirma que “[...] é uma d’essas obras mediocres da segunda metade do século XVIII”. Segundo este autor, o tema remetia a um protesto contra os conventos de mulheres e, por ter sido censurada, alcançou uma fama que não se devia ao seu valor artístico.

Ericia relata a história de uma jovem que, por imposição de seu pai, deve se tornar uma Vestal; porém, ela se apaixona pelo jovem Afranio e, em um momento de paixão, permite que o fogo sagrado do templo de Vesta se apague. Ela é então condenada à morte por seu pai, o Grão Sacerdote, que preside o seu suplício. Desta maneira, percebemos que o papel-título, interpretado por Lapinha, apresenta uma forte carga dramática, que verificamos ser uma característica comum aos seus personagens. Esta é uma qualidade que agregamos à figura desta cantora e atriz, a qual, como afirmara Ruders (2002, p. 94), possuía “muito sentimento dramático”.

Destacamos também que o fato desta obra se representar em benefício⁹ da atriz indica que toda a renda obtida com sua apresentação foi revertida para a artista. Cranmer¹⁰ nos remete ainda ao fato de que “[...] era habitual o beneficiário escolher o repertório da sua noite de benefício”. Desta maneira, a

própria Lapinha seria, possivelmente, responsável pela escolha de *Ericia*, um papel no qual ela poderia expor os seus dotes dramáticos.

B. *Ullissea libertada*: novas informações

Outra referência à atuação de Joaquina Lapinha como atriz encontramos no libreto *Ullissea libertada* [cota 154-IV-4 (18)], existente na Biblioteca da Ajuda (Lisboa). Este corresponde à edição do Rio de Janeiro, de 1809, e contém a significativa informação de que a Lapinha foi responsável por dois papéis. Segundo a descrição dos atores, ela interpretou o papel declamado de *Ullissea* e o papel cantado de *Genio de Portugal*. No frontispício deste libreto, encontramos o seguinte: ULLISSEA LIBERTADA: / DRAMA HEROICO / COMPOSTO / POR / MIGUEL ANTONIO DE BARROS / PARA SE REPRESENTAR NO REAL THEATRO DO RIO / DE JANEIRO EM O DIA DE S. JOÃO 24 DE JUNHO / DE 1809 EM APPLAUSO AO NOME DE / S. A. R. / O / PRINCEPE REGENTE / NOSSO SENHOR. / [brasão real] / RIO DE JANEIRO. / 1809. / NA IMPRESSÃO REGIA. / Com Licença de S. A. R.

Desta obra, já conhecíamos a sua participação como cantora uma vez que, no arquivo de Vila Viçosa anteriormente mencionado, encontramos a partitura autógrafa para o *Drama Eroico* homônimo, de autoria do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Contudo, a novidade é a sua atuação também como atriz e, assim como observamos em seus papéis como cantora, em um papel de destaque, no caso, o de protagonista. Segundo Cranmer – que nos forneceu a transcrição do frontispício e da relação de personagens –, percebemos, pela observação do libreto, que há tempo suficiente para a troca de roupas de um personagem para outro.

Já pela análise da parte musical (BERNARDES, 2002), composta pelo Pe. José Maurício, verificamos ser constituída por um coro inicial (*Coro das Fúrias*), um *Coro das Ninfas* (*cena 3*), um *Recitado* e uma *Aria* para o papel do Gênio e, para encerrar, um *Finale* (com coro acompanhando a voz).¹¹ Assim, os outros papéis indicados, além daqueles que a Lapinha executou, seriam declamados, quais sejam: *O Nume Tutelar d'Inglaterra*, interpretado por Elias Anselmo; *O Nume Tutelar de Hespanha*, por Domingos Botelho; e a *Discórdia*, por Rita Feliciano. No libreto referido constam ainda, na relação de personagens, o Coro de Fúrias e o Coro de Ninfas e há menção à música: *Do Padre José Maurício*.

Segundo Sérgio Dias ([2002] 2004, p. 122-4), a música de Nunes Garcia incluiria ainda uma *Ouverture*, que Leopoldo Miguez revelava trazer – em um conjunto de partes cavadas extraviado – o seguinte título: *Ouverture ou Introdução que Expressa Relâmpagos e Trovoadas com Violinos, Viola, Violoncello, trompas, trombe lunghe, flautas, fagote e basso*. Dias desenvolve uma série de considerações, as quais nos levam a crer que esta obra seria aquela que conhecemos hoje como *Abertura Zemira*. Já no que diz respeito ao libreto, até então, esse autor identificara somente a versão de 1808, localizada por ele na Biblioteca Nacional de Lisboa, o que não permitia reconhecer os atores atuantes na representação brasileira. Destacamos também que, em parte separada para o canto, existente na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa [G prática 13], é possível observar a anotação do nome de Joaquina Lapinha.



Figura 2. Parte para o *Genio de Portugal*. *Ullissea*.

É interessante notar que no libreto deste drama, composto por Miguel António de Barros (1772-1827), em sua versão de 1808, representada no Teatro do Salitre em Lisboa, os papéis da *Ulysssea*¹² e do *Genio de Portugal* foram interpretados, respectivamente, pela Sr.^a Claudina Roza Botelho e pelo Sr. Antonio Chiaveri¹³ (DIAS, [2002] 2004, p. 125). Tais informações vêm confirmar aspectos da prática artística brasileira, já que o papel assexuado do Gênio foi, no Brasil, executado por uma mulata e, mais uma vez, confirmamos o destaque de Joaquina Lapinha, que aparece como a *prima donna* do canto e também como a atriz principal do elenco. Ainda sobre essa presença em diferentes papéis, Cranmer (2008)¹⁴ afirma que: “Dramaticamente também faz um certo sentido, visto que Ullissea representa simbolicamente o País de Portugal, cativo e depois libertado, tal como o Gênio de Portugal¹⁵ o representa”.

III. CONCLUSÃO

O desenvolvimento de nossa pesquisa nos permitiu, em um primeiro momento, identificar os acervos portugueses que contêm fontes significativas para a compreensão da prática artística brasileira, entre o final do século XVIII e início do XIX. Percebemos ainda que, na tradição desse período, tanto em Portugal quanto no Brasil, a música e o teatro foram atividades estreitamente relacionadas. Em concordância com esta prática, Sérgio Bittencourt-Sampaio (2008, p. 32) confirma a presença de Lapinha “[...] ora como atriz, ora como cantora lírica, ou ambos simultaneamente”. Este mesmo autor complementa que: “De acordo com o local e com a obra, ela podia atuar em qualquer uma dessas atividades, o que nos dificulta determinar exatamente qual o seu papel em cada ocasião, diante da falta de detalhes nos documentos da época” (p. 32).

Nesta última citação, verificamos uma referência às lacunas existentes devido à falta de documentação mais específica. É exatamente neste aspecto que consideramos a relevância de nosso trabalho pois, pela identificação dos libretos, partes musicais e outros documentos primários, concernentes à atuação de Lapinha, foi possível relacionar alguns “detalhes”, antes ignorados. Desta forma, nossa pesquisa, que

inicialmente visava à participação desta cantora no cenário musical, estendeu-se à sua presença como atriz.

Assim, as informações que gradativamente acrescentamos aos nossos estudos – mesmo que, a princípio, não apresentassem uma relação direta com a linha de pesquisa desenvolvida –, tem possibilitado esclarecer aspectos associados ao panorama lírico-dramático brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Fapesp pelo financiamento desta pesquisa e ao Prof. Dr. David Cranmer, pela valiosa e indispensável colaboração. Agradecemos ainda a Alberto Pacheco e a Rosana Marreco Bréscia, que disponibilizou a reprodução dos documentos por ela identificados no Arquivo Ultramarino de Lisboa.

NOTAS

¹ Os arquivos portugueses foram consultados entre a última semana de agosto e a primeira semana do mês de setembro de 2008.

² O relato sobre os teatros faz parte da carta VIII, dirigida a um amigo do autor na Suécia e datada de 29 de Março de 1800, Lisboa. Acrescentamos ainda que o São Carlos fora inaugurado em 1793 e que Ruders esteve em Portugal entre os anos de 1798 e 1802.

³ Realizamos tais investigações no Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, onde analisamos documentos relacionados aos teatros portugueses entre o final do século XVIII e início do XIX, presentes no fundo do Ministério do Reino (maço 992 e 454) e no Arquivo Casa Real (caixa 3507/3508). Consultamos ainda os catálogos das Chancelarias de D. José I, D. Maria I e D. João VI.

⁴ Rosana Marreco Bréscia identificou a existência dos respectivos documentos no Ultramarino de Lisboa e também nos forneceu as transcrições destes. Consultar Referências Bibliográficas, onde apresentamos os títulos completos, conforme os documentos se encontram descritos no Catálogo. Tais documentos são mencionados por Budasz, em sua recente publicação de 2008, *Teatro e Música na América Portuguesa*.

⁵ Quanto ao processo de datação dos documentos, David Cranmer relaciona características como: o tipo de papel, as marcas d'água, a identificação do copista.

⁶ A identificação deste libreto foi possível graças à colaboração do Prof. Dr. David Cranmer, da Universidade Nova de Lisboa, que nos auxiliou em nossas pesquisas nos arquivos portugueses.

⁷ Posteriormente, esta mesma obra foi reimpressa por mais duas vezes em Lisboa: 1815 e 1825.

⁸ Com relação à diferença de grafia de Fontanelle para Fontenelle, verificamos se tratar de um erro comum de grafia, já presente naquele período, uma vez que em tradução holandesa, datada de 1770, lemos: *Ericia, of de Vestaelsche maegd* [Texte imprimé], *treurspel, gevolgd naer het Fransche, van den heere de Fontenelle* [sic] ... door G. Van Gulik.

⁹ Acerca desta prática, verificamos que se tornou tão abusiva, que, em nossas pesquisas na Torre do Tombo, identificamos diversas correspondências, dirigidas a Sua Alteza Real pelos empresários dos teatros, solicitando a proibição dos benefícios, os quais interferiam de forma negativa nas contas das casas de espetáculos.

¹⁰ Correspondência por meio eletrônico, em 30 de outubro de 2008.

¹¹ Na edição da FUNARTE, o *Recitado* e a *Aria* (*Genio de Portugal*) são entremeados pelo *Coro das Ninfas*, no entanto, pela análise do libreto e do manuscrito, verificamos que o coro está inserido ao final da *Scena 3ª* e é repetido, da mesma forma, ao final da cena seguinte. *Recitado* e *Aria*, por sua vez, encontram-se, em sequência, ao início da última cena (*Scena 6ª*).

¹² Utilizamos a grafia com “y”, uma vez que no frontispício desta versão lê-se: ULYSSEA LIBERTADA (DIAS, [2002] 2004, p. 125).

¹³ Cranmer (1997), no apêndice 2 de sua tese, identifica Chiaveri como o segundo tenor do Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, em 1797.

¹⁴ Em correspondência de 03 de outubro de 2008, por meio eletrônico.

¹⁵ Em seu prólogo da tragédia *Ericia*, Bocage descreve esse personagem como a representação do Espírito Poético da Nação (p. 5).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.

BERNARDES, Ricardo (Org.). *Música no Brasil. Séculos XVIII e XIX*. Corte de D. João VI. Obras Profanas de: José Maurício Nunes Garcia, S.R.V. Neukomm e Marcos Portugal. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – FUNARTE, 2002.

BnF. Catálogo Bn-Opale Plus. *Bibliothèque nationale de France*. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr>>. Acesso em: 10 out. 2008.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Negras líricas: Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras de Bocage*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1968.

BRAGA, Theophilo. *Historia da Litteratura Portuguesa*. Bocage, sua vida e epoca litteraria. Porto: Livraria Chardron, 1902.

CRANMER, David John. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. 1997. Tese (Doutorado em Música) – University of London, Londres, 1997.

DIAS, Sérgio. José Maurício Nunes Garcia: do coro à ribalta. In: V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 19-21 jul. 2002, Juiz de Fora, MG. *Anais...* Juiz de Fora, MG: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 117-126.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal (1798-1802)*. Trad. António Feijó. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. 2v.

SOUZA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

Documentos

Fontes primárias manuscritas

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU_ACL_CU_017, Cx. 141, D. 11029, rolo 159. *Ofício do Secretario de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, ao Vice-Rei do Estado do Brasil, conde de Resende, D. José Luis de Castro, comunicando que fora concedida a licença solicitada por Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria da Conceição [Lapinha] para irem ao Reino*. 1791, Maio, 16.

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU_ACL_CU_017, Cx. 229, D. 15673, rolo 235. *Ofício de Tomé Barbosa a José Manoel Plácido de Moraes, solicitando Passaporte para o Rio de Janeiro para Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria Lapinha e duas libertas Eva e Inacia* [6 de agosto de 1805].

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Arquivo Casa Real, caixa 3507/3508. *Theatros Reaes (1786-1824)*.

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo. *Chancelarias de D. José I, D. Maria I e D. João VI*.

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Ministério do Reino, maço 992 (cx. 1113/4). *Negócios diversos relativos a teatros (1771-1822)*.

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Ministério do Reino, maço 454 (cx. 569). *Teatros e divertimentos públicos (1792-1804)*.

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 51. Anônimo. *Demofonte*. Partitura manuscrita.

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 13. José Maurício Nunes Garcia. *Ulissea Drama Eroico*. Partitura manuscrita. Rio de Janeiro, 1809.

Fontes primárias impressas

BARROS, Miguel Antonio de. *Ulissea libertada*. Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, 1809. Biblioteca da Ajuda, Lisboa [P-La 154-IV-4 (18)].

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (trad.). *Ericia, ou A Vestal*. Lisboa: Na Impressão Regia, 1805. Coleção Dr. Jorge de Faria, Universidade de Coimbra [cota C2-6-3/80].

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (trad.). *Ericia, ou A Vestal*. Reimpressão. Rio de Janeiro: [s.n.], 1811. Coleção Dr. Jorge de Faria, Universidade de Coimbra [cota 15-1-36].

Autonomia e Funcionalidade: Algumas Considerações deste Binômio em Música

Alexandre Francischini

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista (UNESP)
alefrancischini@terra.com.br

Palavras-Chave

Música funcional, Obra musical, Significado da música

RESUMO

O presente artigo tem por foco a autonomia e funcionalidade da música. À luz de autores como Dahlhaus, Fubini, Benjamim, Blacking e Merrian, dentre outros, foi realizada uma pequena revisão bibliográfica no sentido de cotejar duas visões (estética e sócio-cultural) que – embora há tempos superadas as dicotomias – ainda se apresentam contrapostas, especialmente na forma da tão recorrente divisão hierarquizada entre música erudita e música popular.

* * *

Em se tratando de música, algumas questões – embora antigas – continuam a suscitar discussões. Dentre elas, podemos destacar duas visões que não raramente encontram-se contrapostas tanto pela musicologia (histórica e estética) e etnomusicologia como também por compositores e intérpretes: a autonomia e funcionalidade da música. Se de um lado estão os adeptos da “arte pela arte”, cuja visão de música aparece dissociada de questões extrínsecas à estrutura musical (ou seja: o conteúdo da música residiria única e exclusivamente em sua “dimensão lingüística”), de outro lado, estão os adeptos da visão de música essencialmente como um veículo depositário de valores sociais e culturais (sendo assim, o seu conteúdo estaria não só, mas, principalmente, nas questões extra-musicais). Isto posto, ao longo deste artigo procurei demonstrar que, ainda que contrapostas, ambas as visões parecem fazer parte de uma mesma equação, cujo resultado – se deixados os radicalismos de lado – pode ser bastante enriquecedor no sentido de aferir a música com toda sua complexidade inerente.

Longe de qualquer generalização, de fato são comuns as associações das motivações estéticas às composições no âmbito da experiência erudita. Isto porque, ainda hoje se mantém presentes resquícios da visão romântica de música do século XIX, na qual a “verdadeira música” – a instrumental, adjetivada como pura, sublime, a mais etérea das artes e etc. –, deveria ser vista, única e exclusivamente, como objeto de apreciação estética. Por outro lado, também são comuns as associações das motivações composicionais sociais ao âmbito das músicas populares, tanto as étnicas e folclóricas quanto as populares urbanas, meios de produção musical onde a música teria principalmente um caráter de funcionalidade. E mais: não raramente, vemos essas associações carregadas de um caráter valorativo e até evolucionista, nas quais a música artística torna-se uma meta a ser alcançada¹. Pensamento este, largamente combatido pela etnomusicologia, cujos fundamentos estão fincados na seguinte premissa:

Todas as culturas se equivalem, não há, no interior de uma cultura musical, produção inferior ou superior à outra; o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas têm,

no seio de certa cultura, para aqueles que a produzem e aqueles que as escutam².

Ou seja, na esteira destas duas visões – estética e sócio-cultural – é que se apresenta a dicotomia entre autonomia e funcionalidade da música. E, com isso, surge a grande questão: onde está o significado da música? No texto ou no contexto musical?

Ainda que fosse possível oferecer uma resposta sem ambigüidade a esta pergunta, certamente não seria nas poucas laudas desse artigo. Contudo, dada a recorrência deste assunto em debates um tanto calorosos – sobretudo no meio acadêmico –, me vejo tentado a fazer algumas considerações no sentido de contribuir para equacionar melhor a questão.

A partir de um pequeno retrospecto histórico, podemos facilmente constatar que a história da música erudita euro-ocidental é, em última análise, a história da escrita musical. Indo além: da escrita tonal. A partir do momento em que adquiriu status de uma linguagem autônoma – “visto que se organiza a partir de certos pressupostos que garantem aquilo que poderíamos chamar de coerência interna” (MORAES, 1983, p. 2) –, a rigor, a música “não precisa, necessariamente, expressar alguma coisa que esteja fora dela. Ou seja, radicalizando, não tem que expressar nada, a não ser sua própria estrutura” (Ibidem, Idem). Desde o Renascimento até o fim do Romantismo, a música erudita seguiu ao longo de sua trajetória tendo como parâmetro o desenvolvimento das estruturas e formas musicais tomadas em si mesmas, especialmente no que tange ao aprimoramento e alargamento do sistema tonal. As diferenças ocorridas de uma época a outra eram justificadas com base no conceito de progresso. Como bem lembra Fubini: “A tonalidade, conquista do homem racional ocidental, teria que se adaptar rapidamente a todos os homens pertencentes ao mundo civilizado” (FUBINI, 1994, p. 178). Assim, dentro desta perspectiva o significado da música estaria intrinsecamente ligado à sua dimensão lingüística, tendo sido transmitido ao longo dos séculos por meio da partitura – considerada, dentro desta visão, um texto sonoro. Max Weber, em sua obra *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, segue nesta mesma linha ao afirmar que a música foi inserida no processo de racionalização das sociedades ocidentais e, por isso, a sua dimensão lingüística se tornou preponderante. Todavia, será que a música é uma linguagem? Theodor W. Adorno, em *Sobre a relação atual entre filosofia e música* (1953), afirma que a música é semelhante à linguagem, mas não é linguagem. A música se aproxima da linguagem no sentido de ser uma construção enigmática. Mas o seu objetivo não é, em absoluto, a comunicação de um conteúdo. Segundo o autor, a música, por ser uma arte imaterial está sujeita a todos os tipos de mistificações, dentre elas, a de que é portadora de um conteúdo. (DUARTE, 1997, pp.100-101).

Como a esfinge, a música engana o ouvinte prometendo constantemente significados, e mesmo provendo-os intermitentemente, tais significados são, no sentido mais verdadeiro, meios para a própria morte do significado. (ADORNO, 1953, p. 70).

Com efeito, fora a opinião bastante peculiar do autor supramencionado, parece haver um consenso entre os teóricos de que se a música não é uma linguagem, ao menos ela possui uma dimensão lingüística. Mas, a propósito, não seria ela – assim como a linguagem verbal, para citar apenas um exemplo – um meio de expressão do significado, e não o próprio significado? Adorno, neste mesmo texto afirma:

Em música não se trata de significados, e sim de gestos. A música é uma linguagem sedimentada pela gestualidade. (Ibidem, p. 69).

Assim, ressalta que a música possui uma dimensão pré-lingüística, ligada ao mágico, ao mimético, que sobreviveu a todo esse processo de racionalização pelo qual passou a música ocidental. Ou seja, para Adorno o fato musical, por si só, vai muito além de seu caráter idiomático. (DUARTE, 1997).

Já nas músicas populares, esta dimensão pré-lingüística sempre esteve em evidência, visto que o modo pelo qual se perpetuou não foi por meio da partitura, mas sim, pela oralidade e também pelo gestual, sendo este último, muitas vezes até mais importante do que o som em determinadas práticas musicais. John Blacking, em *How musical is man?*, afirma:

A música é uma síntese dos processos cognitivos presentes na cultura e no corpo humano: as formas que adota e os efeitos que produz nas pessoas são gerados pelas experiências sociais de corpos humanos em diferentes meios culturais. Dado que a música e som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade. (BLACKING, 2006, p. 145).

Para Blacking, uma visão antropológica sobre os sistemas musicais pode dizer mais da música do que qualquer análise de padrões sonoros tomados em si mesmos. Na mesma direção, Alan P. Merrian, em *The Anthropology of music*, escreve:

O som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são modelados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compartilham uma determinada cultura. O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e, embora possamos separar os dois aspectos (o aspecto som e o aspecto cultural) conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é contínuo; o comportamento é amoldado para produzir som musical e, assim, o estudo de um converge para o outro. (MERRIAN, 1964, p. 6).

Desta perspectiva, o significado da música estaria num ponto, ainda que por hora indeterminado, entre o texto e o contexto musical. Fato que poria em xeque a autonomia da música frente às questões extrínsecas à sua estrutura. Outra coisa: será que esta discussão acerca da autonomia da música, vista como obra de arte – na qual uns se apóiam e outros combatem – tem razão de ser? Carl Dahlhaus, em *La désagrégation du concept d'œuvre musicale*, atenta para o fato de que o conceito de “obra musical” não era objeto de debate estético no século XIX. Segundo o autor, diferentemente das artes visuais, em música o conceito de

obra sempre foi precário. E além do mais, surgiu num estágio relativamente tardio na história da música. Assim, adverte:

Qualquer um que hoje em dia se oponha à dominação do conceito de obra por pensá-lo construtivo, ou quem fala sobre o declínio do conceito de obra musical, não está se voltando contra uma firme e estabelecida tradição [...] A polêmica contra o conceito de obra musical é diretamente dirigida a uma dominante, mas pouco poderosa idéia. (DAHLHAUS, 1971, p. 137).

Curiosamente, se esta polêmica não era objeto de debate nos séculos XIX, tornou-se no XX, e dá indícios de que continua a ser no XXI. Em outro texto: *Plaidoyer pour une catégorie romantique: le concept d'œuvre d'art dans la musique la plus nouvelle*, Dahlhaus volta a afirmar:

O conceito de obra musical, categoria tardiamente adquirida é frágil e inegavelmente precário. Inclui a idéia de uma forma, o fator decisivo da “objetividade”, uma vez que a música, ao menos em sua origem, não é tanto um objeto para a contemplação como um processo que conduz (seduz) o ouvinte. (DAHLHAUS, 1969, p. 117).

Segundo o autor, está aí uma das diferenças mais significativas no modo de aferir o fato musical pelos defensores tanto da autonomia quanto da funcionalidade da música: a diferenciação entre *forma* e *processo*, e, conseqüentemente, as suas implicações no âmbito da recepção da música. Enquanto a música erudita requer do público uma audição passiva, porém, atenta à forma, meio pelo qual o discurso musical é entendido como “obra acabada”, na música popular, o discurso musical é entendido como um processo ao ponto em que o público pode – em alguns casos – exercer alguma influência tanto na composição quanto na interpretação musical. Nisto, conforme Dahlhaus,³ reside a principal diferença técnica e composicional entre os dois gêneros⁴. Se na música erudita a partitura adquiriu status de um texto sonoro, na música popular ela é vista apenas como um prescritivo de determinados procedimentos musicais de conhecimento prévio do intérprete. Ou seja, se existem duas maneiras distintas de aferir a música – ainda que os limites entre uma e outra não sejam absolutamente claros – devemos levar em conta a distinção entre elas, visto que, muito da polêmica acerca da superioridade da música erudita em relação à popular é fruto da aplicação de um ferramentário analítico inadequado, que não leva em conta as tais distinções, tendo em vista os respectivos meios de produção musical.

I. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filósofo Walter Benjamim, em seu livro *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, afirma que “a unicidade da obra de arte não difere de sua integração num conjunto de afinidades que se denomina tradição” [...] “E o valor dessa unicidade, típica da obra de arte autêntica, funda-se sobre o ritual que, de início, foi o suporte do seu velho valor utilitário” (BENJAMIM, 1992, p. 16). É mais do que sabido que as mais antigas obras de arte – ainda que não se apresentassem desta forma – nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Assim, para Walter Benjamim, com o advento do Iluminismo, o rito religioso foi secularizado e com o tempo transformou-se em culto à beleza:

Aparecido na época da Renascença, esse culto à beleza, predominante no decorrer de três séculos, guarda hoje a marca reconhecível dessa origem, a despeito do primeiro abalo grave que sofreu desde então. Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária: a fotografia, os artistas pressentiam a aproximação de uma crise que ninguém – cem anos depois – poderia negar. Eles reagiram, professando “a arte pela arte”, ou seja, uma teologia da arte. Essa doutrina conduzia diretamente a uma teologia negativa: terminava-se, efetivamente, por conceber uma arte “pura”, que se recusa, não apenas em desempenhar qualquer papel essencial, mas até submeter-se às condições sempre impostas por uma matéria objetiva. (Ibidem, idem).

Dahlhaus (1969), afirma:

Uma invenção de Bach não é um objeto musical utilitário – um estudo –, nem uma obra de arte no sentido estrito do termo, mas uma outra coisa: o exemplo de uma função da música anterior a esta divisão e para o qual nos falta um termo sem ambigüidade. Falar de maneira anacrônica de música funcional quando se trata de música dos séculos XVII e XVIII é desvirtuar os fatos e procurar secretamente dar à música funcional moderna – resultado da divisão – aparências do que era próprio da música não dividida: a unidade de valor e uso do caráter de arte. (DAHLHAUS, 1969, p. 117).

Ou seja, a divisão entre autonomia e funcionalidade da música é produto de um período recente – tendo em vista toda história da música ocidental –, portanto, talvez não haja razão para ainda suscitar polêmicas. Não é de hoje que muitos autores vêm propondo uma aproximação entre as visões da musicologia histórica e estética com as da etnomusicologia: Joseph Kerman – em sua obra *Musicologia* (1987) –, ao criticar a musicologia positivista do pós-guerra, chega a propor uma visão etnomusicológica para o estudo da música erudita euro-ocidental. Seguindo na mesma direção, outros têm concebido metodologias de análise musical que dêem conta tanto das questões intrínsecas quanto das extrínsecas da música: Jean-Jacques Nattiez, em *O combate entre Cronos e Orfeu* (2005), propõe um modelo semiológico – concebido por Jean Molino⁵ –, de análise musical dividido em três níveis, cujo primeiro contempla o texto musical e os outros dois, grosso modo, o contexto musical.

Anthony Seeger, termina seu artigo *Etnografia da música* (2004), contando uma anedota bastante conhecida, e bem apropriada para esta discussão. Em síntese: um grupo de homens cegos foi levado a visitar um elefante. Ao rodear o animal, cada um dos cegos tocou uma parte diferente do elefante, e, ao comparar suas impressões a partir de suas experiências individuais, chegaram a conclusões distintas sobre a natureza do animal. Seeger afirma que, em muitos sentidos, a música é como o elefante e nós os homens cegos, que, privados de uma visão do todo, temos declarado: “é disto que a música trata”. Por isso, adverte que sem uma visão holística do fato musical sempre seremos como os cegos da fábula do elefante. Ao passo que, se devidamente cotejadas as diferentes visões, “podemos começar a ver a totalidade invisível e compreender o fenômeno que, sozinhos, só podemos ver parcialmente” (SEEGER, 2004, p. 41).

Por fim, espero que este artigo, cujo propósito principal – muito mais do que oferecer uma resposta à questão – foi realizar uma pequena revisão bibliográfica de autores que podem ser importantes no sentido de se obter uma visão mais ampla acerca deste assunto, possa, de alguma maneira,

contribuir para o entendimento de que autonomia e funcionalidade formam um binômio inseparável em música. E que, ao admitirmos que a música possui um significado, o mais sensato seria tentar encontrá-lo na dialética existente entre o texto e o contexto musical, ou seja, entre as estruturas musicais e o meio sócio-cultural na qual foram concebidas.

NOTAS

¹ Para ilustrar este fato, o pesquisador Alberto T. Ikeda, em seu artigo *Música, política e ideologia: algumas considerações*, menciona o caso de um compositor de grande relevância no cenário da música erudita brasileira: Gilberto Mendes. Embora tenha feito música engajada e também participado da organização do Festival de Música Nova, iniciado em Santos, em 1962, Mendes comenta: “Da minha parte sempre fui socialista para acabar com esses pobrezinhos, os doentes, a classe operária como tal. Quero que os operários se tornem meus pares, e possam subir à Acrópole ao meu lado, como helenos cultos, rumo ao Paternon, à sabedoria. Se podemos curtir um Mozart, um Klee, um Borges, porque não estender este privilégio a eles? Porque não lhes oferecer também o “biscoito-fino”? Oswald de Andrade tinha razão, um dia eles também chegam lá, se lhes dermos as mãos” (MENDES apud IKEDA, 2007).

² Cf. Jean-Jacques Nattiez em *O desconforto da musicologia*. Tradução de Luís Paulo Sampaio.

³ *La désagrégation du concept d'œuvre musicale*.

⁴ A vinculação forma/erudito e processo/popular, fica prejudicada ao falarmos tanto da música erudita contemporânea como também de algumas músicas populares, sobretudo urbanas, visto que com o tempo se “eruditizaram”. Tomemos como exemplo o caso do jazz que, a partir da era do bebop, deixou de ser uma música para se dançar e passou a ser uma música para ser ouvida e apreciada “passivamente” nas salas de concerto. Um caso típico e o do Modern Jazz Quartet, grupo onde a própria distinção entre música erudita e popular é ambígua.

⁵ *Semiologia da música*. Lisboa: Vega Editora, 1975.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. Sobre la relación actual entre filosofía y música. In: Sobre la música. Gerard Vilar ed., Barcelona: Paidós, 2000.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Sobre Arte, Política linguagem e técnica, Relógio d'água, Lisboa, 1994.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press Madrid: Alianza, 1999.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. La désagrégation du concept d'œuvre musicale. In: *Essais sur la nouvelle musique*. Genève: Contrechamps, 2004.
- _____. Plaidoyer pour une catégorie romantique: le concept d'œuvre d'art dans la musique la plus nouvelle. In: *Essais sur la nouvelle musique*. Genève: Contrechamps, 2004.
- DUARTE, Rodrigo. Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- FUBINI, Enrico. ?Individualidad o universalidad del lenguaje musical? Un binomio irreconciliable. In: *Musica y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 1994.
- IKEDA, Alberto. *Música, política e ideologia: algumas considerações*. In: *Revista @rquiv@ (online)*. São Paulo: Revista eletrônica da pós-graduação do IA (UNESP), nº 1, março de 2007.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- MERRIAN, Alan P. *The Anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MORAES, J. Jota. *Maneiras de ouvir*. In: *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NATTIEZ, Jean-jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia aplicada*. Tradução Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
-
- O desconforto da musicologia*. Tradução de Luis Paulo Sampaio. In: *La recherche et l'ave*. Montreal: Leméc, 1999.

Apontamentos sobre tradução e sinestesia

Alexandre Siqueira de Freitas

USP, FAPESP

alexandrefreitas@usp.br

Palavras-Chave

Sinestesia, tradução, imagem, metáfora.

RESUMO

O artigo apresenta questões musicológicas que concernem o fenômeno da sinestesia e sua relação com conhecimentos de áreas correlatas à música, como linguística e psicologia. Em um primeiro momento, são apresentados conceitos amplos de tradução, fundamentados por Benjamin e Campos. A sinestesia, sobretudo a que faz referência à audição e à visão, é definida e tratada na segunda parte como forma de tradução, ou transferência de sentidos. A partir daí, é sugerida a existência de algum tipo de sinestesia em todos os indivíduos, com maior ou menor intensidade, e que se faz presente nas reflexões e práticas musicais.

I. Tradução como recriação

Na Musicologia Histórica, assim como na História da Arte, são frequentes as alusões à sinestesia. Artistas plásticos, compositores e intérpretes revelaram em suas obras e escritos a crença em algum tipo de interseção no fazer e nas leituras de artes distintas, como veremos no decorrer deste texto. Na terminologia musical, referências às artes visuais são recorrentes. Metáforas fazem o elo entre as artes e parecem trazer consigo algum tipo de tradução. Tradução é aqui entendida em um sentido amplo, como o apresentado por Haroldo de Campos, fundamentado por Benjamin e Jakobson, entre outros autores.

Walter BENJAMIN (1971), em seu ensaio “A tarefa do tradutor”, discorre sobre os problemas e desafios da tradução literária e revolucionaria o conceito de tradução a partir de perspectivas de abertura que podem ir além do domínio literário. CAMPOS (1996, p.33), quando aborda a questão dos “limites da traduzibilidade”, parte do conceito de texto, entendido como mensagem que comporta algum tipo de significado e se dirige aos sentidos, e refuta a ideia de textos difíceis ou intraduzíveis.

...quanto mais inçado de dificuldades seja um texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação ele será. (...) Quanto mais “intraduzível” referencialmente, mais “transcriável” poeticamente.

Ampliando ainda mais o conceito de tradução, podemos crer que as linguagens artísticas guardam uma correspondência essencial na expressão de conteúdos culturais. Eles brotam da história e transitam pelas várias linguagens, que guardam entre si uma afinidade, não uma semelhança, por estarem carregadas das intenções daquela situação de tempo e espaço. (REIS, 2001, p.42).

Com tamanha abertura na compreensão do conceito de tradução emerge toda uma rede de interrelações em que todo signo encontrará uma ressonância em outro e, segundo PLAZA (2005, p.20), toda operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução.

Na prática musical, quando um compositor ou um intérprete parte de uma imagem, uma cor ou uma obra plástica, por exemplo, ele desenvolve, em sua poética, ferramentas, ou intracódigos, que permitem tal transposição. De acordo com Campos (1996, p.32), o intracódigo corresponderia à “língua pura” que deve ser liberada na “língua estrangeira”. A obra composta ou executada será uma tradução daquela sugestão original. Tradução esta que não se restringe a uma transposição de formas e em que a falta de correspondência formal não significa necessariamente falta de fidelidade ao texto original. (COSTA, 1996, p.17). A tradução será entendida como recriação ou transcrição. (CAMPOS, 1996, p.32). Ainda com relação à fidelidade, podemos entender também que a tradução é uma metáfora do objeto primeiro e, sendo assim, será sempre individual e sem igual. Logo, só nos cabe crer em uma fidelidade se esta estiver ligada a uma essência, a um núcleo, à língua pura, como chama Benjamin. Ou, sob os preceitos de PLAZA (2003, p.2), “*a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade*”.

A sinestesia, principalmente a chamada audição colorida, será examinada neste texto como uma espécie de intracódigo que permitirá o trânsito de mensagens visuais e musicais, isto é, uma tradução criativa de mensagens dirigidas a sentidos distintos.

II. A sinestesia como processo de tradução

Na maioria das pessoas, as associações entre cores e sons são metáforas registradas por “como” e “parece”. (SACKS, 2007, p.166). Esse vermelho “soa” como um trompete. Esse som parece evocar a cor azul. E expressões como: o colorido da orquestra, sonoridades claras, escuras ou brilhantes, desenhos melódicos, matizes orquestrais, entre outras, exemplificam essas metáforas criadas para ilustrar algum tipo de relação não mensurável e que talvez estejam presentes em algum lugar de uma consciência coletiva. Mas para algumas pessoas, esta relação visual e auditiva vai além das metáforas do “como” e do “parece” e são reais: uma conjunção instantânea de sensações, uma experiência sensorial que perpassa o sentido para o qual ela foi dirigida. Isso indica que a pessoa é portadora de sinestesia, cuja forma mais comum é a musical, ou a chamada “audição colorida”. (SACKS, *ibid.*, p.167).

A sinestesia é a ligação através da qual a excitação de um sentido incita, em algumas pessoas e de maneira regular, impressões de um outro sentido. Ela pode ser herdada geneticamente ou fruto de um distúrbio traumático (SOURIAU, 1969, p.148). Para SAMPAIO (2001, p.144), na audição colorida, estímulos sonoros específicos suscitam nas pessoas o aparecimento simultâneo de imagens cromáticas associadas aos mesmos sons, sendo algo extremamente raro e

peculiar. Entretanto, SACKS (ibid., p.167) crê que a sinestesia musical ou a audição colorida seja muito mais frequente do que se pensa, já que a maioria dos sinestetas não considera sua condição como anormalidade pelo fato de possuí-la desde sempre.

Francis Gatton concluiu em 1883 que, do ponto de vista fisiológico-neurológico, a sinestesia é um fenômeno dependente da integridade de certas áreas do córtex e das conexões entre elas. Concluiu também que ela é uma faculdade específica e inata, praticamente impossível de se influenciar pela mente ou vontade. (SACKS, 2007 p.167). LÉVI-STRAUSS (1997, p.101) cita estudos em que a maior parte das crianças associa o som vocálico [a] aberto como próximo à cor vermelha. Isso pode se explicar pelo fato de que quando nascemos temos uma hiperconectividade dos sentidos que se desfaz gradativamente. Os portadores de sinestesia conservam, porém, um vestígio maior ou menor desta fusão das sensações. (SACKS, ibid., p.180). Nos últimos anos, a ciência comprova, através de imageamentos funcionais do cérebro, a co-ativação de áreas sensoriais no córtex cerebral dos sinestetas. Em resposta à música ou à fala, algumas pessoas “vêm” cores. Os sentidos se entrevêm.

Na literatura, muitos são os autores que fazem referências a uma sinestesia que vai além das figuras de linguagem. Entre os mais citados por pesquisadores estão os poetas simbolistas franceses, tais como Rimbaud e Baudelaire. O primeiro, mencionado por LEVI-STRAUSS (ibid., p. 102-106), é o autor do soneto *Les Voyelles*, onde associa sons vocálicos à cores e imagens. É de Baudelaire o poema *Correspondences*¹, onde alude a uma interpenetração de todas as sensações.

Na realidade, seria surpreendente se o som fosse incapaz de sugerir a cor, se as cores não pudessem dar uma idéia de uma melodia, e se o som e a cor fossem inadequados para traduzir idéias. (Baudelaire *apud* SAMPAIO, ibid., p. 146).

Balzac², George Sand, Goethe (autor de “Doutrina das cores”), André Gide, Nabokov, García Lorca³, Ramon Jimenez e Rainer Maria Rilke⁴ também estão entre aqueles em que as obras podem levantar precedentes para considerá-los como sinestetas. O mesmo acontece com alguns escritores brasileiros, tais como Raul Pompéia⁵ e Moacir de Almeida. Entretanto, com exceção de Nabokov, que revelou em sua biografia fazer associações fixas e involuntárias entre letras e cores durante toda sua vida, todos os outros não nos fornecem materiais que nos habilitam a julgar se efetivamente eles eram dotados de sinestesia. (SAMPALIO, ibid., p.149).

Entre os músicos, encontramos vários que admitiam a correlação entre sons e imagens ou cores. É o caso de Liszt, Berlioz, Massenet, Debussy, Ravel, Saint-Saëns, Messiaen, Rimsky-Korsakoff, Scriabin e Jorge Antunes, entre outros. Liszt fazia menção à cores específicas como metáfora de indicação do caráter da obra. Chopin falava em nota azul para denominar a nota que covinha no momento em que iniciaria uma composição. (BOSSEUR, 1999, p.161). Essas informações também não são suficientes para afirmarmos que Chopin ou Liszt eram sinestetas. Entretanto, no caso de Messiaen e Scriabin, a questão se intrinca. O primeiro revela ter vivido momentos de sinestesia intensa em função das situações de frio e fome as quais ele foi submetido durante a guerra. O segundo buscava a integração das sensações e se utilizou de tabelas de relação entre cores e sons do século

XVIII na composição do poema sinfônico Prometeu (BOSSEUR, ibid., p.159).

A especificidade e individualidade da sinestesia musical é bem demonstrada pelo neurologista Oliver SACKS (2007, p.168-179), na descrição de seus pacientes. Sacks cita variados exemplos. Um desses indivíduos associava cada tonalidade a uma mesma cor invariavelmente, e as “via” subjetivamente, porém vivas e “reais”. Outro paciente, quando via as cores, surgia-lhe notas musicais. E ainda alguns casos em que intervalos musicais incitavam, além de cores, sensações do paladar ou que os sons se ligavam a luzes e formas. Para uns, a experiência sinestésica intensifica o ato de ouvir música, com o rico fluxo de sensações visuais que o acompanham, e para outros é uma obstrução ou um incômodo. SACKS (ibid., p.172) chega à conclusão de que cada sinesteta musical tem sua própria correspondência entre sons e cores (ou formas e imagens). Sendo movida por processos pessoais de associação neurológica, a sinestesia não poderia se tornar parâmetro para o estabelecimento de analogias universais entre sons e cores⁶. Tanto ela é individualizada que, muitas vezes, ela não se restringe às notas, mas se funde à textura, ao timbre, a conjuntos de notas ou mesmo a obras inteiras⁷.

Dentre os artistas plásticos, Kandinsky se destaca pelas inúmeras analogias entre sons e cores, como revela em “Do espiritual na arte”.

Os sons e as cores se correspondem porque a pintura não se recebe exclusivamente pelos olhos, nem a música exclusivamente pelos ouvidos, mas ambas as artes se dirigem aos cinco sentidos. (KANDINSKY, ibid., p.258).

Partindo da premissa de que toda arte provém da mesma raiz proveniente de uma correspondência profunda entre natureza e arte, Kandinsky diz que a diferença se manifesta somente pelos meios de expressão: música como os sons no tempo e pintura como cores no plano. Ao mesmo tempo, ele julgava exagerada a crença em uma grande diferença orgânica entre tempo e plano e estava seguro de que leis enigmáticas, porém precisas, da composição, abrandam as diferenças. (KANDINSKY, ibid., p. 256). Existe uma identidade originária das leis de composição das diferentes artes e é aí, segundo o pintor, que se encontra a solução e a porta aberta da arte sintética do futuro. Leis universais regem as diferentes artes. Quanto aos sons e cores, ele especifica: amarelo com a propriedade de subir para regiões cada vez mais agudas, como um trompete pontiagudo; o azul é oposto ao amarelo, desce e se assemelha aos sons da flauta, do violoncelo e do contrabaixo; verde é como os sons médios do violino; e o vermelho pode associar-se a fortes toques de tambor. (KANDINSKY, ibid., p.257). Mas faz uma ressalva:

A correspondência entre os tons da cor e da música só é relativa, naturalmente. Assim como um violino pode produzir sonoridades variadas, suscetíveis de corresponder a cores diferentes, da mesma forma o amarelo pode exprimir-se em nuances diferentes, por meio de instrumentos diferentes⁸. (KANDINSKY, ibid., p.258).

O pintor russo parece convergir para a hipótese de Plaza que sugere a existência de uma sinestesia branda generalizada. Plaza se baseia em estudos feitos por Jakobson e Sapir sobre som fonético e sensações musicais, olfativas e táteis e se interroga:

Por que um timbre, com sua gama de harmônicos, sua duração e frequência não poderia suscitar algum tipo de sugestão visual em função de leis neuropsicológicas? (PLAZA, 2003, p.60).

III. Considerações finais

Tanto na experiência poética quanto na estética, transferências de sentidos são suscitadas. “(...) *o modo com o qual os compositores, intérpretes-executantes e intérpretes-ouvintes representam a música ao percebê-la, determina como podem lembrá-la, executá-la e apreciá-la.*” (NOGUEIRA, 2003, p.7). A sinestesia, como tradução/recriação de sentidos, estaria também entre os processos que intervêm na experiência do som musical. Dessa forma, seríamos todos portadores de algum nível de sinestesia e todos capazes, com maior ou menor esforço, de estabelecer relações entre sons e cores, ou seja, de realizar algum tipo de tradução entre materiais perceptivos distintos. Acreditamos, como diz Benjamin, que as línguas se complementam umas as outras quanto à totalidade de suas intenções. Toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças e estabelece uma relação íntima e oculta entre as línguas. A sinestesia como tradução, seja em sua forma branda ou mais radical, poderá interferir no processo de criação musical, em questões interpretativas e na recepção musical.

NOTAS

¹ “Les parfums, les couleurs et le sons se repondent” (Os perfumes, as cores e os sons se respondem), quarto verso da segunda estrofe de *Correspondences*. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p.103).

² “A luz gerava a melodia, a melodia gerava a luz; as cores eram luz e melodia.” (apud SAMPAIO, 2001, p.146).

³ “... e a cor vai mudando sem cessar e, com ela, o som...Há sons rosados, sons vermelhos, sons amarelos e sons impossíveis de som e cor...Depois surge um grande acorde azul...E principia a sinfonia noturna dos sinos”. (apud SAMPAIO, *ibid.*, p.148).

⁴ À Música (An die musik)

Música: hálito das estátuas. Talvez:
silêncio das pinturas. Ó língua onde as línguas
acabam. Ó tempo,

posto a prumo sobre o sentido dos corações transitórios.

Sentimentos - de quê? Ó transmutação

dos sentimentos - em quê? : em paisagem audível. (*trad. de P.*

Quintela, CAMPOS, <http://www.revista.criterio.nom.br>, acessado em 15/04/2009)

⁵ “Há estados d’alma que correspondem à cor azul, ou às notas graves da música; há sons brilhantes como a luz vermelha, que se harmonizam no sentimento com a mais vívida emoção”. (apud SAMPAIO, *ibid.*, p.147).

⁶ “O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equivoco”. (ECO, 2007, p.54).

⁷ Jorge Antunes diz que algumas pessoas atribuem a cor azul à Aída, o verde acinzentado ao Navio Fantasma, o amarelo e o alaranjado para música de Bach, por exemplo. (SAMPALIO, 2001, p.159).

⁸ KANDINSKY diz também que uma mesma cor, dependendo da tonalidade e concentração podia indicar a presença de mais de um instrumento. (*ibid.* p.258).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *La tâche du traducteur*. Oeuvres I, Mythe et violence. Paris: éditions Denoël, 1971.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et beaux-arts: De l'Antiquité au XIXe siècle*. Paris: Minerve, 1999.
- _____. *Musique et arts plastiques: Interactions au XXeme siècle*. Paris: Minerve, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé*. Limites da Traduzibilidade. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996, p. 29-39.
- CAMPOS, Sílvia. *Três poetas e um apocalipse*. Revista Critério, <http://www.revista.criterio.nom.br>, acessada em 15/04/2009.
- COSTA, Luiz Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- NOGUEIRA, Marcos. *Dos sons à imagem da música*. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, setembro, 2003, p. 2-9.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Som e cor: Realidade ou fantasia?* Rio de Janeiro: Revista da Academia Nacional de Música, 2001, p. 141-170.
- SOURIAU, Étienne. *Correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1969.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

“Novo Regresso”: Interesse Social da Revitalização do Arquivo da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais

Antonio Carlos Guimarães,^{*1} Alexandre Luis Lacerda Campos,^{#2} Paulo Castagna^{*3}

^{*}Universidade Federal de São João Del-Rei, [#]Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais

^{*}Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita filho

¹acguima@ufsj.edu.br, ²lacerdaflauta@bol.com.br, ³brsp@uol.com.br

Palavras-Chave

Música, banda, arquivo, revitalização

RESUMO

Esta comunicação tem por objetivos apresentar o projeto de conservação, organização, catalogação e digitalização do arquivo musical da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais - MG (com a editoração de uma seleção de obras do acervo) e discutir o significado social e musical desse trabalho para a instituição. O projeto está em andamento, com cerca de metade do arquivo processado, com várias obras de uso freqüente já editoradas e com a catalogação já iniciada. Os princípios metodológicos estão sendo discutidos entre a equipe do projeto e membros da banda, para que os métodos e critérios adotados satisfaçam aspectos universais e locais, possibilitando a compreensão do trabalho realizado por parte tanto do pesquisador visitante quanto do músico local.

I. INTRODUÇÃO

A Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais (BMSBCB) possui em seu acervo obras de compositores da cidade e da região de Barão de Cocais (MG), algumas anteriores à sua própria fundação, em 1905. É o caso do dobrado Novo Regresso, de autor desconhecido e datado de 1903. O nome desta obra foi escolhido como título do projeto da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) financiado pela Fapemig e destinado à revitalização de seu arquivo não somente por se referir à primeira obra que originou o acervo, mas também por indicar a recuperação da funcionalidade do arquivo aliada a uma nova forma de aplicação desse tipo de projeto, que envolve o interesse social e o que aqui poderíamos chamar de “musicologia responsável”, em consonância com o pensamento de Ralph P. LOCKE (2001: 510), da Universidade de Rochester (EUA). De acordo com esse autor, “da mesma maneira que a ciência e a medicina são governadas e modificadas por sucessivos paradigmas e suposições estruturais, a musicologia, em qualquer momento em uma determinada situação cultural, tende a agir dentro de uma certa estrutura de valores”, sendo possível (e cada vez mais urgente) ao musicólogo optar pela relevância social de seu trabalho, além das tarefas técnicas que realiza, perspectiva que adotamos na presente pesquisa.

Das diversas localidades surgidas da atividade mineradora em Minas Gerais, a que ficou conhecida como São João do Morro Grande localizava-se no então território do município de Santa Bárbara, tornando-se em 1943 a cidade de Barão de Cocais, em homenagem a José Feliciano Pinto Coelho da Cunha, o Barão de Cocais e um dos comandantes da Revolução Liberal de Minas, que chegou a ser aclamado, em Barbacena, presidente interino da Província de Minas Gerais.

A Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais foi fundada em 15 de abril de 1905 pelo Padre Antônio Maria Telles de Menezes, pároco da matriz de São João Batista,

padroeiro local. O vigário liderava, à época, um grupo de musicistas que tocavam instrumentos nas cerimônias religiosas e cantavam no coro da igreja. Há mais de um século, banda e coro compõem um núcleo cultural de valor inestimável: participam das solenidades civis e religiosas da cidade, preservam a prática musical e formam novos músicos que se tornam também seus integrantes.

A Banda de Música Santa Cecília ajudou a construir a própria identidade cultural da cidade: esteve presente em todos os eventos festivos, como na inauguração do alto forno número um da Companhia Brasileira de Usinas Metalúrgicas - CBUM (hoje do grupo Gerdau) em 1º de janeiro de 1926; tocou para os governadores Benedito Valadares e Juscelino Kubitschek e para outras personalidades importantes em visita à cidade; participa, até hoje, das festas e cerimônias públicas freqüentadas pela comunidade local.

II. BANDAS

As bandas de música têm sido cada vez mais reconhecidas como organismos de amplo interesse musical e social, devido à sua multiplicidade de funções e à sua difusão, no tempo e no espaço (TINHORÃO, 1998). Vicente SALLES (1985) é um autor que possui importantes reflexões sobre o significado social das bandas de música. De acordo com Francisco José dos Santos BRAGA:

As Bandas, nas palavras de Vicente Salles, são verdadeiros “Conservatórios do Povo”, exercendo em suas sedes, apesar de todas as dificuldades, a função de centros de formação e integração sócio-musical, onde o aprendizado dos instrumentos é gratuito, e o importante papel de fomentadoras artísticas da comunidade. Devido a suas estratégias de aprendizado musical e de aproximação da teoria com a prática, as Bandas são verdadeiros pólos educacionais, com resultados muitas vezes superiores e mais significativos do que os das Escolas de Música e Conservatórios, sem, contudo, serem consideradas “escolas de verdade” em formação musical.

Podemos compreender a Banda como uma instituição essencialmente multidisciplinar, pois, além da prática musical, dissemina valores sociais muito definidos, como convivência, respeito, cidadania, cultura e outros. A banda é uma escola, assumindo a tarefa de formar músicos com o mínimo de tempo e recursos e com o máximo possível de resultados, sempre com o objetivo de difundir a arte musical na sociedade de uma forma bastante democrática. Preserva e cultiva a memória local. Exerce ativamente a inserção social, uma vez que pessoas de classes econômicas menos favorecidas tomam parte de momentos importantes da vida social das cidades através da participação em uma agremiação na qual os músicos são e sentem-se iguais. Seus músicos são essencialmente amadores, exercendo, durante o dia, funções

de mecânicos, pedreiros, alfaiates, torneiros, forneiros e outras, não recebendo qualquer remuneração para tocar na banda, a não ser a satisfação de alegrar o público e dar sentido às suas vidas e a importantes solenidades civis e religiosas, em uma atuação quase devocional, que coloca os valores humanos acima das relações profissionais.

O aumento do número de bandas em várias regiões brasileiras, especialmente em Minas Gerais, que possui hoje cerca de um quinto de todas as bandas brasileiras (453 dentre as 2.430 cadastradas no Projeto Banda da FUNARTE), demonstra que, apesar da difusão das gravações e transmissões musicais pelo rádio e televisão, as bandas mantêm uma função social bastante definida até o presente, em função dos valores humanos que cultivam. Durante uma apresentação da banda a comunidade local não estabelece com ela uma separação e um distanciamento, não existe uma oposição dualista do tipo executante-ouvinte; pelo contrário, ambos participam de um mesmo contexto em uma determinada ocasião social, civil ou religiosa: a comunidade sente-se representada pela banda e a banda sente-se representando o cidadão. Não há oposição, mas sim uma total integração entre o músico e a comunidade, satisfazendo uma necessidade humana que dificilmente é atendida pela música gravada ou transmitida pelo rádio e pela televisão.

III. O PROJETO

O Arquivo da BMSCBC (figura 1) contém autógrafos e cópias manuscritas de obras de gêneros tipicamente bandísticos, como dobrados, marchas de desfile, marchas religiosas e sinfonias de compositores locais e regionais, elaboradas do final do século XIX ao final do século XX. Este acervo preserva imagens sonoras de um século de festividades religiosas, cívicas e profanas da região de Barão de Cocais, de grande significado para a cidade, sendo, portanto, depositário de uma parcela significativa da cultura local.

Este projeto tem por objetivo a conservação, organização e catalogação e do arquivo musical da Banda Santa Cecília de Barão de Cocais, além de sua disponibilização eletrônica e da editoração e gravação de cerca de vinte obras, dentre as cerca de duzentas e cinquenta que existem no arquivo. O estado de conservação dos documentos é relativamente bom, apesar da umidade à qual foram submetidos: aproximadamente 20% dos manuscritos requer algum tipo de reparo e restauração, enquanto o restante necessita apenas a higienização.

Para tanto, pretende-se realizar:

- 1) Controle entomológico: desinfecção de toda a documentação pelo método de congelamento profundo. Consiste em resfriar os documentos em um freezer por um período não inferior a quinze dias, acondicionando-os em sacos plásticos vedados a vácuo.
- 2) Higienização (figura 2): limpeza mecânica de todas as folhas, uma por uma, por meio de trinchas macias, visando a retirada de todos os detritos e corpos estranhos encontrados na superfície do papel e que possam acelerar seu processo de degradação.
- 3) Tratamento técnico de conservação: envolve basicamente pequenos reparos, acondicionamento e a restauração propriamente dita do suporte físico.

- 4) Identificação e Arranjo: após a identificação de gênero musical e instrumentação, os documentos serão agrupados a partir de critérios de organização estabelecidos no decorrer do projeto.
- 5) Catalogação e arquivamento: definição de um formato de base de dados que permita a informação textual sobre cada obra, arquivada de maneira prática, econômica e organizada; catalogação das obras identificadas em etapa anterior, com base na identificação dos níveis de organização musical e documental (CASTAGNA, 2004) e posterior arquivamento.
- 6) Digitalização: realizada com scanner e máquina fotográfica digital, tendo em vista os cuidados com a manipulação e a preservação dos manuscritos.
- 7) Editoração (figuras 3 e 4): Seleção de obras para editoração eletrônica por meio de software específico. As obras serão selecionadas a partir de critérios que levarão em conta a importância e sua frequência de execução em solenidades civis e religiosas de Barão de Cocais. Esta etapa é especialmente importante devido às características do fazer musical bandístico: as partituras são usadas muitas vezes em eventos de rua, expondo-as à ações do tempo como umidade, chuva, vento etc. Portanto, a editoração dos originais manuscritos permitirá o uso de cópias durante a execução de obras ao ar livre, podendo os originais serem retirados de circulação para garantir sua preservação.
- 8) Disponibilização em banco de dados: os dados obtidos através da análise, descrição e digitalização dos documentos serão armazenados no banco de dados e disponibilizados para uso interno e externo da BMSCBC.

Para a realização das etapas relacionadas ao tratamento e higienização de documentos contamos com o LABDOC - Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos e Obras Raras da UFSJ, que, tal como se encontra estruturado, permite desenvolver as atividades de conservação e restauração de documentos com recursos próprios resultantes dos sucessivos projetos desenvolvidos na referida Universidade.

Essas atividades contínuas a UFSJ têm oferecido condições de treinamento e aperfeiçoamento de mão de obra nas áreas de restauração e conservação preventiva, através da promoção de cursos ministrados por técnicos de instituições reconhecidas nacionalmente. O LABDOC oferece condições de treinamento permanente a jovens alunos e bolsistas, que se tornam aptos a multiplicar as atividades nessa direção. É importante frisar a relevância de um laboratório de restauração e conservação para a preservação do patrimônio documental regional. Operando em rede com outras instituições do estado e multiplicando recursos e iniciativas que visem a conservação das fontes documentais da nossa história, o LABDOC representa um importante avanço no desenvolvimento e na ampliação da consciência e das ações preservacionistas na região, apenas com a ressalva de que a preservação dos acervos não é uma finalidade em si, mas um dos meios para fortalecer as relações das bandas de música com seus integrantes e com a própria sociedade.

Dentre os resultados parciais chegou-se a uma primeira separação por gêneros musicais do arquivo e usou-se uma pequena parte do mesmo para treinar a equipe nas etapas de identificação e arranjo, além de identificar e separar documentos que necessitam reparos. Neste momento a equipe trabalha simultaneamente na higienização, catalogação e editoração do acervo. O próximo passo será adicionar a atividade de arranjo físico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A familiarização com este acervo demonstrou sua riqueza e a diversidade de suas obras musicais. A realização deste projeto poderá contribuir para a manutenção deste acervo musical que é parte da identidade cultural do município de Barão de Cocais. Revitalizar este acervo significa renovar e preservar esta identidade, de forma dinâmica e transformadora.

O presente projeto vem criando saberes metodológicos que podem ser aplicados no processamento de centenas de acervos similares, somente no estado de Minas Gerais, mesmo que nem todas suas etapas possam ser contempladas. Ao final do projeto, a UFSJ transferirá à BMSCBC o equipamento utilizado durante o projeto, facilitando a manutenção do acervo e as possíveis relações desta com arquivos de outras instituições.

Paralelamente, os métodos de trabalho adotados permitirão tanto a utilização do arquivo pela própria banda, quanto por qualquer outra corporação musical, devido à sua possível difusão eletrônica. Está em estudo uma disponibilização de dados na internet que facilite o contato dos interessados com o arquivo da BMSCBC.

Este trabalho não propõe exatamente uma ação de inclusão social, uma vez que a banda cujo arquivo está sendo revitalizado já representa em si um meio de inclusão social desde sua fundação. A revitalização do acervo apenas destaca o aspecto histórico inerente às atividades musicais da banda, enriquecendo sua prática musical e a relação de seus membros e da comunidade com o passado musical da instituição, além de facilitar o acesso ao significado social das obras do acervo. Procuramos, com isso, dar um significado social à atividade musicológica, atitude que nem sempre preocupa os profissionais que se dedicam a esse tipo de abordagem.

É interessante ressaltar que, diferentemente de antigos projetos, nos quais a metodologia vinha pronta de fora da instituição que mantinha o acervo, neste projeto existe um diálogo entre os conhecimentos inerentes à arquivologia e as necessidades da BMSCBC, através de uma discussão entre os participantes do projeto e membros da banda, com a finalidade de se chegar a propostas, métodos e critérios que satisfaçam os aspectos universais e locais, a compreensão do visitante e a prática do músico da cidade.

Essa idéia procura reverter a antiga tendência de reconhecer como válido apenas o saber externo e acadêmico, que gerava a ilusão de que o pesquisador visitante possuía um conhecimento superior ao do músico local e, às vezes, em uma espécie de “musicologia exploratória”, o suposto direito de retirar o acervo da cidade pelo fato de que seus legítimos mantenedores não teriam suficiente conhecimento para se relacionar com o mesmo. Este projeto alia, portanto, o saber acadêmico e universal ao conhecimento prático e local, em

uma proposta integradora e minimamente responsável por parte dos profissionais nela envolvidos.



Figura 1. Arquivo da BMSCBC no momento da chegada ao LABDOC – Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos e Obras Raras da UFSJ. 2008.



Figura 2. Bolsista higienizando um documento do arquivo da BMSCBC no LABDOC da UFSJ. 2008.



Figura 3. Marcha Festiva Coracy – antes do processo de restauração

REFERÊNCIAS

BANDA Santa Cecília, Barão de Cocais: 100 anos de Música. DVD. Barão de Cocais: Estação Imagem e Vídeo. 2005. Dvd.
BRAGA, Francisco José dos Santos. Um projeto de fomento a bandas. São João del-Rei Transparente, São João del-Rei. <<http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/pt/articlesView.php?articleID=5>> Acesso em 27 de abril de 2009.
CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. Anais. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.79-104.

FUNARTE.ProjetoBanda.<<http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/musica/bandas.php>> Acesso em 27 de abril de 2009.
LOCKE, Ralph P. Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist. In: COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (eds.). Rethinking music. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001. p.499-530.
SALLES, Vicente. Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Edição do Autor, 1985.
TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.Associação Brasileira de Normas Técnicas: *Resumos*. Rio de Janeiro, 2001.

Coracy

Marcha Festiva

Autor Desconhecido

Edição: Alexandre Lacerda

♩ = 60

© Acervo da Banda de Música Santa Cecília
da cidade de Barão de Cocais - MG

Projeto: Novo Regresso

Figura 4. Marcha Festiva Coracy – Editorada para prática musical da Banda

“Coleção Theresa Christina Maria” na Biblioteca Nacional: fonte primária para o estudo da circulação da música impressa e da prática da música instrumental no âmbito das relações luso-brasileiras a partir de 1817

Beatriz Magalhães-Castro

Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília
beatriz@unb.br

Palavras-Chave

Classicismo, música impressa, Coleção Theresa Christina Maria, Dona Leopoldina de Habsburgo

Keywords

Classicism, printed music, Coleção Theresa Christina Maria, Dona Leopoldina de Habsburg

RESUMO

O trabalho apresenta resultados comparativos iniciais entre investigações feitas no Brasil, Portugal, Espanha e França sobre a prática da música instrumental e a circulação da música impressa no espaço luso-brasileiro, do período Imperial ao II Reinado. Destaca-se a “Coleção Theresa Christina Maria (CTCM)” como um dos principais conjuntos documentais da música impressa corroborando temática anteriormente explorada sobre a difusão do classicismo no espaço ibero-americano. O estudo permite estabelecer e ampliar o papel exercido por Maria Leopoldina Josefa Carolina de Habsburgo (1797-1826) na construção de uma prática musical promovida a partir do Rio de Janeiro, e das suas ramificações no âmbito das relações com a casa de Áustria.

ABSTRACT

“Coleção Theresa Christina Maria” from BN-RJ: primary source for the study of the circulation of printed music and instrumental music practice within luso-brazilian relations from 1817. This paper presents initial comparative results of research undertaken in Brazil, Portugal, Spain and France concerning the practice of instrumental music and the circulation of printed music within the luso-Brazilian culture, from the Imperial period to II Reinado. The “Coleção Theresa Christina Maria (CTCM)” stands out as one of the largest documental groups of printed music, corroborating previously explored research regarding the diffusion of classicism within Iberian-America. The study allows the establishment and enlargement of the role played by Maria Leopoldina Josefa Carolina of Habsburgo (1797 - 1826) in the construction of a musical practice from Rio de Janeiro, and its ramifications in the context of exchanges with the house of Austria.

I. DESCRIÇÃO

Encontra-se na Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) uma coleção de música impressa e manuscrita denominada “Coleção Theresa Christina Maria” que acabou por cercar-se de inúmeras considerações, por vezes duvidosas, não obtendo até ao momento uma devida apreciação, tanto do seu conteúdo como da sua importância para o estudo sobre a difusão do classicismo no Brasil, entre outros países, e de temáticas correlatas.

Ao exame do seu conteúdo chama atenção um autógrafo manuscrito recorrente, *Erzherzogin Leopoldin* [fig. 1] atribuído a então Arquiduquesa Maria Leopoldina de Áustria,

da casa de Habsburgo-Lorena. Tal fato norteou, desde o início, o questionamento sobre a atribuição à Imperatriz Teresa Cristina Maria como titular-proprietário original desta coleção. Em entrevista pessoal com Mercedes Reis Pequeno confirmou-se que tal designação foi feita quando da doação por D. Pedro II à Biblioteca Nacional do Brasil, numa homenagem do imperador à sua esposa Teresa Cristina Maria de Bourbon das Duas Sicílias e Bragança.¹ Esta definição possibilitou o aprofundamento sobre duas temáticas oriundas da pesquisa de pós-doutoramento realizado em Portugal entre 2002-2008, a serem mais bem exploradas no Brasil: a prática da música instrumental e a circulação da música impressa no espaço luso-brasileiro na transição do período colonial ao Império até o II Reinado.² Assim, não só a riqueza e qualidade do material ali contido, como o volume de informações permitiria um estudo comparativo com dados encontrados em Portugal, Espanha³ e França.⁴

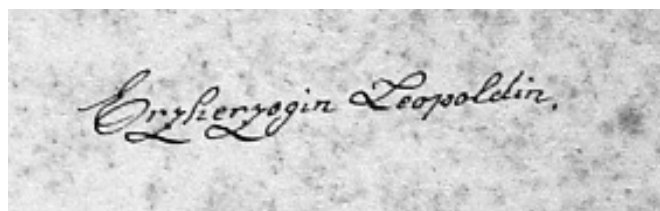


Figura 1. Autógrafo, *Erzherzogin Leopoldin*, CTCM, FBN: OR A-3a

II. DONA MARIA LEOPOLDINA JOSEFA CAROLINA: UMA HABSBURGO NOS TRÓPICOS

Dona Maria Leopoldina Josefa Carolina de Habsburgo (Viena, 22 de Janeiro de 1797 - Rio de Janeiro, 11 de Dezembro de 1826), arquiduquesa da Áustria, primeira imperatriz do Brasil e, durante oito dias de 1826, rainha de Portugal. Casou-se em 13 de maio de 1817 por procuração, em Viena, e depois, em 6 de novembro de 1817, no Rio de Janeiro com D. Pedro de Alcântara, futuro Imperador D. Pedro I do Brasil e Rei D. Pedro IV de Portugal.

Filha do imperador Francisco I de Áustria (também Francisco II, último imperador do Sacro Império Romano), teve educação primorosa segundo as mais tradicionais monarquias europeias, mas terminou seus dias como Imperatriz do Brasil. Seu encontro com os “bons selvagens de Rousseau” (MORITZ, 2006) lhe valeu uma dura experiência de um estranhamento conjugal e cultural, como ainda um

papel histórico na luta pela salvaguarda da monarquia no contexto das conquistas e derrotas Napoleônicas e da independência do Brasil. O drama pessoal, revelador de uma personalidade moderna e politicamente informada, vem ocupando um espaço à altura de sua dimensão histórica por meio da produção acadêmica na área.⁵

Oriunda da corte de Viena, que vinha já se consolidando como o centro da contra-revolução, agregando intelectuais e artistas românticos (Müller, Tieck, Werner, Schlegel, Kleist, etc) em cujos ideais predominavam ainda o “conceito de indivíduo e o individual, a sociedade pré-moderna e o catolicismo universalista” (KANN, 2006a, p. 55). Em meio ao estado de guerra instalado, operava-se uma transformação em vários níveis no estabelecimento da Áustria enquanto Estado. Metternich sobe ao poder como Ministro das Relações Exteriores (1809-1848), quando se assiste a implementação dos seus planos reformistas do sistema judiciário e da política educacional, visando à formação de “cidadãos crentes, úteis e economicamente bem-sucedidos” (KANN, op.cit., p. 58).

Apesar destas diretrizes, o gasto militar é a principal causa do desajuste financeiro, com o Estado pagando juros por empréstimos contraídos no financiamento para a guerra. Este cenário terá propiciado a riqueza das grandes casas bancárias (Fries, Arsntein, Eskeles, Geymüller, Steiner), que permitiu à sua vez os gastos com entretenimentos nobres e luxuosos em salas de bailes, como o então célebre Salão Apolo (KANN, op.cit., p. 59).

Nesse contexto, a atividade musical passa claramente a servir como pano de fundo em espaços de negociação e acertos durante, por exemplo, o Congresso de Viena (1.10.1814 a 9.06.1815), quando surge o célebre comentário de Charles-Joseph Lamoral, 7ème Prince de Ligne: “*le Congrès ne marche pas; il danse!*” ou ainda em Kann:

Além dos eventos oficiais, Metternich organiza, para as elites políticas reunidas em Viena, bailes na corte, bailes mascarados, concertos, teatro e saraus, que não serviam apenas para diversão, mas também ofereciam a possibilidade de prosseguir as negociações oficiais de um modo por assim dizer oficioso. (KANN, op.cit., p. 60).

O contraste entre uma Viena dançante e uma Viena pobre era por vezes mesclado nas festividades populares enquanto a nobreza freqüentava os salões de dança e teatros da periferia. O glamour Vienense é pontuado em vários espaços sociais e de socialização onde brilhavam certas estrelas:

A estrela da vida musical vienense na época do Congresso chama-se Ludwig van Beethoven e seus mecenas, o Arquiduque Rodolfo, o Príncipe Lichnowski e o Príncipe Kinzky, lhe garantem a subsistência na capital austríaca. Ao mesmo tempo floresce a música doméstica. A casa imperial é exemplar, pois lá se tocava quarteto como nas casas burguesas e o imperador se incumbia do primeiro violino. Pela primeira vez soa na periferia da capital austríaca o novo ritmo da “valsa vienense”. (KANN, op.cit., p. 61).

Contudo, a inflação se instala insuflada pela impressão do papel-moeda, tendo estas festividades custado cerca de 7,3 milhões de florins (um par de sapatos custaria cinco florins) (KANN, op.cit., p. 61). Viena dá já mostras de sua identidade exuberante e frívola e, *mutatis mutandis*, não se diferenciaria totalmente de certas outras realidades sociais e políticas que a Arquiduquesa enfrentaria no Brasil.

Com o seu casamento com D. Pedro I negociado em Viena por Marialva, o representante português na Áustria, no qual teriam transitado jóias, barras de ouro, diamantes brasileiros, e uma grandiosa festa com ceia para mais de 400 convidados, tornando mais sedutor como destino o Império tropical, Leopoldina chega ao Brasil em 1817.

III. A MÚSICA DA COLEÇÃO

Não foi ainda possível estabelecer como esta coleção de música efetivamente chega ao Brasil, o mais provável sendo que fora incluída na sua bagagem de viagem. Tampouco é possível discriminar aquilo que Leopoldina terá trazido consigo daquilo que ela terá adquirido após a sua chegada até a sua morte em 1826. Na coleção pode-se apenas distinguir aquilo que leva a sua assinatura, identificando o material do qual ela fizera talvez maior uso. Nenhuma das partituras, contudo, mostram marcas de uso, seja por um hábito da época não documentado, seja por uma falta de uso na execução musical.

Para a análise da coleção, constata-se que a Biblioteca Nacional não possui ainda um catálogo específico completo das partituras, a exemplo da publicação da Biblioteca Nacional de Madrid sob a direção de María Mena.⁶ Existe apenas um livreto, datado de maio 1955, que terá servido como guia à Exposição “Edições Raras de Obras Musicais – Coleção Teresa Cristina Maria”, com introdução de Eugenio Gomes, então Diretor Geral, informando que a seleção para a exposição fora “organizada pela Bibliotecária Mercedes Reis Pequeno” [fig. 2]. Este livreto contém referências a 88 obras e alguma iconografia referente às páginas de rosto de edições de época, concentrando-se assim nas várias 1ªs edições (“raridades”) do acervo da BN.

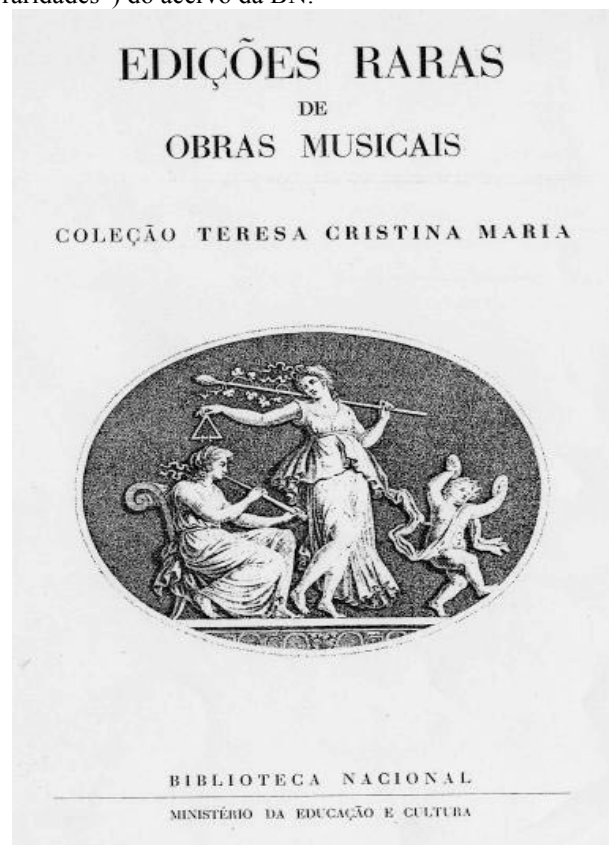


Figura 2 – Capa livreto Exposição (1955)

O catálogo de partituras disponível on-line tampouco oferece os recursos necessários para identificação das obras da coleção através de filtro específico: apenas 65 obras foram catalogadas incluindo-se o campo “coleção”, as demais só podem ser identificadas a partir do campo “notas”, o qual não responde a filtros. Para se determinar o conjunto total de obras da coleção foi preciso construir um catálogo manualmente,⁷ selecionando as obras por meio do cruzamento de informações e do campo “ano de publicação” para observar o campo “notas” na discriminação de cada entrada.

Das cerca de 200 obras identificadas até ao momento, 75% são datadas entre 1786 (Partie III. Contenance trois Sonates pour le clavecin ou piano-forte... de Kozeluch) e 1823 (1ª edição das Variações para piano, op. 120 de Beethoven), decrescendo quantitativa e qualitativamente até o fim da década de 1830. Cerca de 15% destas (30 obras) levam a assinatura da Arquiduquesa, sendo identificáveis neste grupo diversas peças de caráter pedagógico.

Posto em perspectiva poder-se-ia afirmar que, ao vir para o Brasil aos 20 anos de idade, Leopoldina terá trazido uma parte de uma vivência pessoal (e musical) assim como a projeção de uma vivência que lhe permitiria “brilhar” na nova corte: “Agora estou mais empenhada na música, que é muito apreciada no Brasil, e quero aproveitar todas as oportunidades para me tornar popular em meu futuro país.” (KANN, 2006, p. 250).

Argumenta-se aqui, portanto, que determinada mundividência é traduzida em práticas, que à sua vez se traduzem em hábitos e gostos que são reproduzidos em espaços análogos (mas não idênticos) ao de sua origem. A música da coleção revela não somente autores, mas escolhas em função da ocupação de espaços tanto num nível pessoal como público. Depreende-se, neste contexto, que o caráter dialógico da música do classicismo, onde a exposição de antecedentes e conseqüentes, o tratamento harmônico da melodia e da presunção da primazia do conteúdo musical sobre o conteúdo textual, revelaria as estruturas internas de uma prática bem inserida no seu contexto sócio-cultural. Desta forma, emular (no Brasil) os espaços de discussão e negociação vivenciados na Viena de então, fato comum às cortes Europeias, era ainda traço inerente à própria formação dos Habsburgos que cultivavam a sua participação em eventos artísticos como forma de desenvolver, entre outros, a sua personalidade pública.⁸

No nível pessoal, Leopoldina teve relação privilegiada com diversos artistas⁹ dos quais destacamos Kozeluch¹⁰ e a sua amizade de infância com Franz Schubert,¹¹ além da possibilidade de poder escutar em concerto a música de Beethoven e Haydn: “...então alguém tocou um concerto de Beethoven para piano, que foi tão aborrecido que adormeci.” (KANN, op.cit., p.191);¹² “Ontem ouvi A Criação de Haydn, que foi horivelmente tocada.” (KANN, op.cit., p.269).¹³

Tais impressões não se confirmam diretamente no exame do conteúdo da coleção. Identificam-se cerca de 45 obras de Kozeluch datadas entre 1786 a 1817, mas nenhuma obra de Schubert, contudo, e mesmo Leopoldina não tendo apreciado a sua execução, identifica-se entre as obras de Haydn, em encadernação original, a 1ª edição de 1801 de A Criação (RISM H 2521), com etiqueta: “*Imported and sold by Longman, Clementi & C.*” Beethoven é também representado, datando desde uma 1ª edição da Sonata op.51 (1798) a

diversas obras arranjadas para o pianoforte até cerca de 1823, indicativo que Leopoldina terá continuado a adquirir edições musicais mesmo após a sua vinda para o Brasil.

Sobressaem-se assim dois níveis no tipo de música encontrado na coleção: um nível de prática interna (pessoal) e, outro, relativo a uma prática externa representado pelos principais expoentes das correntes musicais da época (cf. Haydn e Beethoven). Mozart ocupa à sua vez uma posição diferenciada, pois é identificado em diversas edições de coletâneas [fig.3] ou em adaptações de óperas, conferindo a estas edições uma função de escuta a posteriori ao do seu próprio tempo em vida.



**Figura 3. Folha de rosto, Obras Completas de Mozart.
(op.cit., 1955)**

Resta ressaltar que a catalogação feita pela BN-RJ vem, de uma parte, permitindo o mapeamento destas fontes em nível internacional (através da identificação via RISM), embora nem todas as entradas estejam catalogadas de forma consistente. De outra parte, o mapeamento da circulação da música impressa tem sido possível a partir da identificação das casas de impressão em cruzamento com outros dados catalográficos (ver exemplo acima, p.5, RISM H 2521). Outro exemplo é a indicação da origem da compra em Florença como na etiqueta: “*In Firenze calcografia di musica di Giuseppe Lorenzi*” encontrada nas partituras impressas em Paris do compositor Daniel Steibelt (1765-1823) - Paris: Carli et Cie, Paris: Cherubini, Mehul, Kreutzer, Rode, Isouard et Boieldieu e Paris: Aug. Le Duc, e do compositor Johann Ludwig Dussek (1760-1812) - Paris: Imbault. Portanto no caso exposto, as aquisições deveriam ser mais facilmente feitas a partir da Itália, de certa forma explicando a predominância das edições Vienenses e Alemãs em detrimento das Francesas e Inglesas, como encontrado em Portugal e Espanha. Assim a posição geográfica facilitaria a difusão (e aquisição) da obra, mas há traços indicativos da utilização de canais alternativos com algum grau de especificidade, questão ainda a ser explorada.

Assim, além da função de transmitir uma escuta e uma prática musical sintonizada ao gosto da época, a coleção remete a diversos espaços onde esta música deveria/poderia ser executada. No caso do Brasil, devem ser considerados os diversos espaços ocupados pela Família Imperial, inclusive os

da Fazenda de Santa Cruz,¹⁴ para aferir com maior acuidade a sua extensão, assim como as ramificações posteriores facultadas pelas estreitas relações com a casa de Áustria e do seu impacto nas práticas musicais do país.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro o acesso à “Coleção Theresa Christina Maria”, e as orientações de Mercedes Reis Pequeno, incansável defensora do patrimônio arquivístico-musical brasileiro a quem este trabalho é dedicado.

NOTAS

¹ Ao doar a coleção de ca. 48.000 volumes para a Biblioteca Nacional de Brasil, D. Pedro II fez só uma exigência: que a coleção levasse o nome de sua esposa (Coleção Teresa Cristina Maria). A parte referente à fotografia, com cerca de 21,742 itens foi classificada como patrimônio documental da humanidade em 2003 pelo **Programa Memória do Mundo da UNESCO**. Ver em: http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=22865&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

² Até então a coleção havia sido excluída dos estudos sobre o Brasil I Reinado uma vez que a sua atribuição pertencera ao II Reinado. Conforme comunicado, por exemplo, ainda em Portugal, por Beatriz Nizza da Silva, que não teria aprovado a sua inclusão desta coleção nas pesquisas por ela orientadas sobre esta temática.

³ Pesquisa no Departamento de Musicologia do Instituto Milà y Fontanals, CSIC, Barcelona, fevereiro 2008, prêmio outorgado pela *Fundación Carolina* da Espanha.

⁴ Pesquisa no Departamento de Música da Bibliothèque National de France (BNF), Paris, março a junho 2007, prêmio *Profession Culture* outorgado pela BNF.

⁵ Ver: Graham (IHGB, 1940), Oberacker (1973), Lyra (1997), Kaiser (2005), Kann (2006).

⁶ María Mena, *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministério de Cultura, Dirección General el Libro y Bibliotecas, 1989). Este catálogo representa um dos primeiros esforços da Espanha em contribuir ao RISM, atualizando catálogos anteriores (como Anglés y Subirá) e identificando músicos de corte Espanhóis. Um esforço similar faz-se necessário em Portugal e nos países Latino-Americanos.

⁷ Estima-se que o volume total aproxime-se a cerca de 250 obras, tendo portanto sido identificadas cerca de 80% do seu volume total. Para a elaboração do catálogo utiliza-se o programa Excel do Microsoft Office.

⁸ Para se melhor avaliar a forma como a família se relacionava com as artes em Viena, cf. dedicatórias a Maria Teresa de Sicília (mãe de Leopoldina) de obras de Beethoven (Septeto em Mi b maior), e Haydn (Theresienmesse).

⁹ Goethe e o pintor Thomas Ender, são apenas dois exemplos.

¹⁰ Leopold Kozeluch (1753-1814), professor de música de Leopoldina.

¹¹ Seu companheiro no coro da igreja segundo Lustosa, 2006, p. 80.

¹² Carta à sua irmã Maria Luisa, (Viena, 03.03.1812). In: KANN, 2006, p. 191.

¹³ Carta à sua irmã Maria Luisa, (Viena, 24.12.1816). In: KANN, 2006, p. 269.

¹⁴ Numa tentativa de efetivamente conhecer o seu papel na constituição de corpos estáveis instrumentais, questão engendrada pela controvérsia a partir de Balbi (1822), Cernicchiaro (1926), Almeida (1942), Edmundo (1957), e retomada por Cardoso (2008, p.113).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Brighiet, 1942.
- BALBI, Adriano. *Essai statistique sur le royaume du Portugal et d'Algarve*. Paris: Rey et Gravier, 1822. 2v.
- CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João IV*. São Paulo: Martins, 2008.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile...* Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Edmundo, Luiz. *A corte de D. João no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. 3v.
- KANN, Bettina; et alli (orgs.). D. Leopoldina (1797-1826). *Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade: 2006.
- KANN, Bettina. A Áustria e a corte de Viena (1790-1817). In: D. Leopoldina (1797-1826). *Cartas de uma Imperatriz*. Bettina Kann et alli (orgs). São Paulo: Estação Liberdade: 2006(a), p. 51-61.
- _____. Apontamentos sobre a infância e juventude de Leopoldina. In: D. Leopoldina (1797-1826). *Cartas de uma Imperatriz*. Bettina Kann et alli (orgs). São Paulo: Estação Liberdade: 2006(b), p. 64-82.
- LUSTOSA, Isabel. D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter. Série Perfis Brasileiros. E. Gaspari e L. Schwarcz, coord. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 340p.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. Relações diplomáticas e interesses políticos no casamento de D. Leopoldina. In: IHGB. *200 anos: Imperatriz Leopoldina*. Rio de Janeiro: IHGB, 1997.
- MENA, María. *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministério de Cultura, Dirección General el Libro y Bibliotecas, 1989).
- OBERACKER Jr., Carlos H. *A Imperatriz Leopoldina. Sua vida e sua época. Ensaio de uma biografia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973.
- SCHWARCZ, Lilian M. Dissabores da vida de Imperatriz. Cartas de Maria Leopoldina oferecem uma visão bastante particular da Independência do Brasil. In *O Estado de S. Paulo*. Data: 5/11/2006.
- The Emperor's collection: foreign and Brazilian photography in the XIX century. Memory of the World. UNESCO's programme aiming at preservation and dissemination of valuable archive holdings and library collections worldwide. Disponível em: http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=22865&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html Acesso em: 30.04.2009.

Reflexões sobre o estudo musicológico direcionado ao arranjo no século XX

Bruno Renato Lacerda,^{*1} Marcos Fernandes Pupo Nogueira,^{#2}

^{*}Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP,

[#]Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho,

¹brlac@hotmail.com, ²mpuponogueira@uol.com.br

Palavras-Chave

arranjo, nacionalismo, Guerra-Peixe,

Exemplo 1: Cópia xerográfica dos arquivos pessoais de Ruth Serrão extraída da dissertação de Faria Júnior (1997, p. 120).

A Tempo

Exemplo 2

Allegretto comodo ♩ = 84

RESUMO

O presente artigo engloba um estudo sobre a relação entre o pensamento nacionalista e a prática do arranjo no século XX. O objetivo desse estudo é demonstrar porque o arranjo não foi considerado um objeto de interesse nas pesquisas musicológicas durante o século XX, bem como explicar as razões que levaram

compositores brasileiros a não utilizarem elementos de música popular urbana em suas obras e, ao mesmo tempo, não incluírem suas composições populares em seus registros artísticos. Guerra-Peixe é usado como exemplo para demonstrar o impacto das propostas nacionalistas sobre os compositores brasileiros e para mostrar como o arranjo se insere nesse contexto.

ABSTRACT

Reflections about the Musicology study directed to the arrangement in the 20th century

The present article is a study about the relation between nationalist thought and 20th century arrangement practices. The main objective of this study is to show why the arrangements was not an object of interest by musicological researches along 20th century, and also, to explain the reasons that made brazilian composers had not used elements of the popular urban music in their works and, at the same time, had not included their popular compositions in their own artistic catalogue. Guerra-Peixe is used as an example to demonstrate the impact of the nationalist proposals on Brazilian composers and to show how the arrangement is inserted in this context.

Keywords: arrangement; nationalism; Guerra-Peixe; popular music

I. INTRODUÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO ARTIGO

O arranjo não foi considerado um objeto de estudo durante o século XX. Foram poucas e esparsas as críticas sobre o tema nesse período. O projeto nacionalista, por seu marcante impacto nos estudos de música brasileira da época, foi também responsável pela ausência de pesquisas musicológicas sobre o assunto no país.

A soma dos fatores que estão apresentados adiante explica as razões para a formação de uma barreira sonora na escuta da música popular enquanto estudo científico e esclarece a ausência de interesse dado pelos musicólogos da época ao arranjo: elemento aglutinador de tudo o que ia contra as propostas músicas nacionalistas.

O enfoque dado às pesquisas pelos modernistas visava as músicas com características rurais, artesanais, anônimas, e coletivas, nativas e instintivas de tradição oral, como cantorias, repentes, cocos, cantos de trabalho, músicas de reza, modinhas dos tempos imperiais, entre outras. Para esses pesquisadores tais músicas possuíam o valor rico e incontestável que identificava a verdadeira música nacional.

Suas pesquisas não tinham finalidade estritamente científica. A intenção era reter a sonoridade dessas músicas para transformá-las em uma obra musical. Para isso, o material pesquisado deveria ser transformado em obra artística por meio da aplicação das técnicas de composição desenvolvidas na música ocidental até aquele presente momento.

Tal enfoque musicológico resultou em publicações com registro de manifestações artísticas do populário, escritos direcionados para a aplicação das mesmas em composições de obras musicais e críticas com a função de esclarecer aos compositores quais elementos pertenciam ou não ao conjunto de sonoridades que forneceriam os parâmetros ideais para a composição da música brasileira.

Para os modernistas, o recurso da gravação em disco não era entendido como meio para a reprodução, distribuição e comercialização em massa, mas para a documentação e arquivo das músicas pesquisadas. A criação da Discoteca Musical, durante a gestão de Mário de Andrade como secretário da Cultura, surgiu da preocupação com a preservação e conservação de gravações de certas manifestações musicais que precisavam ser guardadas para não desaparecerem em meio à grande quantidade de músicas estrangeiras e nacionais lançadas pela indústria fonográfica da época. Tal fato também era percebido como ameaça à

memória cultural brasileira devido à larga divulgação das músicas comercializadas e sua rápida aceitação perante boa parte da população.

A perda da memória cultural também era entendida como prejuízo para o legado de execuções fiéis às manifestações musicais de tradição oral. Por exemplo, em carta ao musicólogo Mozart de Araújo, o compositor nacionalista Guerra-Peixe expressou como esse problema afetou o resultado proposto em uma composição nacionalista sua:

Pois o Gonguê é o único ponto de referência rítmica. Tudo faz variações; embora uns instrumentos mais e outros menos. Infelizmente o tocador de Gonguê está influenciado pelo Rádio. Fazia de vez em quando ritmo de tamborim!!! (apud FARIA JR., 1997, p. 38).

Tal conjectura interferia também nas propostas educacionais do projeto nacionalista que visava em longo prazo formar uma tradição na música brasileira. Os nacionalistas julgavam que as próximas gerações de compositores não iriam precisar mais pesquisar o folclore para aplicá-lo nas suas obras, pois, com a formação de novos músicos adaptados ao contexto nacionalista, já haveria a consciência de como a música brasileira de concerto precisaria soar.

A música fonte de inspiração dos modernistas era caracterizada, sobretudo, pela imutabilidade e permanência. Assim, as rápidas transformações que as tendências internacionais causavam na música popular não iam ao encontro de suas ideias. As convicções do projeto nacionalista iam contra a industrialização e a comercialização musical, justamente o que estava diretamente associado ao arranjo.

Além disso, o arranjo estabelecia uma relação direta com a música internacional, em especial com o jazz. Havia uma acelerada assimilação dos procedimentos orquestrais vinculados à formação instrumental das orquestras americanas pelos arranjadores de música popular brasileira. Apesar de Mário de Andrade reconhecer as contribuições do jazz, conforme a seguinte afirmação sua: “Eu adoro o jazz e sei que ele criou novos efeitos orquestrais importantíssimos na evolução da música moderna”¹, esse elemento não poderia ser incluído no projeto nacionalista, uma vez que os seus objetivos principais ainda não haviam sido alcançados. Portanto, era preciso primeiro assegurar o êxito das ideias iniciais para uma possível inserção de novas sonoridades.

A adoção dos ritmos dos gêneros de música popular, bem como sua instrumentação e procedimentos orquestrais nas composições para músicas de concerto não era feita, também, em razão da transitoriedade das músicas da moda. Na proposta musical nacionalista, a composição não deveria estar atrelada às tendências vulneráveis e manipuláveis pelo interesse da indústria fonográfica, mas em uma música com maior grau de invulnerabilidade por seu vínculo à tradição e por não estar pautada em interesses comerciais.

A seguir, o compositor Guerra-Peixe será usado como exemplo para demonstrar o impacto do pensamento nacionalista sobre os músicos do século XX. Guerra-Peixe foi adepto confesso e convicto das propostas nacionalistas de Mário de Andrade. Ele expressou seu pensamento sobre o uso de música popular urbana em composições de música para concerto em entrevista concedida ao jornal Gazeta Musical (e de outras artes), em 1958:

A meu ver, os compositores que se inspiram na música do choro e da seresta – música tonal – não vêm encontrado novas soluções, uma vez que essa modalidade de música está prestes a desaparecer, sufocada pelas novas preferências nos grandes centros urbanos (apud MALAMUT, 1999, p. 29).

Para o compositor, o aproveitamento de tipos de músicas por ele avaliadas decadentes nas composições colocaria sua obra no mesmo nível de instabilidade e brevidade destas por estar associada aos gêneros considerados como obsoletos pelo público geral.

Essa foi uma questão na qual Guerra-Peixe muito refletiu levando-o a deixar o Rio de Janeiro para iniciar pesquisas em Pernambuco. Em 1949, escreveu sobre dúvidas que tinha sobre os rumos que deveriam orientar sua decisão pela “busca de uma estética nacionalista”:

1 – Como evitar ser atraído para a órbita de Villa Lobos? Este músico que viveu ele próprio o choro (estilo de música urbana e conjunto típico) e o conhecia como poucos.

2 – Teria o choro suficiente força de expressão para resistir ao tempo e permanecer atuante por período tão duradouro quanto conviesse à música erudita nacional?

3 – Caso se concretizasse a já prevista decadência do choro e seu rápido desaparecimento, as obras nele inspiradas não viriam parecer envelhecidas às gerações que não viveram esse tipo de música popular urbana? (apud MALAMUT, 1999, p. 29)

As opções escolhidas por Guerra-Peixe a partir das reflexões apresentadas na citação anterior demonstram que, para ele, as respostas para as questões dois e três deveriam ser afirmativas. Para tal constatação basta mencionar que ele destruiu as obras compostas até o ano de 1944 por terem sido escritas de acordo com a estética neoclássica com forte influência da música popular e também por ele julgá-las à sombra de Villa Lobos.

Ainda sobre o ponto de vista do pensamento excludente de Guerra-Peixe, como esse se orgulhava em ser o compositor que Mário de Andrade idealizara, ele também adotou a perspectiva deste a respeito da música popular. Nesse sentido, Guerra-Peixe, em seu curriculum vitae escrito em 1970, deu prova disso quando afirmou:

O autor deixa de mencionar uns cem números de composições de caráter popularesco – sambas, marchas, choros, etc., muitas das quais gravadas em discos fonomecânicos e editadas – por achar que, evidentemente, não interessam em virtude do gênero (VI, p.21, apud FARIA, 1997, p. 27).

Sem dúvida, o modo como Mário de Andrade entendia a música popular influenciou diretamente tal atitude tomada por Guerra-Peixe². Mário de Andrade compreendida a música popular nos seguintes termos:

Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando [sic] a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação (ANDRADE, 1963, p. 282).

Ou seja, até em termos de porcentagem o pensamento de Guerra-Peixe se aproxima ao de Mário de Andrade no que se refere à música popular, pois na continuação da citação

anterior a esta última o compositor afirmava que entre as cem composições de música popular a única digna de estar no seu catálogo pessoal de obras era “a canção ‘O canto de mar’ (versos de José Mauro de Vasconcelos), dado o seu nível artístico”. Guerra-Peixe também alegava que esta música deveria ser incluída por ter sido interpretada em “programas de concerto, a exemplo dos recitais da soprano Gioconda Peluso, realizados em São Paulo (1957-58)” (VI, p.21, apud FARIA, 1997, p. 27).

Assim como já acontecera com outros compositores³, Guerra-Peixe não assinava as composições populares com o seu nome pessoal, mas usava o pseudônimo de Célio Rocha (em alusão ao nome de solteira da sua esposa Célia Rocha) ou Jean Kelson. Entende-se que havia um bloqueio dos compositores com relação à música popular, assim como uma discriminação velada, porém perceptível nos meios cultos a associação direta a ela.

Foi em razão de tais circunstâncias e devido a essa situação ideológica que Guerra-Peixe alegou ter passado a vida toda escrevendo “arranjinhos”. Pretendia causar a impressão de que não era pelos arranjos que gostaria de ser lembrado, nem mesmo ter seu nome associado à música popular. Gostaria de ter dedicado mais de sua vida à composição de música de concerto e a ela ter o nome valorizado como um importante compositor brasileiro.

Contudo, Guerra-Peixe não negava as contribuições das suas experiências com a música popular, apenas não consentia em fazer uso desta em suas composições, como revela a entrevista que Guerra-Peixe concedeu ao barítono Inácio de Nonno:

— Nonno: Quer dizer que hoje quando você compõe você não tem mais a preocupação em fazer música com cara de Brasil?

— Guerra-Peixe: Pelo contrário, às vezes a coisa vai mais para o lado popularesco, eu até evito. Eu tenho a vantagem da minha origem, também. Do chorinho, o arranjador de música popular. Como eu meto muita lenha no Villa-Lobos, tenho minhas razões para isso, não só como músico, mas como pessoa, muito safado para mim, Santoro também não foi grande coisa não, Guarnieri então nem se fala. Mas eu costumo dizer francamente para a imprensa ou entre amigos e outro dia soube que a Aparecida falou para alguém que eu tinha mágoa do Villa-Lobos porque ele conseguiu se apurmar como compositor desde o começo, eu para viver tive que ser arranjador. Acontece que a pessoa é inteligente, é uma besteira dela. Devia dizer, Guerra-Peixe teve uma experiência que Villa-Lobos não teve.

— Nonno: E que só veio a enriquecer a sua composição.

— Guerra-Peixe: Claro! (1997, p. 280).

Quando Guerra-Peixe menciona que evitava a aplicação da música popular nas suas composições, oferece indícios de que algo desta não lhe foi possível evitar por razão de sua intensa vivência com esse tipo de música. Estudos sobre a obra do compositor indicam que foi apenas no final da vida que Guerra-Peixe fez uso calculado e pretendido dos recursos advindos da música popular em suas composições.

Na última peça completa escrita antes de falecer, do ano de 1993: a *Rapsódica* para piano, no primeiro movimento chamado “Angustiante” o compositor expõe a angustiante influência da música popular com a qual resistiu por toda vida para não cair na desaprovação de seus contemporâneos, como revela a seguinte declaração da pianista Ruth Serrão:

Ele passou de uma maneira magistral esta angústia⁴, essas oitavas descendentes que se repetem, essas dissonâncias, e há também um pouco de lembrança do passado. Porque há certos motivos que lembram a música popular dos anos 40,50; eu disse isso a ele e ele sorria, não dizia que sim ou que não, só dava aquele sorrisozinho, como a dizer que eu estava na pista certa. Mas depois me falou aqui, onde temos os temas em oitavas, compasso 4/4, onde há uma ornamentação em mordentes, ele falou que gostava muito disso nos pianistas de música popular, e que ele queria isso. Aliás, ele me falou a mesma coisa sobre a Suíte Paulista [Suíte sinfônica n. 1 – Paulista, 1955]; que lá havia uma parte na qual ele queria que isso aparecesse, mas ele não escreveu porque tinha medo de ser criticado pelo pessoal de música clássica, mas que na Rapsódica ele havia dado tudo; ele botou isto sem medo (...) (1995 apud FARIA JR., 1997, p. 119).

O trecho enfocado pode ser visualizado no exemplo 1, no início do texto.

Da mesma peça, no movimento “Sambando”, escrito em homenagem ao músico Benjamin Taubkin, que possui deliberado vínculo com a música popular, Guerra-Peixe compôs “um sambinha bem carioca” (*ibid.*, p. 119), exemplo 2, também presente no início desse texto.

Se que se a ideia do projeto nacionalista possuía como estratégia o seguinte pensamento de Mário de Andrade: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhosamente [sic.] pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa” (1928, p. 35). Os arranjadotes conseguiram aderir a essa estratégia quando adaptaram os procedimentos orquestrais advindos do jazz norte-americano nos gêneros de música popular brasileira. Isso não ocorreu apenas no aspecto do arranjo, mas, de modo geral, na própria produção musical, conforme esclarece o jornalista Ruy Castro:

Mas ao contrário do que aconteceu na maioria dos países: que tiveram o seu mercado interno esmagado, a presença da música americana não impediu que a música brasileira se firmasse artística e comercialmente dentro de casa. E olhe que, em 1927, os americanos vieram com o cinema falado e logo começaram a produzir os filmes musicais – se você fosse Francisco Alves, imagine-se competindo com Al Johnson, Bing Crosby e Fred Astaire lançando uma canção atrás da outra. Mas o Brasil fez a coisa certa: cada novidade americana que desabava por aqui era assimilada e adaptada pelos nossos artistas de forma criativa e original (2001, p. 104).

II. CONCLUSÃO

O exemplo de Guerra-Peixe ainda é usado para concluir a reflexão do presente artigo, pois esse músico participou de ambos os projetos com pleno êxito: do arranjo, por exemplo, ao tomar parte da adaptação das técnicas orquestrais advindas do jazz nos arranjos para os gêneros musicais brasileiros, e do nacionalista, ao contribuir com o desenvolvimento de pesquisas sobre o folclore e com a criação de composições com uma sonoridade tipicamente brasileira.

Após ter alcançado maturidade neste último, no final da vida, conciliou os dois projetos, provando que estes não são excludentes, como se imaginou, pois tal fusão depende apenas de um consciente domínio musical do compositor aliado à sua coerência estética.

NOTAS

1. 1930, em: Diário Nacional, artigo intitulado: “Cinema sincronizado”. Coluna Quartas musicais, São Paulo, página 29 (Série matérias extraídas de periódicos, álbum 35, arquivo IEB/USP apud TONI, 2004, p. 269).
2. O fato de Guerra-Peixe apoiar o partido do realismo socialista também explica sua posição a respeito da música popular. Porém, o presente artigo não visa a um estudo com esse enfoque.
3. Marcelo Tupinambá usava o pseudônimo de Fernando Lobo, Francisco Mignone assinava Chico Bororó e Radamés Gnattali se identificava como Vero, quando compunham músicas populares.
4. Para Ruth Serrão e Antônio Faria Júnior, as repetições dos motivos em oitavas representavam a angústia da morte que Guerra-Peixe sentia e queria expressar (*idem*).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1962.
- _____. *Música doce música*. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1963.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu do mar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.
- FARIA JR. Antonio. Emanuel Guerreiro. *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andreanas*. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- FECHER, C. Eduardo. *Suíte Sinfônica nº1 – “Paulista”, de Guerra-Peixe: um estudo da orquestração como retrato do folclore*. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- MALAMUT, S. V. *A flauta na música de câmara de Guerra-Peixe*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- NONNO, Joaquim Inácio de. *Nacionalismo, Enculturação e Estética: Uma Leitura dos Ciclos Drummondiana e Sumidouro de César Guerra-Peixe*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadotes e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras)-FFLCH Universidade de São Paulo, 2001.

Técnicas Composicionais do Séc. XX nas Canções de Frederico Richter

Carla Domingues Batista, Marcos Tadeu Holler

Universidade do Estado de Santa Catarina

¹carladom@gmail.com, ²marcosholler@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Frerídio, canção erudita brasileira, música do século XX

RESUMO

Na obra vocal do compositor Frederico Richter (1932), ou “Frerídio”, podem ser encontradas grande parte das técnicas pós-tonais surgidas no século XX, desde o atonalismo até o tonalismo livre, passando pela pantonalidade e por incursões seriais. As canções com acompanhamento de piano estão presentes em todas suas fases, e por meio deste gênero é possível identificar estas técnicas e exemplificá-las, contribuindo assim para o panorama da pesquisa da música de câmara brasileira.

I. INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta um panorama da obra vocal do compositor Frederico Richter (1932) com especial enfoque no gênero canção (que representa a grande maioria de sua obra), buscando visualizar o uso de diferentes técnicas composicionais surgidas no século XX. O artigo divide-se em duas partes: na primeira são apresentados uma pequena biografia do compositor e dados sobre sua trajetória artística e docente, e na segunda são descritas as suas fases composicionais, usando-se canções como exemplo de cada uma delas.

II. DADOS BIOGRÁFICOS¹

O compositor Frederico Richter é natural de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. Nascido em 06 de fevereiro de 1932, filho de imigrantes austríacos, desde muito cedo teve contato com a música, e compôs sua primeira obra por volta dos 12 ou 13 anos de idade. É também conhecido como *Frerídio*, como se autodenominou, buscando ressaltar sua nacionalidade brasileira tantas vezes contestada e desacreditada devido à origem austríaca de seu sobrenome.

A formação acadêmica de Richter deu-se inicialmente em Porto Alegre, onde, em 1951, graduou-se em violino pela Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, e nesta época passou a atuar como Spalla da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA, na qual permaneceu por 20 anos. De 1979 a 1981 cursou Pós-doutorado na McGill University, no Canadá, e neste período desenvolveu a maioria de sua obra eletrônica e eletroacústica, tendo composto cerca de 45 obras. Como docente atuou no então Conservatório Municipal de Pelotas, hoje Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas. Também foi docente na Universidade Federal de Santa Maria, onde em 1966 criou a Orquestra da Universidade Federal de Santa Maria, da qual foi diretor até 1998.

Frederico Richter é compositor de mais de 200 obras para diferentes formações, nas quais se observa uma constante renovação, visto que procurou experimentar diversificadas técnicas de composição surgidas no século XX, mesmo que não as tenha incorporado em definitivo em sua obra como um

todo, como é o caso do serialismo e do dodecafonismo. Isto fundamenta-se nas palavras do próprio Richter:

[...] eu não seguia nenhum modelo já existente mas, criava com as minhas idéias sem maiores preocupações. Se eu tinha algum modelo ocasional na cabeça eu o evitava deliberadamente: as antinomias e a rebeldia contra “trilhos” me conduziam. Mas, a junção do antigo com o novo sempre me atraíu. (RICHTER, 2000)

Richter se autodenomina um compositor vocal (1993), e isso se comprova através de suas canções, que são cerca de 100 e que representam a grande maioria de sua obra. Através delas podemos vislumbrar seis décadas de atuação do compositor, nas quais experimentou técnicas de composição e aprimorou tendências. Compôs ainda obras para coro misto, sendo que algumas foram reunidas no *Livro de Corais* (1978), dentre as quais se destaca *Bacanal*, obra para coro misto, composta com técnica mista, atonalismo e modalismo e, segundo o compositor “um certo serialismo inconsciente” (RICHTER, 2000). De suas experiências com música eletrônica e eletroacústica apenas uma obra envolve voz recitada e não canto em linha melódica, *Meantime – Far away* (1979) foi composta utilizando voz modulada e improvisação no Sintetizador Lecaine, no Estúdio Eletroacústico da McGill University.

III. AS FASES DA OBRA DE FREDERICO RICHTER

No artigo *A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal* (1993) Frederico Richter divide sua obra em 4 fases. Cabe observar que o próprio compositor, em entrevista de 2009, afirmou que a divisão entre as fases não é rígida, já que existem intersecções entre elas, e que as datas são aproximadas. As fases seriam as seguintes:

- 1) Fase tonal-atonal, de 1950 a 1965, da qual fazem parte obras como *Três cantos*, com versos de Casemiro de Abreu (1952) – para canto e piano e *Pequenas Peças Fáceis* (1964).
- 2) Fase serial-atonal, de 1966 até 1979, da qual se destacam *Três Canções sobre uma Série* (1969), com versos de Manuel Bandeira e a atonal *Som* (1971), com versos de Cecília Meireles.
- 3) Fase de música eletrônica e concreta, de 1979 até 1989. Chamada de Fase McGill e na qual Richter compôs *Sonhos e Fantasia* (1980) e *Estudo Eletrônico* (1980).
- 4) Fase de experiências com música fractal, de 1989 até 1993, da qual se salienta *Monumenta Fractalis-Thomas* (1991).

Com a concordância de Richter, pode-se afirmar que de 1993 em diante existe uma 5ª fase que poderia ser definida como tonal-livre e pós-moderna, uma vez que as composições

apresentam, em geral, um centro tonal, mas não necessariamente uma tonalidade pré-definida, como é o caso da canção *Inania Verba* (2008), com versos de Olavo Bilac. Esta ausência de uma tonalidade pré-definida, contrastando com o centro tonal é o que difere a primeira fase da atual.

O texto a seguir apresenta uma descrição mais pormenorizada de cada fase, utilizando-se trechos de canções como exemplos de cada uma delas. Algumas das análises foram contribuição do próprio compositor, em entrevista recente (2008).

A. 1ª Fase

Suplício Tantálico é uma canção que foi composta em 1949, mas que já faz parte da fase tonal-atonal, uma vez que, como mencionado anteriormente, estas datas são apenas aproximadas. Com versos de Alceu Wamosy, *Suplício Tantálico* é parte integrante do ciclo *Coroa de Sonho*. Segundo Frederico Richter esta canção é pantonal, começa com uma dissonância e a melodia evolui em diversas outras dissonâncias, constituindo-se em modulações. Segundo Antenor Ferreira Corrêa (2005, p. 168), pantonalidade seria a tonalidade de forma indireta, “engendrada pela percepção da audição dos fenômenos sonoros”. De fato, no Exemplo 1 pode-se perceber a ênfase que o compositor dá na terça menor Sol – Si $\flat$ enquanto a voz intermediária faz cromatismo Mi $\flat$ – Ré – Dó $\sharp$ sustentada por um baixo em Fá $\sharp$, material este que será reapresentado no compasso 36.



Figura 1 - *Suplício Tantálico* (1949), compassos 1 a 11. ²

Durante toda a peça têm-se a impressão de que tonalidade é Ré menor, mas esta não é apresentada de maneira clara em nenhum momento, o que fica ainda mais complexo quando a tonalidade de Lá menor parece encerrar a peça (Figura 2).

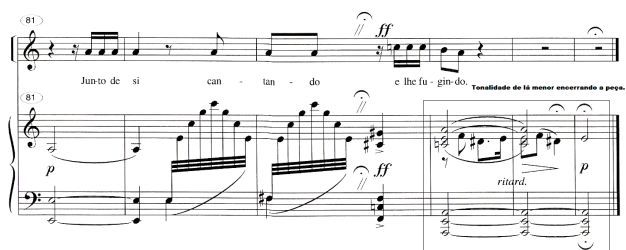


Figura 2 – *Suplício Tantálico* (1949), compassos finais.

Uma das canções que talvez melhor represente a primeira fase composicional de Frederico Richter é *Amor*

Obscuro (1962), também com versos de Alceu Wamosy. Inicia-se em Ré menor e termina no V grau (Ex. 3) e utiliza-se de interessante ponte modulante para retornar ao Ré menor.

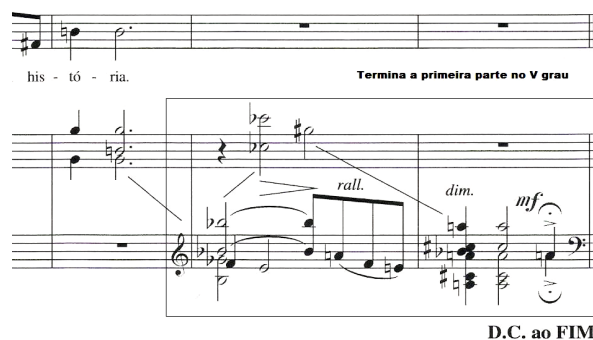


Figura 3 - *Amor Obscuro* (1962), compassos finais da seção central.

B. 2ª Fase

A segunda fase composicional de Richter tem como destaque suas experiências com o dodecafonismo, e o ciclo *Três Canções sobre uma Série* (1969) merece ser citado como exemplo. As canções, sobre poemas de Manuel Bandeira, são *Madrigal*, *A Estrela* e *O Anel de Vidro*. Na Figura 4 nota-se a maneira através da qual o compositor apresenta a série original na voz superior e retrógrada na voz inferior, designadas no exemplo sob a ótica da Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2000).

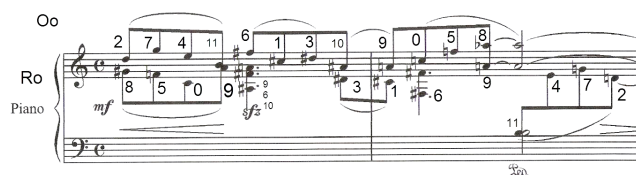


Figura 4 - *Madrigal*, (do ciclo *Três Canções sobre uma Série*), compassos 1 e 2. Edição de Cláudio Thompson.

Neste período Frederico Richter compôs também algumas obras atonais, dentre as quais destaca-se *Som* (1971), com versos de Cecília Meireles. Esta peça não apresenta barras de compasso e utiliza ainda alguns recursos de técnicas expandidas, como por exemplo a indicação com relação à última frase: “Cantar para dentro do para dentro do piano para vibrar as cordas.”

C. 3ª e 4ª Fases

A única canção escrita na 3ª fase composicional de Richter é a peça *Meantime – Far away* (1979) composta durante seu pós-doutoramento na McGill University, no Canadá. Até o momento a partitura não pôde ser obtida, por isso não se entrará em maiores detalhes aqui sobre essa fase. Da quarta fase composicional de Frederico Richter, período de seus estudos com a teoria dos fractais e música concreta, não há registro de nenhuma canção.

D. 5ª Fase

É somente a partir de 1995 que Richter recomeça a compor canções e desde então tem se dedicado bastante ao gênero, tendo composto mais de 100 canções sobre textos de poetas norte- e sul-americanos, sobretudo brasileiros. Nesta

quinta e atual fase o tonalismo livre tem sido um procedimento bastante utilizado pelo compositor. Na canção *Inania Verba* (2008) nota-se que a tonalidade está expressa na armadura de clave, diferentemente de grande parte das canções das fases anteriores, e que o compositor dedica-se mais ao material rítmico, como podemos constatar na Figura 5.



Figura 5 - *Inania Verba* (2008), compassos 1 a 3. Edição do compositor.

IV. CONCLUSÃO

Por meio dos exemplos apresentados é possível perceber que várias técnicas composicionais surgidas no século XX encontram-se presentes na obra vocal de Frederico Richter, a qual consiste em vasto acervo para a canção de câmara brasileira. O estudo das canções compostas por Richter evidenciam ainda em sua obra uma importante fonte de pesquisa musicológica para o país, colaborando para ampliar a visibilidade do Rio Grande do Sul no cenário da música erudita nacional, e assim amenizar a imagem periférica que esta, assim como outras regiões do país, ainda ocupam na historiografia brasileira. Este artigo é parte de uma pesquisa ainda em andamento desenvolvida dentro do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Cabe ressaltar que os resultados apresentados aqui são preliminares, e que posteriormente análises mais aprofundadas poderão levar a ulteriores conclusões.

¹ Extraídos de texto não publicado, apresentado pelo compositor em palestra na Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, em 2000.

² Os exemplos 1 a 4 foram extraídos da edição do ciclo de canções *Coroa de Sonho* de 1997 (Edições Goldberg).

REFERÊNCIAS

- CORRÊA, Antenor Ferreira. Polinômio: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. *Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM*, n. 11, dez. 2005.
- RICHTER, Frederico. *A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal*. Montreal/Canadá, 1993. Não publicado.
- _____. *Minha obra, vivências e influências*. Palestra. Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro/ RJ, 2000. Não Publicado.
- _____. Entrevista concedida a Carla Domingues Batista, por e-mail, 2008.
- _____. Entrevista concedida a Carla Domingues Batista, por e-mail, 2009.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-tonal Theory*. Prentice-Hall, Inc. New Jersey, 2000.

Partituras

RICHTER, Frederico. *A Coroa de Sonho – Ciclo de Canções para voz solista, piano e coro misto*. Goldberg Edições Musicais, Porto Alegre, 1997.

Subsídios para Datação de Publicações Brasileiras de Música Sacra e Religiosa

Carlos Alberto Figueiredo^{*1}

^{*}Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

¹cafig1@globo.com

Palavras-Chave

Música sacra e religiosa brasileira – impressos musicais brasileiros – catálogos – datação

Key-Words

Brazilian sacred and religious music – Brazilian printed music – catalogues – dating

RESUMO

Resumo: Esta comunicação trata da datação de publicações brasileiras, item essencial no Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa dos Séculos XVIII e XIX brasileira, pesquisa em curso do autor. O objetivo é apontar subsídios para a solução dos problemas de datação, a partir dos estudos de D.W. Krummel e Mercedes Reis Pequeno. Foram utilizados como exemplo sete exemplares de um *O Salutaris*, de Abdon Milanez (1858-1927) e quatro exemplares de uma *Ave Maria*, de Antônio Ferreira do Rego, todos impressos pela firma Vieira Machado e firmas sucessoras, num período de cerca de 50 anos.

ABSTRACT

Abstract: This paper treats the dating of Brazilian printed sources, essential item for the Catalogue of Printed Brazilian Sacred and Religious Music from the XVIII and XIX centuries, present research of the author. The purpose is to bring subsidies for the solution of the problems of dating, departing from the studies of D.W. Krummel and Mercedes Reis Pequeno. Seven samples of a *O Salutaris*, by Abdon Milanez (1858-1927) and four samples of an *Ave Maria* by Antônio Ferreira do Rego, all of them printed by Vieira Machado and ensuing houses during circa 50 years have been used as example.

* * *

A Bibliografia, estudo dos impressos enquanto objetos materiais, tem entre seus aspectos mais pesquisados a questão da datação desses impressos. Krummel, em seu fundamental estudo sobre a datação de publicações antigas de música, estabelece três usos para os quais esse item é de primordial importância (1974:12-13):

- 1) editorial: a busca da autenticidade do texto
- 2) bibliográfico: a história dos documentos
- 3) catalogação

O Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira dos séculos XVIII e XIX, pesquisa que desenvolvemos há dois anos, está dividido em duas etapas. A primeira, o catálogo propriamente dito, de caráter descritivo, trará uma listagem dessas publicações, tendo campos, tais como: nome da obra, incipit textual, nome do compositor, utilização litúrgica ou paralitúrgica, nome do editor, formação instrumental-vocal, referências em outros catálogos, entre outros. O catálogo terá formato digital, permitindo a constante atualização dos dados, além da disponibilização na Internet, o que facilitará o acesso por parte dos interessados. Em sua segunda etapa, será feita uma análise dessas publicações: aspectos editoriais, tipologia da edição, menção a fontes utilizadas, presença de introdução contextualizadora, etc. O

catálogo já conta com cerca de 535 itens, abarcando desde a década de 1850 até o presente e pretende atingir tanto a pesquisadores como intérpretes.

Um dos campos da primeira etapa que mais apresenta problemas é exatamente o da datação das publicações. É verdade que 392 delas, ou seja, cerca de 73%, não apresentam maiores dificuldades. Entretanto, há situações, como a primeira fase da coleção Música Sacra Mineira, publicada pela FUNARTE, com 77 itens (dos quais um está fora do âmbito de nossa pesquisa, por se tratar de obra profana), onde não pisamos em terreno tão firme. Através de depoimentos pessoais de Aluizio Viegas, músico e pesquisador de São João del Rei e do maestro Ernani Aguiar conseguimos estabelecer o início da década de 1980 como o período dessas publicações, embora não seja possível estabelecer o ano de cada uma delas individualmente.

O maior problema, entretanto, está nas publicações feitas originalmente ainda no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, cerca de 67. O fato de muitas delas terem sido republicadas até 70 anos depois da publicação original cria uma grande dificuldade para a datação. Diga-se, de passagem, que a republicação não é comum no panorama editorial brasileiro, mas ocorre, principalmente na transição dos séculos XIX para XX, tendo a pujança do mercado editorial criado esse fenômeno.

Tomaremos como exemplo para este estudo as várias publicações de duas obras: um *O Salutaris*, do engenheiro e compositor paraibano Abdon Milanez (1858-1927), das quais temos em mãos cópias de sete exemplares, e uma *Ave Maria* do desconhecido compositor Antônio Ferreira do Rego, que é dado nessas publicações como “alumno do Imperial Instituto dos Cegos” (atual Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro). Santos menciona seu nome como professor de órgão e piano na mesma instituição, em 1890 (1942:317), e Cernicchiaro o cita “entre os organistas cegos mais hábeis” (1926:607). Da *Ave Maria* temos quatro exemplares. A publicação original de ambas as obras foi feita pela Vieira Machado & Ca. Editores.

Como estabelecer a cronologia desses exemplares, diferentes entre si em vários aspectos? Observaremos que as modificações ocorrem em sua maioria nas capas das publicações, mas o texto musical, no miolo, é mantido intacto em todos os exemplares das duas obras. É ainda no miolo que algumas poucas, mas importantes modificações não textuais ocorrem, como veremos adiante.

Krummel aponta para alguns itens essenciais, diretos ou indiretos, como subsídios para a finalidade de datação de

impressos, dos quais selecionamos os seguintes (Krummel, 1974: passim):

a) a numeração das placas utilizadas para a impressão – a sequência numérica das publicações, habitual nas firmas publicadoras, à guisa de catalogação, permite a chamada paracronologia (Krummel, 1974:53). Esse item pode ser encontrado tanto nas capas quanto no miolo das publicações;

b) o registro do endereço da firma publicadora na publicação – cruzando esse endereço com a cronologia das mudanças de endereço é possível uma aproximação com a provável data da publicação. Esse item é encontrado normalmente nas capas das publicações;

c) anúncios das publicações em periódicos da época – sendo esses periódicos datados, é possível estabelecer um *terminus post quem* - a mais antiga data possível - para a data da publicação;

d) anúncios em outras publicações da mesma firma – é costumeira a presença de listagens de outras publicações da mesma firma, seja na capa da frente ou na detrás. As transformações nessas listagens podem servir como subsídio para a datação das publicações onde ocorrem;

e) catálogos das publicações da firma – a datação desses catálogos permite estabelecer um *terminus post quem* para a data da publicação isolada;

f) referências a eventos ou pessoas da época – dedicatórias, mudanças na moeda em que são expressos os preços das publicações, carimbos de bibliotecas, etc.;

Outros itens mais sofisticados podem também ser utilizados, segundo o autor: tipo de tecnologia usada para a impressão - tipografia, gravura, litografia -, marcas d'água do papel utilizado, tipo de notação, data de copyright, etc.

Para a aplicação do estudo de Krummel em fontes impressas brasileiras encontramos o apoio do verbete “Impressão Musical no Brasil”, de Mercedes Reis Pequeno, publicado na Enciclopédia de Música Brasileira (1977). No minucioso estudo da pesquisadora, que foi fundadora e diretora da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, desfilam diante de nós as inúmeras firmas que se ocuparam da publicação de música no Brasil, a partir do século XIX. Era um mercado que sofria constantes modificações: firmas surgiam e se desfaziam; firmas se uniam e separavam; firmas eram herdadas ou compradas por outras; mudavam de endereço.

No estudo de Pequeno nos interessam alguns itens, tais como:

a) correlação entre numeração de chapas e os anos de publicação, item detalhado no que diz respeito à firma Bevilacqua, com seus desdobramentos, e da Arthur Napoleão, que também inclui a correlação com os vários endereços da firma, com seus desdobramentos;

b) correlação entre os diferentes nomes das firmas e o período de atuação;

c) correlação entre os endereços das firmas e o período de atuação.

É inevitável que o estudo de Pequeno tenha suas imprecisões, mas serve como uma guia importante para o problema da datação das fontes impressas brasileiras, assunto desta comunicação. É de se lamentar apenas nesse estudo a falta de referências bibliográficas que facilitariam o caminho para novas pesquisas.

A Casa Vieira Machado & Ca. Editores, firma carioca responsável pela publicação original do *O Salutaris* e da *Ave Maria*, objetos desta comunicação, tinha o hábito, nem sempre sistemático, de colocar a data da publicação junto com a numeração da chapa.

No quadro abaixo, vemos um esboço de correspondência entre a numeração das chapas e o ano de publicação, conforme conseguimos pesquisar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ:

Tabela 1 – Correspondência entre números de chapas e anos de publicação da firma Vieira Machado

Numeração da chapa	Ano de publicação
981	1901
1016	1902
1021	1902
1047	1902
534	1907?
728	1907?
840	1907?
1083	1908?
1233	1904
1237	1904
1307	1905
1423	1910
1428	1910
1486	1912
1498	1912
1543	1913

Observe-se a incoerência na correspondência entre a numeração das chapas nos anos de 1907 e 1908. Parece uma numeração paralela. As várias circunstâncias que levam a inconsistências das firmas impressoras com relação à numeração das chapas são exemplificadas em detalhe por Krummel (1974:53-64).

I. O SALUTARIS DE ABDON MILANEZ

É possível estabelecer a data da publicação original do *O Salutaris* de Milanez, claramente presente na maioria dos exemplares disponíveis: Outubro de 1901 (*10 1901*). O número da chapa é V.M & C.981.

O exemplar aparentemente mais antigo de que dispomos da publicação dessa obra traz como endereço da firma a Rua dos

Ourives, 51 (atual Rodrigo Silva, no centro do Rio de Janeiro), situando-o, pois, entre 1901, data da publicação original e 1908, ano limite em que a Vieira Machado esteve nesse endereço (Pequeno, 1977:358). Alguns itens complementares poderiam ajudar a precisar a data: o nome manuscrito da proprietária do exemplar, Adelaide Fragoso, e um carimbo da catalogação na Biblioteca da Escola Nacional de Música. A referência à Escola Nacional de Música não se apresenta como de grande valia, pelo fato dessa instituição de ensino ter adotado esse nome a partir de 1937, ou seja, em data muito posterior ao período que nos interessa.

Seguindo a provável cronologia, encontramos uma republicação dessa obra no período entre 1911 e 1925, época em que essa firma esteve na Rua do Ouvidor, 179 (Pequeno, 1977:358), endereço constante na capa. Observe-se que a data da publicação original não está presente, mas o número da chapa permanece no miolo, como é de costume. Como itens complementares, encontramos dois carimbos mencionando a biblioteca da Escola Nacional de Música, o que não é de maior interesse, pelas razões já mencionadas acima, e um carimbo informando a doação de José Albuquerque Lima. Um pouco mais promissor é o anúncio na capa, “Músicas para Canto”, com uma listagem de outras publicações da mesma firma, com os respectivos preços. Uma eventual datação da composição de uma dessas obras poderia ajudar na datação da republicação aqui tratada, por exemplo.

Em seguida, temos uma republicação, provavelmente nos anos de 1925 ou 1926. Aqui, o dado fundamental é a presença do nome do pianista mineiro Guilherme Fontainha (1887-1970) associado com a publicação (Pequeno, 1977:358). Também aqui a data da publicação original não consta, mas o número da chapa permanece no miolo. Mencione-se ainda a presença de um número de telefone, Norte 5937. Uma consulta a catálogos telefônicos do início do século XX poderia ajudar a estabelecer a época exata em que essa firma passou a ter esse número de telefone, sendo mais um item auxiliar para a datação da republicação. Outro anúncio “Músicas para Canto” está presente na capa, mas sem os preços e com poucas obras em comum. Mencione-se, ainda, o carimbo da firma paulista Casa Sotero – Campassi & Camin, situada na Rua Direita, no. 37, endereço que passou a ter a partir de 1921 (Pequeno, 1977:360).

Num outro exemplar, da mesma época que o anterior, reencontramos a data da publicação original no miolo. As novidades aqui são um carimbo da Casa Mozart, fundada no Rio de Janeiro em 1905 e ativa até a década de 1940 (Pequeno, 1977:358), e uma nova listagem-anúncio, na capa de trás, intitulada “Canções Brasileiras”.

O quinto exemplar apresenta a obra republicada sob a égide de Edição E.A.M (Ernesto Augusto de Matos), tendo como depositários a Rádio Continental Ltd. O período dessa publicação cai entre 1934, ano em que Ernesto Augusto de Matos assumiu o controle da firma (Pequeno, 1977:358), e 1942, pela moeda utilizada, ainda o mil-réis, que foi mudada para cruzeiros em outubro desse ano. Não conseguimos ainda averiguar o período exato em que a mencionada Rádio Continental esteve associada com a publicação, o que seria importante para a datação. O número da chapa foi modificado para E.A.-3-M, no miolo, segundo uma lógica que ainda não conseguimos identificar. Outros dados são: o mesmo carimbo da Casa Mozart, o nome manuscrito da proprietária, Olga

Nobre, e uma nova listagem-anúncio intitulada “Trechos Originaes Modernos / ara (sic) piano”, com os preços. Observe-se a simplicidade da capa da frente, sem ilustração.

O sexto exemplar apresenta uma nova numeração de catálogo (chapa), E.A.M 20021, presente tanto na capa como no miolo. Um dado novo surge com a associação do nome da Irmãos Vitale Editores, firma fundada em São Paulo em 1923 e com atuação nessa cidade e Rio de Janeiro. O preço, ainda em expresso em mil-réis, nos indica período anterior a 1942, pela razão já exposta acima. Na capa de trás encontramos a listagem-anúncio intitulada “Canções Brasileiras”, com novo lay-out e novas obras. Note-se a majoração dos preços das obras em comum com o exemplar anterior. Destaque-se, ainda, o número 0019, presente na capa detrás, indicando, provavelmente, o número do exemplar dentro da tiragem. Encontramos, ainda, os endereços da Irmãos Vitale em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O sétimo e último exemplar de que dispomos mantém algumas características em comum com o exemplar anterior: mesma ilustração da capa e a mesma associação com a Irmãos Vitale – Editores, em São Paulo e Rio de Janeiro. No entanto, há algumas modificações importantes. O número de catálogo (chapa) muda mais uma vez, agora para E.A.M. 21, tanto na capa quanto no miolo; o preço impresso está expresso em cruzeiros (Cr\$ 3,00), indicando período posterior a outubro de 1942. O preço, aliás, está rasurado, majorado para Cr\$ 5,00, mediante carimbo. A capa de trás apresenta a mesma listagem “Canções Brasileiras”, mas desaparece o endereço da Irmão Vitale no Rio de Janeiro, permanecendo o mesmo endereço de São Paulo. Curiosamente, o preço dessas publicações anunciadas ainda permanece em mil-réis, o que nos leva a supor que essa republicação deva ter acontecido logo no período da mudança das moedas, ou seja, talvez em 1943. O número do exemplar dessa tiragem é 255. Mencione-se, ainda, o carimbo da Casa Arthur Napoleão – Sampaio Araújo & Cia Ltda, com endereço na Av. Rio Branco 122, no Rio de Janeiro. Essa firma estabeleceu-se nesse endereço a partir de 1913 (Pequeno, 1977:357), informação que não nos ajuda muito na datação de uma publicação ocorrida certamente após 1942, como vimos acima.

II. AVE MARIA DE ANTÔNIO FERREIRA DO REGO

Continuando nosso exercício de datação, abordaremos quatro exemplares da *Ave Maria* de Antônio Ferreira do Rego. A baixa numeração da chapa, V.M e C. 106, indica que a publicação original deve ter ocorrido provavelmente em 1893. Podemos tomar como referência a data da publicação original de *Viva la Gracia*, valsa de Chiquinha Gonzaga para piano, publicada em 1894, com numeração de chapa V.M e C.194. A firma Fontes & Cia Novo Empório Musical foi fundada em 1891, sendo seguida pela Vieira Machado & Ca. Editores a partir de 1893 (Pequeno, 1977:358). Os dois primeiros exemplares de que dispomos, e que julgamos serem os mais antigos, são idênticos no que diz respeito à composição artística da capa. O endereço presente em ambas as capas, Rua dos Ourives, 51, demonstra que foram publicados entre 1893 e 1908, período em que a firma publicadora ali se situava e teve esse nome, como já vimos acima. Entretanto, há algumas diferenças pequenas, mas importantes. Aquele que estamos considerando como o exemplar mais antigo contém a

numeração da chapa, vista acima, no miolo, e os dizeres “Officina Litho-Zincographica de Vieira Machado & C.”, na capa, não presentes no segundo exemplar. O dado mais importante, porém, é o fato de o segundo exemplar conter um número de telefone, “Telephone-1051”, na capa, não presente no primeiro. Supomos, naturalmente, que, naqueles tempos, a presença de um número de telefone deva significar algo novo, posterior. Este segundo exemplar porta ainda uma data manuscrita, “13-4º. 1908”, o que corrobora o *terminus ante quem* - a data mais recente possível - estabelecido acima para esta publicação. Seja mencionada, ainda, no canto superior esquerdo, uma dedicatória de oferecimento, ilegível.

O terceiro exemplar localiza a firma na Rua do Ouvidor, 179, o que nos faz situa-lo entre 1911 e 1925, período em que a Vieira Machado esteve nesse endereço. O número da chapa permanece no miolo e encontramos na capa da frente a listagem de outras obras da firma, “Músicas para Canto”, já mencionada. Este exemplar partilha, pois, das mesmas características do segundo exemplar do *O Salutaris*, estudado acima.

O quarto exemplar, bem posterior, tem todas as características do quinto exemplar do *O Salutaris* analisado acima: capa simples, associação com Ernesto Augusto de Matos (Edição EAM) e a Rádio Continental Ltd e preço ainda em mil-réis, o que o situa no período entre 1934 e 1942. Sejam mencionados, ainda, uma inscrição manuscrita ilegível, no canto superior esquerdo, provável nome da proprietária do exemplar, e um carimbo da Casa Arthur Napoleão.

III. CONCLUSÃO

A catalogação de fontes impressas, objetivo de nossa pesquisa mais ampla, o Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira dos Séculos XVIII e XIX, demanda o estabelecimento das datas de suas publicações. Este item é muitas vezes problemático, pelo fato de boa parte das firmas publicadoras em atividade no final do século XIX e início do século XX, não registrar de forma clara esse dado tão precioso. Os estudos de Krummel e Pequeno são de grande valia para a datação de fontes impressas, trazendo subsídios para tal. Esta pesquisa ainda está em curso e os dados aqui apresentados não são conclusivos. O objetivo aqui foi apenas utilizar esses sete exemplares de um *O Salutaris* de Abdon Milanez e os quatro exemplares da *Ave Maria* de Antônio Ferreira do Rego como exercício de datação, chamando a atenção para as informações contidas nessas publicações - muitas ainda não investigadas - e que podem levar a um resultado cada vez mais preciso.

REFERÊNCIAS

- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile - dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- GONZAGA, Francisca. *Viva la Gracia - valsa hespanhola*. Partitura impressa para piano. Rio de Janeiro: Vieira Machado e Ca., 1894.
- KRUMMEL, D.W. *Guide for dating early published music - a manual of bibliographical practices*. Kassel: Bärenreiter, 1974.
- PEQUENO, Mercedes dos Reis. Impressão Musical no Brasil. In Marcondes, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira - erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art, 1977, p. 352-363.

SANTOS, Maria Luiza Amâncio Queiroz. *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

As Noções de “Popular” e “Erudito” na Música Brasileira da Década de Setenta

Clayton D. Vetromilla

PPGM - UNIRIO

cvetromilla@gmail.com

Palavras-Chave

Década de setenta, música popular, música erudita

RESUMO

Neste estudo partimos de um resumo da trajetória dos conceitos “música erudita” e “música popular” brasileira para discutir as peculiaridades da produção cultural durante a década de setenta, período de nossa história recente no qual atividades ligadas à prática da música erudita, popular e folclórica se re-configuraram em função das novas exigências da indústria cultural bem como dos parâmetros firmados pela *Política nacional de cultura*.

I. INTRODUÇÃO

O presente trabalho se insere numa pesquisa sobre o contexto de atuação da música erudita durante a década de setenta. Primeiramente, apresentamos um resumo dos grandes marcos da discussão entorno das designações “música erudita” e “música popular” brasileira desde o limiar da década de vinte, quando Mário de Andrade estabeleceu a dualidade “arte desinteressada” e “arte interessada”, até o limiar da década de setenta, quando José Miguel Wisnik formulou a subcategoria dos “poetas-músicos”, para localizar e legitimar certo tipo de produção cultural fora dos pólos da “arte culta” e “arte popular”.

Em seguida, tratamos de algumas das particularidades do tema tendo em vista as transformações ocorridas no mercado de difusão e produção cultural, durante o período. Finalmente, discutimos a atuação do Estado, que, através de órgãos como a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), passou a intervir, influenciar e decidir sobre “a importância do novo e velho, presente e passado” na cultura brasileira (Ianni, 1978, p.232-233).

II. DA TRAJETÓRIA

Conforme José Miguel Wisnik, durante a década de vinte, ocorreu “o primeiro momento de confronto entre o intelectual burguês e as culturas populares no território urbano-industrial”: a música popular “cruza na transversal” o espaço ocupado pela música folclórica em direção à emergente “música do disco e do rádio proliferante no espaço da cidade”, desferindo um “rude golpe” no âmbito de atuação da música erudita, cujo “sistema de representação”, produção e reprodução, se dá na sala de concerto. Para Wisnik, diante da crescente penetração da “canção das ruas”, lucrativa e utilitária, os compositores eruditos se sentem “reduzidos a uma condição francamente decorativa”:

O Estado autoritário aparece então como uma espécie de socorro para o músico erudito perdido em meio ao campo da Arte inteiramente revirado pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetos em série. Respalhada por Getúlio Vargas, a contra-ofensiva orfeônica de Villa-Lobos (ligada a uma antiga tradição tendente a fazer da música o elemento de unificação e de imantação da sociedade

em torno do Estado (...)) busca reconquistar ativamente para a ‘grande Arte’ o seu prestigioso papel de portadora do sentido da totalidade, perdido no vórtice galopante da ‘crise’ moderna (Wisnik, 1982, p.152).

Ao estudar a música popular brasileira das décadas de trinta e quarenta, Luiz Otávio Braga observa que a “ascensão fulminante da música popular” causou um “impacto excepcional na cultura das elites, porquanto fenômeno de massa” (Braga, 2002, p.151). Nesse momento, conforme Braga, respaldados pelo discurso de Mário de Andrade, os compositores eruditos reafirmam a tese segundo a qual é no folclore que se encontra “o material basal sobre o qual será erigida a música artística brasileira”, desqualificando assim, a música popular urbana, executada nas rádios e absorvida pela incipiente, mas ativa, indústria cultural (Braga, 2002, p.172).

Por outro lado, os “semi-eruditos” desempenham um papel fundamental não só para a consolidação do gênero samba-canção como também para atender exigências comerciais. Para José Ramos Tinhorão, foi o interesse em conquistar e ampliar o mercado de consumo que levou fábricas e gravadoras de discos a “contratar os serviços de bons músicos para dirigir os seus setores artísticos”:

Esses músicos, alguns deles com diploma da Escola Nacional de Música, incluíam na sua atividade de diretores artísticos das gravadoras, o papel ativo de orquestradores, o que marcava, afinal, a forma pela qual saía vestida a música entregue aos seus cuidados (Tinhorão, 1997, p. 52-53).

Para José Paulo Netto, é no final da década de sessenta que a música popular adquire, no campo da composição e interpretação, uma “dimensão – estética e cultural” privilegiada, decorrente do aporte “da alta cultura (Vinícius de Moraes, por exemplo) e de uma geração intelectual moldada pelo clima crítico do pré-64 ([por exemplo,] Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso)” (Netto, 1991, p.78). Por outro lado, Netto identifica que, no mesmo período, inicia-se um processo no qual tanto a produção como também a difusão cultural passam a ser manipuladas de modo a redimensionar a “inserção sócio-ocupacional dos *produtores da cultura*”: a instalação de “uma indústria cultural, monopolizada e centralizada”, decorrente da associação de capital estrangeiro e nacional, impõe uma dinâmica na qual o “mundo da cultura”, bem como seus produtores, está com ela sintonizado “em escala determinante” (Netto, 1991, p.69).

A entrevista concedida por Caetano Veloso a José Eduardo Homem de Mello, em agosto de 1967, é emblemática para exemplificar tal fenômeno. Para Veloso, com o advento da indústria cultural, o conceito de “música popular” perdeu as acepções “música rural” e “folclore urbano”, dando lugar à “uma música de todas as classes, e de classe nenhuma”. Na “arte do disco”, prossegue o compositor e intérprete baiano, não há lugar para a discussão entre os conceitos de popular e erudito: a “vulgarização da música, ela ter sido transformada

em produto, fez dela uma outra coisa que já é vista de uma outra maneira (...). É sob o signo de produto que a música está existindo” (Mello, 1976, p.199).

III. OS ANOS SETENTA

O texto *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, publicado inicialmente na coleção *Anos 70: ainda sob a tempestade*, de 1979, José Miguel Wisnik recorre à noção “música desinteressada” para justificar o fato de a música erudita brasileira não ter conseguido estabelecer “um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade”. Conforme Wisnik, certas características da prática da música erudita, puramente estético-contemplativa e executada sobriamente numa sala de concerto, não se adaptam às “características da prática musical brasileira”:

o uso mais forte na música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa (Wisnik, 2005, p.29).

Posteriormente, Wisnik explicita que seu entendimento de “arte interessada” decorre do conceito de “arte popular” formulado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), ou seja, uma manifestação cultural “diretamente ligada ao conjunto da vida produtiva da comunidade” e, por conseguinte, decisivamente deslocada da função estética “de objeto oferecido à contemplação reservada (da sala de concerto, por exemplo)” (Wisnik, 1982, p.134).

Em *O minuto e o milênio*, Wisnik afirma que a música comercial-popular brasileira contemporânea convive com dois modos de produção: o “*industrial*”, das grandes empresas de comunicação (gravadoras, rádio e televisão) e o “*artesanal*”, dos “poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (Wisnik, 2005, p.25). Ou seja, de dentro do âmbito da “música popular”, cuja produção estaria perpassada pelas noções de comercial, urbano, da massa, industrial, ascende um subgrupo autônomo, os “poetas-músicos”.

Na tentativa de localizar e legitimar certo tipo de produção poética e musical fora dos pólos da “arte popular” e “arte culta”, Wisnik menciona, entre outros, Chico Buarque e Caetano Veloso, cuja obra não possuindo “um uso puramente estético-contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto”, permite uma “multiplicidade de usos”, equivalente à “multiplicidade dos modos” como é escutada (Wisnik, 2005, p.28). Contudo, acrescenta Marcos Napolitano, “para além das suas virtudes propriamente estéticas ou políticas”, essa mesma Música Popular Brasileira se torna o “carro-chefe” da indústria fonográfica: “seus ouvintes mais fiéis se concentravam nas faixas de consumo mais ricas e informadas da população” (Napolitano, 2004, p.107-108).

É Sílvia Simões Borelli quem afirma que, a partir das décadas de sessenta e setenta, os pólos popular e erudito são segmentados pelo massivo, “pela vulgarização do letrado e pela degradação do popular” (Borelli, 2005, p.56). E, nesse contexto, Muniz Sodré fornece subsídios para uma abordagem

mais ampla da questão “música erudita” / “música popular” e, por conseguinte, da produção dos “poetas-músicos”.

Conforme Sodré não há um “critério realmente válido que permita estabelecer a priori uma diferença intrínseca entre um produto de cultura elevada e outro de cultura de massa”. Do ponto de vista histórico, a cultura de massa é somente um estágio da “cultura de uma classe”, quando há uma redução das oposições: é a capacidade de estabelecer um diálogo bem articulado entre as esferas do erudito e o popular, que permite personalidades como Pixinguinha, Caetano Veloso e João Gilberto serem incorporados pela cultura de massa.

Para o autor, o “ápice ideal” da cultura de massa é a cultura elevada, portanto, Pixinguinha, “clássico da música popular brasileira” – a priori mais próximo da cultura erudita do que Teixerinha (Vitor Mateus Teixeira, 1927-1985), autor de *Coração de Luto*, e Adelino Moreira (Adelino Moreira de Castro, 1918-2002), autor de *A volta do boêmio* – pode ser associado à figura do compositor J. S. Bach (Sodré, 1978, p.18). Um mesmo fenômeno observamos, por exemplo, no processo de reconhecimento dado à obra do pianista e compositor Ernesto Nazareth.

Para Paulo Sérgio Machado, do ponto de vista da *História da música popular brasileira*, Nazareth é “popular, quando alguma de suas músicas recebe letra e é divulgada como canção”, mas o compositor deve “ser considerado músico erudito quando a análise recai sobre a estrutura de sua obra pianística” (Machado, 1971, p.2). Por outro lado, para Bruno Kiefer, na *História da música brasileira*, Nazareth “não foi um compositor popular” visto que “suas obras são demasiadamente elaboradas”: ele “não fazia música para o consumo imediato em bailes, festas, carnaval, boates”, contudo “o povo, melhor, a alma popular está presente em suas peças para piano” (Kiefer, 1997, p.122).

IV. DA PRESENÇA DO ESTADO

Para José Paulo Netto a política cultural durante a Ditadura Militar atendia a dois objetivos específicos: primeiramente, “travar e reverter os vetores críticos, democráticos e nacional-populares operantes e/ou emergentes na cultura brasileira”; e, em segundo lugar, “animar e promover a emersão de tendências culturais compatíveis com a sua projeção histórico-social” (Netto, 1991, p.71). De fato, conforme Heloisa Buarque de Hollanda, durante a década de setenta, o Estado, que inicialmente fora “incapaz de fornecer opções para a produção artística”, passou a atuar não só como agente de repressão e de censura, mas também como incentivador da produção cultural através de uma política de financiamento a certas manifestações culturais de “caráter nacional”, transformando-se no “maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado” (Hollanda, 1992, p.91).

Na visão de Sônia Wanderley, os governos militares pós-1964, tal como ocorreu durante o Estado Novo, intervieram na área da cultura como uma estratégia para “a consolidação de discursos sobre a identidade nacional e na construção de laços de solidariedade e do consenso” (Wanderley, 2005, p.68). Da mesma maneira, para Isaura Botelho, através de um discurso “de caráter nitidamente liberal-conservador”, o Estado buscava afirmar bem como ampliar o conceito de identidade nacional (Botelho, 2001, p.40).

Criado pelo decreto-lei nº74 de 21 de novembro de 1966, durante o governo do presidente Castelo Branco, o Conselho Federal de Cultura (CFC) estava subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) e possuía como prerrogativa ser “o órgão federal consultivo e normativo destinado a assessorar o Executivo Federal em assuntos culturais”. Posteriormente, com o decreto-lei nº200, de 25 de fevereiro de 1967, o “planejamento cultural” ficou a cargo do MEC e a “política cultural”, *Política nacional de cultura* (PNC), a cargo do CFC (Arinos, 1976, p.41).

Quando de sua instalação, durante do governo do presidente gel. Emílio Garrastazu Médici (30/10/1969 a 15/03/1974), o CFC foi recebido “com grande entusiasmo”, esperando-se inclusive que dele viesse “a poção mágica que tiraria da Polícia Federal as atribuições de censurar obras de arte e os planos de um Ministério da Cultura”.

Todavia, em meados de 1972, o órgão encontrava-se “pobre – tanto na capacidade de influenciar quanto na de conseguir dinheiro para sua própria manutenção”. Por conseguinte,

foi com uma surpresa apenas relativa que as pessoas presentes à transmissão da presidência [do órgão] ao professor Raimundo Moniz de Aragão ouviram do professor Arthur Cezar Ferreira Reis um ataque ao governo. Dentro da sala (...) os conselheiros (...) escutaram uma crítica violenta ‘à burocracia, incapaz de compreender a importância que honra e dignifica a competência do Conselho, e que tudo tem dificultado, numa evidente má vontade que prova sua total ausência de consciência do dever’. Nos últimos dias como presidente Ferreira Reis já revelava com clareza a modestíssima força do órgão que presidia (Especial, 1973, p.67-68).

Para José Paulo Netto, diferentemente do que ocorrera no período Médici, quando “os instrumentos repressivos” do Estado e as “multinacionais da cultura” ocupam o lugar de “inimigos declarados”, a política cultural durante o período gel. Ernesto Geisel (15/03/1974 a 15/03/1979) “empenhava-se em ganhar, justamente pelos seus matizes da ‘distensão’, se não a confiança, pelo menos uma postura não-hostil de segmentos intelectuais expressivos”, como, por exemplo, personalidades do porte de Orlando Miranda, Roberto Farias e Manuel Diégues Júnior (Netto, 1991, p.95). Assim, durante a gestão de Ney Braga à frente do MEC, configura-se uma espécie de pacto entre o Estado e os produtores de cultura: rejeição àquilo que vêm de fora, potencialmente visando à dominação do nosso mercado; e complacência às investidas governamentais, visando à “domesticação da nossa produção cultural, seja pela imposição censorial, seja por meio de armas sutis como a subvenção e o financiamento” (Cultura, 1977, p. 53).

Por outro lado, na avaliação do ministro Ney Braga, quanto “às atividades criativas no campo da cultura”, o governo elaborou um sistema de participação e estímulo, “não impondo nem orientando, mas, sim, incentivando tal com prescreve acertadamente a *Política nacional de cultura*”. Aprovado pelo presidente Geisel em 1975, o documento (PNC), segundo Braga,

reflete justamente o pensamento e a ação com que, através do Ministério da Educação e Cultura, se procura realizar uma obra construtiva no campo da cultura. E traduz, sobretudo, a intenção de promover, pelos meios ao alcance do governo, um processo ativo de desenvolvimento cultural, de que participem instituições e pessoas. Para alcançar esse fim, várias medidas

de ordem administrativa foram tomadas. Contudo, o trabalho de difusão, de apoio à criatividade, de preservação dos valores tradicionais se apresenta como testemunho do empenho com que o governo, instituições privadas e povo se associam para uma tarefa de interesse coletivo (Braga, 1977, p.4).

Evidentemente, não havia unanimidade de opinião entre os intelectuais. Por exemplo, no depoimento concedido ao jornalista Ruy Castro, o teatrólogo Plínio Marcos afirma:

o artista jamais deve atrelar-se ao poder. Esse é justamente o motivo da falta de criatividade atual. Ela é toda regulada pelo governo, através da censura ou das subvenções. Neste momento, desde as artes mais elitistas – como o balé, a ópera, o teatro e o cinema – até populares, como o circo e a escola de samba, só podem ser realizadas se forem subvencionadas pelo governo. Isso é grave, porque uma arte atrelada não pode cumprir nem o mínimo papel de crítica, quanto mais o seu verdadeiro papel: o de subverter (Castro, 1978, p.36).

Para Isaura Botelho o “grande investimento cultural” durante o regime autoritário foi a “construção de um sistema de poder através da mídia eletrônica” graças à “modernização do sistema de telecomunicações do país” bem como à “concretização de um poderoso império de televisão”, no caso, a Rede Globo, que atuasse em prol de seus interesses. Concomitantemente, porém, “dentro do jogo de compensações”, o Estado “deu atenção ao ‘nacional’ no plano das práticas culturais tradicionais, de menor impacto político numa sociedade de massas” (Botelho, 2001, p.42-44).

Entretanto, para Sérgio Miceli, é inegável que foram ampliadas oportunidades de trabalho para segmentos da produção cultural de “mercado diminuído”, ou seja, que “dependem de uma produção fortemente personalizada”, como, por exemplo, a música erudita, as artes plásticas e o teatro (Miceli, 1984a, p. 64). Para Miceli, os órgãos criados pela PNC adotaram uma postura patrimonial: restauração de monumentos e obras de arte do passado, “conservação” de atividades artísticas (por exemplo, música erudita), “indexação” de elementos associados às manifestações populares, e “proteção” material e institucional às atividades que tinham como concorrentes uma indústria cultural emergente (por exemplo, o cinema) (Miceli, 1984b, p.102).

Um dos principais artífices da criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Manuel Diégues Júnior, diretor do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC, explica que, com a criação do órgão o Estado cumpriria, “em bases novas e em toda a plenitude, as diretrizes de apoio e proteção às modalidades valiosas da produção musical, o enriquecimento de nossos símbolos gestuais e mímicos, e a assistência às artes plásticas”. Assim, a FUNARTE, sendo um órgão “diretamente envolvido no trabalho de amparo, proteção e incentivo às manifestações de nossa gente”, viabilizou a criação dos Institutos de Música e de Artes Plásticas, além de manter a atuação do Serviço Nacional de Teatro e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, transformados em institutos (Diégues, 1977, p.49-50).

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do Estado no fomento de atividades culturais não é uma novidade no Brasil: a relação entre o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) e a radiodifusão bem como entre os governos pós-1964 e as telecomunicações tiveram implicações diretas no que tange a política cultural adotada.

Nesse caso, as considerações aqui realizadas, servem como subsídio para uma compreensão mais ampla a cerca das metáforas entorno do estabelecimento dos conceitos “música erudita” e “música popular” brasileira, seus desdobramentos e parâmetros estéticos.

Tendo contextualizado o ambiente cultural da década de setenta, vêm a propósito algumas considerações acerca do trabalho a ser desenvolvido posteriormente. Estas se referem essencialmente a dois domínios: a necessidade de se refletir criticamente sobre a produção da música erudita e a proposta metodológica do trabalho a ser realizado.

A dualidade “música erudita” / “música popular”, no decorrer do período, foi pautada pela capacidade de ambas, incluindo a “música folclórica”, de se inserirem no mercado fonográfico e, principalmente, na televisão. Nesse contexto, seria salutar uma análise descritiva e comparativa das coleções de Lps produzidos pela FUNARTE como alternativa para o mercado fonográfico brasileiro (*Projeto memória musical brasileira, Documentário sonoro do folclore brasileiro e Projeto Almirante*, por exemplo), dos programas de cunho educativo transmitidos por canais de televisão (*Concertos para juventude*, por exemplo) bem como da promoção de atividades ligadas à criação musical, por exemplo, o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, 1978, realizado através da parceria entre um órgão público, a FUNARTE, e uma empresa privada, a Editora Irmãos Vitale.

Visões panorâmicas sobre a música brasileira dos anos setenta, (Wisnik, 2004) e (Napolitano, 2004), por exemplo, tendem a tratar com descaso o papel desempenhado pelas personalidades e atividades ligadas à música erudita diante do contexto político da época em virtude de elas terem contado com o respaldo e o incentivo de órgãos estatais. Por outro lado, o contraponto entre o discurso governamental, o noticiário vinculado pela imprensa da época e a crítica moderna, em (Botelho, 2001) e (Miceli, 1984), por exemplo, aponta para a necessidade de uma revisão a fim de se reavaliar, por exemplo, a participação e o interesse da categoria dos músicos eruditos na criação não só do Instituto Nacional de Música, como também da própria FUNARTE.

REFERÊNCIAS

- ARINOS [de Melo Franco], Afonso. A legislação e a cultura. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, n. 28, p.41-43, 1976.
- BORELLI, Sílvia H. Simões. Cultura brasileira: exclusões e simbioses In: *Anos 70: trajetórias*. 2001, São Paulo. [Anais...] São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2005, p. 53-58.
- BOTELHO, Isaura. *Romance da formação: FUNARTE e política cultural (1976-1990)*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- BRAGA, L. O. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 408f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BRAGA, Ney. Apresentação. *Cultura*. Brasília, ano 7, n. 27, out.-dez. 1977, p.4.
- CASTRO, Ruy. Conciliação? Ninguém quer. *Istoé*, São Paulo, 27 dez. 1978, p.34-36.
- CULTURA. Estado: censor e banqueiro da ação cultural. *Visão*, São Paulo, 21 fev. 1977, p.52-56.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A estratégia cultural do Governo e a operacionalidade da Política Nacional de Cultura In: HERRERA, F.; DIÉGUES JÚNIOR, M.; & SILVA, B. *Novas frentes de promoção da cultura*. Rio de Janeiro: FGV / DAC do MEC / Fundo Internacional de Promoção da Cultura, 1977, p.41-59.
- ESPECIAL: Um dia para a cultura. *Veja*, São Paulo, n. 258, p.66-71, 1973.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- IANNI, Octavio. O Estado e a organização da cultura. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, jul. 1978, p.216-241.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira* (1977). 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- MACHADO, Paulo Sérgio (ed.). Origem humilde, composições sofisticadas: aqui está o refinado Ernesto Nazareth. Encarte de *Ernesto Nazareth / Chiquinha Gonzaga* (História da música popular brasileira, n. 40) São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- MELLO, José E. *Música popular brasileira: cantada e contada por Tom, Baden, Caetano, Boscoli* [et al.]. São Paulo: Melhoramentos; EDUSP, 1976.
- MICELI, Sérgio. O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (Anos 70) In: MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984a, p.53-83.
- MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil In: MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984b, p.97-111.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.
- NETTO, José P. *Ditadura e serviço social: uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64*. São Paulo: Cortez, 1991.
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- TINHORÃO, José R. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- WANDERLEY, Sonia. Doutrina de Segurança Nacional: políticas públicas de cultura e televisão nos anos 1970. In: CALABRE, L. (org). *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, p.59-80.
- WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, SenacRio, 2005, p.25-37.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense In: SQUEFF, E & WISNIK, M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.129-191.

Um diálogo modernista: a Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos à luz do dialogismo de Bakhtin

Daniel Vieira

PPG-MUS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

zharbo@gmail.com

Palavras-Chave

A Prole do bebê No. 2, Villa-Lobos, dialogismo, Bakhtin, modernismo brasileiro.

RESUMO

O ensaio apresenta a Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos como um diálogo entre o compositor e seus pares europeus à época de sua composição e estréia. Serve-se do dialogismo bakhtiniano de maneira a situar e inserir a música brasileira dentro do movimento modernista daquela época e demonstrar a preocupação em uma Música sincrônica produzida no Brasil.

* * *

No início do século XX, a arte brasileira se caracteriza por um marco de conversão inicial de vários “ismos” - futurismo, sincronismo, cubismo e fauvismo - culminando na semana de Arte Moderna de 1922 e no estabelecimento de um Modernismo Brasileiro. Apesar de um incipiente modernismo cultivado por Nepomuceno, Gallet e Velásquez, a produção de Villa-Lobos reuniu elementos mais próximos dos ideais modernistas. Sua música torna-se parte inerente daquele movimento que, analisados hoje, teve uma função tanto social quanto artística dentro do ambiente cultural brasileiro (GUÉRIOS, 2003).

São três os conceitos defendidos pelos modernistas brasileiros autodenominados “grupo dos cinco” (1): a ruptura com o Acadêmico (seus cânones, regras e temáticas), sua consequente libertação e expressão não só temática, mas imaginativa e técnica, e uma forte tendência ao nacionalismo como exaltação do nacional, não apenas culturalmente, mas da riqueza étnica do povo brasileiro (ANDRADE, 1990, p. 26). Nesse sentido, esse grupo exerceu uma função educativa-militante tendo em vista a influência sobre os demais artistas, sobretudo os mais jovens, independentemente da sua área de atuação. Mário de Andrade, o maior defensor desses preceitos, é aclamado como o mentor do Modernismo Brasileiro (JARDIM, 2005), conduzindo da mesma maneira não apenas outros jovens poetas, mas músicos e pintores (2).

A obra escolhida para reflexão neste ensaio foi datada por Villa-Lobos de 1921, não obstante discussões sobre as autenticidades das datas (GORN, 2007, p. 30), as duas suítes ‘Prole[s] do Bebê’, em particular a segunda – Os Bichinhos – servem de exemplificação apropriada para ilustrar os conceitos cravados na história da arte e da música do Brasil, mesmo tendo sido concebidas antes da semana de marco para o Modernismo Brasileiro. Dúvidas houvessem da importância da figura de Villa-Lobos para esse movimento, foi o único compositor convidado para se apresentar na Semana de 1922.

Se por um lado Villa-Lobos tinha consciência de que sua linguagem, baseada em códigos modernos constituía uma novidade para o público brasileiro, por outro, dava como certa sua aceitação no ambiente europeu, sobretudo francês (3). Contava com o reconhecimento de uma espontaneidade e

naturalidade nos seus processos composicionais, já autenticamente “Villa-Lobos”. Ao apresentar uma música tão “moderna” apresentava “uma fala brasileira moderna”. D’Elboux (1998) aponta como esse interesse permeava a mente de alguns artistas atuantes daquele momento histórico:

(...) No Brasil, internacionalismo e nativismo, para evitar a conotação política da palavra “nacionalismo”, foram simultaneamente as características básicas do movimento de renovação formal ocorrido nas artes [...] a partir da segunda metade dos anos 10. Romper com a academia e suas regras do século passado, enfrentar a realidade moderna do país e do novo tempo que se esboça após a I Grande Guerra e, ao mesmo tempo, descobrir o país em toda a sua riqueza cultural apareceu como um programa de atuação para a geração de artistas que emerge por esse período (...) (D’ELBOUX, 1998, p. 1).

Villa-Lobos excursionou pelo Brasil entre os anos de 1905, 1908, 1911-12 (4) e, mesmo que seu interesse primeiro não tenha sido o de colher dados ou temas folclóricos, as viagens coincidem com as de outros compositores europeus tais como Kodály e Béla Bartók (5). Os contatos que travou, experimentou e viveu, insuflaram em si algo a favor da exaltação étnica, presente de modo original na obra escolhida para discussão, incluindo a grandiosidade que presenciara e ouvira alhures.

“Internacionalismo e nativismo” parecem ser duas formas de linguagem opostas, mas que convergem na formação de um único discurso nessa obra de Villa-Lobos, ou em outras palavras: um dialogismo, caracterizando um fenômeno lingüístico, pode ser ouvido na Prole do Bebê nº 2. Refletindo sobre os mecanismos que cercam a compreensão da formação de uma cultura musical, busquei algumas bases teóricas oriundas da crítica literária elaboradas por Mikhail Bakhtin (6). O dialogismo do círculo de Bakhtin coloca-se como um fundamento propriamente constitutivo da linguagem observada na obra em questão, na qual a construção social e o caráter coletivo são prementes na acepção das significações. Nesse sentido, “as falas/vozes” ou implicações permeiam a narrativa do discurso musical de diversas formas oriundas do uso da polissemia “concertada” de acordo com o contexto.

Dialogia ou dialogismo foi o termo que Bakhtin utilizou para descrever a vida do mundo da produção e das trocas simbólicas, composto não como um universo dividido entre bons e maus, novos e velhos, etc., mas como um universo composto de signos, dos mais simples até os enunciados mais complexos, cujos valores e significados não eram dados estáticos, mas extremamente ambíguos e mutáveis, sendo assim, não concluídos (RONCARI, 2003, p. X). A dialogia vem a ser a condição do sentido do discurso. No dialogismo não há a presença da relação eu-tu, mas um entendimento interacional do deslocamento do conceito de sujeito que perde

o papel de centro e é substituído por diferentes vozes sociais que o tornam histórico e ideológico (BARROS, 2003, p. 2).

Ao definir o dialogismo bakhtiniano, aponto alguns comentários levantados por Brait (2003) que destaca como em Bakhtin “a investigação é necessariamente um diálogo e que a compreensão se instaura a partir da atuação de duas consciências, de dois sujeitos discursivos” e assim um jogo de entonações, propósitos e silêncios, é confinado à multiplicidade dos participantes daquela “prosa (...) ao pé da história” (BRAIT, 2003, p. 13). Assim, na música, além do diálogo representado pelo material composicional utilizado pelo compositor/locutor, a participação do performer pode tornar-se inerente à construção do diálogo pleno da obra musical como arte permanente na história e no tempo. A mesma autora ainda destaca como afirmação bakhtiniana as seguintes sentenças:

Tudo o que é dito, tudo o que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala (BRAIT, 2003, p. 14).

Baseado nessas afirmativas atesta-se qualquer possibilidade na relatividade da autoria individual. Além de se iniciar uma autenticidade na formulação de um conceito para a concepção dialógica.

Instaura-se, assim, um conceito de vozes que preserva continuamente uma incompletude, consequentemente, pela brecha palavra/signo pessoal X palavra-signo do outro como um processo em que a linguagem provoca uma ação dialética, uma forma de interação (BRAIT, 2003, p. 15). Todas as idéias que, de alguma maneira, são alheias, como condição discursiva, isto é, tornam-se estruturadoras do discurso individual, constituem o discurso próprio de forma que suas vozes/falas/tons interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um único discurso. Todas as vozes/falas convergem para um próprio discurso não sendo denotadas influências, mas apenas um sentido ideológico para aquela, ou naquela fala.

A idéia de interação, oriunda de uma incompletude do discurso impondo uma atitude dialógica, permite aflorar uma gama de sentidos distribuídos entre as várias “vozes”, desde a construção de patamares hierárquicos, até contundentes significados pretendidos ou não pelo seu autor/locutor. Nessa perspectiva, torna-se o seu concerto incessante produção de efeitos de sentido, não sendo jamais um objeto pacífico ou passível de submissão aos ideais de uma teoria acabada (BRAIT, 2003, p.16).

Na obra em questão, apoiado nos conceitos acima abordados, o modernismo, como concepção filosófica, pode ser caracterizado como ideologia máxima para o compositor. Villa-Lobos, segundo seus biógrafos (7), era atento não apenas ao movimento intelectual de seu tempo, mas também era um homem ambicioso, conhecedor de seu próprio valor em sua comunidade. A declaração abaixo explicita essa condição (8):

Não escrevo dissonante para ser moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só

poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois, as maravilhas naturais dessa terra. Prossegui, confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas idéias (grifos meus).

Ao vislumbrar um trabalho ideológico dessa magnitude posso constatar que um relacionamento a princípio de infraestrutura e superestrutura é tecido como condição estruturadora do discurso na obra em questão. Villa-Lobos realiza uma ambientação original em cada uma das peças que compõe essa série de Prole[s] do Bebê, em cuja gênese composicional percebe-se, como apontado por Horta (1987), a latência de uma escola franco-russa (impressionismo francês de Debussy e Ravel e primitivismo russo de Stravinsky, por exemplo) (HORTA, 1987, p. 38). Em acréscimo, percebo outro elemento caracterizador de sua ideologia na presença marcante de ostinatos rítmico-melódicos, além de paralelismos. Recursos utilizados por diferentes compositores do século XX (9), e que se tornou igualmente característico do período em questão, representa o aspecto mecânico de movimentos físicos realizados pelo intérprete, como alusão a máquina, tão em voga nos manifestos que eram escritos e promulgados (10).

No âmago dessa ambientação “modernosa” insere-se uma ciranda brasileira (11). Cada uma das cirandas utilizadas, de imediato reconhecidas como material musical, denotam uma ingenuidade e até mesmo uma inocência pueril, forma de diversão, passatempo e brincadeiras de crianças. Sarcástica e ironicamente, a ingenuidade e a inocência são brutalmente assoladas pelos ostinatos primitivos e insistentes. As melodias das cirandas, dessa maneira, são inseridas em contextos de múltiplas funções e significados. O fato de se abordar uma melodia típica brasileira com materiais “não exclusivamente” nacionais já denota uma releitura, uma outra fala, uma voz não própria, a favor de um discurso próprio-autêntico.



Exemplo 1. O Cavalinho de Pau, c. 24-31. Uma ciranda brasileira assolada por um ostinato de ambientação signal.

Ao separar as duas falas, ou dois sujeitos e sua interação estrutural, vozes explicitamente codificadas, entendo-os como signos ideológicos que também podem ser considerados, a princípio, como signos neutros, na medida em que podem cumprir função ideológica, servindo aos mais diferentes ideais

e apresentando diferentes representações da realidade, que se transformam no processo dialógico comunicacional. Bakhtin salientou ainda a importância da comunicação na vida cotidiana, ao considerar que é nesta esfera que “a conversação e suas formas discursivas se situam” (BAKHTIN, 2006, p. 37).



Exemplo 2. O Cachorrinho de Borracha, c. 24-27. Ambientação e exemplo de comunicação com a vida cotidiana - “Latidos do cachorrinho”.

Os signos percebidos e, por exemplo, acima destacados, caracterizam o falar ideológico do compositor e sua inserção dentre os modernistas brasileiros da época. Villa-Lobos assegura que um elemento tradicional brasileiro dialogue com o elemento estrangeiro de “igual para igual”, situando, dessa maneira, o seu tempo e posicionamento sócio-artístico. Esses signos tornam-se o meio pelo qual o locutor interioriza a realidade na qual está inserido e, assim, transforma a realidade conforme a sua compreensão (consciência). A estruturação ouvida “[é] tecid[a] a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” e que “ser[á] sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais” (BAKHTIN, 2006, p. 41). Cada um daqueles signos está, a sua maneira, transformado e pode ser considerado sinônimo de transformação social da cultura musical brasileira para o mundo.

A inserção da ciranda resulta na interação de, pelo menos, dois signos cabendo destacar que, na perspectiva teórica adotada, o conceito de enunciado ocupa um espaço central e está relacionado à interação verbal estabelecida. Cada signo torna-se um enunciado. Em outros termos, essa enunciação torna-se consequência de uma ação composicional particular, estando condicionada à realidade contextual da sua inserção. Bakhtin afirma, então que o enunciado é apenas uma das partes que compõe uma contínua cadeia de comunicação verbal (BAKHTIN, 2006, p. 93). De maneira especial, Villa-Lobos delineia em certos casos, simultaneamente à construção da ambientação de cada uma das peças dessa suíte, uma melodia prenunciadora daquele tema de Ciranda reconhecido. Tal delineamento já se configura como um diálogo onde as duas vozes, desde o início, discutem, dialogam, interagem, convergindo para um ápice com a entrada explícita do tema da ciranda.



A Baratinha de Papel - “Pré-Ciranda”, c. 21-28.



Exemplo 3. A Baratinha de Papel - “Ciranda – Fui no Iitororó”, c. 53-60. Ambientação e sobreposição de uma ciranda brasileira.

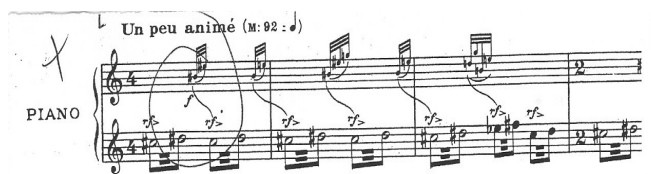
Esse fenômeno pode ser considerado como uma interação entre a realidade do espírito do tempo e a realidade do “mundo” brasileiro. As vozes codificadas de Villa-Lobos encetam diálogos seguindo padrões ou maneiras não muito distante dos processos análogos empregados por seus contemporâneos europeus. Com isso, afirma sua inserção e participação consciente na comunidade musical internacional, além de transformar e tornar próprios os signos enunciados no decorrer do discurso. Além de fixar sua posição entre aqueles seus pares, torna presente uma realidade brasileira participativa de um fazer musical coerente à prática utilizada à época e permanência como integrante do repertório.



Exemplo 4. Debussy, Prélude: ... Feux d'artifice, c. 90-98. Citação realizada por Debussy



Debussy, L'Isle Joyeuse, c. 1-2



Exemplo 5. O Passarinho de Pano, c. 1-4. Apropriação de material por Villa-Lobos

Novamente, percebo a ênfase dada pelo compositor a cada material musical utilizado, e a construção de um dialogismo na medida em que se vislumbram os enunciados individuais como parte integrante de um processo permanente de trocas, marcado pela alternância das falas e pela incompletude dos enunciados (BAKHTIN, 1992, p. 280-281). A relação comunicativa é, portanto, caracterizada pela capacidade responsiva dos discursos. “Toda compreensão de fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva; toda compreensão é prehe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 1992, p. 271). Ou seja, a própria composição vem a ser o processo, o resultado e o sinônimo de compreensão. Considerando o interesse do locutor pelo seu tempo, outro fator pertinente pode ser localizado na própria figura do público que se dirigia tal obra, franceses de estréia, brasileiros por posse, e mundo como arte (recepção, julgamento da obra, como intérprete), tornando o discurso coeso em si mesmo. A obra é marcada pelo seu próprio equilíbrio.

Embora os enunciados sejam sempre únicos, e que dependem das condições reais em que são proferidos, as diversas esferas sociais de comunicação criam espécies de enunciados, razoavelmente estáveis, que Bakhtin denominou de gêneros de discurso (BAKHTIN, 1992, p. 262).

A diversidade desses gêneros é determinada pelo fato de que eles são diferentes em função da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação (BAKHTIN, 1992, p. 283).

Tanto a ciranda quanto a sua ambientação podem se constituir em caracterizadores do gênero do discurso. Diversificando, sobremaneira, o tom do discurso, justificando os títulos das peças, possibilitando outras alusões relacionadas ao ambiente de cada obra e até mesmo ampliando possibilidades aurais de coloraturas dinâmicas, o dialogo grandiloquente depende ainda da participação do performer como elemento fundamental para a existência real-final do discurso.

Essas considerações demonstraram como materiais musicais distintos, a princípio, podem conformar um discurso dialético pertinente ao seu tempo e atual como arte. Podem contribuir com a percepção de um Villa-Lobos como agente consciente do seu ofício, não agindo apenas guiado pela sua própria intuição, mas estudando e interagindo com seus contemporâneos estrangeiros, participando ativamente da formação de uma cultura musical brasileira-ocidental. Permite, também, uma compreensão do texto da música a partir do seu próprio texto, ao se denotar não uma influência, não um tom unicamente nacional na sua música, mas uma interação entre esses elementos, uma transformação e apropriação dos materiais utilizados, convergindo para a

caracterização do discurso próprio e original de Villa-Lobos. Além de procurar, mesmo neste ensaio não desenvolvendo outros conceitos teóricos, compreender a interação da música brasileira com a música universal simplesmente como Música, que de fato é a característica da música ocidental (MENDES, 2007, p.127).

NOTAS

1. Grupo dos cinco: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Pichia, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti. Presente inspiração no Grupo dos seis compositores franceses, aqui, porém envolvendo literatura e pintura.
2. Foram discípulos de Mário de Andrade: Camargo Guarnieri (compositor), Cândido Portinari (pintor) e de alguma maneira Carlos Drummond de Andrade (poeta).
3. A Prole do Bebê nº 2 foi estreada pela pianista Aline Von Barentzen em dezembro de 1927, na Salle Gaveau em Paris (PASCOAL, 2005, p. 97).
4. Ver: www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/viagembr/index.htm, acesso em 15/01/2009.
5. Bartók junto com Kodály viaja pela Hungria colhendo canções e material folclórico, em 1906 (Disponível em: <http://www.harvardsquarelibrary.org/unitarians/bartok.html>, acesso em 15/01/2009).
6. Filósofo da linguagem, trans-linguístico, russo, viveu durante os anos 1895-1975. Disponível em: <http://www.shef.ac.uk/bakhtin>, acesso em 15/01/2009).
7. MARIZ (1989) HORTA (1987) entre outros.
8. Disponível em: www.museuvillalobos.org.br/villalob acesso em 23/04/2009
9. Por exemplo – Toccata opus 11 (1912) – Prokofieff; Trois Mouvements de 'Petrouchka' (1921) – Stravinsky; Le tombeau de Couperin (1914-17) – Ravel; Prélude (1912-15) – Debussy.
10. Por exemplo o Manifesto Futurista de Marinetti, a esse respeito ver: www.historiadaarte.com.br/futurismo.html acesso em 23/04/2009.
11. Cantiga de roda das crianças do Brasil. Sobre a utilização dos temas das cirandas e sua recorrência na música de Villa-Lobos ver: <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/83/48> acesso em 15/01/2009.

REFÊRENCIAS

- ANDRADE, Mário: O Movimento Modernista. In: Berriel, Carlos E. O (org). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Editora Ensaio, 1990. p. 26.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo. Hucitec, 2006.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRAIT, Beth. As vozes Bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: Barros, Diana Luz P. De; Fiorin, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2ª ed. 1ª reimpressão. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- BARROS, Diana Luz P. De; FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2ª ed. 1ª reimpressão. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- D'ELBOUX, Sonia Maria. *A Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti (1917-8) no contexto sócio-cultural paulistano*. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Presbiteriana Mackenzie – FCA, São Paulo.

- GORNI, Carla. *A Prole do Bêbe n° 2 de Villa-Lobos: Contribuições da análise e do imaginário musical para sua interpretação – um estudo de cinco gravações*. 2007. Dissertação de mestrado. UNIRIO.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In: *Maná*, n. 9, v. 1, pp. 81-108. 2003.
- HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do Poeta*. Civilização Brasileira. 2005.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor brasileiro*. Ed. Itatiaia. Belo Horizonte, 1989.
- PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.95-105.
- MENDES, Gilberto. A música. In: A'villa, Affonso (Org). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva. 2007.
- RONCARI, Luiz. Prefácio. In: Barros, Diana Luz P. De; FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2ª ed. 1ª reimpressão. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

Disponível em meio eletrônico:

- <http://www.harvardsquarelibrary.org/unitarians/bartok.html> (acesso em 15/01/2009).
- <http://www.shed.ac.uk/bakhtin> (acesso em 15/01/2009).
- <http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/viagembr/index.htm>, (acesso em 15/01/2009).
- <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/83/48>
- www.historiadaarte.com.br/futurismo.html (acesso em 23/04/2009).

Redescoberta dos mestres franceses do século XVIII

Danieli Verônica Longo Benedetti

ECA/USP/FAPESP

danieli-longo@uol.com.br

Palavras-Chave

França, Nacionalismo, Resgatar

RESUMO

O presente artigo, segmento de pesquisa de doutorado realizada no Departamento de Música da ECA/USP/FAPESP, discorre sobre o movimento neoclássico francês do início do séc. XX, movimento que teria como consequência a redescoberta dos mestres franceses do séc. XVIII. Os compositores da geração revanchista, como forma de salvaguardar a música francesa, buscariam reviver o significativo séc. XVIII e inspirar-se-iam nos mestres do passado. A partir das *Dix pièces pittoresques* (1881) para piano solo de Emmanuel Chabrier - ponto de partida para o movimento em questão - realizo um levantamento das obras inspiradas pelos mestres franceses do séc. XVIII.

* * *

A derrota francesa na guerra Franco-Prussiana em 1870 daria início ao movimento nacionalista francês, movimento que influenciaria todo o universo político e cultural até a declaração da Primeira Guerra Mundial em agosto de 1914. As perdas humanas e territoriais impostas pelo conflito de 1870 levariam a França cultivar forte sentimento de vingança em relação aos vitoriosos e o revanchismo marcaria a produção de uma significativa geração de compositores.

Nesse sentido todo cidadão francês nascido e crescido dentro desse contexto sentir-se-ia envolvido pela ideologia de defender a pátria do país inimigo. Cada um, dentro do seu domínio, buscaria uma forma de lutar por esse ideal. Uma das formas encontradas pelos compositores do período em questão, para defender a música de seu país, seria o de reviver um período no qual vicejou uma geração de músicos franceses que marcaram a História da Música com uma escola nacional, a do século XVIII, pois seria no início desse século que, com François Couperin e Jean Philippe Rameau, a escola francesa conheceria o seu apogeu. A partir desse sentimento de nacionalismo, os compositores franceses da geração revanchista inspirariam-se nos mestres franceses do século XVIII.

Após o século conhecido como o *des Lumières*, a escola francesa de cravo, juntamente com seus compositores, cairia no esquecimento. Tal fato se deve ao desaparecimento destes e ao desinteresse pelo instrumento, que pouco a pouco perderia terreno para o pianoforte. A França do século XIX não teria tal sequência de idéias, e o Romantismo seria dominado por uma geração de compositores alemães. Logo, para os compositores franceses deste final do século XIX e início do século XX, a música francesa deveria evitar toda e qualquer influência vinda dos compositores alemães, pois esta poderia acabar com a formação de uma música puramente nacional.

Entre as primeiras composições claramente inspiradas nesse contexto, estão as *Dix pièces pittoresques* para piano solo de Emmanuel Chabrier, datadas de 1881. O compositor

César Franck teria declarado, na estréia da peça em 9 de abril do mesmo ano em Paris, na *Société Nationale de Musique*, pela pianista Marie Poitevin: “*Acabamos de escutar algo de extraordinário, uma música que torna a nos ligar ao nosso tempo, ao tempo de Couperin e de Rameau*” (PORCILLE, 1999, p. 21). Para o musicólogo François René Tranchefort esta obra significa a ressurreição da música francesa e, nesse caso preciso, o nascimento da música francesa para piano. Retorno à fonte esgotada ou esquecida de uma tradição – a dos cravistas – fazendo uso do virtuosismo decorativo – os *agréments* (ornamentação francesa) – e restaurando uma arte na qual predominam a clareza, a precisão, a virtude da simplicidade melódica e da franqueza rítmica, ou seja, em uma analogia ao contexto histórico, também uma busca pela ordem existente no século XVIII, em contraposição à desordem que reinava na França no final do século XIX e início do século XX. As dez peças que formam as *Pièces pittoresques* de Chabrier receberam cada uma, títulos descritivos, assim como fazia François Couperin em suas *Pièces de Clavecin* (1713), tratando as peças como pequenas pinturas. São elas: *Paysage, Mélancolie, Tourbillon, Sous-bois, Mauresque, Idylle, Danse Villageoise, Improvisation, Minuet Pompeux* e *Scherzo – valse*.

À parte Chabrier, os compositores que mais se inspirariam na obra para cravo dos mestres franceses do passado seriam Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937).

Na obra pianística de Claude Debussy, os primeiros traços desta febre acontecem no final do século XIX, com a *Suite Bergamasque* (1890-1905), *Pour le Piano* (1901) e *Hommage a Rameau*, tirada do primeiro caderno das *Images* (1905).

Hommage à Rameau



Fig. 1. C. Debussy, Durand Ed. *Musicales*, 1905. *Hommage à Rameau – Images Première Série*, cps. 1-3.

Marcel Marnat, coloca em seu *Maurice Ravel, qui êtes vous*, o testemunho do compositor e musicólogo Ernest Closson (1870-1950), no qual afirma que “Debussy e Ravel renovaram a tradição musical francesa pura, a dos cravistas e sonatistas franceses do grande século, sintetizando tudo em dois títulos: *L’Hommage a Rameau* e *Le Tombeau de Couperin*” (MARNAT, 1975, p. 392).

Debussy torna-se então um militante, difundindo em alta voz a “ideologia ramista”. Como crítico, escreve vários artigos¹ para as revistas especializadas da época, nos quais prega a volta de uma música francesa inspirada em seus

ancestrais, como o famoso artigo escrito em novembro de 1912, intitulado “Jean-Philippe Rameau”. Neste artigo Debussy coloca Rameau “como uma das bases mais seguras da música” (DEBUSSY, 1987, p. 212).

Para Debussy, Rameau é o antídoto da música alemã e, sob a égide patriótica, milita a favor de uma espécie de elitismo. Em 1915 Debussy continua seu percurso de militante, que se estenderia até o final de sua vida, em 1918, e encontramos ainda vários artigos nos quais ele se pronuncia sobre o culto aos mestres franceses do século XVIII. Como neste publicado em 11 de março do mesmo ano, intitulado *Enfin, seuls!...*: “Em realidade, desde Rameau, nós não temos uma tradição claramente francesa” (DEBUSSY, 1987, p. 265).

Nesse sentido Debussy imaginou um importante projeto, a realização de “uma música pura” (o termo foi usado pelo próprio compositor em carta endereçada a Igor Stravinsky²), com espírito novo e que pudesse render homenagem aos grandes mestres franceses do passado. Assim, Debussy tem a intenção de escrever uma série de seis sonatas “*pour divers instruments*, na forma antiga, flexível, sem a grandiloquência das sonatas modernas” (LESURE, 1980, p. 262), mas só pode terminar três delas, a “Sonata para violoncelo e piano”, a “Sonata para violino e piano” e a “Sonata para flauta, viola e harpa”; e a instrumentação das três sonatas restantes estava já claramente fixada. A quarta deveria ser para oboé, trompa e cravo. A quinta foi prevista para instrumentos de sopro (trompete, clarinete, fagote) e piano. A sexta tomaria a forma de um concerto composto por todos os instrumentos usados nas cinco sonatas. Intitulando-se *Musicien Français*, a primeira página de cada uma das três sonatas, foi publicada, a seu pedido, em caracteres do século XVIII³. Debussy escreve a Robert Godet, em 14 de outubro de 1915, período em que compunha as Sonatas:

Então? Onde está a música francesa? Onde estão nossos velhos “clavecinistas” onde encontramos a verdadeira música? Eles tinham o segredo desta graça profunda, de uma emoção sem epilepsia [referindo-se ao Romantismo], que negamos como filhos ingratos... (LESURE, 1980, p. 264)

Ao lado de Rameau, redescoberto, temos, como já observado, outro mestre que se perfila: François Couperin. Para Debussy, “o maior poeta dos nossos *clavecinistes*” não existe antes de 1906. De acordo com Michel Fauré, em seu livro *Musique et Société du Second Empire aux années vingt*⁴, no final do século XIX, a Biblioteca Nacional da França possuía apenas uma edição das obras de Couperin, que se tratava de uma escolha de peças compiladas em 1847. É somente em 1900 e 1906 que o editor Jacques Durand publicaria três séries de peças. O editor Lemoine o seguiria em 1907. Portanto, salvo erro, o “maior poeta dos *clavecinistes*”, como era referido por Debussy, não existia para os franceses da geração revanchista até a realização dos trabalhos mencionados.

De acordo com carta escrita ao editor Jacques Durant, Debussy pensa, por um momento, em dedicar seus *Études* para piano solo a François Couperin, mas é Maurice Ravel quem vai assinar a homenagem musical dos modernos a este ancestral reencontrado com a composição da obra *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917).

Encontraremos nos doze *Études* para piano de Debussy várias indicações do próprio compositor numa busca pela linguagem musical do século XVIII e pela sonoridade do

cravo. Como exemplo, cito *mouvment de gigue* (*Pour les cinq doigts*, cp. 7), *cadenza* (*Pour les Agréments*, cp. 50, com o espírito livre e improvisado, aos moldes dos antigos cravistas), e *pincé* (pinçado, numa clara referência à sonoridade do cravo e ao *agrément pincé*, *Pour les arpèges composés*, cps. 43 e 44). Mas é certamente no estudo *Pour les agréments*, que Debussy, numa forma de restauração, vem reinterpretar os *agréments*, estas figuras de ornamentos herdadas da tradição do cravo, que são uma das características da escrita da escola francesa de *clavecin* do século XVIII, tão usadas por Rameau em suas *Pièces de clavecin* e que proliferaram nas “*ordres*” de Couperin. Debussy não faz o uso dos sinais de *agréments*, mas os escreve por extenso. O compositor também não faz uso de uma ornamentação tradicional, mas cria ornamentos no sentido de valorizar determinadas notas, criar efeitos que valorizem os recursos do instrumento, no caso o piano, e que possibilitem o bom entendimento do fraseado musical, enfim, Debussy transpõe a prática da ornamentação do cravo do século XVIII para o piano do século XX. Ver exemplo que segue:



Fig. 2. C. Debussy, Durand Ed. Musicales, 1915. *Étude pour les agréments*, cps. 1-7.

Também foi possível observar, através do estudo da produção pianística de Maurice Ravel, um percurso de inspiração em seus ancestrais.

Para Marcel Marnat, a primeira obra publicada do compositor - *Menuet Antique* - já anuncia *Le Tombeau de Couperin* - obra mais significativa do movimento em questão - “pela sua escrita transparente, típica do século XVIII, seu amálgama cheio de arcaísmo, modernidade e nostalgia.”⁶ O próprio Maurice Ravel ditaria em seu esboço autobiográfico:

Estimo que esta obra, com seu pedal obstinado e seus acordes com múltiplas apogiaturas, contém no germe vários elementos que predominarão em minhas composições ulteriores. (ORENSTEIN, 1989, p. 488)

Composta em 1895, *Menuet Antique* foi dedicado ao pianista e amigo Ricardo Viñes. Maurice Ravel seria criticado pela clara influência das *Dix Pièces pittoresques* para piano solo, de Emmanuel Chabrier, mencionada anteriormente, influência essa que seria notada igualmente pelo próprio compositor em sua *Pavane pour une infante défunte*, escrita para piano solo quatro anos mais tarde. De acordo com Louis Aguettant e René Tranchefort, Ravel teria declarado: “Eu

percebo um grave defeito: a influência de Chabrier, flagrante, e a forma muito pobre.” O pianista Alfred Cortot acrescentaria: “Esta peça está longe de possuir a graça refinada do *Idylle* [sexta peça das *Dix Pièces pittoresques*] de Chabrier, na qual se inspira visivelmente⁷”. A parte todas as críticas que a *Pavane pour une infante défunte* possa ter recebido, podemos perceber nela os primeiros sinais de uma das características dominantes na obra do compositor: seu gosto pelas danças do passado⁸.

Outra peça em que se torna evidente a influência dos cravistas do século XVIII é *D’Anne jouant de l’epinette*, escrita em 1896 para canto e cravo ou piano. Observa-se a indicação do compositor entre parênteses (*en sourdine*), abaixo do instrumento piano, em busca de um timbre que se aproxime do cravo. A escolha do texto para *D’Anne jouant de l’epinette* chama atenção pois nos mostra que o compositor estava igualmente atento ao lento movimento de redescoberta, também na literatura, pela poesia barroca e pré-barroca francesa. Desde a escolha do texto, poema de Clément Marot, poeta francês do século XVI, até o acompanhamento previsto igualmente para cravo, Ravel indica na introdução e no decorrer do texto cravístico / pianístico, a busca pelo toque pinçado do instrumento antigo através dos pontos de *stacatto* colocados nas semicolcheias, afirmando assim a característica arcaica. Ver exemplo que segue:

à M. Hardy - Thé.



Fig. 3. M. Ravel, Max Eschig, Paris, 1900. *D’Anne jouant de l’epinette*, cps.1-3.

Nesse sentido, a composição da *Sonatine* (1905), para piano solo, representa um marco na obra do compositor. Época de transição, após os vários fracassos com o *Prix de Rome*⁹, a composição e o grande sucesso obtido com esta Sonatina marcam o início de uma maturidade artística. Nesta obra Ravel buscava inspiração no passado não pela imposição do Conservatório, mas pela procura de uma identidade estético - musical.

Os três movimentos da *Sonatine* (*Modéré* 2/4, *Mouv. de Menuet* 3/8 e *Animé* 3/4) situam-se em tempos próximos: a obra se passa em um grande acelerando, de um movimento ao outro o que a distancia de toda filiação com a tradicional simetria italo-germânica. Outra particularidade vem a ser o motivo rítmico/melódico inicial que estará presente nos três movimentos, constituindo o elemento unificador da obra. Pela fineza da escrita, pela busca de uma sonoridade clara e leve, pelo classicismo da forma, esta peça renova o gênero de inspiração do século XVIII francês.

No *Menuet* central o uso da ornamentação no breve trio, de apenas 4 compassos, seria um dos momentos em que Ravel nos coloca em contato com a linguagem do passado:



Fig. 4 - M. Ravel, Durand Ed. Musicales, 1905. *Sonatine, Mouv. de Menuet* cps. 65-68.

A suíte *Le Tombeau de Couperin*, escrita por Maurice Ravel, durante os anos da Primeira Guerra, encerra este levantamento das obras inspiradas pelos mestres franceses do século XVIII. A obra iniciada em julho de 1914 e terminada somente em novembro de 1917, é uma suíte escrita segundo a forma do século XVIII, e composta de seis peças dedicadas, cada uma delas, a um amigo caído em combate. As seis peças que formam a Suíte possuem a clareza e a estrutura do estilo das danças que compõem a suíte barroca: é construída com extremo rigor formal que suscita a filiação intrínseca de Ravel a este período. O compositor combina a linguagem barroca com a modernidade ímpar de seu idiomático, e estão assim organizadas:

- 1) 1. *Prélude*¹⁰ - dedicada ao amigo e colaborador Coronel Jacques Charlot;
- 2) 2. *Fugue*¹¹ - dedicada ao amigo Tenente Jean Crouppi;
- 3) 3. *Forlane*¹² - dedicada ao amigo Coronel Gabriel Deluc;
- 4) 4. *Rigaudon*¹³ - dedicada aos irmãos e amigos Pierre e Pascal Gaudin;
- 5) 5. *Menuet*¹⁴ - dedicada ao amigo Jean Dreyfus;
- 6) 6. *Toccata*¹⁵ - dedicada ao amigo Capitão Joseph de Marliave.

Juntamente com o gênero Suíte, temos aqui um outro gênero musical restaurado do século XVIII: o *Tombeau*. Ilustrado por compositores franceses do século XVII e XVIII como Louis Couperin¹⁶, o próprio François Couperin¹⁷ e Marin Marais¹⁸, este gênero constituía uma deploração sobre a morte de um grande personagem ou de um artista.

O *Tombeau* escrito por Maurice Ravel vem, portanto, prestar uma homenagem aos amigos que assim como ele lutaram nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial pela defesa da pátria, e também, homenagear como teria declarado em seu esboço autobiográfico, não só François Couperin, personagem que inspirou a obra, mas toda a música francesa do século XVIII.¹⁹

NOTAS

¹ Estes e outros artigos Claude Debussy, estão reunidos em *Monsieur Croche et autres écrits*.

² ... Atualmente estou escrevendo somente música pura: doze Études para piano; duas sonatas para diversos instrumentos, na nossa velha forma, que graciosamente não impõe às faculdades auditivas esforços tetralógicos... [referindo-se à música alemã] (LESURE, 1980, p. 265).

³ “SIX SONATES POUR DIVERS INSTRUMENTS COMPOSÉES PAR CLAUDE DEBUSSY, MUSICIEN FRANÇAIS”

⁴ FAURÉ, 1985, p. 284

⁵ François Couperin escreveu quatro livros de *pièces de clavecin*, que foram editados em 1716. Estão organizados em 27 “*ordres*”, pois ao contrário de seus predecessores ou contemporâneos, ele não utilizou a palavra *suíte*; preferiu reunir suas peças em “*ordres*”, termo jamais explicado por ele (cf. Tranchefort, 1987, p. 264).

⁶ MARNAT, 1986, p.55.

⁷ TRANCHEFORT, 1987, p. 600.

⁸ De acordo com o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*, a *Pavane* é uma dança de origem italiana característica dos séculos XVI e XVII (ARNOLD, 1988, p. 431).

⁹ Todos os anos jovens compositores se apresentavam ao *Prix de Rome*. Via Conservatório os alunos passavam por um longo concurso, em que deveriam obrigatoriamente compor, em provas eliminatórias: 1 fuga, 1 peça coral e 1 cantata com texto pré-estabelecido. O ganhador teria, durante um período de três anos, uma bolsa de estudos na famosa *Villa di Médici* em Roma, concedendo ao vencedor estabilidade financeira para estudar e compor de acordo com as normas da academia. Maurice Ravel participa nos anos de 1900, 1901, 1902, 1903 e 1905, sem jamais obter o desejado prêmio.

¹⁰ Peça escrita como introdução de uma obra. O gênero se desenvolveu a partir do século XV e no século XVIII era peça obrigatória na abertura de uma *suíte* ou antes de uma fuga.

¹¹ Composição em que três ou mais vozes (neste caso seriam três) entram em imitação uma após a outra, cada qual seguindo a precedente.

¹² Dança italiana do século XVI que obteve grande sucesso nas composições do século XVIII. A *Forlane* de Ravel seria diretamente inspirada pela *Forlane* do 4º *Concert Royaux* de F. Couperin.

¹³ Dança francesa a dois tempos dos séculos XVII e XVIII. Este estilo de composição também se encontra na obra de François Couperin.

¹⁴ Dança majestosa de ritmo ternário (em geral ¾) que fez sua aparição em 1660, como dança de salão na corte francesa. Vários *menuets* compõem a obra de François Couperin.

¹⁵ Peça de estilo livre e idiomático, geralmente escrita para instrumentos de teclado, em que elementos de virtuosismo são destinados a valorizar o toque e colocar a prova o instrumentista. O século XVIII conheceu inúmeras composições do gênero.

¹⁶ *Tombeau de Blancrocher* para cravo (1656), em homenagem ao *luthiste* Charles de Blancrocher.

¹⁷ *L'Apothéose de Lulli* (1725), concerto instrumental em homenagem ao compositor Monseigneur de Lully.

¹⁸ *Tombeau de Mr. Ste. Colombe* (1701) para viola da gamba, em homenagem ao professor Sainte Colombe.

¹⁹ ORENSTEIN, 1989, p. 46.

_____. *Monsieur Croche et autres récits*. France: Gallimard, 1972.

FAURE, Michel. *Musique et Société du second empire aux années vingt*. France: Flammarion, 1985.

MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1986.

_____. *Maurice Ravel, qui êtes vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.

RAVEL, Maurice. *Lettres et entretiens – Présentés par Arbie Orenstein*. Paris: Flammarion, 1989.

PORCILE, François. *La belle époque de la musique française 1871-1940*. Paris: Fayard, 1999.

TRANCHEFORT, François-René. *Guide de la Musique de piano et de clavecin*. Paris: Fayard, 1987.

REFERÊNCIAS

BENEDETTI, Danieli. *A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra*. Tese de Doutorado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DEBUSSY, Claude. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Paris: Durand, 1927.

_____. *Correspondance 1884-1918. Réunie et présentée par François Lesure*. Paris: Hermann, 1993.

Canções de Protesto e Festivais de Música Popular Brasileira

Erika Soares Augusto¹, Vanda Lima Bellard Freire²

¹*Departamento de Musicologia, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro*

²*Departamento de Musicologia, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro*

¹erikasoaug@yahoo.com.br, ²vandafreire@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Festivais de Música Popular Brasileira, Canções de Protesto, História da Cultura, Fenomenologia, Música Popular Brasileira

RESUMO

A presente comunicação relata pesquisa em andamento, cujo objetivo é analisar canções de protesto dos festivais de música popular brasileira (1966-1969), e refletir sobre sua inserção social, segundo a concepção da História da Cultura. Resultados parciais evidenciam algumas convergências entre as canções analisadas, entre as quais citamos o predomínio das letras na veiculação das mensagens veladas de protesto, complementadas, simbolicamente, pela música, e o caráter predominantemente simples e pouco inovador da música. O tempo musical é um dos elementos significativos mais importantes, sendo possível perceber, simultaneamente, aspectos temporais contraditórios na construção de sentido.

I. CANÇÕES DE PROTESTO E FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Este trabalho relata resultados parciais de pesquisa que aborda tema relativo à música “popular” brasileira, uma das temáticas propostas neste Congresso. A pesquisa busca refletir sobre alguns exemplos de canções de protesto lançadas em festivais, no período 1966-1969, considerado o “auge” da “Era dos Festivais”, segundo diversos autores, como Mello (2003). Além de aspectos estritamente musicais, a nível sintático, buscou-se correlacionar as canções com o momento social e político, abarcando os níveis semântico e ontológico (FERRARA, 1982).

Os festivais de música popular brasileira ocorreram quando o Brasil vivia sob regime militar, submetido a vários mecanismos de coerção e censura, que afetaram não somente esses eventos, mas também outras manifestações artísticas. O regime autoritário deixou sua marca na anulação dos direitos constitucionais, evidenciada em perseguições, prisões e torturas, principalmente a partir de 1968. Nesse ano, foi decretado o Ato Institucional nº 5, o mais autoritário do período, intensificando drasticamente os mecanismos de repressão e levando muitos artistas ao exílio. Os festivais dos anos 60 revelaram muitos compositores e intérpretes, sobretudo através das canções premiadas, como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, e outros.

Após 1969, alguns autores consideram que os festivais perderam força, gradativamente, pois os resultados começaram a ser influenciados por gravadoras e emissoras. Além disso, diversos cantores e compositores estavam exilados. Alguns autores, contudo, interpretam a realização dos festivais como uma concessão deliberada da ditadura, visando a amenizar sua imagem.

II. METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

A metodologia do presente trabalho tem base na História da Cultura, segundo visão apoiada na dialética e na fenomenologia (BURKE, 2005, entre outros). As concepções de tempo não-linear e de sobreposição de significados (FREIRE, 1994) e o conceito de memória (CATROGA, 2001) também contribuem para a interpretação histórica.

O referencial teórico sobre fenomenologia aplicada à música deve-se principalmente a CLIFTON (1983), FERRARA (1982), CHAVES (1996), BERGER (1999), DANIELSEN (2006) e FREIRE e CAVAZOTTI (2007). O ponto de vista privilegiado é o do sujeito (receptor). A interpretação dos aspectos observados resulta da interação da visão atual do pesquisador com significados da época.

A revisão de literatura abordou temas que contribuem para enriquecer a interpretação: 1) música popular brasileira e festivais (VILARINO, 2006; FAVARETTO, 2000; MELLO, 2003; COUTINHO, 2002); 2) dicotomia popular / erudito na música (ULHÔA e OCHÔA, 2005); 3) ideologias e fatos sociais, políticos e musicais da América Latina (REICH, 1970, GALEANO, 1989, GONZÁLEZ, 2007). Revisitamos também autores que abordam outros temas correlatos: 1) conceito de nacionalismo e nacionalismo na América Latina (NAPOLITANO, 2007; RIVERA, 1994; MUÑOZ, 1994); 2) violência e protesto (ARAÚJO, 2005; CRAGNOLINI, 2005); 3) canções brasileiras, sob óticas analíticas diversas (NESTROVSKI, 2007; CAVALCANTE, 2004).

Através das análises das canções, selecionadas aleatoriamente, buscou-se aproximação interpretativa com o conteúdo musical e ideológico subjacente, abrangendo as relações entre música, letra e ideologias. O enfoque de análise utilizado foi o fenomenológico. Buscou-se, também, comparar as canções analisadas, objetivando caracterizar possíveis convergências.

As descrições analíticas utilizaram gravações em vídeo, realizadas ao vivo nos momentos dos festivais, exceto no caso da análise de “Pra não dizer que não falei de flores”, que utilizou gravação em áudio, pois o vídeo não foi localizado. As canções foram, assim, analisadas no âmbito de suas apresentações nos festivais, buscando compreendê-las não só no bojo dos eventos, mas como participantes das articulações do momento histórico-social. As análises não se deram sobre aspectos pré-definidos, mas sobre aspectos que emergiram na apreciação das gravações. As interpretações foram complementadas por algumas entrevistas e depoimentos da época.

A pesquisa não pretende generalizar resultados, mas construir pontos de reflexão sobre as canções de protesto e sua recepção, no momento histórico dos festivais.

III. RESULTADOS PARCIAIS

Descrevemos a seguir algumas observações decorrentes das análises das quatro canções selecionadas como exemplos, premiadas nos festivais de 1966 a 1969: 1) “A Banda”, Chico Buarque (II Festival da Música Popular Brasileira – TV Record – 1966); 2) “Roda-Viva”, Chico Buarque (III Festival da Música Popular Brasileira – TV Record – 1967); 3) “Pra não dizer que não falei de flores”, Geraldo Vandré (III Festival Internacional da Canção – TV Globo – 1968); 4) “Sinal Fechado”, Paulinho da Viola (V Festival da Música Popular Brasileira – TV Record – 1969).

“A Banda”, apesar de não ser reconhecida unanimemente como canção de protesto, revelou, à nossa percepção, elementos que nos permitem situá-la como tal. As demais são usualmente reconhecidas como “de protesto”, com conotação política mais ou menos explícita.

Nos vídeos analisados, percebemos, através da observação dos trajes da platéia, a presença de um público constituído por pessoas de poder aquisitivo médio ou alto. A presença da polícia em meio à platéia evidenciou que a censura e a fiscalização aos festivais não aconteciam apenas antes dos eventos, mas também durante. A participação da platéia mostrou-se ativa, através de torcidas organizadas, vaiando ou aprovando decisões do júri e interagindo fortemente com a performance das canções, cantando com os intérpretes e contribuindo para a constituição de significados. Na canção de Vandré, por exemplo, a intensificação do coro popular no final das estrofes e no refrão, parecia expressar uma adesão significativa ao conteúdo dessas passagens.

Nas letras das canções, encontramos, com frequência, referências veladas à situação política, como as metáforas dos versos “A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda-viva e carrega o destino pra lá” (“Roda-Viva”), ou com utilização de apelos políticos mais explícitos, como nos versos “Vem, vamos embora, que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, não espera acontecer” (“Pra não dizer que não falei de flores”). As letras aludem frequentemente a tempos utópicos, a personagens e situações indefinidas, mas fazem, mesmo que subrepticiamente, referência ao presente, com apelo à mudança e à necessidade de ação popular.

As canções analisadas têm melodias simples, sem grandes variações na tessitura, sem exigências de virtuosismo. As linhas melódicas descrevem, em geral, um gesto ascendente, seguido de movimento descendente, que predomina nas finalizações. A configuração predominante é estrofe / refrão.

As harmonias são tonais, simples, construídas, em geral, com poucos acordes. “Sinal Fechado” apresenta harmonia mais diversificada, possivelmente por influência do movimento “Tropicália”, cuja presença se faria mais nítida nos anos setenta.

O tempo nas canções analisadas é elemento importante. Os esquemas rítmicos são simples e repetitivos, com compassos simples e tempo métrico, interpretados, nos eventos, com variações expressivas de agógica. O tempo parece por vezes suspenso, como se desligado do tempo cronológico, mas, pelas referências nas entrelinhas da letra ao momento

histórico que o país atravessava, pode ser percebido de forma mais ativa, pelo incitamento que é feito à ação. Sobrepoem-se, assim, percepções de tempo contraditórias, aqui interpretadas como suspensão e movimento, sugerindo simultaneamente imobilidade e ação.

Pelo caráter repetitivo da letra, da melodia, da harmonia e do ritmo, as canções favorecem a percepção na forma de retenções (Clifton, 1983). Esses constantes retornos contribuem para a referida percepção de tempo estático ou suspenso, parecendo-nos representar, simbolicamente, a imobilidade política do povo, naquele momento. Percepções de protensão (expectativas) são também frequentes e importantes, ocorrendo, sobretudo, através do uso de determinados desenhos melódicos e harmônicos ou através de recursos de agógica e dinâmica.

Percepções de continuidades e descontinuidades aliam-se, assim, às retenções e protensões, e são importantes para o reconhecimento da organização formal e temporal dessas obras. As repetições, que possibilitam a percepção de continuidade, também favorecem a participação intensa do público, pois a canção é facilmente assimilada.

O espaço musical percebido varia entre médio e alto relevo (Clifton, 1983), pois, em alguns momentos, a linha melódica principal parece se destacar do todo, e, em outros, parece mais intrincada aos demais elementos, gerando percepção de textura mais densa e entrelaçada. O coro da platéia também contribui para a percepção de ampliação e adensamento do espaço.

Observamos que o movimento da linha melódica nem sempre acompanha de maneira previsível o caráter da letra, contrastando, muitas vezes. Um exemplo se dá quando os versos fazem apelo à ação, o que poderia sugerir movimento ascendente, mas que é realizado através de gesto descendente da linha melódica. O sentido ascendente dos versos prevalece, nesses momentos.

Em resumo, percebemos nas quatro canções algumas convergências, no que se refere ao caráter de protesto, das quais citamos algumas: 1) predomínio da letra na constituição de significado, sobretudo através de alusões metafóricas; 2) singeleza e repetitividade dos elementos musicais; 3) caráter musical pouco ou nada inovador; 4) tempos diversos sobrepostos, expressando, contraditoriamente, imobilidade e ação; 5) indefinições de lugar e de personagens (“tem dia que a gente se sente...”); 6) alusões a utopias (“o dia que virá”, “no nosso destino mandar”, entre outras).

IV. CONCLUSÕES PARCIAIS

É possível, nas canções analisadas, caracterizar um perfil comum que as aproxime, enquanto gênero de protesto. O caráter de protesto reside, principalmente, na letra, seja através do uso de metáforas ou de mensagens mais explícitas. A expressão “o dia que virá”, símbolo da MPB engajada, é percebida nas quatro canções, parecendo sugerir a espera por um dia em que os rumos democráticos possam ser retomados. Por outro lado, do ponto de vista estritamente musical, essas canções não apresentam inconformismos ou inovações, podendo ser percebidas como expressões de continuidade ou de conservadorismo (ao contrário do Tropicalismo, que sucede a esse momento, cuja ênfase é o caráter ousado e satírico, inclusive do ponto de vista musical).

Apesar das canções de protesto pretenderem atuar como instrumento de conscientização popular, não se percebe, nas gravações em vídeo, a presença de público representante de diversas camadas sociais, mas de pessoas de maior poder aquisitivo. Isto nos permite supor que o alcance desses protestos fosse mais restrito do que se pretendia. A transmissão da televisão, àquela época, também não alcançava uma grande massa, pois nem todos possuíam aparelho de TV, o que não permite supor que o povo, em sua maioria, estivesse envolvido por esses eventos.

Apesar disso, pode-se dizer que foi alcançada, ao menos em parte, a intenção dos compositores e intérpretes de se manifestarem através da arte, “dizendo”, através de metáforas, o que não podia ser explicitamente dito naquele momento. Isso talvez explique, ao menos em parte, o endurecimento da censura, a partir do entendimento de que as canções não buscavam desempenhar a mera função de entretenimento, mas atuar como instrumento de crítica ou de incitação à rebeldia.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. Repensando a agenda da pesquisa etnomusicológica. In: ULHÔA, Martha & OCHÔA, Ana Maria (Org.). *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- BERGER, Harris M. *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the phenomenology of musical experience*. United States of America: Wesleyan University Press, 1999.
- BURKE, Peter (Org.). *O que é história cultural?* Tradução: Sérgio Góes de Paula (What is cultural history?). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. 1. ed. Coleção Opúsculos. Coimbra-Portugal: Quarteto Editora, 2001.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel & EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Coleção Retrato em Branco e Preto da Nação Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 2
- CHAVES, Celso Loureiro. *Memórias do passado no presente: a fenomenologia de “Transa”*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard. A study in applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.
- CRAGNOLINI, Alejandra. Soportando a violência. Modos de reproduzir y de resignificar la exclusión social a través de la producción y el consumo musicales. In: ULHÔA, Martha; OCHÔA, Ana Maria (Org.). *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- DANIELSEN, Anne. *Presence and Pleasure – The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. EUA: Wesleyan University Press, Middletown, 2006.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FERRARA, Lawrence. Richness or Chaos?: Toward a Phenomenology of Musical Interpretation. In: *Qualitative Evaluation in the Arts*, 1982. 2, p. 197-208.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: Uma reflexão metodológica. In: *Fundamentos da Educação Musical*. Porto Alegre: ABEM, 1994. v. 2
- _____. & CAVAZOTTI, André. *Música e Pesquisa: Novas Abordagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. 56 ed. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. Nueva musicología y música popular latinoamericana. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (XVII Congresso da ANPPOM)*, 2007, São Paulo. Anais... UNESP, Instituto de Artes, São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2007.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *A Banda*. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HEqkkSE3V2E>>. Acessado em: 4 out. 2007.
- _____. *Roda-Viva*. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HRFw5u5wR4c>>. Acessado em: 31 jan. 2008.
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias. A questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música: Dez ensaios sobre dez canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- REICH, Charles A. *O Renascer da América*. 2. ed. Tradução de Pinheiro de Lemos. São Paulo: Distribuidora Record, 1970.
- ULHÔA, Martha. Introdução. In: ULHÔA, Martha & OCHÔA, Ana Maria. *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- VANDRÊ, Geraldo. Pra não dizer que não falei de flores (ao vivo). Intérprete: Geraldo Vandré. 1968. In: *CD Discoteca Brasileira do Século XX – Anos 60*. Faixa: 13. Parceria SESC Rio / SOM. Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA. Cedido por Som Livre. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S. A., 2007. BR-SGL-68.00014.
- VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 2006.
- VIOLA, Paulinho da. *Sinal Fechado*. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=w9JWuQPeaW0>>. Acessado em 31 jan. 2008.

Cláudio Santoro e o Zhdanovismo

Ernesto Hartmann

Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
ernesto@car.ufes.br

Palavras-Chave

Zhdanovismo, Cláudio Santoro, Social Realismo

RESUMO

A presente comunicação trata da política soviética cultural Stalinista conhecida como Zhdanovismo e suas influências na fase Nacionalista do compositor brasileiro Cláudio Santoro. Visto que as posições políticas do compositor Cláudio Santoro estão intimamente relacionadas a sua postura estética procura-se estabelecer um panorama do que era o Zhdanovismo e como seria a sua aplicação na música e seu reflexo na produção nos compositores progressistas alinhados com o sistema.

ABSTRACT

This essay discusses the soviet cultural policy in the government of Joseph Stalin and its influences in the nationalist period of the brazilian composer Claudio Santoro. Since the political positions of the brazilian composer Claudio Santoro are linked to his aesthetics, this communication aims to establish an overview of what meant Zhdanovism, and how would be its application on music and on the work of socialist composers.

I. I. ZHDANOVISMO

Andrei Zhdanov, secretário do Partido Comuinista foi designado por Stálin em 1946 para ser o responsável pela política cultural soviética. Ele foi um relevante incentivador do socialismo realista nas artes com grande influência devido ao elevado cargo que ocupava no partido comunista. Após sua designação para este cargo criou a doutrina Zhdanov, supostamente fundamentada em uma oposição ao formalismo nas artes. Como resultado de sua censura, a partir de 1948 até 1952, quando a doutrina foi considerada negativa para a cultura soviética, foram realizadas perseguições a ilustres e consolidados artistas soviéticos como Shostakovitch e Prokofieff, cuja música – nas palavras do próprio Zhdanov – era “marcada por perversões formalistas e por tendências anti-democráticas, estranhas ao povo e ao gosto artístico soviético”. (ZHDANOV, 1948, p. 25).

O Zhdanovismo ou *Zhdanovshchina* é o termo utilizado para representar esta nova política cultural que tinha pretensões de amplitude global. A supersimplificação do conceito de cultura para uma simples associação de símbolos a específicos valores morais é uma de suas principais características. Desta forma existiam duas alternativas para o artista: uma ideologicamente correta, a de identificação com os valores populares e aproximação da arte com o povo através da sua simplificação e outra ideologicamente deturpada, a serviço do capital, que representava a arte como produto de uma classe sem potencial de desenvolvimento, decadente (burguesia). Na segunda categoria estava o formalismo e toda a teoria estética do século XIX relacionada à abstração da arte e da arte pela arte.

A política estado-unidense fundamentada no Plano Marshall e na Doutrina Truman caracterizou-se após a segunda guerra mundial pela proposta de contenção do comunismo no mundo. A resposta soviética veio através da teoria dos campos de Zhdanov de 1947. O Cominform (Communist Information Bureau) foi o principal veículo de divulgação Zhdanovista. Ele foi fundado em 22 de setembro de 1947 numa reunião em Szklarska Poreba, na Polônia e congregava os partidos comunistas europeus. Esta reunião foi uma resposta de Stálin as divergências entre os governos do leste europeu quanto ao comparecimento ou não à conferência do Plano Marshall em julho de 1947 realizada em Paris. Inicialmente sediado em Belgrado na Iugoslávia, foi transferido para Bucareste em 1948 após a expulsão da Iugoslávia do grupo acusada do Titoísmo¹. A proposta do Cominform era, inicialmente, de coordenar as ações dos partidos comunistas sob a orientação soviética. A dissolução do Cominform se deu em 1956 já no governo de Nikita Krushev com a reaproximação da Iugoslávia.

A teoria de Zhdanov enunciava que todas as esferas do pensamento e da ação estavam divididas em dois campos mutuamente excludentes, antagônicos e irreconciliáveis. Estes dois campos estavam representados no plano das potências pela URSS e pelos EUA. A URSS liderava o Bloco Antiimperialista e Democrático, enquanto os EUA representavam o Bloco Imperialista e Antidemocrático.

Parece então, que com esta total politização da ética e do pensamento nenhuma dimensão da existência humana podia ser admitida como sendo indiferente. Absolutamente todas estavam a serviço da ideologia. Da filosofia à literatura, do cinema ao divertimento, não se reconheciam outras alternativas. O pertencimento explícito e ativo ao campo representante da revolução socialista com a aceitação incontestada de seus valores e suas premissas filosóficas e estéticas era a única forma de não se posicionar objetivamente no campo inimigo, o do capitalismo. Todos que admitissem qualquer tipo de aproximação com os Estados Unidos ou defendessem uma posição mais moderada, não conflitante com o Ocidente capitalista mereceriam a suspeita do regime soviético, como foi o caso da Iugoslávia já comentado anteriormente.

Esta política perdurou até aproximadamente 1956, com a morte de Stálin e a ascensão de Nikita Krushev ao poder instaurando um novo paradigma de coexistência menos antagônica com o Ocidente.

O Zhdanovismo, portanto, é fruto da política mais conservadora e repressora de Stálin, não compartilhada por seu antecessor nem (pelo menos no mesmo grau) pelo seu sucessor. Ele representou um hiato na liberdade de expressão dos compositores soviéticos com reflexo em grande parte do Leste Europeu ao tentar utilizar a arte como veículo de propaganda ideológica, e que, em certa medida, foi aceita

pelos estrangeiros que desejavam se alinhar aos ideais do Partido Comunista.

II. SANTORO E O CONGRESSO DE PRAGA

Depoimentos do compositor brasileiro Claudio Santoro apontam para um alinhamento com as diretrizes do Zhdanovismo por intermédio do II Congresso Internacional de Compositores Progressistas realizado em Praga no ano de 1948. Talvez o momento crucial de sua adesão às premissas social realistas tenha se dado pouco antes no ano de 1946, ao lhe ser negado o visto de entrada nos EUA em virtude de sua filiação ao (legal) partido comunista brasileiro.

em 1946 recebi uma bolsa da Guggenheim Foundation e o consulado americano me negou o visto por eu ser membro do partido. O partido era legal e eu, como sempre fui uma pessoa de dizer a verdade, quando me perguntaram se eu era do partido eu confirmei e por isso não estava credenciado a entrar nos EUA. (SANTORO, *Contando a Minha Vida*, Procedente de Jeanette Alimonda, In: LÍVERO, 2003).

Independente das manifestações anteriores de simpatia aos ideais socialistas, a negação do visto por motivos meramente políticos-ideológicos pode ter acirrado no compositor o já existente desejo de aderir à polarização política e a radicalização, optando por atender ao Congresso de Praga onde as questões estéticas da “música realista” seriam discutidas. Não se pode perder de vista o fato de que Santoro estava disposto a residir nos EUA e gozar da bolsa apesar de suas convicções políticas. É do próprio Santoro outro depoimento que esclarece esta hipótese:

Quando às atividades artísticas, cursei o curso de direção de Orquestra no Conservatório [Paris], mas não pude fazer exame porque fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga e como sabe, é mais importante para mim do que um simples diploma, mesmo que seja do Conservatório de Paris. Além disso devo fazer uma conferência durante o congresso (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

A participação de Santoro neste congresso foi muito ativa, visto que ele concordava inteiramente com as propostas políticas. Estava inclusive disposto a alterar detalhes em sua postura estética e a abarcar integralmente sua concepção para se alinhar com as resoluções ali tomadas. O estudo de música brasileira que nunca interessou seriamente ao compositor estava entre seus planos quando da ocasião de seu retorno ao Brasil em Setembro de 1948.

... um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é, Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal da nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo o que puder para ver se organizo um livro sobre as bases da construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

Este projeto esta em plena consonância com as resoluções do Congresso de Praga: educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição de forma a construir uma música com identidade nacional e “positiva” capaz de penetrar nas

camadas mais populares da sociedade. Na verdade o projeto de Santoro de pesquisar a música brasileira nunca se realizou, voltando ele então para uma fazenda no estado de São Paulo.

A intenção de Santoro de mergulhar neste projeto de pesquisa folclórica tem relação direta com a idéia de produzir uma música de boa qualidade artística e forte originalidade, com um perfeito estilo popular. Este “apelo aos compositores” definiu a estética da música do social-realismo, sempre fundamentada pela política cultural de Zhdanov e radicalizada pela teoria dos dois campos deste mesmo autor que, necessariamente, imbricava em polarização e atitude político-ideológica resultando em propaganda.

No momento em que Santoro assumiu o papel de representante desta estética no Brasil, produzindo inclusive artigos sobre o congresso e sua participação, sua obra era muito mais bem recebida no exterior do que em seu próprio país. Em carta a Curt Lange, datada de 5 de agosto de 1955, podemos perceber como sua música é aceita no bloco socialista:

Será estreada um Ballet de minha autoria no grande Teatro de Moscou, meu sucesso em Moscou e na Armênia, na Geórgia, foram imensos, regi entre outras obras de repertório clássico de Brahms, Bach, Haendel, Prokofieff, etc, minha Sinfonia com Coros. Em Moscou gravei para disco minha Sinfonia com Coros e quase todas as minhas obras estão sendo editadas (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 5 de Agosto de 1955, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

A ruptura com Hans Joachin Koellreuter não se deu somente por fatores estéticos, mas também por uma lealdade aos princípios da teoria dos dois campos. Ou se estava a favor ou contra o sistema. Santoro interpretou a postura mais moderada de Koellreuter como um empecilho para a aplicação destas doutrinas no Brasil. Aparentemente a discussão sobre o Dodecafonia foi apenas um motivo superficial (embora condenado pelo congresso) do mal estar entre os dois.

... é típico isso, neste momento em que o imperialismo procura por todos os meios solapar as nossas tradições culturais propiciando e propugnando um abandono do nacionalismo. Não é sem razão que se dá todo apoio a arte que fuja de suas raízes populares. É necessário criar um clima desnacionalizante para mais facilmente dominar um povo (SANTORO, 1948, p. 3).

Trata-se de uma aberta crítica às atividades desenvolvidas por Koellreuter que coerentemente com o manifesto *Música Viva* de 1946 procurava incentivar o florescimento do novo e a prática da música popular (no caso específico o Jazz).

No artigo acima citado “Música e Charlatanismo”, Santoro não hesita em identificar Koellreuter como defensor das forças ligadas a “estrutura social decadente”, forças que se opunham ao novo, ao progresso, ao “humano”. A radicalização leva Santoro a considerar apenas duas correntes: a dos que fazem música (progressistas Zhdanovianos) e Charlatões que representavam os ideais da sociedade decadente.

Koellreuter não se posicionou claramente contra os progressistas. Sua crítica era contra o nacionalismo exasperado, gerador de sentimentos patrióticos excessivos. Entretanto também não foi capaz de definir que tipo de nacionalismo poderia ser adotado a partir do manifesto *Música Viva*. Sobre esta questão Tacuchian comenta:

“A duplicidade conceitual do nacionalismo já é antevista no manifesto Música Viva de 1946, quando Koellreutter e seus discípulos afirmam combater ‘o falso nacionalismo em música isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens originando forças disruptivas’. Koellreutter conceitua o ‘falso nacionalismo’ mas não explica o que ele entenderia por ‘verdadeiro nacionalismo’, se é que esta dimensão existia em oposição a outra.” (TACUCHIAN. 2006, p. 4).

A posição de Santoro não era divorciada do pensamento de muitos intelectuais brasileiros que viam nos progressos soviéticos a oportunidade de mudança no Brasil. Conclui-se então o quanto Santoro radicalizou sua posição.

Algumas importantes questões podem ser levantadas a partir desta breve reflexão:

- 1) Estava a música de Santoro em sua fase nacionalista realmente representando as premissas estéticas Zhdanovistas ou existe uma diferença entre retórica e prática?
- 2) Quais as diferenças estéticas entre os dois tipos de nacionalismo que se estabeleceram no país a saber: O influenciado por Mário de Andrade e o influenciado pelo Congresso de Praga cujo representante mais relevante foi Cláudio Santoro?

Questões como estas serão aprofundadas e investigas ao longo do trabalho ao qual esta comunicação faz referência.

¹ Titoísmo foi o termo aplicado inicialmente pelos Stalinistas à política Socialista-Nacionalista da Iugoslávia nos anos da guerra fria (1945-1980). Também conhecido como Socialismo Autogestionário, combinava a economia estatizada com diversas liberdades civis. Liderados pelo Marechal Josep Broz Tito os iugoslavos acreditavam, assim como os chineses maoístas, que o socialismo deveria ser atingido de acordo com as condições políticas, culturais, históricas e geográficas particulares de cada país, e não imposto por orientações externas, particularmente as de Moscou.

REFERÊNCIAS

- LÍVERO, Iracele, Vera. *Santoro: Uma História em Miniaturas: Estudo Analítico Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*. 2003. Dissertação (Mestrado) UNICAMP, Campinas.
- SANTORO, Cláudio. Correspondência a Curt Lange: 5/08/1955, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.
- SANTORO, Cláudio. Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga. *Fundamentos*. São Paulo: v. 2, n. 2, p. 232-240, agosto, 1948.
- TACUCHIAN, Ricardo. *As Querelas Musicais dos Anos 50: Ideário e Contradições*. Revista Claves, V. 2, Novembro, 2006.
- ZHDANOV, Andrei. A tendência Ideológica da Música Soviética. *Problemas*, Rio de Janeiro: n. 21, 1948.

Motu Proprio tra le Sollecitudini: **Fonte historiográfica para a análise musical**

Fernando Lacerda Simões Duarte

Aluno do mestrado em Música, UNESP
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Motu Proprio, Música litúrgica, Análise musical

RESUMO

O *Motu Proprio tra le Sollecitudini* (1903) de Pio X sobre a música sacra foi o documento basilar para a composição de música litúrgica católica do rito romano em toda a primeira metade do século XX. Este trabalho tem por objetivo analisar esse documento enquanto fonte historiográfica para a análise musical e teve como método a pesquisa bibliográfica e documental. Partiu-se do pressuposto da análise musical não se limitar às informações escritas na partitura, mas considerar como fator relevante para a compreensão da obra o momento em que foi composta.

Uma vez (re-)estabelecido um modelo *ultramontano* de liturgia, eram necessários uma música adequada a este modelo e os meios que garantissem sua produção e difusão. Neste aspecto, apesar da existência de documentos anteriores, Pio X procurou elucidar o assunto redigindo seu *código jurídico de música sacra* em 1903. O documento deixa claros seus objetivos de um repertório universal monódico ou polifônico, a maneira de executar este repertório, algumas diretrizes composicionais e a rejeição à *música teatral*.

Para a melhor compreensão do documento em seu contexto, este trabalho tem como ponto de partida os principais fatos que marcaram a Igreja Católica na segunda metade do século XIX, como a separação entre o poder temporal e o religioso, o fim do ensino religioso oficial, a *Kulturkampf* nos países de língua alemã e a situação da Igreja no Brasil. O *ultramontanismo* na cidade de São Paulo foi abordado como uma forma de apresentar a visão contrária ao movimento, a dos liberais. Em seguida é feito um breve resumo da disciplina da Igreja sobre a música litúrgica e chega-se então às disposições do documento estudado e uma análise das razões do tratamento dado à ópera. Por fim, será feita uma breve descrição da repercussão no Brasil e os compositores que adotaram os princípios do *Motu Proprio* na composição de música litúrgica.

I. INTRODUÇÃO

Este artigo é parte da pesquisa individual sobre as missas de Fúrio Franceschini (1880-1976) realizada no mestrado em Música da UNESP. Franceschini foi mestre-de-capela na Sé de São Paulo desde 1908 e suas missas foram compostas entre os anos de 1907 e 1971. Trata-se de obras sacras destinadas ao uso estritamente litúrgico, que contrastam com as obras de inspiração religiosa escritas para salas de concerto, como distingue Susana Igayara (2001, p. 33).

As missas de Franceschini e outras obras com a mesma destinação poderiam não apresentar interesse musicológico, já que seu aparente conservadorismo e estrita tonalidade não refletem as características da *música de seu tempo*. Este trabalho busca demonstrar o contrário, explicar como a música sacra da primeira metade do século XX, ainda que não tenham o caráter de inovação próprio das obras de vanguarda, é reflexo da própria instituição à qual serve.

Este trabalho apresenta duas possibilidades, a de se estudar a música levando em consideração os elementos históricos que cercam sua produção e a da música ser um elemento a partir do qual seja possível compreender a história, partindo daí a classificação do documento como fonte *historiográfica* que serve também à análise musical (Moraes, 2000).

Partiu-se do pressuposto de que os trabalhos acadêmicos na área de Musicologia devem trazer edições das fontes primárias, mas que não se limitarem a elas. No caso da musicologia histórica brasileira, observa Castagna (2008, p. 48) que a edição de fontes primárias ainda é bastante importante e ainda hoje faz parte dos trabalhos acadêmicos ao lado do trabalho crítico e reflexivo. Apesar de já editado, o conteúdo do *Motu Proprio* é pouco pesquisado. O que se pretende é relacioná-lo ao momento histórico que ele reflete, permitindo que se entenda como seus preceitos permeiam algumas obras sacras da primeira metade do século XX e também divulgá-lo.

Esta pesquisa pode contribuir para análises musicais menos *positivistas* (Kerman, 1967), pois procura se aliar à História para a melhor compreensão da produção musical. Os métodos de procedimento adotados foram o bibliográfico e o documental. O principal livro que trata do assunto foi escrito em 1907 por um frade franciscano (ordem dos frades menores) com o intuito de divulgar o *Motu Proprio* entre os músicos brasileiros e esclarecer suas disposições. Apesar da ordem religiosa à qual pertence o autor já estar no Brasil antes do movimento de *romanização* – o que não acontece, por exemplo, com os franciscanos capuchinhos – Röwer (1907) é um defensor deste processo e da produção musical. Logo, sua obra adota uma postura de defesa dos ideais de Pio X.

Além do livro de Röwer, foram pesquisados trabalhos acadêmicos, documentos da Cúria Romana e um livro sobre a história da Igreja escrito por um monsenhor. O clérigo, que foi professor de História Eclesiástica, como esperado, se posiciona em defesa de sua instituição.

As fontes até agora descritas incitariam uma visão unilateral não fossem os trabalhos acadêmicos pesquisados, que trazem uma análise mais isenta da história eclesiástica, apresentando também os pontos de vista e críticas *iluministas* ao modelo de reforma da Igreja.

Antes de tratar especificamente o documento de Pio X, algumas expressões correntes no texto devem ser explicadas. A expressão *música litúrgica* parece mais apropriada que *música sacra* por especificar melhor o fim de seu objeto, mas devem aqui ser entendidas como sinônimas por ter a Cúria Romana adotado a segunda e não a primeira. *Música sacra* ou *litúrgica* é tomada em oposição a *estilo profano*, *música profana* e *música teatral*, que nada mais são do que formas de Pio X e Röwer se referirem à ópera e à música de concerto e suas influências na música sacra.

A música de caráter profano foi dividida por Sergl (1999, p. 343) e Röwer (1907, p. 75-76) em músicas feitas para fins profanos, das quais se emprestam as melodias e substitui-se a letra por um texto religioso e em músicas compostas para fins litúrgicos as quais incorporam elementos da ópera.

Quanto ao documento estudado, *Motu Proprio*, é definido por Nunes (2007, p. 218) como um *documento redigido e emitido pessoalmente pelo papa, não pedido, mas promulgado naturalmente, conforme o significado da expressão latina*.

A segunda metade do século XIX foi estabelecida como marco inicial desta pesquisa, pois o período foi marcado por acentuado movimento de separação entre a Igreja e o poder temporal no Brasil e no mundo, uma das causas, senão a principal, para o processo de romanização e, conseqüentemente, para a reforma da música sacra. O marco temporal final é a edição do documento, em 1903, contudo há que se notar que foram produzidos outros documentos sobre a música sacra antes do *Concílio Vaticano II*. Esses documentos reafirmavam as prescrições do *Motu Proprio* e propunham pequenas alterações ou aberturas. O que se percebe no próprio *Concílio Vaticano II*, considerado o grande divisor de águas da liturgia romana no século XX, é uma derrogação das prescrições que não estavam de acordo com seus objetivos de participação mais ativa dos fiéis na liturgia, mas não uma revogação completa.

A delimitação espacial foi assim organizada: partiu-se de um evento mundial e se analisou como isto ocorreu no Brasil. A título não só exemplificativo, mas como informação relevante para o estudo de opiniões dos *liberais*, buscou-se compreender a *romanização* na cidade de São Paulo, tema estudado por Augustin Wernet (1985). Ao final, há um retorno para o âmbito nacional a partir das informações trazidas por Röwer (1907) sobre a implantação dos ideais de Pio X.

II. A SITUAÇÃO DA IGREJA A PARTIR DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

João Camilo Tôrres (1968, p. 109) afirma que a Igreja Católica vinha, desde a *reforma protestante*, enfrentando crises motivadas pelo espírito da modernidade. O principal período desta crise destacado pelo autor foi o século XVIII, quando a Igreja viu atacados todos os pontos da doutrina, bem como as bases puramente materiais da organização eclesiástica, que começaram a ser destruídas após a Revolução Francesa.

Bihlmeyer, Tuechle e Camargo (1964) fazem um resumo da situação da Igreja Católica em Roma e no resto do mundo a partir da segunda metade do século XIX. O que se percebe é um discreto crescimento em poucos países de maioria protestante, mas em geral a separação entre o poder temporal e a Igreja, relação, na visão de Tôrres (1968:111), inaceitável para ambos:

Nos diferentes países (tanto poderia ser o drama do Padroado no Brasil, como os privilégios dos Imperadores na Áustria) havia vestígios pesados de situações antigas que se mostravam inaceitáveis para ambas as partes. O conde Cavour era responsável por uma fórmula que D. Pedro II aceitava, o Papa condenava e hoje entra para o rol das coisas óbvias: “*Chiesa libera in libero Stato*”... Mas não é isto exatamente o que foi dito no Evangelho? É claro que havia cobras entre as flores e o “*stato libero*” do conde Camillo Benzo di Cavour poderia

significar, como entre nós, no regime de 1891, proibição do ensino religioso, ausência de assistência religiosa às forças armadas, etc.

A Igreja sofreu ao redor do mundo oposições diversas. O conteúdo que agora se apresenta foi extraído de Bihlmeyer, Tuechle e Camargo (1964, p. 513-564) e dividido em áreas para a melhor compreensão.

A. Oposições políticas e jurídicas

Na Itália, sob a fórmula de *libera Chiesa in libero stato* do conde de Cavour a Igreja viu seus primeiros direitos – até então julgados naturais – tolhidos. Nos diversos reinos que a compunham antes da unificação, o governo papal era desacreditado, principalmente após a retirada das tropas austríacas do Estado Pontifício.

O Estado Pontifício foi reduzido a um terço de sua extensão original e, após o frustrado tratado de 1864 entre França e Itália de não atacá-lo e o ataque liderado por Garibaldi, em 1867 – que não obteve resultados – a guerra franco-alemã foi o fator determinante para a invasão de Roma, inclusive do quartelão do Vaticano. Com a derrota de Napoleão III, protetor do Estado Pontifício, os piemonteses procederam à invasão.

Em 13 maio de 1871 a lei das garantias reconhecia a inviolabilidade dos direitos de soberano do papa, dando-lhe para uso os palácios do Vaticano e do Latrão, além de três milhões duzentas e cinquenta mil libras como renda anual. Dois dias após a promulgação da lei, Pio IX se recusou aceitar seu conteúdo e tornou-se um *prisioneiro do Vaticano*. Em junho de 1871 Roma tornou-se a capital da Itália. Leão XIII, o sucessor imediato de Pio IX tentou solucionar a *questão romana*, mas sem êxito.

Na Suíça, França, Canadá, Estados Unidos, Chile, Brasil, México e em outros países a Igreja Católica deixava de ser religião oficial e de desempenhar funções públicas de registro civil. Na Península Ibérica, a Espanha teve uma ruptura parcial com Roma e em Portugal, a separação foi completa, inclusive com a violação do direito de propriedade da Igreja.

Afirma Tôrres (1968, p. 112) que a Igreja e os liberais procuravam, cada qual a seu modo, a mesma coisa: a Igreja queria estar livre dos compromissos temporais e assim *proclamar sua transcendência em relação ao mundo*, enquanto que os liberais queriam um Estado laico.

O foro eclesiástico que diferenciava no plano jurídico os clérigos dos demais civis foi extinto ainda em 1850, no Estado Sabaudo. Essa medida foi adotada em diversos países, especialmente nos de língua alemã, onde houve a *Kulturkampf* – luta de idéias. Além de iguais aos civis no plano jurídico, os clérigos do Estado Sabaudo passaram a cumprir o serviço militar obrigatório.

A *Kulturkampf*, termo utilizado pela primeira vez em 1873, ocorreu na Prússia. Trata-se de um amplo conjunto de leis que versavam sobre a separação entre Estado e Igreja, fim do ensino católico como oficial, expulsão dos Jesuítas e outras ordens religiosas, além de determinar interferências do Estado no poder disciplinar da Igreja e na formação de seus sacerdotes. As leis prussianas que versavam sobre assuntos religiosos foram declaradas nulas perante a Igreja por Pio IX, em 1875. A *Kulturkampf* também aconteceu em outros territórios de língua alemã. França, México e outros países tiveram leis semelhantes.

O casamento civil foi outra derrota da Igreja; foi decretado inicialmente na Alemanha e Áustria e depois se estendeu para outros países. Além do casamento civil, a permissão do divórcio, a criação de cemitérios laicos, a proibição de sacerdotes e religiosos assumirem cargos públicos, a administração estatal de igrejas, a expulsão e espoliação do patrimônio de ordens religiosas e igrejas, fechamento de conventos e igrejas e as nomeações ou indicações estatais de bispos foram oposições sofridas nos planos político e jurídico.

Os Jesuítas, sociedade de religiosos fundada por Inácio de Loyola, foi especialmente perseguida em diversos países neste período. A *Companhia de Jesus*, a pedido de diversos reinos católicos, dentre eles, Portugal, foi suprimida por Clemente XIV, em 1773, e só foi restaurada em Parma, em 1794, em Nápoles e Cecília, em 1804 e no resto do mundo em 7 de agosto de 1814. Contudo, uma vez restaurada, não tiveram grande aceitação na Europa e América. No Brasil, já haviam sido expulsos pelo Marquês de Pombal e na Europa, a expulsão dos inicianos ocorreu na Alemanha, Suíça, França, Portugal. A Noruega, apesar de permitir a presença de outras ordens religiosas, proibiu a fixação dos jesuítas em seu território.

Tôrres (1968, p. 105-109) propõe uma explicação que se funda em três colunas para a hostilidade do liberalismo à Igreja. A primeira era a *liberdade de consciência*, contraditória à Igreja, que se julgava detentora da verdade. A segunda, o *liberalismo econômico*, que contrariava os princípios católicos de condenação à usura e a terceira, o *direito divino* dos reis, vez que os liberais defendiam a democracia, o regime republicano e, por consequência, o ateísmo.

B. O ensino religioso oficial e o nacionalismo

No campo da educação, a Igreja tinha até então o monopólio em diversos países, até que se declarou o ensino laico em Baden, Alemanha, em 1876, na Áustria, Suíça, Bélgica e outros países. Na Rússia, tanto a educação quanto a Igreja do império sofreram uma *russificação*, ou seja, tornaram-se nacionais. No Brasil, D. Pedro II decretou o fim do ensino religioso em 1891.

Em países como a Holanda, neutra do ponto de vista religioso, o ensino religioso foi permitido em escolas particulares. Este país serviu de exílio para muitos religiosos católicos durante a *Kulturkampf* da Alemanha.

O nacionalismo foi uma dificuldade encontrada pela Igreja romana em diversos países, não apenas na Rússia. Nos Estados Unidos, chegou a tal ponto de ocorrer um verdadeiro cisma, o chamado *americanismo*. O movimento disseminado em toda a América do Norte propunha um acordo quase total entre a cultura moderna e a doutrina da Igreja. Sua prática se voltava muito mais para o *individual* e para a *relativa mitigação dos princípios de autoridade*, o que contrariava as pretensões de Roma de se afirmar como o centro religioso da Igreja Católica. A Igreja rompeu com a cultura moderna ainda no papado de Pio IX com a proclamação do *Syllabus errorum*.

C. O início da romanização e os cismas

Proclamado em 1864, o *Syllabus errorum* de Pio IX era um vasto índice de heresias trazidas pela modernidade e condenadas pela Igreja. Esse documento juntamente com o *Concílio Vaticano I* (1870) marcou o rompimento de relações

entre a Igreja e o mundo moderno. O *Concílio Vaticano I* também realizado no pontificado de Pio IX declarava infalíveis os atos do papa em seu magistério, ou seja, aquilo que o papa promulgasse para sua Igreja não poderia ser contestado.

A figura infalível do pontífice romano, a proclamação do dogma da imaculada concepção de Maria e o rompimento da Igreja com o mundo moderno foram os fatores determinantes para o início do processo conhecido como *romanização*, ou seja, a centralização em Roma de toda a autoridade da Igreja, bem como o estabelecimento de uma liturgia comum às Igrejas particulares de todo o mundo, a liturgia *tridentina*, oficializada pelo *Concílio de Trento*, no século XVI, durante a contra-reforma.

A declaração de infalibilidade do magistério papal não foi aceita por todos os católicos. Houve um cisma entre a Igreja e os *velhos-católicos*, grupo de sacerdotes e leigos, que se opunham à doutrina da infalibilidade. Este cisma teve grandes repercussões políticas em diversos países, especialmente na Alemanha, Suíça e Prússia. Na Suíça várias igrejas foram entregues à administração do grupo vétero-católico.

Outra dissidência ocorreu na Polônia. Os *marianistas* – que Roma considerava fanáticos – buscavam viver em rígida imitação da vida de Maria, mas pautavam suas crenças por *visões e revelações*. Na Lituânia este grupo se uniu por algum tempo aos velhos-católicos, mas logo se separaram.

Tôrres (1968, p. 110) resume a situação da Igreja dentro e fora de Roma quando diz que *a imagem da Igreja Católica, no quartel derradeiro do século XIX, era o mais melancólico [sic] possível: prestes a desaparecer, voltava às catacumbas romanas de onde havia saído*. As oposições à Igreja *ultramontana* não foram diferentes no Brasil, pois as mudanças radicais proposta por Pio IX feriam os princípios liberais e iluministas introduzidos principalmente com a chegada da família real portuguesa.

D. A Igreja Católica no Brasil e a romanização na cidade de São Paulo

A vinda da família real para o Brasil, em 1908, pode ser considerada um marco para o estudo das reformas no catolicismo local, tornando-o mais liberal e *iluminista*, ao gosto da corte. O fato ocorreu durante o pontificado de Pio VII, que, como seu antecessor, também era prisioneiro de Napoleão.

A chegada ao Brasil motivou também a vinda do nuncio apostólico de Portugal, D. Lourenço Caleppi, que ao se achar frente à nunciatura no Rio de Janeiro escreveu aos bispos latinos e superiores de ordens religiosas informando sua nunciatura e *a crítica e triste situação em que se achavam o Santo Padre e o Sacro Colégio*. Dentre outros feitos do nuncio, merece destaque a criação do Supremo Tribunal da Legacia, um tribunal de apelação em causas que envolviam Direito Canônico.

Ao escrever ao cardeal Pacca, pró-secretário de Estado do Vaticano, anunciou que causaram-lhe muito má impressão *a ignorância e a falta de zelo* que, no Brasil, encontrou em grande parte do clero, sobretudo no clero secular. Disse ainda que os poucos padres que puderam estudar em Coimbra, *melhor seria que nenhum aí fosse*, já que considerava nocivas as influências de Portugal, principalmente após a reforma dos estudos realizada sob o governo do Marquês de Pombal. Dizia

que a Universidade de Coimbra se achava *imbuída de máximas bem contrárias aos seus princípios que ali são chamados ultramontanos* (Bihlmeyer, Tuechle, Camargo, 1964, p. 679).

A intervenção do poder secular nas decisões do nuncio para a nomeação de cargos religiosos, como do novo frei provincial dos carmelitas, era tal, que este teve que acertar a nomeação com o príncipe regente, já que *nada se pode fazer aqui sem o concurso do poder secular* (De Rossi *apud* Bihlmeyer, Tuechle, Camargo, 1964, p. 681).

A intervenção estatal foi tanta que o próprio rei D. João – ao tempo, Brasil já se tornara o Reino Unido de Portugal e Algarves – foi quem impôs a D. Caleppi, o barrete, quando de sua nomeação a cardeal.

Entre as causas da decadência do clero regular – ordens religiosas – o secretário do nuncio apostólico apontou o serviço militar dos religiosos contra os franceses, a extrema pobreza dos conventos, que levou vários religiosos a viverem em casa dos pais ou benfeitores, o fato de terem vindo para a América por motivos de segurança pessoal, subsistência ou premiação, pelo príncipe regente, pelos serviços militares. Assim, *todos eles, depois de terem experimentado o gosto da liberdade do século, dificilmente poderiam voltar de bom grado aos claustros e aí levarem vida tranqüila e edificante* (Bihlmeyer, Tuechle, Camargo, 1964, p. 682).

A participação política do clero era vasta até a proclamação da República. A rebelião pernambucana de 1817 contou com aproximadamente 60 sacerdotes, dentre os quais, muitos maçons. A educação dos príncipes D. Pedro e D. Miguel ficou a cargo de um frei.

Para que Dom Pedro continuasse no Brasil, foi-lhe dirigida uma carta do bispo de São Paulo e assinada por todo o clero secular desta diocese. Posteriores ao *Fico* foram os movimentos prós e contra a independência, quase todos com participação de clérigos. Até na comitiva de D. Pedro quando do grito do Ipiranga, esteve presente um padre, o cônego Antônio Moreira da Costa.

A romantizada descrição (Bihlmeyer, Tuechle, Camargo, 1964, p. 698) do retorno do riacho do Ipiranga interessa particularmente aos músicos, pois permite que se tenha noção da prática musical profana – ópera – paralela à sacra do mestre-de-capela da Sé de São Paulo, André da Silva Gomes, que acumulava também uma função militar:

Quem vinha do Ipiranga pela estrada velha, ao chegar a uma eminência, via de repente a cidade de São Paulo, distinguindo, claramente, a torre da igreja da Boa Morte, à esquerda, na frente; a do Carmo, à direita; ao fundo ficavam, de vigia, quando se esperavam altas personagens, vindos de Santos, os encarregados de dar aviso à cidade. De modo que, como se sabia, os espias já se achavam na torre da Boa Morte, olhos fixos para as bandas do Ipiranga, à espera de perceber, na eminência da estrada, o vulto da comitiva. [...] Nesse dia, porém, entre o sinal dado pelos sinos e a chegada do príncipe, foi menor o tempo decorrido, porque S. A. vinha rapidamente; eis porque não o viram chegar. A cidade iluminou-se, a população afluiu em massa para a rua e a todo momento ouviam-se gritos de alegria. Pequenos conflitos deram-se na rua de Boa Vista e na Ladeira de Açu (de São João), sendo esbordoados portugueses e inimigos da Independência. O príncipe ordenou que se preparasse um espetáculo de gala; compos o Hino da Independência, que foi partiturado e ensaiado pela orquestra do tenente-coronel Maestro André Gomes da Silva [sic], mestre de capela da Sé, hino que foi

cantado na Ópera Teatro pelo príncipe e por distintas senhoras da melhor sociedade paulistana, entre elas a Sra. D^a Maria Alvim, sob a regência do referido maestro André da Silva.

A parte da veracidade dos detalhes contidos em tal narrativa, fato não se pode negar que a prática musical dividida entre o sacro e o profano do mestre-de-capela era diversa do ideal romanizado, como se verá mais adiante nas palavras de Röwer.

A atuação de padres na política brasileira se estendeu por todo o reinado de Dom Pedro e, nas regências, um padre chegou a governar o Brasil.

O que se percebia entre o povo católico, no Brasil, antes do processo de romanização da Igreja, era uma prática religiosa centralizada nas irmandades, autônoma, leiga, social e familiar, centralizada na devoção aos santos, na realização de procissões e festas, culto ao oratório, reza do terço e uso de água benta. As irmandades eram autônomas e independentes; ao padre garantiam a função exclusivamente religiosa e seus cofres eram controlados por leigos. O combate a essas práticas religiosas, bem como a moralização e formação do clero eram os objetivos da implantação do catolicismo nos moldes romanizados no Brasil (Marchi, 1989, p.87-91).

Segundo Marchi (1989, p. 92), a Igreja no Brasil se alinhava aos parâmetros romanizados a partir do fim da década de 1870. Neste momento o clero centralizava as atividades religiosas, as irmandades foram substituídas pelos *apostolados*, submissos à autoridade do padre, as manifestações populares foram tidas como *supersticiosas e meros reflexos do folclore* e a função do povo na celebração antes ativa passou à de *expectador passivo e silenciado*. Este catolicismo dentro dos ideais de Roma encontrou opositores, como era de se esperar.

Em São Paulo, Augustin Wernet (1985) aponta os principais efeitos, na Igreja, da transição entre o catolicismo *pombalino* ou *iluminista* para o *ultramontano* no período compreendido entre os episcopados de Dom Joaquim de Melo e Dom José Camargo de Barros: a separação dos seminários Maior e Menor, que posteriormente tornou-se o Colégio Arquidiocesano; a formação de um clero mais ilustrado e moralizado; a vinda de religiosos e religiosas estrangeiros das mais diversas ordens, que atuaram principalmente em instituições voltadas à saúde e educação; a substituição das irmandades por associações católicas, estas submissas à autoridade do bispo diocesano; implantação das missões populares e meses devocionais, especialmente o mês de maio, o mês mariano.

A crescente moralização no seminário causou nos anos iniciais uma série de críticas mútuas entre este e a Academia Jurídica do Largo São Francisco, de bases iluministas. Os órgãos de imprensa ligados à academia jurídica afirmavam que o objetivo do Seminário Maior era *regenerar o país pela religião romana exclusivista e intolerante como a confessam a Cúria Romana e os ultramontanos*. Wernet (1985) apresenta além desta afirmação, a resposta dada pela academia quando Dom Antônio Joaquim a classificou de *foco de imoralidade* e sugeriu sua mudança para a capital do Império:

... o foco da imoralidade não é a Academia de Direito, é sim um estabelecimento que existe na Capital dirigido por uma meia dúzia de frades corrompidos, hipócritas, adúladores, ambiciosos e ignorantes, a que Sua Excia. Revma. apadrinha (...) que ensinam idéias só próprias a entes anacrônicos e que

sonham com as fogueiras da Inquisição e com absolutismo e as idéias jesuíticas. É este o verdadeiro foco das imoralidades que há tempos não deveriam mais existir em parte alguma civilizada, quanto mais no Brasil e particularmente no meio do brioso povo de São Paulo.

A parte da visão iluminista dominante da academia jurídica, em 1876 foi fundado em seu território o *Círculo dos Estudantes Católicos* por José Valois de Castro – futuro Padre-Mestre no seminário – e por José Vicente de Azevedo. Este grupo e tantos outros foi responsável por grande parte da divulgação e produção intelectual católica do período.

Uma vez apresentado esse rápido histórico e panorama geral da *romanização*, entra-se no século XX com o documento que refletiu na música esta época.

III. MOTU PROPRIO, A ROMANIZAÇÃO DA MÚSICA LITÚRGICA

O controle da música pela Igreja há muito era praticado. O tópico que segue apresenta um breve histórico de como este controle evoluiu, enquanto que o tópico que se segue a esse se detém mais detalhadamente no conteúdo das disposições do documento.

A. O controle eclesiástico sobre a música litúrgica

Santo Agostinho em suas *Confissões* (livro X, 33) já analisava a relação entre texto e música e como a segunda deve servir ao primeiro:

Assim flutuo entre o perigo e o prazer e os salutareos efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja, para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos de piedade. Quando, às vezes a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferia não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro.

Durante a contra-reforma a Igreja condenava a influência de elementos profanos – de dança – na música eclesiástica, como se percebe no trecho que segue, de 17 de setembro de 1562:

[...] Afastem também de suas igrejas aquelas músicas que, seja com o órgão, seja com o canto, se misturam coisas impuras e lascivas; assim como toda conduta secular, conversas inúteis [...]; para que, isto precavido, se pareça e possa ser verdadeiramente chamada casa de oração, a casa do Senhor. (Concílio de Trento, XXII, Decreto sobre o que há de se observar e evitar na celebração da missa).

Após a síntese dos estilos cênico e eclesiástico na obra de Monteverdi, o elemento combatido pela Igreja como mundano é a *música teatral*. No final século XVIII a proibição da música teatral, tanto na composição, quanto no modo de executar as músicas litúrgicas é prescrita pela *Encíclica Annus qui hunc* (1794). O documento apresenta o posicionamento de diversos doutos da Igreja acerca da influência do canto secular e teatral na liturgia (*Encíclica Annus qui hunc*, III, 1; VI, 1-7; VIII, 2; IX, 1-2; X; XI, 3).

Röwer (1907, p. 74) cita uma série de documentos que combateram o uso de música de caráter profano na Igreja: *Concílio de Nápoles* (1699) – proibiu o *canto irreligioso* e as *cantilenas profanas* – *Sínodo de Avignon* (1725) proíbe o modo de cantar segundo as canções profanas – *Encíclica Annus qui hunc* (1749) – vista no parágrafo anterior, que exige

que a música não contenha nada de *mundano, profano* ou *teatral* – *Concílio Provincial de Colonia* (1860) – rejeita absolutamente algumas formas de música moderna, especialmente a música *teatral* ou *ópera*, *música sinfônica de concerto* – *Concílio Plenário da América Latina* (1899) – *todas as cantilenas que provocam riso e dão escândalo sejam totalmente eliminadas*.

Pio IX (*apud* Röwer, 1907, p. 30), em 16 de dezembro de 1870, quando concedeu a aprovação eclesiástica à associação geral de Santa Cecília na Alemanha, afirmou:

Estes canticos “à medida que se conservam longe do modo mundano e effeminado de cantar nos theatros afastam os corações do prazer pelas coisas terrestres e os enchem de entusiasmo para prestarem atenção e meditem sobre os bens celestes”.

Foi no pontificado de Pio X, entretanto, que a disciplina da música sacra foi tratada de modo inequívoco, pois logo na Introdução do *Motu Proprio* afirma que este tem força de um *código jurídico de música sacra* e que sua promulgação visava dirimir quaisquer dúvidas que pudessem eventualmente ser suscitadas sobre o assunto. Os documentos posteriores da Cúria Romana sobre o mesmo assunto reafirmaram o *status* do documento que agora analisado.

B. As disposições do *Motu Proprio*

Serão apresentados, de modo resumido, os principais aspectos da música litúrgica tratados pelo *Motu Proprio*. Para facilitar a compreensão e a síntese das idéias do documento, as prescrições serão divididas em quatro grupos e dois princípios basilares e não apresentadas na ordem em que foram escritas.

O primeiro tema analisado diz respeito à relação entre o texto e a música litúrgica. Esta preocupação que já se podia perceber com Agostinho no quarto século é reafirmada quando Pio X trata das características gerais da música sacra:

o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto... (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, 1).

O texto deve ser obedecido estritamente, sem alterações, supressões, repetições indevidas ou deslocamentos de sílabas que o torne ininteligível. O idioma adotado é o latim, sendo proibido cantar em língua vulgar, principalmente nas partes fixas e variáveis da Missa e Ofício. A exceção a esta regra será vista mais adiante.

A música serve o texto e eles, juntos, à liturgia, não sendo lícito, portanto, *por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica*, ou seja, é condenável *como abuso gravíssimo, que as funções eclesiásticas a Liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da Liturgia* (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, 7,8,21,22).

O segundo grupo de prescrições é dirigido aos compositores. A eles não se impõem uma estética única, mas são feitas algumas recomendações. Escreve o pontífice que a Igreja tem *reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo no decorrer dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas*. As ressalvas feitas à composição são quanto à *forma* – as partes fixas da missa devem ter unidade, de modo que não possam ser separadas ou substituídas por outras – ao

ofício de Vésperas – devem ser seguidas as regras do *Caerimoniale Episcoporum* e, nas maiores solenidades, alternar o cantochão com os *falsibordoni* – aos salmos – estes também podem ser totalmente musicados, desde que se conserve a forma própria da *salmodia* – às antifonas – se em algum caso particular *se cantarem em música* não deverão nunca ter a forma de melodia de concerto, nem a amplitude de um moteto ou de cantata.

A composição coral é regra e quando houver parte de solista, esta deve estar intimamente ligada ao resto da composição coral (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, 5, 10, 11).

O terceiro grupo de recomendações diz respeito à execução da música sacra, que deve excluir todo o conteúdo *profano* em si mesma e também no modo como é executada. As principais referências sobre a execução do canto são: as partes executadas pelos sacerdotes e ministros são sempre em canto gregoriano desacompanhado, sendo o restante executado pelo coro, com eventuais trechos executados por solistas.

A participação das mulheres no coro era proibida: *os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical*. Para suprir a necessidade de vozes agudas, Pio X recomenda que meninos cantem as linhas agudas. Quanto ao coro, é adequado que use hábito eclesiástico e sobrepeliz e, se muito à vista do público, seja resguardado por grades. Os cantores escolhidos devem ser *homens de conhecida piedade e probidade de vida* (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, 2,11,12,13).

Sobre o uso de instrumentos, o órgão é admitido apenas como acompanhamento, nunca encobrimdo as vozes. Outros instrumentos podem ser excepcionalmente admitidos, conforme as prescrições do *Caerimoniale Episcoporum*. Se houver consentimento do Ordinário, são admitidas madeiras, contanto que a execução seja em *estilo grave, conveniente e semelhante em tudo* à do órgão. São proibidos o piano, a percussão, e a banda dentro da igreja. Em procissões a banda é aceita desde que não toque música profana.

O órgão é proibido de antepor ao canto extensos prelúdios ou interlúdios e, quando houver partes exclusivas de órgão, *deverão ser executados de acordo com sua natureza grave* (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, 14-20).

O último grupo é constituído de recomendações acerca do cumprimento das prescrições contidas no documento. São dirigidas aos bispos e demais responsáveis pela administração da Igreja, bem como aos que estão diretamente ligados à música litúrgica, dentre eles, os mestres-de-capela, cantores do coro, cônegos, reitores de seminários *etc.*

Nas dioceses, deviam ser instituídas *comissões diocesanas de música sacra*, bem como procurar sustentar e promover *escolas superiores de música sacra*; os clérigos também deveriam zelar pelo restabelecimento de *scholae cantorum* ao menos nas igrejas principais e, se possível, nas igrejas menores.

Nos seminários, os aspirantes à carreira eclesiástica deveriam estudar canto gregoriano, as prescrições sobre música sacra, bem como *completar a doutrina com alguma instrução especial acerca da estética da arte sacra*. Entre os clérigos deveria ser promovida a fundação duma *schola cantorum* para a execução da *sagrada polifonia e da boa música litúrgica* (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, 23-28).

A *Constituição Apostólica Divini Cultus* (1928) faz menção à *Escola Pontifícia de Música Sacra* fundada em Roma, em 1910, por Pio X. Esta escola foi fundada a partir da associação italiana de Santa Cecília. Estas associações surgidas na Alemanha – a *Cäcilien-Verein* foi fundada por Franz Witt em 1864 – tiveram um importante papel neste período. Vinte anos após a fundação na Alemanha Roma oficializou o *cecilianismo*, como o movimento ficou conhecido (Igaraya, 2001, p.45).

As associações de Santa Cecília foram classificadas, por Bihlmeyer, Tuechle e Camargo (1964, p. 570) como *associações para o incremento da vida religiosa e eclesiástica*. Os outros três tipos de associações são *associações caritativas, associações para a instrução, ciência e cultura e associações profissionais católicas*.

Os dois últimos pontos agora abordados são as bases para toda a redação do documento. Foram, entretanto, deixados para o final porque serão discutidos com maior detalhamento. Trata-se da *aversão à música profana e teatral*, ou seja, a ópera e do caráter de *universalidade* da música sacra, sobre o qual escreve Pio X:

Por isso a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a santidade e a delicadeza das formas, donde resulta espontaneamente outra característica: a universalidade. [...] universal no mesmo sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico de sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, 2).

A parte de todas as derrotas no campo político que se observou no início do texto, o Vaticano pretendia ser o centro da prática litúrgica. Roma, na pessoa do papa passa a ser o centro do catolicismo e toda a prática religiosa tende a se unificar, seja com a adoção da língua latina para os serviços religiosos, seja com o rito adotado – *rito tridentino* – ou ainda com uma música para a missa que fosse igual em todo o mundo, o cantochão. Röwer (1907, p. 40-41) apresenta uma justificativa teológica para essa unidade:

Si a conveniencia e mesmo e [sic] necessidade exigem que haja na Igreja um canto exclusivamente eclesiástico, a unidade da fé requer que este canto seja universal. Como “ha uma só crença, uma caridade, um baptismo, um só Deus e Pae de todos,” ha tambem um só sacrificio com que o nome de Deus é glorificado “desde o levantar do sol até ao poente.” Não ha outra musica vocal que exprima tão bem esta unidade como o canto-chão. (1) Sempre e em todos os logares é elle o mesmo, enquanto outros estylos soffrem o influxo da indole differente das diversas nações e por isso é o canto-chão universalmente recebido como o “canto proprio e liturgico da Igreja Romana. (1)”.

Juntamente com o canto próprio e litúrgico da Igreja Romana foram admitidas, como já se viu, a polifonia clássica e a música moderna ou *polifonia moderna*. Eram também admitidos, em caráter excepcional, os cantos religiosos populares nas funções que permitiam a língua vernácula, como as procissões. Esses cantos por serem mais simples e escritos em vernáculo possibilitavam maior participação do povo no canto.

Em relação à música moderna, a restrição feita é a de que nada tivesse de *teatral* (Röwer, 1907, p. 62,74). A música teatral representava mais que um simples estilo, mas era a expressão de todo um ideal reprovado pela Igreja.

C. A música profana ou *teatral*

Apesar da restrição feita por documento anteriores, na Itália do século XIX fez-se muita música com *caráter teatral*, vez que o *Motu Proprio* (Introdução, 5, 6) pretende suprimir tal prática:

[...] Tal é o abuso em matéria de canto e Música Sacra. E, de fato, quer pela natureza desta arte de si flutuante e variável, quer pela sucessiva alteração do gosto e dos hábitos no correr dos tempos, quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música diretamente produz [...]

5. [...] Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se [...] que não tenham coisa alguma profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas.

6. Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral, que durante o século XVI [sic] esteve tanto em voga, sobretudo na Itália. [...].

Röwer (1907, p. 75-76) chegou a dividir o *estilo teatral* em dois grupos: ao primeiro pertencem aquelas músicas emprestadas diretamente de obras profanas – os exemplos foram a *Ave Maria* de Gounod, composta a partir de Bach, o hino da Áustria, cuja melodia foi aproveitada com outra letra, um trecho de ópera de Kreutzer aproveitado num *Tantum Ergo*, um canto profano de Mendelssohn como *Regina Caeli* e um canto maçônico de Mozart como *Lauda Sion*; à exceção do primeiro, todos contidos em uma coleção de cantos sacros de autoria do Pe. Jung S. J. – e ao segundo grupo, as músicas compostas para fins litúrgicos, mas em *estilo profano*.

Röwer (1907, p. 84-54) desacreditava a possibilidade de um compositor poder se dedicar aos gêneros sacro e profano simultaneamente:

Sem exageração podemos afirmar que os compositores que se entregam exclusivamente ao estudo de operas, musicas de concerto, danças, ainda que fossem dos mais illustres autores, difficilmente chegam a compor uma musica que possua todas as qualidades de verdadeira musica sacra. A razão é que o espirito do mundo que preoccupa suas ideias e que custa depôr, é contrario ao espirito da Egreja. [...] “Ninguém pode servir a dois senhores”.

A *ópera* é chamada por Diósnio Machado Neto (2008, p. 249-260) de *elemento esclarecedor*. Machado Neto apresenta as posições de Manuel Carlos de Brito e Rui Vieira Nery, que acreditavam ter sido a ópera italiana a responsável pela renovação no *espírito obscurantista* e pela introdução dos *modelos melodramáticos iluministas*, nas artes cênicas, até então controladas pelos jesuítas, que estabeleceram em Portugal, desde meados do século XVI, suas tragicomédias e censuravam todo tipo de obra que estivesse em desacordo com suas posições ideológicas, dentre elas, as de Gil Vicente.

Como já se viu, a expulsão dos jesuítas dos diversos países foi uma atitude emblemática de oposição *liberal* e *iluminista* gradativamente adotada na Europa pelos estados nacionais.

D. O *Motu Proprio* no Brasil

Este tópico não pretende elucidar a questão, mas trazer algumas informações a partir das fontes até então consultadas. Sobre a prática musical anterior ao *Motu Proprio*, Sergl (1999, p. 343-345) estudou influência da ópera na música sacra, na cidade de Itu, e analisou a influência da ópera principalmente italiana – Rossini – na música sacra daquela região. Esta influência não se deu pelo simples transporte de melodias – árias – com a substituição das letras por textos litúrgicos, mas foi uma assimilação de elementos da ópera à música colonial, *criando uma estética particular ituana* que, segundo o autor, jamais distorceu sua função litúrgica primordial. Os mestres-de-capela estudados no trabalho de Sergl tomaram contato com a ópera a partir da vinda dos imigrantes italianos para aquela região.

Alguns comentários de Röwer (1907, p. 79-82) sobre a prática musical de sua época em publicações da imprensa são bastante esclarecedores:

O Visconde de Taunay não hesita em chamar período de adulteração e decadencia o tempo desde que o Padre José Mauricio principiou a usar nas suas musicas sacras “os innumerados trinados, as volatas, cadencias, e fioritturas de procedencia italiana. [...]

[...] Um pouco chistosa, mas verdadeira, é a descripção de semelhante “estyllo” feita, ha tempo, nas columnas de um jornal da Capital. Diz o articulista: “A’s vezes está a gente querendo elevar o pensamento a Deus, quando rompe do côro um Qui tollis que nos faz lembrar o tenor delambido aos pés da prima dona. E depois de uma cadencia deliquesciente, segue um Quoniam furioso despertando a idéa de um barytono armado de punhal para perturbar a entrevista. ... Depois de taes Glorias em cinco actos, segue-se um panegyrico. ...”

Röwer (1907, p. 119-120) relatou também sua própria experiência quando foi assistir a primeira audição de uma missa composta em estilo profano em 1903, descrevendo a audição como sofrível, quer pelos motivos teatrais, quer pelos instrumentos utilizados que encobriam o texto e quando este reaparecia, era cantado pela *prima dona ou pelo barítono que tentava edificar seu público*. A conclusão da narrativa do frade leva a crer que a influência da ópera na música religiosa não era exceção, mas a regra, já que *o gosto corrompido do povo muitas vezes já não necessita do texto, contenta-se com o “barulho moderno”*.

A reação dos espectadores em face da execução de música litúrgica composta com estilo teatral também não foi esquecida pelo autor: *uns conversam, outros dão signaes de admiração ou de applauso, outros acompanham o andamento musical com movimentos de corpo* (Röwer, 1907, p. 130-131).

A aplicabilidade do *Motu Proprio* é incentivada pelo frade, que aponta em sua obra apenas dois pontos de maior dificuldade. O primeiro diz respeito à proibição das mulheres no coro nas funções solenes da liturgia e o segundo, às comissões de música sacra. Sobre a participação das mulheres, Röwer (1907, p. 108) acreditava na necessidade de ser concedida para o Brasil especial dispensa e atribui ao fim do ensino religioso oficial a dificuldade em conseguir meninos para os coros. Sobre as comissões de música sacra, reconhece certa dificuldade em criá-las, mas exemplifica o caso da Bahia, que o fez com sucesso.

A província eclesiástica da Bahia além de criar sua comissão arquidiocesana, se antecipou ao *Motu Proprio* no

ensino do cantochão, pois foi para o seu Seminário Arquiepiscopal que o padre Antonio Gonsalves Cortes escreveu o livro *Princípios Elementares de Canto Gregoriano*, publicado em 1884 (Igayara, 2001, p. 49-50). Este livro traz em sua introdução uma larga defesa do uso do cantochão na formação dos seminaristas e na prática litúrgica.

Considerando a dificuldade em criar as comissões no Brasil, Röwer (1907, p. 135-136) chegou a considerar a possibilidade de renunciar às composições nacionais:

Não negamos as dificuldades em criar a comissão em muito mais em desempenhar esta sua tarefa. Talvez fosse mais oportuno e mais cómodo para os coros que a Cammara Ecclesiastica, fornecendo folhinhas e officios aos Vigarios, se encarregasse também de mandar buscar na Europa musicas sacras approvadas, ou mesmo encarregando a alguma livraria da capital desta medida com sua indicação.

Quanto aos compositores nacionaes, elles vem naturalmente ser obrigados a sujeitarem suas obras á approvação do Ordinario ou da Comissão. Ao mesmo tempo deveria haver estricta prohibição de executar obras não approvadas de uma ou outra maneira.

Como comprova a história, na prática isto não ocorreu, mas em parte Röwer estava certo, pois como observa Bispo (1981, p. 140), foram os estrangeiros os principais cultivadores dessa prática musical:

Torna-se compreensível que, em vista das particularidades da formação musical e cultural dos mestre-capelas brasileiros, a restauração só pode ser efetivada, com algumas exceções, por compositores de origem estrangeira, como Fúrio Franceschini (1880-1976) e Frei Pedro Sinzig OFM (1876-1952).

A substituição do *estilo profano* encontrou opositores. Na Itália, Susana Igayara (2001, p. 46) cita os músicos de orquestra, *preocupados em não perder o espaço conquistado*. No Brasil, os cantores virtuosos apresentavam alguma resistência. Contudo, Röwer (1907, p. 143) contradizendo o que foi transcrito anteriormente acerca do *gosto corrompido do povo*, acreditava que já existia uma predisposição dos próprios fiéis a aceitar as mudanças e, por isto, mostrava-se confiante na aceitação e prática musical de acordo com as novas regras.

Franceschini, apesar de ter chegado ao Brasil, em 1904, como mestre de coros de uma companhia de ópera, dedicou-se, a partir de 1908, às funções de professor no Seminário Central de São Paulo e de mestre de-capela da Sé paulistana. Foi aluno de Vincent D'Indy, fundador de uma *Schola Cantorum* francesa em 1896, de Filippo Capocci, organista da Basílica do Latrão e de André Mocquereau, beneditino de Solesmes que se dedicou ao estudo do ritmo no canto gregoriano. Foi diplomado pela Associação Italiana de Santa Cecília, em 1910, no curso para o magistério de Canto Gregoriano (Igayara, 2001, p. 40; Franceschini, 1966, p. 5-8).

Franceschini não só compôs obras sacras, como também influenciou outros compositores, dentre eles, Henrique Oswald, que submetia suas obras sacras à análise do mestre-de-capela. Susana Cecília Igayara (2001) escreveu sua dissertação de mestrado sobre a *Missa de Réquiem* de Oswald, uma dentre as várias obras deste gênero do compositor, que também escreveu música para coro a capella, coro e órgão ou harmônio e coro e orquestra de cordas. Todas estas obras seguem os princípios do *Motu Proprio* de Pio X.

Ainda sobre compositores brasileiros, parece relevante a informação de que, em 1920, época em que aparentemente já estavam firmados os princípios do *código de música sacra*, Alberto Nepomuceno, compositor e organista, criou um projeto de reforma da música religiosa no Brasil (Igayara, 2001, p. 48).

Por fim, não devem ser esquecidas as publicações brasileiras sobre música litúrgica, a *Revista Música Sacra*, publicada em Petrópolis, que trazia artigos de diversos músicos sobre os principais temas discutidos na época à luz do *Motu Proprio* e a *Revista de Música Sacra*, obra da Arquidiocese de São Paulo.

IV. CONCLUSÃO

Com base em todo o exposto, pode-se afirmar que o *Motu Proprio tra le Sollecitudini* de Pio X constitui uma rica fonte de informações tanto para a análise musical de obras sacras da primeira metade do século XX e também uma ferramenta para a explicação da história da Igreja a partir da música produzida nesse período. Um exemplo é a *Missa em honra a Na. Sra. Aparecida* (1960) de Fúrio Franceschini, composta sobre dois temas de cantos religiosos populares, com texto em latim, acompanhamento de órgão e escrita polifônica. Os dois cantos religiosos populares são de autoria de seu sogro, o Conde Dr. José Vicente de Azevedo que, como se viu, foi um dos responsáveis pela difusão de idéias ultramontanas no *Círculo dos Estudantes Católicos* dentro do reduto iluminista da capital de São Paulo, a Academia Jurídica do Largo São Francisco.

Pode-se dizer que compositores Franceschini, Oswald, Sinzig e outros que aderiram à estética fundada nas prescrições do *Motu Proprio* na produção de suas obras sacras revelam preocupações de seu tempo tanto quanto os compositores que escreviam obras para concerto. Enquanto estes últimos procuravam transmitir os acontecimentos sociais, os primeiros revelavam em suas obras as preocupações de uma instituição que se reformava e que buscava em sua própria história a justificativa de sua existência e em seus mitos de origem – Palestrina – as justificativas de suas práticas.

Da análise do contexto histórico e do conteúdo do documento, pode-se afirmar que a música litúrgica católica composta dentro dos princípios do *Motu Proprio* é uma autêntica forma de reação ao Iluminismo. Essa música sofre alterações na década de 1960 com o *Concílio Vaticano II*, que incentiva a participação dos leigos na liturgia e o uso do vernáculo. Contudo, a recente dispensa da necessidade de uma autorização do ordinário – bispo – dada por Bento XVI para que sejam celebradas missas em latim pode ser o primeiro indício para um novo uso litúrgico das obras compostas na primeira metade do século XX.

A música revela o objetivo da própria *romanização*, uma prática musical de caráter universalista – comum a todas as igrejas particulares – centralizada em Roma e transmitida para o mundo através do cantochão e da polifonia clássica, o grande modelo de música coral.

O *Motu Proprio* merece destaque por sua especificidade e rigidez ao determinar a música e o instrumento oficiais da Igreja – cantochão e órgão – ao incentivar as composições polifônicas e aceitar os estilos composicionais modernos, mas disciplinando-os como verdadeira *polifonia moderna*.

Por fim, pode-se dizer que a música litúrgica da primeira metade do século XX não deve ser analisada sob os mesmos parâmetros da música de concerto – pois é uma reação a esta – mas que, por suas peculiaridades, constitui vasto objeto de estudo tanto para a História, quanto para a Musicologia.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos especiais ao Professor Doutor Paulo Augusto Castagna, orientador que incentivou a elaboração deste trabalho e à Professora Doutora Raquel Glezer por aulas da disciplina *História Descontínua: São Paulo, História e Historiografia*, que possibilitaram a reflexão mais aprofundada sobre as fontes historiográficas e suas aplicações à análise musical e à história da música.

REFERÊNCIAS

- BIHLMAYER, Karl & TUECHLE, Hermann & CAMARGO, Mons. Paulo Florêncio de. *História da Igreja: Idade Moderna*.v.3. São Paulo: Paulinas, 1964.
- BISPO, Antonio Alexandre. O Século XIX na Pesquisa Histórico-Musical Brasileira: Necessidade de sua Reconsideração. IN: *Latin American Music Review*. v. 2. n. 1. Texas: University of Texas Press, spring-summer, 1981. p. 130-142. Disponível em: <<http://www.stor.org/pss/780153>>. Acesso em 18 out. 2007
- CASTAGNA, Paulo Augusto. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. In: *Revista do Conservatório de música da UFPel*. n.1. Pelotas: UFPel, 2008, p. 32-57.
- DOCUMENTOS DEL CONCILIO DE TRENTO. Disponível em: <<http://multimedios.org/docs/d000436/>>. Acesso em 28 jan. 2009.
- DOCUMENTOS SOBRE A MÚSICA LITÚRGICA: Coleção Documentos da Igreja. v. 11. François. São Paulo: Paulus, 2005.
- IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral*. v.1. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- MARCHI, Euclides. *A Igreja e a Questão Social: o Discurso e a práxis do Catolicismo no Brasil (1850-1915)*. 1989. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. v. 20. n. 39. São Paulo: IHGB, 2000.
- NUNES, Joaquim de Siqueira. *Vida, ações e reações dos papas: de São Pedro a Bento XVI*. 1.ed. rev. São Paulo: BDG, 2007.
- RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.
- SERGL, Marcos Júlio. *Ópera e Música Sacra em Itu*. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- TÔRRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil: a Igreja e a Sociedade Brasileira*. São Paulo: Grijalbo, 1968.
- TRA LE SOLECETUDINI. Pio X, 22 novembre 1903. Disponível em: <<http://www.vatican.va>>. Acesso em 27 jan. 2009.
- WERNET, Augustin. Os primórdios do ultramontanismo em São Paulo (1851-1906): perspectivas de pesquisa. In: *Anais da IV reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*. São Paulo: SBPH, 1985.

Formas de Escrita e Gênese nos Arquivos Musicais

Flávia Camargo Toni

Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

toniflictis@gmail.com

Palavras-Chave

processo de criação, Camargo Guarnieri, manuscritos musicais

Keywords

creative process, Camargo Guarnieri, music manuscripts

RESUMO

Os acervos musicais do século XX são pródigos em manuscritos feitos a lápis e tinta de várias cores e reproduzidos a mão ou através de várias tecnologias de cópiagem. A maior ou menor incidência de trabalhos a lápis ou tinta, copiados a mão, heliografados ou fotocopiados pode colaborar em certas etapas da análise dos processos de criação e, mesmo, no conhecimento da difusão de alguns títulos dos catálogos de seus autores.

ABSTRACT

Musical archives from the 20th. century are proud to inform about composers and specific conditions in their lives that have contributed to some aspects of their artisanal works: papers, inks, pencils and some kinds of reproduction and copies can help us to identify ways and conditions of compositions.

I. INTRODUÇÃO

Os acervos pessoais dos compositores do século XX são pródigos em tipos de papéis pentagramados e instrumentos de escrita. Em fibra de celulose ou vegetal os papéis trazem impressos sistemas para canto e voz, quarteto, piano, pequenas ou grandes orquestras e para escrever há tintas, lápis, penas de canetas e régua. Riqueza e variedade aumentam se considerarmos as formas de reprodução, como papéis originais ou reproduzidos por fotocopiadora e/ou heliografia, presentes mormente naqueles acervos cujos signatários viveram e produziram entre as décadas de 1920 e 1980, caso de Camargo Guarnieri, objeto deste estudo.

Os manuscritos musicais têm sido objeto de especulação financeira desde a Renascença, pelo menos, quando os grandes mecenas europeus iniciaram suas coleções de arte. Aliás, no campo da música os autógrafos de Beethoven – para citar os mais famosos – foram disputados pouco tempo após a morte dele e, o passar do tempo só confirmou a cobiça e especulação em torno destes tipos de documentos. Recentemente, o tema serviu até como pano de fundo para novela policial em torno do esboço do primeiro movimento de uma sonhada *Décima sinfonia*¹.

A musicologia, por sua vez, sistematizou o estudo do manuscrito musical não apenas como etapa metodológica indispensável rumo às edições críticas, mas visando conhecer os processos de criação, uma vez que este palco privilegiado de observação é rico em possibilidades, com o que concorda Françoise Escal (1996, p. 70):

(...) E o que é apagado é notacional, é o corpo do compositor que se manifesta na escrita, é a sua mão que procede a um

início de análise e de comentário. (...) No trabalho o compositor emprega diferentes cores para si mesmo (e para nós) a articulação de seu discurso, cores que desaparecem na edição. (...) Sobre o manuscrito não estão apenas as durações e alturas, contrariamente ao que ocorre na edição, mas certa maneira de dispô-las e espalhar sobre a folha e *interpretá-las*.²

Aliás, a partir da década de 1970 quando, por motivos que extrapolam meu foco de interesse aqui, acervos musicais passaram a ser constituídos e organizados no mundo todo, especialistas europeus e norte-americanos recuperaram certos aspectos já discutidos pela crítica textual, pela filologia e pela musicologia alemã do final do século XIX quando surgiram os primeiros estudos sobre os autógrafos de Bach e Beethoven, primordialmente. Em alemão, novos vocábulos foram conceituados para especificar tanto certo estágio de escrita composicional, quanto sua colocação na longa cadeia de eventos que vai das primeiras anotações musicais no pentagrama – os documentos pré-redacionais – até a edição comercial.

Sallis (2004, p. 43) aponta o mesmo impasse para a língua inglesa, por também não possuir tantos vocábulos apropriados, ao discorrer sobre a importância de se analisar, inclusive, a relação deste tipo de documentos em função dos procedimentos habituais de trabalho de cada compositor. Há indivíduos que, por natureza, “borram” muito pouco suas idéias em papéis avulsos antes de desenvolvê-las e ultimá-las. Outros, como Beethoven, espalham à sua volta, em papéis avulsos, cadernetas ou nas folhas que estão em uso para qualquer trabalho, temas de interesse, alguns deles jamais aproveitados. Basta estes dois perfis de autores para se perceber que as noções de “esboço”, “rascunho” ou “plano” podem diferir bastante. No entanto, quando se tem em mãos acervo pessoal suficientemente completo, é possível acompanhar as diversas etapas na composição de uma obra na contraposição dos extremos tomando-se, por exemplo, algum rascunho e a peça, tal como encaminhada para a sua edição. A situação também serve, quando muito pouco, para se observar as grafias do autor, no momento efervescente das primeiras idéias, frente ao cuidado de registrar pacientemente as mesmas idéias já aprimoradas, auxiliando na clareza da leitura do copista e evitando enganos desnecessários. No arquivo de Camargo Guarnieri as peças que ele encaminhou para concursos são notórias pela beleza da grafia e pelo trabalho refinado da encadernação, manuscritos que, apesar do esmero da escrita, acabaram se tornando suportes para outras notas, provenientes do amadurecimento do autor, onde a caligrafia caprichada se sobrepujaram o lápis preto, riscos e traços anularam trechos ou compassos.

Entre nós a questão importa dada a ausência de trabalhos brasileiros na esfera da análise dos manuscritos musicais – o que se explica, em parte, pela ausência dos estudos dos processos de criação – mas surpreende se levarmos em conta o avanço recente da musicologia histórica. Aliás, estudos desta natureza deveriam, em princípio, estar na base de qualquer linha de ação que se proponha à edição crítica das obras de nossos autores.

Mas não é necessário nos atermos ao arquivo de Camargo Guarnieri, pois acervos de instituições que mesclam documentos de vária origem apresentam papéis de música anteriores à fase da elaboração das obras – caso do Museu Villa-Lobos ou das coleções da Divisão de Música da Biblioteca Nacional – ou seja, é comum encontrarmos rascunhos, esboços, planos e passados a limpo. Embora “rascunho” se contraponha com certa clareza a “passado a limpo”, é comum a presença de documentos intermediários no processo de criação, etapas mais ou menos elaboradas em relação a certa etapa preliminar de idéias. Nas situações de solução simples o conteúdo musical é suficiente para se posicionar uma fase de composição em relação a outra, mas os casos dúbios muitas vezes permanecem sem solução. Não é comum encontrarmos explicações dos autores nas páginas de rascunhos esclarecendo o porquê do abandono de certas idéias em detrimento de outras. Em geral, as primeiras fases de elaboração das obras conjugam o anotar motivos – às vezes descartados durante o amadurecimento – a um ritmo veloz de trabalho.

II. METODOLOGIA

Em nossa pesquisa, ainda que o “laboratório” tenha sido o acervo de um só compositor, foi necessário, antes de mais nada, conceituar o que se entende por manuscrito frente à gênese de uma obra e em seguida analisarmos todo o inventário da obra de Camargo Guarnieri. Vale acrescentar que quando da transferência do acervo do compositor, do estúdio onde trabalhava, para o IEB/USP, foi feita uma relação preliminar dos títulos que constavam de pastas, títulos ordenados de forma cronológica. A esta listagem feita por Antônio Ribeiro sucedeu uma outra, ordenando as obras por formação instrumental e, principalmente, atribuindo-lhes um código para localização e consulta³.

Foi a diversidade das formas de escrita dos manuscritos de Camargo Guarnieri que levou à revisão do catálogo de consulta. Neste caso, a variedade apontava para vários estágios de amadurecimento de certas obras do catálogo, caracterizando o conjunto como um acervo de criação.

III. DISCUSSÃO

Os documentos que recebem as primeiras idéias dos autores apresentam, em geral, formas e tipos os mais variados. Desde papéis de embrulho, guardanapos, folhas destacadas de cadernos, qualquer um deles serve para o registro de idéias a serem aproveitadas, com exceção dos longos trechos de idéias musicais, pois implicam a necessidade de pentagramas. Mas durante o século XX as peças seriais muitas vezes foram planejadas em folhas comuns, não necessariamente com pentagramas, assim como certas obras que se valeram de grafismos e bulas para a orientação dos intérpretes. Aqui não cabe discutir tais tipos de papéis, mas os estágios de

desenvolvimento das idéias de seus autores o que, segundo nosso idioma restringe-se a:

- a) esboço, do inglês “sketch”, do francês “croquis” ou “esquisse” e do italiano “schizzo” ou “abbozzo” – por contraposição a um estágio intermediário de elaboração das idéias musicais, indica o assentamento dos primeiros motivos a serem desenvolvidos, ou aquelas idéias que se pretende aproveitar.
- b) rascunho, “draft” (ing.), “brouillon”, “ébauche”, ou “version préliminaire” (fr.) “abbozzo” (it.) – indica, idealmente, um segundo estágio de amadurecimento de idéias, se pensarmos num dossiê completo da gênese musical de certa partitura.
- c) por “passado a limpo”, “fair copy” (ing.), “mis au net” ou “corrigé” (fr.), “bella copia” (it.) “reinschrift” (alemão), entende-se o documento que sai da esfera particular de trabalho, não é a anotação íntima de um pensamento que ainda amadurecerá, tem um formato que pode ser encaminhado, inclusive, para o editor ou para um intérprete.

Seria possível acrescentar “esquema”, embora mais associado a obras que impliquem algum grafismo, mas isto não inclui a noção de outra etapa de trabalho, noções implícitas nos vocábulos acima.

Vale dizer, não estão aqui consideradas as diversas feições possíveis dos documentos musicais quando são alterados pelos autores resultando em versões diversas. Em princípio, entende-se que “versão” aplica-se a um texto sobreposto a outro pré-existente o que, teoricamente, poderia resultar em diversas versões para o plano de um determinado trabalho, ou diversas versões para certo esboço. Ou seja, em teoria, uma obra que possua dossiê de criação completíssimo, e na dependência da rotina de trabalho do compositor, poderia trazer até mesmo uma ou mais versões de seus rascunhos ou “passados a limpo”.

No que diz respeito às técnicas de cópia dos documentos musicais, além do uso da tinta azul ou preta – as cores mais comuns – e em geral, a nanquim, durante o século XX foram comuns a cópia heliográfica e a fotocópia.

Certas formações instrumentais do arquivo de manuscritos de Camargo Guarnieri possuem grande número de cópias o que traduz grande procura dos intérpretes pelas partituras. Exemplo cabe ao *Choro para piano e orquestra*, peça representada no acervo pela partitura do maestro – duas fotocópias do autógrafo e duas cópias heliográficas – redução para dois pianos – com uma fotocópia do manuscrito autógrafo e duas cópias heliográficas – e partes cavadas, onde a variedade é maior: manuscrito de terceiro a lápis e tinta, além de duas cópias heliográficas.

Para se ter uma idéia das informações que tais documentos abrigam exemplifiquemos com as cópias heliográficas da parte do maestro, aqui identificadas como a) e b) para fins de descrição.

- a) Heliográfica onde a dedicatória, no canto superior à esquerda, foi recortada: há poucos acréscimos a lápis preto, autógrafos, do compasso 148 ao 155, no primeiro movimento. No terceiro movimento há um compasso (número 33) com acréscimo de suspenso.
- b) Heliográfica de terceiro da grade onde a dedicatória foi retirada, com poucas correções a lápis preto e caneta vermelha, além das marcas da regência. No primeiro

movimento, compassos 43 a 50: pedaço de papel pentagramado, autógrafo a tinta preta, outra versão para a parte do piano solista. No terceiro movimento, a partir do compasso 234 há supressões.

Se nos ativermos à questão das dedicatórias recortadas, a pesquisa nas partes para ensaio, ou seja, nas “reduções” para dois pianos, as cópias heliográficas apenas aumentam o suspense para a elucidação da questão. Num dos documentos, a heliográfica do autógrafo, sem marcas, traz a dedicatória para Arnaldo Estrela enquanto que na outra, com poucas marcas a lápis – principalmente ligaduras e dinâmicas – pode-se ler, na capa: “À admirável pianista, minha querida amiga Isabel Mourão, esta afetuosas lembrança.// M Camargo Guarnieri// 13-6-58 S Paulo”

Concluída a revisão do Inventário da obra de Camargo Guarnieri foi possível fazer uma análise da tipologia dos documentos que estão ali contemplados. Para tanto identificamos cinco tipos principais de técnicas de escrita e/ou reprodução, uma vez que certas obras do autor permaneceram em seu estado original de composição, ou seja, são manuscritos autógrafos a lápis. Assim, foi necessário distinguir o trabalho de copista particular como sendo de terceiro (T) porque nem sempre foi possível reconhecer o profissional que realizou o trabalho. Disto resultou a adoção de três siglas que, por sinal, já haviam sido utilizadas pela estagiária que auxiliou no estabelecimento do primeiro inventário do acervo. São elas: MAI (autógrafo a lápis), MAT (autógrafo a tinta), MAV (autógrafo sobre papel vegetal).

No que diz respeito às técnicas de reprodução contemplei, apenas, a heliografia, técnica amplamente difundida até a chegada da cópia xerográfica, pois notei que para algumas obras o autor preparou, ele mesmo, o papel vegetal para a reprodução (sigla HMA).

Os materiais usados para a análise são aqueles destinados a solistas – como as peças para piano – coros, canto e piano ou pequenas formações mesclando voz e instrumentos. A obra para grande orquestra não está aqui contemplada devido à diversidade de situações de montagem e distribuição das partes. Também é necessário esclarecer que as peças não foram contadas uma a uma porque, no caso das canções, certos títulos foram combinados de forma a completar um conjunto de peças como, por exemplo, o *Tríptico de Yeda*, cujas obras foram compostas em pequeno espaço de tempo. As exceções cabem, por exemplo, a casos como os *Doze poemas da negra*, série escrita ao longo de quarenta e dois anos (1933/1975).

A obra para canto e piano de Camargo Guarnieri está entre as mais numerosas de sua produção e por isso não surpreende saber que mais de trinta por cento dela é autógrafa e sobre papel vegetal, o que atesta sua divulgação. Aproximadamente quarenta por cento do total é autógrafa a tinta, enquanto outros vinte por cento permanecem como autógrafos a lápis.

Quanto às peças para canto e cordas (CAC) e para canto e instrumentos diversos (CAI) também se constata que numericamente foram bastante divulgadas: entre as últimas, o maior número cabe àquelas que estão em papel vegetal, enquanto os materiais daquelas com acompanhamentos de cordas não negam terem sido executadas em apresentações públicas ou gravações. Há, neste caso, heliográficas e xerocópias de materiais autógrafos.

Mesma situação que a anterior – ou seja, multiplicidade de técnicas e tipos de materiais – se verifica entre as peças para canto, coro e orquestra; para canto, coro e orquestra de cordas e para canto, coro e quinteto de sopros (CACO), grupo que acolhe *Pedro Malazarte, Um homem só*, ou *Guana bará*, para citar só algumas.

Já entre o material para coro (CO) surpreende a grande presença de peças editadas e a situação equilibrada do material a tinta, bem como dos autógrafos em papel vegetal. Aliás, a forte presença do segundo tipo de autógrafo – em papel vegetal, ou seja, reproduzível em processo heliográfico – explica o número elevado de títulos que foram editados, vale dizer, de início reproduzidos pelo processo da heliografia, devido à procura de peças para coro várias delas foram estampadas pelas casas editoras.

Assim como no material para coral, entre as peças para piano há muitas editadas – exceção feita aos *Improvisos* – e autógrafos em papel vegetal. No entanto, é de se lastimar que o Instituto de Estudos Brasileiros não tenha manuscritos dos *Ponteios*, nem ao menos versões revisadas pelo compositor. Ainda com relação ao grande número de peças editadas para esta formação – o piano solo – pode-se dizer, de maneira resumida, que se explica devido à intensa prática do instrumento no Brasil, se comparado aos demais instrumentos musicais.

É necessário frisar que até agora não consideramos o catálogo de obras de Camargo Guarnieri preparado por Flávio Silva⁴ porque nossa análise recai sobre o acervo do compositor e não sobre a totalidade da obra dele. Mas o que se conclui até o momento é que coleção como esta reflete não apenas o seu tempo em termos tecnológicos, ou melhor, não ilustra apenas quais as técnicas disponíveis para a cópia e divulgação da obra. Levando em conta a diversidade das formações instrumentais empregadas pelo compositor, há predomínio de peças escritas para piano e, de fato, os *Ponteios* estão entre suas peças mais executadas. No plano biográfico um acervo como este informa, ainda, certas condições particulares de vida, como os materiais preparados para serem copiados e distribuídos na orquestra, casos onde se constata a atividade do músico junto à Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, OSUSP.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos musicais, qual a utilidade da análise de esboços e rascunhos, além daquela mais evidente aplicada às edições críticas? A resposta não é simples, como respondeu Pierre Boulez (SZENDY, 1993, p. 135), informante insuspeito, uma vez que ele mesmo é intérprete e autor. Após mencionar de quais formas foram significativas as análises de manuscritos de Debussy, Stravinsky e Wagner, ele acrescentou de forma aparentemente subjetivada: “[...] o esboço nos incomoda em nossos hábitos.”⁵

No mesmo sentido vale a observação de Mário de Andrade quando parabeniza o primo pela aquisição de máquina de escrever contrapondo a mão que segura o lápis ou a pena, aos dedos, que chama de “raízes” ou extensões da mão afirmando que, em princípio o que se tenta substituir é um hábito, já que com a máquina de escrever parece que o texto é de outra pessoa: “No manuscrito é a mão que vibra sensível, e ela está mais próxima do coração e da misteriosa sede das nossas faculdades intelectuais.” Mas para não desanimar aquele que

se inicia na datilografia, consola: “(...) tenha paciência, que um dia virá a escrever com rapidez, e toda a sensibilidade amável do seu ser.” (ANDRADE, 2009. p. 251)

Ler uma partitura implica tarefa que muitas vezes não contempla elementos tão simples quanto o nome de seu dedicatário, ou o editor daquela obra, elementos que podem agregar sentido ao texto musical. Vem daí, entre outros, a importância de se analisar os elementos constituintes dos manuscritos, mesmo porque as técnicas de escrita e reprodução da música passaram por transformações enormes durante o século XX.

¹ O romance de Joseph Gelinek, *A décima sinfonia*, foi traduzido recentemente por Lizandra Magon de Almeida e publicado pela Primavera Editorial (São Paulo, 2008, 422p.)

² Itálico da autora.

³ Inventário realizado por Érica Manfredini, Bolsista PIBIC/CNPq

⁴ SILVA, Flávio (org.) *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo/Rio de Janeiro; Imprensa Oficial do Estado/Funarte, 2001.

⁵ No original, “[...] l’esquisse nous dérange dans nos habitudes.”

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de e CORRÊA, Pio Lourenço. Pio & Mário diálogo da vida inteira. Estabelecimento do texto e notas Denise Guaranha. São Paulo: SESC; Ouro sobre Azul, 2009.
- ESCAL, Françoise. *Aléas de l’oeuvre musicale*. Paris: Hermann, 1996.
- SALLIS, F. Coming to terms with the composer’s working manuscripts, In: HALL, P. e SALLIS, F. *A handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SZENDY, Peter (Ed.) *Genesis: Écritures musicales aujourd’hui*. Paris: Institut du Texte Manuscrit Moderne, 1993.

Um olhar sobre os paradigmas da ciência e da arte

Luciano Souto,^{*1} Paulo Verissimo,^{#2} Giacomo Bartoloni^{*3}

^{*}DPG – Música, Universidade Estadual Paulista – UNESP

[#]DPG – Música, Universidade Estadual Paulista

¹lhasouto@yahoo.com.br, ²paulinhoverissimo@hotmail.com, ³giacomo@ia.unesp.br

Palavras-Chave

Música, filosofia, hermenêutica, neurociência

RESUMO

Este trabalho procura oferecer subsídios conceituais aos intérpretes. Busca-se compreender como conceitos da Filosofia e da Hermenêutica podem fundamentar uma execução musical. Procuramos demonstrar como as pesquisas em Neurociência podem esclarecer-nos acerca de questões da execução musical, da concentração e da memorização. Temos, em linhas gerais, considerado e estudado a música como fenômeno da linguagem. Entretanto, antes de sê-lo, música é também um fenômeno sensorial, fisiológico e emocional. Não deveríamos nos furtar à consciência da importância da música como frequência vibratória, essencialmente sensível. Ao ignorar este dado, estamos incorrendo nos erros dos antigos sistemas musicais, “extremamente racionalistas, mecanicistas e reducionistas, baseados quase que exclusivamente no tecnicismo da prática instrumental, na decodificação e codificação da linguagem, e na comunicação verbal”. (PAREJO:26)

A dicotomia a que vimos nos referindo – razão versus sensação – não é atual, definitivamente. É, em sua acepção mais difundida, uma cisão Cartesiana. A ultra-valorização da razão levou-nos a um processo de fragmentação cada vez mais acentuado.

É possível, através das correntes de pensamento filosóficas e epistemológicas da contemporaneidade, propor novas alternativas ao paradigma Cartesiano. É a isto que se propõe este trabalho.

Os estudos em Hermenêutica nos indicaram métodos eficazes de interpretação do texto (inclusive musical); a filosofia, particularmente a corrente fenomenológica, nos apresentou conceitos de reciprocidade e inter-dependência entre observador e objeto; a neurofisiologia nos permite maior compreensão acerca dos fenômenos químicos que regem nossas percepções, comportamentos e atitudes e, finalmente, os estudos epistemológicos nos apontam para novos procedimentos de pesquisa e novas posturas em relação à aquisição de conhecimento.

I. INTRODUÇÃO

O caráter geral desta pesquisa é macroconceitual, o que significa dizer que associa conceitos atômicos e simples – algumas vezes antagônicos, e os articula de forma coerente, levando à compreensão de idéias ainda mais abrangentes.

Como consequência desta escolha inicial, tornou-se muito difícil estabelecer um recorte preciso para os temas abordados. Em contrapartida, se ganha à possibilidade de que esse trabalho seja usado por pessoas das mais variadas áreas do conhecimento humano. Trata-se de uma escolha formal: a tentativa de peregrinar diversos pontos-de-vista. Alinhando-me ao pensamento humanista, tentarei lançar um olhar panorâmico sobre o que existe registrado. Meu tema de pesquisa parte da necessidade de conceber a interpretação de uma obra a partir de uma perspectiva multidimensional.

Temos, em linhas gerais, considerado e estudado a música como fenômeno da linguagem. Entretanto, antes de sê-lo, música é também um fenômeno sensorial, fisiológico e

emocional. Não deveríamos nos furtar à consciência da importância da música como frequência vibratória, essencialmente sensível. Ao ignorar este dado, estamos incorrendo nos erros dos antigos sistemas musicais,

“extremamente racionalistas, mecanicistas e reducionistas, baseados quase que exclusivamente no tecnicismo da prática instrumental, na decodificação e codificação da linguagem, e na comunicação verbal”. (PAREJO:2008)

A dicotomia a que vimos nos referindo – razão versus sensação – não é atual, definitivamente. É, em sua acepção mais difundida, uma cisão Cartesiana. A ultra-valorização da razão levou-nos a um processo de fragmentação cada vez mais acentuado. O método Cartesiano propõe-nos, de maneira categórica, um sistema de regras necessárias à obtenção da Verdade:

- 1) Regra da evidência: só aceitar algo verdadeiro desde que seja absolutamente evidente por sua clareza e distinção;
- 2) Regra da análise: dividir cada uma das dificuldades em quantas partes forem necessárias para resolvê-las melhor;
- 3) Regra da síntese: ordenar o raciocínio, indo dos problemas mais simples aos mais complexos;
- 4) Regra da enumeração: realizar verificações completas e gerais para ter segurança de que nenhum aspecto do problema foi omitido.

Difícil seria comentarmos pormenorizadamente cada uma dessas regras, embora o esforço epistemológico pudesse ser louvável. Quem sabe dediquemo-nos, em outro momento, a cada uma destas questões. Por ora, nos servem estas regras para clarificar os conceitos que seriam aplicados enfaticamente na ciência dos séculos posteriores, sobretudo no que concerne à questão da fragmentação:

Eis o problema da visão ocidental: fragmentar e sempre fragmentar. A cisão Cartesiana veio corroborar nossa mania fragmentadora e reafirmou a supremacia da racionalidade sobre todas as outras dimensões. O ser humano se tornou fragmentário. (PAREJO: 2008)

O progresso científico que se atingiu através desta prática parece nos conduzir à percepção de que, ao invés de nos aproximar das respostas mais profundas acerca do ser humano e de sua condição, nos distancia delas. Se esta é uma nova percepção para a ciência, não o é para a arte; já nos dizia Jorge Luis Borges "Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navios, de ilhas, de peixes, de habitação, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer,

descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.”

Pode-se hoje, em consonância poética com a ciência, levantar a possibilidade não-dicotômica, mas multi-dimensional de nossa existência. Existe a possibilidade de efetivamente colocar em cheque a supremacia do paradigma Cartesiano, e fazê-lo de maneira (além de poética) lógica e bem fundamentada, sob a luz de importantes correntes de pensamento contemporâneas.

Começamos então a pormenorizar estas correntes de pensamento que nos servirão como fundamentação teórica. Se em primeiro momento consideramos os aspectos lingüísticos da música, cabe-nos iniciar uma reflexão acerca da Hermenêutica.

II. A CONTRIBUIÇÃO HERMENÊUTICA

A. A Hermenêutica clássica

O vocábulo *ἐρμηνεία* significa principalmente expressão (de um pensamento), de onde se derivam também “explicação”, e, sobretudo “interpretação” do pensamento. Esse sentido procede em grande parte do uso de *ἐρμηνεία* para designar a arte ou a ciência da interpretação das Sagradas Escrituras.

Santo Tomás assim já o compreendia, dizendo que a hermenêutica (interpretação) se refere às orações enunciativas, de onde se pode vir a abstrair noções de verdade ou falsidade.

Encontramos, portanto, uma hermenêutica “clássica”, centrada no esclarecimento e na compreensão dos textos, – principalmente, mas não exclusivamente bíblicos. Essa hermenêutica se aproxima de uma teoria geral dos símbolos, e tem como objetivo principal a interpretação e decifração de expressões e textos de alguma maneira “cifrados”.

B. Os aspectos gerais

Transpondo os aspectos religiosos da hermenêutica, destacam-se os trabalhos de Wilhelm Dilthey, que se ocupou dos problemas gerais da disciplina. Dilthey escreveu trabalhos hermenêuticos sobre personalidades, obras literárias, épocas históricas. Para ele, a hermenêutica não é apenas uma técnica auxiliar para o estudo da história, mas sim um método capaz de fundamentar a validade universal da interpretação histórica. Já em 1883, Dilthey apontava para uma hermenêutica “aplicável ao discurso, à arte e, na verdade, a toda área de expressão e conhecimento humanos” (*apud* SALLES:2005).

Em qualquer dos casos, dedicou-se a hermenêutica a formular problemas que estabelecem a compreensão de um texto em relação com seu contexto, ou a compreensão de um autor em relação com sua obra, ou a de ambos em relação com a época. A hermenêutica considera, portanto, uma relação, e não determinado objeto desprovido de contexto.

C. Janelas Hermenêuticas

Transpondo essa reflexão para o âmbito da interpretação musical, encontramos o conceito de janelas hermenêuticas, de Kramer (1995): “locais de compromisso, onde o intérprete e o interpretado animam-se mutuamente”. De fato, minha experiência como concertista parece-me comprovar essa hipótese. Não parece haver interpretação musical qualitativa onde não haja relação, compromisso, mútua animação ente intérprete e interpretado.

De acordo com Sônia A. Lima (2005), na investigação hermenêutica, “o intérprete deve resgatar a especificidade da

sua trajetória, a historicidade que se insurge ao objeto, o seu modo de pensar e agir que emerge dessa compreensão” (grifo da autora). Trata-se de “compreender a singularidade do objeto pesquisado, suas inter-relações com outros temas, bem como, participar da mensagem nele corporificada” (Lima, 2005).

Essa constatação nos aproxima de uma Fenomenologia hermenêutica, no sentido em que esta busca a superação histórica da dualidade racionalismo versus empirismo. Dediquemo-nos mais a esta questão.

III. A CONTRIBUIÇÃO FENOMENOLÓGICA

“A objetividade só pode ser objetividade entre parênteses”. (MATURANA:2002)

D. A dualidade Empirismo versus Idealismo

A filosofia do início do século XX concebe o embate entre duas correntes fundamentais: o Empirismo e o Idealismo. Grosso modo, para o Empirismo, a consciência é um recipiente vazio a ser preenchido. Esta folha em branco deve ser preenchida pelos dados dos sentidos, ou seja, sensações enviadas pela percepção. No Empirismo, o real é reduzido aos dados sensíveis imediatos. (CARMO:2000)

Já para o Idealismo, ou Intelectualismo, a consciência possui um dinamismo criativo, que soluciona as ambigüidades comunicadas pela percepção. Em verdade, a própria realidade é produto das operações do intelecto e está submetida a estas. Assim, o mundo é resultado de uma consciência criativa e criadora, que complementa e corrige os dados da percepção. Só a consciência, segundo este pensamento, pode dar conta da realidade. A Consciência constitui o mundo, este passa a ser uma derivação do pensamento, de modo que o real seja reduzido às operações do intelecto.

Temos, portanto, de um lado (Empirismo), a consciência passiva, vazia, a ser preenchido por nossos sentidos, e de outro (Idealismo), uma consciência ativa, capaz de criar as realidades observáveis.

E. A superação Fenomenológica

“O mundo vivido, que parecia o mais evidente para nós, quando elevado à interrogação filosófica, passa a ser revisto e redefinido incessantemente, sem se chegar à concordância de sua evidente vivência inicial, ou de nossa familiaridade com ele” (CARMO:2000)

A Fenomenologia parte do princípio de que percebemos o mundo, de forma concreta e coerente, sem ilusões. Tudo o que se apresenta ao sujeito como perceptível é chamado fenômeno. Fenomenologia é, portanto, o estudo dos fenômenos, isto é, o estudo das relações entre tudo aquilo que pode ser percebido pelo indivíduo.

Para a Fenomenologia, a percepção é a porta de entrada e de saída do sujeito para o mundo exterior. Até o surgimento desta corrente de pensamento, tinha-se como herança de um pensamento clássico a valorização do inteligível, de modo que o sensível era apenas um obstáculo ao pensamento. A partir da Fenomenologia,

a reflexão pura e simples não é capaz de esclarecer uma parte decisiva da realidade, principalmente o fenômeno artístico, que depende também do sensível. Não se deve banir, em nome da razão, aquilo que a precede, pois essas forças irreflexivas, que outros chamam de inconsciente, desempenham importante

papel na produção artística, científica e filosófica. (CARMO: 2000)

Assim, a Fenomenologia procura superar o dualismo entre o sentir e o entender. Para tanto, tem como princípio que a consciência seja sempre “consciência de alguma coisa”, ao passo que um objeto é sempre “objeto-para-um-sujeito”.

Alinho-me novamente com o conceito de Janela Hermenêutica, onde uma interpretação é sempre interpretação de um intérprete, e esta relação dá-se e anima-se mutuamente. Atingimos, assim, o status de uma possível Fenomenologia Hermenêutica, analítica e múltipla em seus processos cognoscitivos.

Deparamo-nos então com uma realidade pouco frequente na pesquisa acadêmica tradicional: a de questionar o paradigma da interpretação musical – racionalista, mecanicista, reducionista e fragmentária – procurando valorar o ser humano em seus aspectos sensíveis. Estes anseios encontram consonância nos princípios da Complexidade e da Transdisciplinariedade, pois em seu seio subjazem as premissas da valorização das características criativas, intuitivas, artísticas e subjetivas, tanto quanto as reflexivas e formais.

Para que não sejamos mal-interpretados, ressaltamos que a aceitação de emoção neste trabalho é a de produto da fisiologia, e, consequentemente, ao falarmos em sentimentos e sensibilidade, falamos da experiência consciente daquelas emoções. Com o intuito de melhor compreender as questões relacionadas aos processos de emoção e expressividade na música, recorreremos às pesquisas neurofisiológicas que se ocupam destas questões.

IV. A CONTRIBUIÇÃO NEUROFISIOLÓGICA

A Neurociência, apesar de ainda muito distante de esclarecer-nos sobre todos os processos e mecanismos cerebrais, já é capaz de nos fornecer importantes dados sobre seu funcionamento.

A. O sistema nervoso

Sabemos, inicialmente, que todas as atividades físicas, orgânicas e mentais dos seres humanos são regidas pelo sistema nervoso, dividido em periférico e central. O sistema nervoso periférico é uma rede de nervos que se espalham pelo corpo todo, e através desses nervos são transmitidos os impulsos neurais enviados pelo cérebro.

O sistema nervoso central é responsável por todas as funções automáticas e involuntárias do nosso corpo – processos vitais básicos, como batimento cardíaco, controle da temperatura corporal, da alimentação e hidratação.

É no sistema nervoso central que se encontra a medula espinhal, responsável pela maioria de nossos reflexos. Nele encontra-se também o sistema límbico, responsável por sentimentos como a raiva e a ansiedade. Temos finalmente o córtex cerebral, ou cérebro, onde ocorrem os processos orgânicos mais complexos, como o pensamento. É no cérebro que se controlam nossas atividades motoras mais finas e delicadas. (KODAMA:2008)

Poderíamos perguntar por que nos é importante este tipo de digressão, que parece em princípio destoar da pesquisa até então desenvolvida. Lembremo-nos, entretanto, que nosso esforço primeiro é o de observar a multidimensionalidade do

ser humano, e para tanto, jamais poderíamos nos furtar a mencionar os processos biológicos que o constituem.

B. Concentração

Para um músico, as contribuições da neurociência podem ser transformadoras. Por exemplo, sabemos que o mecanismo cerebral responsável pela concentração acontece no tálamo – a região central do cérebro, e por fazer parte do sistema límbico, a atividade do tálamo é automática e involuntária. O fato do mecanismo de concentração ter um dispositivo automático muitas vezes não nos permite dirigir a nossa atenção de acordo com nossa vontade.

Em outras palavras, existem momentos de nossas vidas em que não iremos dispor dos mecanismos de concentração, independentemente do que queiramos.

C. Memorização

Vejamos o que tem a nos acrescentar Kodama (2008) sobre a memorização:

“O mecanismo da memória não foi totalmente desvendado, mas é suposto que funcione da seguinte maneira: ao chegar ao encéfalo, a informação estimula determinados neurônios que, por sua vez, estimulam outros neurônios e assim sucessivamente, até que finalmente o estímulo provocado pela informação volte aos neurônios iniciais fazendo uma via circular (conhecido como circuito reverberativo). Dessa forma, o estímulo provocado pela informação fica circulando por esse circuito por algum tempo (de alguns segundos a minutos). Assim, mesmo após ter cessado a sessão original e enquanto essas reverberações persistirem, a pessoa conserva o pensamento na mente.”

Compreendemos, portanto, que o pensamento é resultado desses circuitos neurais circulares. Para que uma informação possa ser lembrada no futuro, este circuito deve ser estimulado várias vezes, facilitando e tornando mais fluentes os fluxos de informações entre os neurônios. Quanto mais tempo um pensamento se mantiver na mente, mais duradoura será sua memorização.

Segundo Guyton (1988), este processo circular continua até que um ou mais neurônios deixem de responder; a principal causa desta falha é a fadiga neural. Compreende-se, portanto, que a repetição é saudável para a memorização, entretanto seu excesso pode romper os circuitos neurais, prejudicando o pensamento. Outra causa que pode romper a comunicação entre os neurônios é a inibição, de modo que todo esforço no sentido de desinibir o intérprete é válido não apenas para o momento da performance, mas também para os processos de memorização das obras.

As pesquisas recentes em neurofisiologia nos apontam a existência de vários tipos de memória. Os mais usados entre os músicos são a memória visual, a auditiva, a digital e a analítica.

A memória visual permite ao músico ter uma imagem mental da partitura, e para obter essa imagem é preciso uma memória visual bastante aguçada; geralmente os músicos que se valem deste recurso já possuem essa aptidão inata.

A memória auditiva permite que o músico lembre-se do resultado sonoro da obra executada. É a mais frequente entre intérpretes profissionais e estudantes.

A mecanização e automatização de movimentos das mãos é resultado da ação da memória digital. Este tipo de memória é obtido através da repetição de movimentos.

Finalmente, a memória analítica é aquela que se dá como resultado da análise das peças. Este tipo de procedimento permite conhecer a estrutura das peças, e a leitura dessas estruturas proporcionará o entendimento de cada trecho e da música como um todo.

Estas diferentes memórias não são compartimentos individuais, pelo contrário, são associáveis e interdependentes.

Cada pessoa possui quantidades distintas dessas inteligências, e cada um é capaz de praticá-las, fortalecê-las e relacioná-las. Ao intérprete cabe esforçar-se em esmerar esses tipos de inteligência de modo a conquistar uma estrutura firme sobre o entendimento parcial e geral do contexto musical.

D. Sentimento

Um fator que influencia grandemente a produtividade do intérprete, tanto em sua rotina de estudos quanto em suas performances no palco é a emoção. Lembremo-nos mais uma vez que a emoção é resultado de uma atividade cerebral específica, automática e involuntária decorrente do tálamo. Esta região cerebral tem por objetivo a garantia de nossa sobrevivência, e para que isso ocorra, o tálamo trabalha na redução de estados desagradáveis do corpo e na obtenção de um organismo equilibrado, de modo a evitar a dor e procurar o prazer.

Assim, quando sentimos alguma sensação seja de dor ou de júbilo nossa atenção se volta para este dado sensível independentemente de nossa vontade, pois, como sabemos a região responsável por nossa atenção – o tálamo – tem por característica sua atuação involuntária.

Isto justifica, entre outras coisas, porque é bastante mais difícil estudar uma obra de que não se gosta. Não nos conseguimos concentrar porque nossa atenção foi automaticamente desviada para o desconforto que sentimos na relação com a música que nos desagrada.

Da mesma forma como um elogio pode se tornar uma sensação de alegria, ou pode ainda se tornar uma pressão, ou seja, uma sensação de tensão responsável por alterações no corpo; conseqüentemente a mente se preocupará em tratar esta alteração desagradável, tomando-nos de assalto a concentração.

As sensações estão para o indivíduo além do dado sensível em si. O processo de sentir e de transmitir sensação gera uma resposta neurofisiológica imediata do sistema nervoso. O indivíduo que sente raiva faz com que o sistema nervoso direcione sua corrente sanguínea para as mãos, pois ao longo de nossa evolução foi precisamente com as mãos que nos defendemos de ameaças naturais ou outra sorte de perigo iminente. Da mesma forma ao sentir amor um indivíduo provoca em si um conjunto de reações orgânicas que resultarão em um estado geral de calma e satisfação. (Goleman:1995)

Para um músico, o estado de espírito é intimamente vinculado à sua expressividade. Ao sentir raiva, o corpo do músico provocará alterações metabólicas que o farão tocar de maneira mais rígida, mais marcada e agressiva. Pelo mesmo processo, ao sentir amor, o toque do músico será mais suave, mais *ad libitum* e suas frases mais expressivas.

Não obstante, nos informa a neurociência que um ouvinte pode identificar ou até mesmo sentir a mesma emoção do intérprete. As alturas, ritmos, timbres são decodificados pelo cérebro e associados a uma imagem guardada na mente do

ouvinte. Esta imagem pode trazer um pensamento ou sentimento contido nessa lembrança, de forma que seja possível, por exemplo, sentir paixão ao ouvir uma melodia tocada apaixonadamente.

Ao bom músico recomenda Kodama que associe aspectos técnicos, portanto intelectuais, a aspectos sensíveis. O primeiro é capaz de gerar o êxtase intelectual, o segundo, afetivo.

V. A SOLDA EPISTEMOLÓGICA

Este momento de nossa pesquisa é crucial, pois encontramos através de nossas leituras a brecha por onde se conectam nossos traços biológicos e culturais. Vimos anteriormente como alguns processos cerebrais estão diretamente relacionados às questões afetivas e psíquicas do ser humano. Para Edgar Morin (2007) importa-nos a distinção natureza/cultura, herança do antigo estruturalismo, apenas por que as disjunções entre esses termos ...testemunham um estado de cegueira de um modo de conhecimento compartimentado. Cabe-nos, para superar o dualismo Cartesiano a que vimos nos referindo ao longo deste trabalho, conceber um “anel reflexivo” entre o biológico e o cultural, o que significa dizer que procuraremos conciliar os conceitos reducionistas de todas as áreas do conhecimento, formando “complexos”, imbricando os temas que nos podem aproximar da verdade. Valendo-nos, por exemplo, dos conceitos da Biologia para compreender fenômenos da Psicologia ou da Antropologia, e vice-versa; em uma bela analogia poética, Morin descreve como estes “continentes estão contidos um no outro”.

Vemos aí a necessidade de “soldar” esses conhecimentos, de proporcionar uma fusão entre os saberes que separamos e cindimos ao longo da história da pesquisa científica. Esta “solda epistemológica” ganha forma na obra de Morin através de sua Teoria da Complexidade.

E. A Teoria da Complexidade

A primeira construção teórica que pode fundamentar uma pesquisa em que se propõe a resgatar a multidimensionalidade do ser humano é a Teoria da Complexidade, termo alçado por Edgar Morin (1921). Sociólogo e filósofo francês de origem judaico-espanhola, é pesquisador emérito do Centre National de la Recherche Scientifique; autor de mais de trinta livros, é formado em Direito, História e Geografia, especializou-se em Filosofia, Sociologia e Epistemologia. Tratamos, sabidamente, de um dos maiores pensadores do século XX.

Em suas palavras, “Complexus é o que é tecido junto”. A complexidade nos oferece uma alternativa ao nosso hábito de fragmentação e disjunção, tornando possível vislumbrar um ser humano em sua inteireza.

Pela via da Complexidade, compreendemos que toda obra é sempre obra aberta, ao inesperado, ao novo, às emergências, e abraçamos as interações dinâmicas que permeiam o processo de construção do conhecimento. Essas são relações vivas, [...] caracterizam-se pelo fluxo e pelas trocas constantes de energia e informação (MORIN:2003).

Essa possibilidade nos remete a Heráclito, que cinco séculos antes de Cristo já nos apresentava o conceito de “Devir”: o mundo como constante processo de geração e corrupção. Já o sabia, Heráclito, que não há possibilidade de

existência que não seja permeada por um ambiente em constante processo de transformação. Não se pode, na leitura heraclitiana, entrar duas vezes no mesmo rio, pois, ao re-entrar, o rio já é outro, o tempo é outro, o indivíduo é outro; a água que por ali passou já está distante, a margem já se acomodou de outra forma, a grama já está nutrida doutra seiva, o sangue do indivíduo já circula em outra artéria. A corrupção e a geração constantes, uma como condição *sine qua non* da outra, faz-nos pensar não apenas na obra de arte, mas na vida como uma obra que é sempre obra aberta.

Da mesma forma, ao admitir a multidimensionalidade de seus objetos de estudo, a Teoria da Complexidade incorpora necessariamente essa dinâmica organizacional, articulando as partes de um sistema num todo coerente. O dinamismo dos processos e dos sistemas complexos reforça seu caráter autônomo, implicando num movimento orgânico entre as partes constituinte e o todo. Trata-se de um móvel, de uma constante troca entre as partes constituintes de um sistema e o ambiente, nutridor e possibilitador de todas as relações. As relações complexas são também um eterno “devir heraclitiano”.

A expressão “complexo”, em sua acepção mais usual, remete àquilo que é complicado, difícil de entender; entretanto, não é este o sentido que atribuímos à esta expressão. Todavia, o sentido proposto por Morin é também apresentado como uma realidade ampla, abrangente:

[A Complexidade é] um fenômeno quantitativo: extrema quantidade de interações e interferências entre um número muito grande de unidades (MORIN:2003).

Em outras palavras, um fenômeno complexo não é necessariamente complicado, mas sem dúvida é múltiplo, faz parte de um ambiente complexo de conexões e deve ser considerado a partir de múltiplos pontos-de-vista.

Coloca-se agora a necessidade urgente de reaprender a pensar de forma integrativa, reinserindo seres e fenômenos em seu ambiente. Trata-se de uma concepção sistêmica; parte do pressuposto de que esses fenômenos são complexos, articulam em si grande número de aspectos integrados numa dinâmica relacional e organizacional interna, que depende de uma interação com o meio. O pensamento complexo ensina que somos seres relacionais, indivíduos em interação com a sociedade – embora internamente constituídos por uma outra dinâmica – e ainda, que tecemos juntos a teia da vida (PAREJO:2008).

Com a vivência da rotina de concertos em que me encontro, parece-me clara a percepção de que inúmeros fatores interagem na performance musical. Por mais que possamos repetir um programa, por mais que o façamos na mesma sala de concerto, e que hipoteticamente o público seja o mesmo, um concerto é sempre único e singular. Ainda que possamos tocar sem errar qualquer nota um concerto inteiro, e o façamos novamente no dia seguinte, ainda assim serão distintos esses concertos. Poderíamos pensar que seriam distintos nas sutilezas, numa fermata que se prolongue mais, numa respiração mais sonora, num rubato mais planjente. Seriam, portanto, apenas alterações físicas, diferentes modos de manipular ondas sonoras, e que, como o tempo é, ao menos matematicamente, infinitamente divisível, tornar-se-ia impossível repetir duas vezes a mesma execução.

Sabemos hoje, graças às possibilidades da pesquisa multidimensional, que há uma grande quantidade de fatores

interferentes em um sistema, e que podemos vencer aquilo a que Morin chamou Inteligência Cega, ou seja, aquela inteligência fragmentadora, que diseca um objeto para compreendê-lo. Podemos, trazendo de volta nossa reflexão para o âmbito musical, aceitar a possibilidade de que um concerto deva ser avaliado nas múltiplas relações entre músico, obra, platéia, ambiente. Consideremos a performance resultado não apenas do estudo repetitivo do concertista, mas também de suas leituras, de sua condição psíquica, de suas relações pessoais, de seus aspectos neurofisiológicos. É disto que trata a Teoria da Complexidade, da superação da Inteligência Cega, da busca por uma compreensão do humano não-fragmentada, não-reducionista, não-cartesiana.

VI. CONCLUSÃO

Em nosso trabalho nos deparamos com os postulados da Hermenêutica, que contribuíram para o aperfeiçoamento de nossa relação com os textos, em particular, os textos musicais. O transcorrer da pesquisa hermenêutica levou-nos de encontro ao pensamento fenomenológico. Este nos foi útil por demonstrar como podemos superar a aparente dualidade que existe entre a consciência e o mundo, propondo que as coisas se apresentam como vias de mão dupla, de forma que não haja consciência sem objeto e objeto sem consciência.

Posteriormente, buscamos amparo nos estudos sobre o cérebro para tentar compreender características intrínsecas a todo ser humano, como, a memorização, a concentração e a emoção, dedicando-nos a estas questões no intuito de descobrir possíveis melhorias para dar suporte ao intérprete no fazer de sua profissão.

Pesquisamos por fim o conceito de complexidade, que nos propõe não ser possível uma compreensão honesta de um objeto destacado de seu contexto. Graças a esta teoria podemos engendrar pesquisas que associem diferentes áreas do conhecimento humano, para que ao fim deste projeto possamos ter uma visão mais geral daquilo que se pretendeu conhecer.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao Departamento de Pós-Graduação da UNESP, e à equipe de organização do Congresso da ANPPOM.

REFERÊNCIAS

- CARMO, Paulo Sérgio do. Merleau-Ponty – uma introdução. 1ª ed. São Paulo: Educ, 2000.
- GUYTON, Arthur. *Fisiologia Humana*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- KODAMA, Marcia Kazue. *Tocando com concentração e emoção – A psicologia e a Neurofisiologia ajudando o intérprete*. 1ª ed. São Paulo: Editora Som, 2008.
- KRAMER, L. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento Complexo*. 4ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- PAREJO, Enny. *Escuta musical: uma estratégia transdisciplinar privilegiada para o Sentipensar*. Tese de Doutorado. São Paulo: PPG Educação – PUC SP, 2008.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: O Pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

A Bibliografia Violonística Brasileira em Trabalhos de Pós-graduação e a Obra para Violão de Heitor Villa-Lobos

Gilson U. G. Antunes

Departamento de Música, Universidade de São Paulo
sonant@ig.com.br

Palavras-Chave

Estudos acadêmicos, violão, Brasil

RESUMO

Esta pesquisa, parcela do projeto de doutorado, visa analisar o pensamento acadêmico brasileiro em torno da obra para violão de Heitor Villa-Lobos. Vale dizer, busco estudar a obra do autor brasileiro a partir das dissertações e teses de nossos PPGs.

I. INTRODUÇÃO

Contagem preliminar aponta a existência de aproximadamente 88 trabalhos acadêmicos oriundos nos nossos cursos de pós-graduação voltados especificamente para o violão. A seleção trabalha com títulos defendidos entre 1991 e dezembro de 2007, considerados os cursos de universidades de todo o país, seleção feita a partir das bibliotecas universitárias e do banco de teses da CAPES. O período inicial considerado, ou seja, 1991, corresponde ao título mais antigo de um trabalho acadêmico defendido em uma universidade a respeito de um tema especificamente violonístico encontrado por nós até o momento. E a data de dezembro de 2007 corresponde à minha entrada no curso de doutorado da USP. Do número preliminar de 88 trabalhos, 6 abordam a obra violonística de Heitor Villa-Lobos, todos eles dissertações de mestrado. Eles foram escritos, pela ordem de finalização, por Krishna Salinas Paz (1993), Eduardo Meirinhos (1997), Teresinha Prada (2001), Fernando Antonio Pacheco (2001), Renato da Silva Almeida (2006) e Humberto Amorim (2007).

Nossa pesquisa, por uma questão prática, trabalhará apenas com títulos defendidos em universidades brasileiras, por isso deixamos de analisar mais 4 outros trabalhos escritos em universidades estrangeiras, todos eles sobre a obra violonística de Villa-Lobos. São eles os trabalhos de Marco Antonio Pereira (1979), Thomas G. Garcia (1991), Fábio Zanon (1993) e Eduardo Meirinhos (2002).

Se somarmos todos esses trabalhos, teremos mais de 10% das teses e dissertações violonísticas com temas brasileiros correspondendo ao compositor Villa-Lobos.

Analisaremos, em seguida, cada um dos 6 trabalhos escritos e defendidos no Brasil, de forma a concluirmos informações comuns relacionados ao assunto. Separamos por itens específicos nosso estudo, que relaciona os trabalhos em quatro vertentes:

- 1) Trabalhos biográficos: corresponde aos textos que se focam sobre a vida do compositor.
- 2) Trabalhos didáticos: corresponde aos textos que possuem alguma aplicação didática específica.
- 3) Trabalhos de repertório: corresponde aos textos que tratam de obras influentes no repertório violonístico.
- 4) Trabalhos históricos: corresponde aos textos que possuem focos sobre a história do violão.

Uma tese ou dissertação pode servir para mais de um propósito (e, em geral, é o que acontece), e isso será relacionado no decorrer do texto correspondente.

II. A OBRA VIOLONÍSTICA DE VILLA-LOBOS E OS TRABALHOS ACADÊMICOS

A principal obra para violão de Heitor Villa-Lobos compreende, por ordem cronológica de composição, a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912 e 1923), *Choros n.1* (1920), *12 Estudos* (1924-1929) e o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* (1951). Além dessas músicas, há ainda duas pequenas peças (uma delas – a *Valsa de Concerto* n.2 – encontrada há poucos anos pelo musicólogo e pianista Amaral Vieira e outra – *Valse Choro* – publicada apenas no ano de 2006) e uma série de obras camerísticas em que o violão faz parte da formação instrumental, entre elas o *Sexteto Místico* (para violão, saxofone, flauta, harpa e celesta) e a *Distribuição de Flores* (para flauta e violão) – sendo ambas as únicas concebidas como obras originais – além da *Ária das Bachianas Brasileiras n.5*, *Canção do Amor* (da *Floresta do Amazonas*), *Modinha*, *Canção do Poeta do Século XVIII* e *Veleiro* (transcrições e/ou arranjos para voz e violão de obras não concebidas originalmente para essa formação). Soma-se a essas, a *Introdução aos Choros*, escrita em 1929, na qual o violão apresenta um trabalho proeminente, mas não solístico, ao lado do conjunto instrumental.

A partir dessas obras e da vida do compositor, fazendo um paralelo com a história do violão e seu desenvolvimento técnico-instrumental, conseguimos listar 6 textos que se inserem nas propostas estipuladas em nosso trabalho.

O trabalho mais antigo sobre Villa-Lobos escrito em uma universidade brasileira é o de Krishna Salinas (Paz, 1993). O autor faz a primeira comparação entre fontes manuscritas e a edição publicada pela editora Max Eschig, o que determinaria num reposicionamento dos intérpretes perante a obra. O autor se valeu da então recente descoberta de manuscritos pertencentes à família da primeira esposa de Villa-Lobos, Lucília Guimarães, além de outro manuscrito, datado de 1928, o que daria continuidade para outros trabalhos de pesquisa e de gravações. Após comparar as três fontes, o autor expõe suas conclusões e recomendações a respeito da interpretação desses Estudos. Este trabalho se insere, em nossa catalogação, como histórico, de repertório e didático.

O segundo trabalho (Meirinhos, 1997), foi escrito quatro anos após o trabalho de Krishna Salinas, e trata basicamente do mesmo tema. A diferença é que Meirinhos comenta e analisa aspectos da construção musical e da destinação técnico-violonística dos *12 Estudos*, sendo que o autor também faz opções próprias nas diferenças observadas. Nos

anexos o autor coloca cópias dos *12 Estudos* na versão da editora Max Eschig, além da chamada “página perdida” do *Estudo 12* (o qual consta no manuscrito de 1928, e não na versão editada) e uma análise harmônica do Estudo número 11. Este trabalho se insere, em nossa catalogação, como biográfico, histórico, de repertório e didático.

O terceiro trabalho (Prada, 2001), foi apresentado no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), para o mestrado em Produção Artística e Crítica Cultural na América Latina. Este trabalho procura mostrar as semelhanças e diferenças entre os compositores Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer, este último cubano e principal continuador das idéias violonísticas do compositor brasileiro. O trabalho apresenta inicialmente um contexto histórico da América latina na época de ambos os compositores, seguindo com uma breve história do violão no Brasil e em Cuba, dados biográficos de ambos os compositores e análise de obras específicas. A autora conclui que Villa-Lobos e Leo Brouwer são os dois principais representantes do violão no século vinte. Este trabalho se insere, em nossa catalogação, como biográfico e histórico.

O quarto trabalho, escrito em 2001, foi defendido numa faculdade de comunicação e semiótica (Pacheco, 2001). É relacionado aos *5 Prelúdios* para violão, sendo que o autor desenvolveu o trabalho através da crítica genética musical. Não nos foi possível ter acesso a esse trabalho, já que o mesmo está restrito à comunidade acadêmica da PUC de São Paulo, mas no resumo do trabalho, publicado na página virtual da universidade, o autor escreve que analisou os manuscritos da obra, com a finalidade científica de compreender o processo de criação artística, por meio de uma investigação comparativa dos documentos de processo com a obra editada. A análise teve como sustentação teórica a crítica genética sob a perspectiva da semiótica de linha peirceana, apresentando também elementos históricos e analíticos da produção musical dos cinco Prelúdios do compositor. Segundo o autor, o processo de composição da obra foi direcionado por um projeto poético, onde foram encontradas idéias musicais embrionárias consistentes. Este trabalho, ainda não lido, é possível que se insira em nossa catalogação, como biográfico, de repertório e didático.

O quinto trabalho diz respeito ao *Concerto para Violão e Orquestra* de Villa-Lobos (Almeida, 2006). O autor faz um panorama dos concertos escritos para o instrumento desde o início do século dezenove, citando fatos e eventos importantes para o estabelecimento dessa formação através dos tempos, concluindo com uma análise do *Concerto* de Heitor Villa-Lobos. No terceiro capítulo, que trata especificamente dessa obra, Almeida cita os concertos para orquestra e solista do autor brasileiro, detalha, em seguida, as principais inovações relacionadas às suas obras para violão, faz um breve histórico desse concerto (incluindo uma discografia selecionada) e termina com uma análise morfológica, estética e harmônica do mesmo. Este trabalho se insere, em nossa catalogação, como biográfico, histórico, de repertório e didático.

O sexto e último trabalho realizado até dezembro de 2007 (data limite de nossa pesquisa) é praticamente um resumo e uma observação de obras chave que foram publicadas a respeito da obra para violão e da vida do compositor (Amorim, 2007). O autor, Humberto Amorim, cita como objetivos um

tripé de idéias: instigar novos caminhos para a análise da bibliografia dedicada a Heitor Villa-Lobos, definir os elementos que caracterizam a sua escrita violonística, e compreender a produção para o instrumento no contexto da trajetória artística e social do compositor. Para tanto, o autor se foca em apenas cinco autores: Carlos Marinho de Paula Barros e Vasco Mariz (biógrafos pioneiros de Villa-Lobos), Paulo Renato Guérios (biógrafo recente de Villa-Lobos) e os dois únicos autores a publicarem livros específicos sobre a obra violonística do compositor: Turíbio Santos e Marco Pereira. O adendo dessa pesquisa é o fato do autor analisar duas obras recém descobertas, e que não haviam sido analisadas em trabalhos anteriores: São elas a *Valse Choro* (publicada apenas em 2006) e da *Valsa de Concerto n.2* (datada de 1904). Além disso, o mesmo também incluiu nessa pesquisa a análise das obras camerísticas em que o violão se apresenta ao lado de outros instrumentos ou de voz feminina. Este trabalho se insere, em nossa catalogação, como biográfico, histórico e de repertório.

III. CONCLUSÕES

Após a leitura e estudo dessas fontes, chegamos às seguintes conclusões:

- 1) A obra para violão de Heitor Villa-Lobos recebeu especial atenção dos violonistas e pesquisadores na academia, tendo sua obra violonística sido estudada na totalidade.
- 2) Essa mesma obra recebeu estudos tanto no Brasil quanto no exterior, o que ajuda na compreensão da extensão que a música para violão de Villa-Lobos recebe não apenas em nosso país.
- 3) Após a leitura dos trabalhos, é inconteste que a obra violonística de Villa-Lobos foi revolucionária e importante para o desenvolvimento do instrumento em todo o mundo, seja em termos técnico-instrumentais, seja em termos composicionais (incluindo a escrita musical).
- 4) A obra violonística de Villa-Lobos serve para fins didáticos, históricos, biográficos e de repertório, conforme os itens selecionados em nossa pesquisa e especificados ao longo do texto.

A. Aplicações didáticas dos trabalhos estudados

Estes trabalhos podem auxiliar didaticamente professores em diferentes termos. Primeiramente, a questão histórica e biográfica do compositor é apresentada e estudada de forma contundente em praticamente todos esses textos acadêmicos. Em segundo lugar, pela totalidade da obra pesquisada é possível fazer questionamentos gerais das músicas para violão, tanto em termos de técnica como interpretação violonística. Essas mesmas questões também possuem grande documentação com esses trabalhos, o que pode facilitar nos debates desses temas entre professor e aluno. E, por fim, a obra integral do compositor possui, com esses documentos, mais uma prova de sua importância no repertório mundial, o que pode colocá-lo incontestavelmente nos programas dos cursos de violão nos mais diversos institutos de ensino.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. *Do Intimismo à Grandiloquência (Trajetória e Estética do Concerto para Violão e Orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segóvia e Heitor Villa-Lobos)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade de São Paulo.
- AMORIM, H. *Heitor Villa-Lobos: Uma Revisão Bibliográfica e Considerações sobre a Produção Violonística*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GARCIA, T. *Villa-Lobos and the Choro: Perspectives on the Early Guitar Music*. 1991. Dissertação (Mestrado em Música) - University of Massachusetts.
- MEIRINHOS, E. *Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobo*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade de São Paulo.
- _____. *Primary Sources and Editions of Brazilian Popular Suite, Chorus n.1 and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: Comparative Survey of Differences*. 2002. Tese (Doutorado em Música) - Florida State University.
- PACHECO, F. A. *Heitor Villa-Lobos: O Processo de Composição dos 5 Prelúdios*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- PAZ, K. S. *Os 12 Estudos para Violão de Villa-Lobos. Revisão dos Manuscritos Autógrafos e Análise Interpretativa de 3 Interpretações Integrais*. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- PEREIRA, M. A. *Heitor Villa-Lobos: Sua obra para Violão*. 1979. Dissertação (Mestrado em Música) - Sorbonne.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. 1.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- ZANON, Fabio Pedroso. *Villa-Lobos' Studies as a Source for the Twentieth Century Guitar Music*. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) - University of London.

A Viola de Arame e suas representações sociais

Gisela G. P. Nogueira

Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

Palavras-Chave

viola de arame, cultura popular, história da música brasileira

Keywords

Brazilian viola, oral culture, Brazilian Music History

RESUMO

O artigo discute a construção simbólica de uma identidade cultural para a viola através de documentação em fontes primárias e secundárias, traçando um paralelo entre a utilização do instrumento em determinados gêneros musicais e os estratos sociais que os produzem.

Aponta para a disseminação do preconceito ao instrumento em momentos diversos, servindo-se de pesquisas em História da Música, Antropologia e Musicologia e para o momento em que é vinculado à cultura rural, transformando-se em metonímia do universo *caipira*, *sertanejo*, *pantanense* e demais denominações encontradas na cultura brasileira.

Através de análise musicológica dos parâmetros instrumentais, realiza um mapeamento dos elementos idiomáticos empregados em cada período possibilitando sua utilização como referência na reconstrução dos acompanhamentos da música brasileira urbana dos séculos XVII a XIX: modinhas e lundus publicados em edições facilitadas para o mercado então dominado por pianistas. Tais edições levaram a uma descaracterização do acompanhamento pelo uso de poucos elementos simples e de fácil execução, impondo grande dificuldade na reconstrução de uma linguagem própria e comum às violas, instrumento de grande popularidade e difusão no Brasil.

ABSTRACT

This paper brings the discussion of a symbolic construction of a cultural identity for the *viola* through the research on original and secondary sources. It traces a relationship between the musical instrument and the social insertion of the amateur and professional musicians that play the *viola*; it shows the occurrence of prejudice against this musical instrument in various historical moments, using texts from researches in Music History, Anthropology and Musicology.

It points out the moment when the *viola* is related to the cultural production of non-urban life, being named after their related population such as *caipira*, *sertanejo*, *pantanense* and so forth.

Through a musicological analysis of the instrumental sources, it traces the technical elements used in each period as to provide a theoretical reference for the accompaniment of Brazilian music from the XVIIth to the XIXth centuries: *modinhas* and *lundus* published in periodicals for the piano accompaniment. Such edited music were meant to amateur pianists of basic piano techniques, and provided a misled accompaniment of the genre, becoming the only source of reference for this matter and imposing great difficulties to modern researchers in recreating those accompaniments for the Brazilian violas so popular since the colonial period.

I. A Viola e as restrições

A Organologia define a *viola* como instrumento da família das *guitarras*, portanto, cordofone com extensão de braço.

Dos instrumentos que recebem tal classificação, temos conhecimento de *alaúdes* e *violas* que chegaram ao Brasil durante a colonização. Somente no depoimento de Antonio Sepp (1943, p.94.), abril de 1691, comprovamos ambos: [...] *Toquei sobre a tiorba grande [...] bem como sobre a tiorba pequena, [...] Também tive que tocar um pouco viola.*

No dicionário Michaelis da língua portuguesa, encontramos a descrição do instrumento musical e, em seguida, o verbo *violar*: *infringir, quebrantar, transgredir, profanar*. É fato que a designação do instrumento se confunde com suas representações sócio-culturais, tanto no Brasil de hoje, como já em Portugal da época das navegações.

Amplamente estudada por Ernesto Veiga de Oliveira (1966) em Portugal, que relata uma representação apresentada ao rei D. Afonso V em 1459 dos Procuradores de Ponte de Lima, em que se alude:

[...] aos males que por causa das violas se sentem por todo o Reino; e pelas gentes que delas se serviam para, tocando e cantando, mais facilmente escalam as casas e roubarem os homens de suas fazendas, e dormirem com as suas mulheres, filhas ou criadas, que, ‘como ouvem tanger a viola’, vamlhes desfechar as portas (OLIVEIRA, 1966, p.127).

Oliveira complementa:

[...] e temos disto um exemplo vivo na carta de D. Afonso V, de 27 de Junho de 1455, em que ‘é concedido perdão a Henrique Frois, criado de João Vaz de Almada, por um desaguado havido com as autoridades, em Évora, ‘uma hora depois das onze, com outros tocando viola’.

TINHORÃO (1998, p.26-27), acrescenta outro documento que nos reporta, novamente, à restrição ao seu uso:

[...] em 1650, D. Francisco Manuel de Melo já podia acusar a perda de prestígio do instrumento junto às pessoas de melhor qualificação da cidade, tão baixo descera seu uso na escala social. Em seu tratado de moral doméstica intitulado Carta de Guia de Casados, ao criticar a novidade do uso, pelas mulheres, de certas capinhas que não julgava decentes, escrevia o moralista: ‘e já é tão vulgar o uso das capinhas, que isso mesmo pudera ser o meu desprezo; podendo-se com mais razão dizer pelas tais capinhas, o que dizia um pechoso pelas violas, que sendo excelente instrumento, bastava saberem-no tanger negros e patifes, para que nenhum homem honrado a puzesse nos peitos’.

O tratamento dado aos negros no texto acima e seu vínculo à *viola*, perdurou até o século XIX, visto que foi recolhido um lundu em 1868, classificado como tango por César das Neves (1895; p.53), cujo texto reafirma tal vínculo, além de exaltar o desprezo pela etnia:

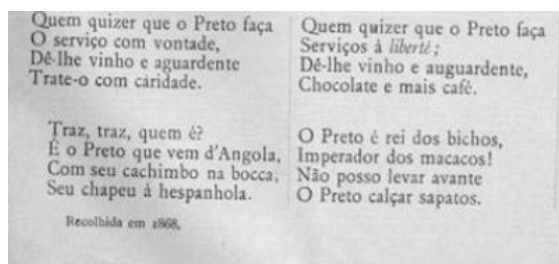


Ilustração 1 – Texto lundu em César das Neves – vol.2, p.53.

Apesar da ausência de descrição, havia, de fato no Brasil, instrumentos destinados à classe de poder aquisitivo mais alto, construídos com maior requinte de detalhes, e outras violas de características rústicas, avaliadas, até onde sabemos, em \$320 réis (ver CASTAGNA, 1991).

Em *Domingos Caldas Barbosa* (TINHORÃO; 2004, p.25), o autor transcreve pequeno trecho do romance *As mulheres de mantilha* de Joaquim Manuel de Macedo, escrito em 1870-71, narrativa que se passa no Rio de Janeiro no período de 1763 a 1767 onde se lê:

[...] Lundu novo! [...] e tomando a viola. - Por que não o cravo?
- O cravo é mais nobre, pertence à chácara e baladas: o lundu é mais plebeu e cabe de direito à viola, que é o instrumento do povo.

Os efeitos diretos que os valores morais *lisboetas* tiveram sobre a música popular no Brasil, podem ser medidos em algumas referências. Waldenyr Caldas (1985, pp.18-19) em uma publicação de pequenas proporções denominada *Iniciação à Música Popular Brasileira* trata do Decreto de 14 de dezembro de 1890 de Rui Barbosa, na condição de Ministro da Fazenda: “[...]ordenando recolher e queimar todo e qualquer documento relacionado com a escravidão. Depoimentos de negros e de pesquisadores, partituras e poemas sobre o lundu foram indiscriminadamente inutilizados por pessoas inaptas, que jamais poderiam imaginar que estavam destruindo parte significativa do patrimônio histórico e cultural do Brasil Império”.

A história nos revela que parte importante dela foi destruída e talvez explique parcialmente a razão de não haver qualquer registro musical original para o instrumento no Brasil. Outro motivo pode recair sobre o uso muito difundido da Viola em folguedos de tradição oral, onde a prática e a memória são suficientes para sua difusão.

No Brasil do século XX, encontramos o estigma das restrições à Viola em BRANDÃO (1981, p.133) que relata:

[...] na Aldeia de Carapicuíba se comenta a Festa de Santa Cruz em 1976, quando o pároco da Igreja se autodenominou festeiro e separou à força a parte religiosa do folguedo da parte profana deixando a dança na segunda e restringindo sua presença e a de sua pequena equipe de auxiliares à primeira.

Assim, dentro da Igreja, provavelmente aconteceram: novena, missa, rezas e cantos de igreja sob o comando do padre. E *da porta da igreja para fora tudo ficou por conta da gente de seu Mimi [...]*.

Para concluir a história do estigma das *Proibições ou Restrições ao uso da Viola*, levanto uma consequência do vínculo do instrumento ao simbólico caipira, fortemente influenciado pelas inserções de Cornélio Pires na produção urbana.

Primeiramente, é importante ressaltar que o termo *caipira* é dicionarizado com o significado: *pessoa da roça ou do mato* (MICHAELLIS; 1998, *verbete*). Contudo, o texto da modinha sobre o entrave político entre conservadores e liberais portugueses mostra outro significado vigente na primeira metade do século XIX em nota de rodapé: *palavra brasileira que significa raça desprezível* (NEVES; 1893, vol.1, p.232).

NEPOMUCENO (1999) analisa as transformações culturais sofridas no campo desde a década de 1980 sob influência das fortes mudanças econômicas que levaram o *agronegócio* à esfera das grandes exportações. Naquele contexto, surge a identificação do *peão de pick-up*, com filhos universitários, *microsystem* e antena parabólica com o *cowboy* norte-americano, cujo resultado pode ser compreendido no seguinte depoimento do violeiro Téo Azevedo: “Da música sertaneja-raiz essas duplas só conservaram o estilo de cantar em dueto” e a autora acrescenta que “a grande dama da vertente tradicional, Inezita Barroso, observa que o termo caipira *passou a ser pejorativo, sinônimo de brega, mal-vestido, idiota, velho* (p.24).

Ainda em NEPOMUCENO (1999), outros depoimentos de artistas vinculados à música caipira confirmam o abandono do instrumento. Xororó, da dupla com Chitãozinho, relata: “Queríamos ser modernos, explica Xororó. E por moderno eles entendiam, na adolescência, já morando na periferia de São Paulo, usar guitarras e cabelos compridos (p.23).

Assim, no momento em que o som da viola se transforma em metonímia do universo caipira, torna-se um instrumento anacrônico, perdendo o interesse das grandes massas e, conseqüentemente, da indústria fonográfica nas últimas décadas do século XX.

Em 2008 aconteceu em Belo Horizonte o Iº Seminário Nacional de Viola Caipira, evento coordenado pela Associação Nacional dos Violeiros do Brasil, reunindo Mestres da cultura popular de diversas regiões, Artistas e Docentes Universitários em torno do tema *Viola Caipira: um toque de identidade da cultura brasileira*. De acordo com depoimento de Pereira da Viola, Presidente da Associação à mídia:

“Pretendemos analisar aspectos da conjuntura cultural do País para, assim, contribuímos com o processo de fortalecimento da identidade do povo brasileiro. A idéia é criar um ambiente mais favorável para o debate da viola como símbolo da cultura caipira, que expressa a simplicidade da vida, a relação com a natureza, e o respeito aos seres de modo geral”.

A discriminação foi banida daquele fórum.

II. Síntese dos Recursos técnicos encontrados em fontes primárias européias

O levantamento a seguir foi realizado com base em estudo anterior de obras e métodos para instrumentos de cordas dedilhadas ao longo de 27 anos de pesquisa. A opção por utilizar acervo reduzido de títulos e autores se deu pelo fato de que o universo de publicações para cordas dedilhadas a partir do século XVI é muito extenso e o interesse pela quantificação dos itens perderia significado em artigo sumarizado. Trata-se, pois, de fornecer uma dentre muitas referências que os interessados poderão utilizar (Tabelas 1 a 3).

III. Mapeamento dos recursos idiomáticos das violas

Para a realização deste mapeamento, foram utilizados os acervos de áudio da coleção de Mario de Andrade (IEB/USP),

a Ópera Caipira de Ivan Vilela e o Método de Viola Caipira intitulado *A Arte de Pontear Viola* de Roberto Correa, além das obras já mencionadas nas tabelas anteriores (Tabelas 4-6).

O nível de dificuldade empregado foi codificado da seguinte maneira: X – fácil; XX – nível médio; XXX – difícil.

Tabela 1. Mapeamento dos recursos técnicos em fontes primárias – Elementos Musicais

Fonte	Data	notas/ pontos	ritmo	compasso	ornamentos			outros signos musicais
					trilo	mordente	apoggiatura	
Mus.M.27	1505	x	passagens rápidas					
Spinaccino	1507	x	x	x				
Dalza	1508	x	x	x				
Judenkünig	1519	x	x					
Fuellana	1554	x	x	x				
Jane Pickering	1616	x	x	x				
Corbetta	1648 1671	x	x	x	x	x	x	
Sanz	1674	x	x	x	x	x	x	
Conde Redondo	XVIII	x	x	x	x	x		
Paixão Ribeiro	1789		x	x	x	x	x	quíalteras, fermata, sinais de repetição

Tabela 2. Elementos da técnica instrumental

Fonte	Data	rasgueo	arpejo	baixo contínuo	dissonân- cias	duração ressonância	dig. mão direita	sons simul- taneos	acorde arpej	acorde rasg.	cam- pela	ligad. asc.	ligad. desc.
Mus.M.27	1505						x	x					
Spinaccino	1507						x						
Dalza	1508						x	x					
Fuellana	1554						x						
Jane Pickering	1616					x		x					
Corbetta	1648-71	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Sanz	1674	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x
Conde Redondo	XVIII	x			x		x	x		x	x	x	x
Paixão Ribeiro	1789									x		x	x

Tabela 3. Instruções Musicais

Fonte	Data	Leitura em notação mus.	Leitura em Tablatura	Alfabeto/Cifras	Notas sobre Harmonia	Nº de afinações dadas	Instruções de afinação
Judenkünig	1519		x				
J.Cellier	1585					5	
Amat	1596					1	
Cerreto	1601					1	
Jane Pickering	1616					1	
Sanseverino	1620					2	
Briçeno	1626					1	
Corbetta	1648_1671					1	
Sanz	1674			x	x	2	x
Conde Redondo	XVIII		x	x	x	1	x
Correte	1763		x	x			
Balestero	1780					1	
Paixão Ribeiro	1789	x	x	x	x	1	x

Tabela 4. Elementos do ponteadado

ponteadado								
Acervo	digitação mão direita	digitação mão esquerda	simultaneidade dos sons	arpejos	glissando/ portamento	tremolos	ligadura asc.	ligadura desc.
Século XVI	XXX		XXX					
Século XVII	XX	XXX	XXX	XXX			XXX	XXX
Século XVIII - Portugal	X		XXX	XXX			XXX	XXX
Cornélio Pires e a Caipirada Barretense	X							
Lázaro e Machado								
Raul de Cerqueira A. Torres			X				X	
Turma Caipira Vitor			X					
Zico Dias e Ferrinho					X		X	X
CCSP	X				X		X	X
Ópera Caipira - Ivan Vilela	X			X		XXX		
A Arte de Pontear Viola	XXX	XXX	X	XXX	X		XXX	XXX

Tabela 5. Elementos Musicais

Acervo	notas/pontos	ritmo	compasso	acordes	articulação	trilo	mordente	apogiatura	outros signos
Século XVI	XXX	XX	XXX	XXX					
Século XVII	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	X	X	Repetição, grupetos, ascend. e descend. ou cascatas, ornamentos cadenciais
Século XVIII - Portugal	XXX	X	X	XXX	X	X	X	X	quálteras, fermata e sinais de repetição
Cornélio Pires e a Caipirada Barretense	X	X	X	X					
Lázaro e Machado		X	X	X					
Raul de Cerqueira A. Torres	X	X	X	X	X		X		
Ópera Caipira - Ivan Vilela	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX			XX	glissando / tremolo
A Arte de Pontear Viola	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX			XX	glissando

Tabela 6. Acordes Rasgados

Acordes Rasgados			
Acervo	direção	Golpes (Palm Mute)	digitação mão direita
Século XVI			
Século XVII	XXX		XXX
Século XVIII	XXX	XXX	X
Cornélio Pires e a Caipirada Barretense	X		X
Lázaro e Machado	X		X
Raul Torres	X		X
Zico Dias e Ferrinho	X	X	
Ópera Caipira	X		X
A Arte de Pontear	XXX	X	XXX

CONCLUSÃO

De instrumento democrático, das elites e do povo simultaneamente, a viola é perseguida por aquilo que representa ou passa a representar – uma associação *indissolúvel* com a classe social dos músicos que a tocam, ou com o gênero de música que acompanha, ou, ainda, com todo o universo do qual participa culturalmente – *rural, caipira, caipira, sertanejo*. Sua história, como apontada neste texto, permite a construção de um paradigma de exclusão vivido em vários momentos sob forma de preconceito que passa a simbolizar: do negro escravo, do lavrador pobre, do músico, da modinha e do lundu e, provavelmente, outros ainda não identificados. Tão forte se tornou tal vínculo no século passado, que comumente é chamada *viola caipira*.

Evidencia-se uma forte diminuição na utilização dos recursos técnicos coincidente com a exclusão da viola de determinados estratos sociais e, particularmente, da produção musical urbana. Em fins do século XX, alguns autores, como Ivan Vilela e Roberto Correa, passam a produzir para o instrumento a partir de suas sólidas formações instrumentais no violão, reaproveitando elementos técnico-idiomáticos daquele repertório à viola.

A produção cultural não é estanque e reflete as necessidades da porção populacional envolvida. Este artigo tratou da história paradigmática de um instrumento musical ainda hoje popular e discriminado no Brasil, fator este somente explicado pela construção simbólica de uma *Viola con anima* que compõe o universo dos excluídos junto com os que a tocam.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. Acervo de áudio. IEB/USP.
- ARAÚJO, Mozart. A modinha e o lundu no Século XVIII. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1963.
- ARAÚJO, R. T. Viola Caipira: estudo dirigido. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BRÁS DA VIOLA. Manual do violeiro. SP: Ricordi, 1997
- CALDAS, Waldenyr. Iniciação à música popular brasileira. Série Princípios, São Paulo: Ática 1985 (pp.18-19).
- CALDAS, Waldenyr. O que é música sertaneja. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- CASTAGNA, P. A. Fontes Bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil dos séculos XVI e XVII. Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1991.
- CORBETTA, F. La Guitarre Royale (1671). Facsimile Genebra: MINKOFF.
- CORRÊA, Roberto. A arte de pontear viola. Brasília/Curitiba: Ed.: Projeto Três Américas – Associação Cultural, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.
- NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- NEVES, C. *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol 1-3. Porto: Typographia Occidental, 1893.
- OLIVEIRA, E. V. *Instrumentos musicais populares portugueses*. CENTRO DE ESTUDOS DE ETNOLOGIA PENINSULAR E CENTRO DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA CULTURAL. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- PEDREIRA, E. Lundus e modinhas antigas: século XIX. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- POHLMANN, Ernst. Laute, Theorbe, Chitarrone: Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart; Bremen: Ed. Verlag und Vertrieb, Eres Edition; 1982.
- RIBEIRO, M. da P. Nova Arte de Viola: que ensina a tocalla com fundamento sem mestre... Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.
- SEPP, Pe. Antonio S. J. *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*; Livraria Martins Editora 1943.
- TINHORÃO, J. R. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed.34, 1998.
- _____. Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Ed.34, 2004.
- TONICO e TINOCO. Método prático viola de ouro. SP: Ed. Fermata do Brasil, 1959; 15ª edição: 1975.
- TYLER, J. The early guitar: a history and handbook, Londres: Oxford University Press – 1980 (176 p.) (Coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).
- VILELA, I. Na toada da viola. Revista USP, n.64, p.76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.
- _____. Ópera Caipira. Dissertação de Mestrado. IA/UNICAMP: 2004

A Narrativa de Luiz Heitor em *Música e Músicos do Brasil*

Jairo Jose Botelho Cavalcanti

Escola de Música da UEM

jbotelho@pop.com.br

Palavras-Chave

Música e músicos do Brasil, Luiz Heitor, Ideologia e história

RESUMO

Música e músicos do Brasil, um marco na bibliografia musical brasileira, tem como seu narrador Luiz Heitor, personalidade de projeção mundial e de fundamental importância para a musicologia brasileira. A narrativa do livro está vinculada a um período da história cultural de grande efervescência em nosso país e no mundo. A intenção do presente trabalho é proceder a uma revisão crítica da narrativa de Luiz Heitor em *Música e músicos do Brasil* na qual, através do filtro histórico, se abordará sua postura estética e ideológica relacionando-a com aquele período intelectual no Brasil.

I. INTRODUÇÃO

Luiz Heitor Correia de Azevedo, musicólogo, folclorista e crítico musical; nasceu no Rio de Janeiro (1905) e faleceu em Paris - França (1992). Em sua carreira, deu uma grande contribuição para a música no país e no exterior. Fundou a Associação Brasileira de Música, a Sociedade Pró-Música, e o primeiro centro de pesquisas folclóricas do país na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, hoje Escola de Música da UFRJ.

No desempenho do cargo ocupado na UNESCO em Paris, França, a partir de 1947, na direção das atividades de música, criou o Conselho Internacional de Música. Publicou em diversas revistas, dicionários e outros veículos de comunicação, e também um conjunto de textos de expressivo marco musicológico brasileiro, com obras antológicas como: *MÚSICA E MÚSICOS DO BRASIL*, História – Crítica – Comentários, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950, 412 páginas; *BIBLIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA* (1820-1950), com a colaboração de Cleofe Person de Matos e de Mercedes de Moura Reis, Instituto Nacional do Livro, 1952, 254 páginas; e *150 ANOS DE MÚSICA NO BRASIL* (1800-1950), Livraria José Olympio Editora, 1956, 426 páginas. Todas publicadas no Rio de Janeiro.

Pode-se afirmar que a vida profissional de Luiz Heitor se divide em dois momentos. Um, no Brasil, até a década de 50, e o outro, nas décadas subsequentes, no exterior, basicamente na França, onde faleceu. A intenção do presente trabalho é uma revisão crítica da narrativa de Luiz Heitor em *Música e Músicos do Brasil*. A discussão enfocará sua postura estética e ideológica, abordando o universo reflexivo do período histórico em que Luiz Heitor publicou sua obra.

II. DISCURSOS IDEOLÓGICOS EM REVISTA

A contribuição de Luiz Heitor foi inestimável no processo embrionário da musicologia brasileira. Sua atividade de pesquisador do folclore e da música artística do século XIX no Brasil se mostrou produtiva e desbravadora. Quanto à atividade de crítico musical, o musicólogo proporcionou a discussão dos rumos estéticos e dos valores culturais de um período fértil da música produzida no país; época de fortes tendências ideológicas, imbuídas de conceitos modernistas e nacionalistas.

Em *Música e Músicos do Brasil*, se revela um tipo de narrativa que destaca o Brasil como um país que solucionou o grande problema de então: sua independência criativa da música de tradição européia (Luiz Heitor, 1950:15):

Vede o que é a sua música: num Continente inteiro que ainda não conseguiu libertar-se da formidável tutela européia, na tarefa de criar novas formas de expressão sonora, um país realizou integralmente a sua independência artística: [...] hoje, a música brasileira é olhada com respeito e interesse porque nossos Mestres a tornaram diferente rica em elementos próprios e sugestões originais. Na verdade a situação privilegiada que conquistamos, no que diz respeito à criação musical, vai muito além da média de outras atividades artísticas, intelectuais ou materiais, em nosso país.

Segundo Neil Postman, (Postman, 2002:176) vivemos em dois mundos: “o mundo de eventos e coisas, e o mundo de palavras sobre eventos e coisas”; cabe-nos construir os conceitos relativos a esse fato. Na época em que Luiz Heitor declara a “independência artística” da música no Brasil, a discussão do nacionalismo ainda era o centro das atenções de uma elite cultural entrincheirada por um lado pela oligarquia política e a economia do país, e por outro pelo povo não ilustrado e não participante da idealidade nacionalista de então. Tal indiferença é causa e efeito desse isolamento em que os intelectuais e a política no Brasil se acomodavam, com repercussão em todas as áreas da arte. O Estado detentor de poder hegemônico regula todas as manifestações sociais com práticas políticas totalitárias e eugênicas positivas imbuídas de um atavismo da corrente ideológica do séc. XIX que perdurou no século seguinte. Silvio Romero, crítico, ensaísta, folclorista, polemista, professor e historiador da literatura brasileira desse período; em 1911 dizia que “o Brasil que devemos sonhar” deveria apropriar-se dos elementos étnicos da formação do seu povo “cada vez mais numerosos, da imigração, sobretudo das raças particulares do norte, formando um povo homogêneo” (grifo nosso) para tornar evidente a formação histórica luso-americana. Comenta também que, considerado essa premissa, “o progresso do povo será nele natural e espontâneo, como resultado normal da evolução, a florescência da educação viril das energias populares” e

continua seu discurso impregnado de eugenia e atavismo subestimando a cultura do brasileiro daquela época dizendo:

No romance, por exemplo, em obra simbólica, não cairá na criminoso loucura de representar o tipo brasileiro nalgum agrimensor idiota que não saiba armar um teodolito; ou nalgum rábula de aldeia, imbecil e falastrão; ou nalguns politiquinhos de lugarejo, para contrastar com pretensiosos germânicos, discutidores de metafísica e da política realista do imperialismo... (Romero, 1911)

Em contraposição às reflexões de Romero, Bhabha comenta que a migração de povos exilados e refugiados remete à experiência do indivíduo e à narrativa da experiência da coletividade, ausente uma definição do que é nação como conflito constante da sociedade de todas as épocas. Imaginar hoje o povo-nação é entendê-lo como algo representativo “que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada” e que não se configuram num “tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal” (Bhabha, 1990: 201).

A reflexão de Bhabha privilegia uma postura mais clara da sociedade diante do conceito de nação moderna em oposição a uma visão naturalista de um passado no qual a historiografia se confunde com o nacionalismo do séc. 19 e se institucionaliza como ferramenta do Estado.

No capítulo *A Música Brasileira e Seus Fundamentos*, de Música e Músicos do Brasil, Luiz Heitor revela uma postura de defesa da “música artística”, forjada com base na formação étnica e cultural do povo brasileiro constituído pelas três raças (o negro, o branco e índio); e argumenta que a cultura musical indígena diluiu-se nos cantos caboclos do norte do país, diferentemente do ocorrido em regiões onde a predominância do negro se afirmou como forjadora de “novos tipos de expressão musical” (Luiz Heitor, 1950:18), os quais impregnam a música popular. Com efeito, sua defesa é do negro brasileiro, criador de um folclore musical próprio e de uma melodia autêntica, com resíduos dos “acentos europeus da canção portuguesa” (Luiz Heitor, 1950:19). No âmbito da “música artística” nacional Luiz Heitor desenvolve a sua concepção do que considera mais próximo da idealidade nacionalista nos compositores que elaboram suas obras utilizando o folclore e a música popular (Luiz Heitor, 1950:35). Esclarece que Villa-Lobos não foi precursor dessas tentativas de inserção do folclore musical, mas foi o representante maior, aplicando esse material com plenitude, com absorção total do espírito nacional. E segue traçando o perfil do compositor dizendo que ele tinha em suas obras ausência do academicismo, “às vezes débil, sobre o ponto de vista da grande arquitetura musical, está cheia de percepções geniais” como a facilidade de invenção melódica em polirritmia. Relata a formação boêmia do compositor nas rodas de choro do subúrbio carioca e que essa formação nada ortodoxa foi base contextual de criação, alegando que “em sua obra vultuosíssima, abrangendo todos os gêneros, combinam-se, como num caleidoscópio, todas as modalidades da sensibilidade musical da pátria, dos longínquos cantos indígenas do Amazonas, aos batuques negros e às marchas melancólicas dos ranchos, no carnaval carioca”.

Revelar uma cultura através da invenção imaginária do que é o “espírito nacional” se tornou ferramenta no Estado Novo, do Governo Vargas. O Getulismo, com seu regime que beirava o fascismo, regulador do comportamento

sócio-cultural, utilizou o nacionalismo como um instrumento de manipulação do imaginário nacional para o qual a música de Villa-Lobos exercia um papel importante. Bhabha comenta que a metáfora progressista: “muitos como um” (Bhabha, 1990:203) é um recurso dos teóricos que “tratam gênero, classe ou raça como totalidades que expressam experiências coletivas unitárias” e a crítica literária revela a nação “nas exposições da vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional”; e também defende o princípio de que a narrativa nacional não deve ter como objeto o povo, pois este, de fato, “representa o ténue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população” (Bhabha, 1990:207). Ou seja, tanto a narrativa dos naturalistas do século XIX como na primeira metade do século XX remetem o imaginário nacional a uma tentativa de homogeneização da raça e dos valores ditos revolucionários e evolutivos da cultura nacional; e este conceito retrata uma temporalidade e a visão restrita de uma elite cultural que pouco se comunicava e se reportava ao povo. O que destacamos hoje é o conceito de nação que se traduz numa dupla temporalidade, onde há um constante universo histórico, interpretativo e performático da cultura em diálogo atualizante. Está claro, na obra de Luiz Heitor, o apego à ideologia do mentor do movimento modernista no Brasil, onde ao final do seu primeiro capítulo: *A Música Brasileira e Seus Fundamentos*; revela-nos quanto as amarras ideológicas de Mario de Andrade estarão presentes na narrativa do livro, se configurando como verdade do que é arte musical brasileira (Luiz Heitor, 1950:41). O musicólogo expõe logo de início posicionamentos ideológicos definindo o que considera mais significativo dentre os compositores, obras e personalidades nos 150 anos de história que sua obra abordou, e intui sobre as teorias Andradianas:

Mario de Andrade acha que, no processo de individualização de qualquer música nacional, “*nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos*” há que passar por três fases sucessivas: “*1ª a fase da tese nacional; a fase do sentimento nacional; 3ª a fase da inconsciência nacional. Só nesta última – diz ele – a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem*”. (26). Que a música brasileira atual já se encontra no segundo desses estágios é uma constatação que não padece de dúvida. Ouvindo-se, entretanto, a produção de Camargo Guarnieri, a série de composições que Villa-Lobos intitulou de *Bachianas Brasileiras*, porque nelas, como já vimos o seu intuito é fazer coincidir os limites da música brasileira com a divina religião criada pelo gênio do imortal Cantor, tem-se o direito de perguntar se essa música já não penetrou no estágio definitivo de sua cristalização.

Em *Música e músicos do Brasil* ocorre uma forte tendência ao nacional como coisa homogênea, vislumbrando a música no ponto mais alto de todas as artes, defendendo a cultura como estágio evolutivo do país, com posicionamento nitidamente positivista. Mas se considerarmos que essa linha de trabalho do pesquisador estava em voga numa época impregnada do sentimento nacional, e fragmentada em utopias ideológicas voltadas para um conceito do que é sociedade, obviamente não seria difícil imaginar que um pesquisador do calibre de Luiz Heitor fizesse suas escolhas e diante delas,

forjasse seu discurso. No entanto, nossas posturas se regem por circunstâncias do presente histórico. Dessa forma, vale observar as congruências históricas e as contribuições que colhemos quando do diálogo. Heidegger em suas obscuras metáforas transforma em síntese o cuidado do quão importante se torna o questionar (Heidegger, 2006:38): “quanto mais nos avizinhamos do perigo, com mais clareza começarão a brilhar os caminhos para o que salva, tanto mais questões haveremos de questionar. Pois questionar é a piedade do pensamento”. Na música, os nacionalistas convergiam nos ideais andradianos e tudo que destoava disso se descartava ou era perseguido, desmerecido, negligenciado. A produção artística musical só poderia se respaldar num gosto neoclássico ultrapassado e recheado de elementos do folclore regional, desapropriado e desfigurado nas obras, e principalmente, oriundo do nordeste e sudeste do país.

III. CONTRIBUIÇÕES E O PRESENTE HISTÓRICO

Na época em que o autor escreveu sua obra maior, *Música e Músicos do Brasil*, suas posturas ainda integradas numa realidade ideológica do universo imaginário das elites culturais do país, não destoavam do que ocorria no primeiro mundo. A diferença para com a Europa é que ali, existia apoio do Estado às elites culturais, enquanto no Brasil ocorria um isolamento da elite resumida num punhado de intelectuais, escritores e artistas em suas trincheiras reflexivas. Quanto ao ineditismo desbravador da obra, suas investigações revelam uma história da música pouco ou nada até então esclarecida, com resultados de significativo ganho para a construção da base musicológica brasileira.

Nos capítulos em que Luiz Heitor aborda a história da música brasileira do século XIX, nota-se um importante avanço documental. A aproximação apurada e sistemática dos fatos históricos se traduz em contribuição inigualável até então para a nossa historiografia musical. O autor passa em revista as instituições de ensino musical, os compositores, os mecenas, a ópera nacional, seus produtores e artistas, além de alguns destaques mais apurados da biografia dos compositores conceituados pelo autor como de maior importância; o comportamento ético com destaque para a falta de “respeito pela propriedade artística”, o uso da figura do índio em detrimento do negro nos personagens operísticos, um bom levantamento dos periódicos no Brasil e o uso da língua portuguesa. Considerando a base técnica de investigação do autor apoiada na prática positivista e numa progressão linear, salvo raras exceções, não são discutidas as inter-relações de comportamento social, político e econômico com o universo artístico e com a interferência do observador.

Entretanto, é notório quão fácil se torna uma revisão da história artístico-cultural a partir do conteúdo do livro. Os dados documentais em fontes diversas, a linha de discussão histórica, as personalidades citadas, o pioneirismo do trabalho investigatório, que retrata um largo período da história da música e do Brasil onde os atores são riquíssimos para investigações mais minuciosas; todo esse contexto torna esta obra fundamental para a pesquisa musicológica. Como exemplo disso, vejamos o que Luiz Heitor revela-nos sobre a postura impositiva de dominação no Brasil colônia (Luiz Heitor, 1950:110):

Com a expulsão dos Jesuítas, pelo decreto de 3 de Setembro de 1759, devido à impagável política do Márquez de Pombal, decreto esse que Eduardo Prado considera para o império ultramarino de Portugal um desastre igual ao Alcacer-Kibir, a instrução no Brasil ameaça soçobrar. A Ordem admirável tinha sido desde o descobrimento a propagadora das letras em nossas terras, malgrado as desconfianças da Metrópole, que pretendia ver na Instrução, bem perigosas para a fidelidade da Colônia. “A treva a que Portugal atira o Brasil é profunda”, dirá em 1920 um escritor (Viriato Corrêa).

Se considerarmos a história cultural como ato narrativo de como a sociedade se representa ou se inventa, a definição do contexto histórico se resume a um pequeno passo, enquanto que a reflexão discursiva amplia-se nas conjecturas infinitas da experiência humana. Nesse caso não se permite ao narrador o isolamento. Joseph Kerman, no segundo capítulo do seu livro “Musicologia” comenta que “os musicólogos do passado, estudaram, por vezes, não a música erudita, mas também a folclórica e as culturas não-ocidentais (especialmente se ela estivesse próxima de casa e, portanto, de seus corações)” (Kerman, 1985:38) continua alegando que os musicólogos trabalham com a música erudita pelo fato de pertencerem a uma classe média consumidora dessa modalidade de cultura, desde o século XIX e que tal interesse está imbuído de um “ímpeto para preservar e alimentar tradições com que o estudioso pode associar-se ou identificar-se [...]. Estas têm fortes probabilidades de ser controladas por ideologias de classe, tanto quanto por ideologias nacionalistas e religiosas”. Em outra parte Kerman, com seu posicionamento crítico, comenta sobre a musicologia de pós 2ª Guerra Mundial, alegando que foi “imposta uma virtual eliminação da interpretação crítica” (Kerman, 1985: 48) ignorando-se a aplicação de métodos de investigação ligados a correntes reflexivas postas pela estética e pela hermenêutica. “Até mesmo a interpretação histórica foi restringida” onde só se dava conta das atividades de “organizar os eventos da história da música considerada como fenômeno autônomo, em padrões evolutivos simplistas”. Discute ainda a quase inexistência da “interação da história musical com a história política, social e intelectual” e as escassas tentativas de compreensão “da música em relação à cultura em geral e enquanto aspecto dela”.

Luiz Heitor realizou alguns avanços nas discussões históricas, mas de certa forma, cumpria um comportamento próximo ao que Kerman expõe. Isto não minimiza a contribuição do musicólogo, posto que seus posicionamentos reflitam a ideologia da época em que a obra foi escrita. Em todo o livro, a preocupação está mais afeta à música “cult” consumida pela elite do que pelas demais camadas sociais. Os próprios fatores oriundos da cultura popular estão postos como base para a reflexão dessa música. Ocorre certa ausência da crítica quanto às posturas políticas da época dos eventos históricos investigados. Em *Os Intelectuais e a Política no Brasil* Daniel Pécaut, destaca de forma coerente, posturas da posição social dos intelectuais no capítulo “A geração dos anos 1920-40” (Pécaut, 1990:19), e comenta que os escritores desse período são originários de famílias oligárquicas em decadência e que com o crescimento do mercado de bens culturais e a ampliação da economia de outras regiões como São Paulo levou-os à mudança de comportamento e a busca de profissionalização passando a depender do Estado. Seduzidos pelo emprego público, já na

década de 1930, defendem a ideologia do Estado Novo, sendo os porta-vozes do Nacionalismo Horizontal. Vejamos alguns comentários tecidos sobre “a efervescência político-cultural do Brasil naquele momento” (Pécaut, 1990:26):

O ano de 1922 é freqüentemente citado como símbolo da mutação em curso. Foi o ano em que se produziu a primeira revolta de jovens oficiais, os famosos tenentes, cujas rebeliões e longas jornadas através do país iriam demonstrar a adesão da nova geração militar ao projeto de reforma do Estado, de tal modo que este pudesse dar forma à nação. Data daí igualmente a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que também passaria a subscrever as ambições nacionalistas em meados do decênio seguinte, quando sua direção irá passar, de modo progressivo, às mãos de militares e membros das classes média ou alta (L.M.Rodrigues, 1981:361-446). Foi ainda o momento em que o Modernismo irrompeu no domínio cultural, com a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo; e quando numerosos intelectuais ingressaram na esfera do catolicismo.

Luiz Heitor não difere em suas origens do que Pécaut definiu como “famílias oligárquicas”. Dulce M. Lamas, na “Publicação comemorativa dos 80 anos de Luiz Heitor Correa de Azevedo”, em 1985, da qual foi coordenadora, expõe no capítulo “Luiz Heitor, uma personalidade na música universal” sobre a nobre descendência deste. Nascido no Bairro da Tijuca, filho de Fernando de Castro Corrêa de Azevedo, o qual ocupou a presidência da Câmara de Vassouras, neto do fazendeiro Luiz Augusto Corrêa Azevedo, possui laços familiares com personagens que desfrutaram de grande prestígio desde a época da corte do Rio de Janeiro. Em sua árvore genealógica, encontramos: Luiz Correa de Azevedo, médico de grande projeção na corte, membro titular da Academia de Medicina e citado por Gilberto Freire, em “Casa Grande e Senzalas”; Acácio Correa de Azevedo, introdutor do gado zebu no Brasil e Fortunato Correa de Azevedo, avô de Marta Correa Azevedo mãe do famoso compositor Noel Rosa (Lamas, 1985:15).

VI. PERSPECTIVAS REVISIONÁRIAS (CONCLUSÃO)

Em parte, algumas diretivas da narrativa de Luiz Heitor estão traçadas no discurso em *Música e Músicos do Brasil*. Mas para se definir com precisão as linhas reflexivas do autor seria necessário um longo diálogo com o objeto de estudo, pois esta obra corresponde, segundo seu autor, a um trabalho árduo de cerca de 15 anos, nos quais foram reunidos artigos de jornal, pesquisas musicológicas e outras publicações. Não obstante, além desta, faltam-nos reflexões sobre os seus demais trabalhos – alguns mencionados neste texto – para que se proceda a uma justa análise, pois Luiz Heitor produziu em quantidade e qualidade. Destacamos a relação das publicações organizadas e divulgadas por Dulce Lama na edição comemorativa já mencionada, com: 14 livros e folhetos; participação em 17 congressos e outros Encontros; 25 colaborações em obras diversas; 8 colaborações em dicionários e enciclopédias; 109 artigos em revistas de música; 62 em outros periódicos, e por volta de 263 artigos publicados na imprensa diária; 17 entrevistas e questionários (respostas recebidas por escrito); 12 prefácios; 16 resenhas de gravações

fonográficas; 8 notas em programas de concertos; 3 composições musicais.

Deixamos, porém, em suspenso a discussão e encerramos com os pensamentos de Benedict Anderson que ao fim de sua introdução em “Comunidades Imaginadas” (Anderson, 2005:26) refere-se à idéia de nação de maneira muito apropriada para a revisão das narrativas de cunho ideológico nacionalista. Segundo Anderson imaginar a nação como coisa globalizada e horizontal traz restrição e inviabiliza a observância e o respeito à diversidade cultural dos seus elementos formadores. Argumenta que “nenhuma nação se imagina a si própria como tendo os mesmos limites que a humanidade” e que seria mais bem imaginada como comunidade se dentro de uma percepção de maior densidade, onde se considera os valores individuais de todas as manifestações do seu povo.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas; reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Portugal: Edições 70, 2005. 283p.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia. *A música brasileira e seus fundamentos*. Washington: União Pan Americana, 1948.
- _____. *Música e Músicos do Brasil, História – Crítica – Comentários*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- BHABHA, H. DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna In *O Local da Cultura*. Minas Gerais: Ed. UFMG, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*; Trad. De Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. – 3ª edição – Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2006. (coleção Pensamento Humano).
- KERMAM, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: ed. Martins Fontes: 1985.
- LAMAS, M.Dulce. *Publicação comemorativa dos 80 anos de Luiz Heitor Correa de Azevedo*. São Paulo: SBM; Rio de Janeiro: INM-FUNARTE. 1985.
- PÉCAUT, Daniel. A geração dos anos 1920-40. In *Os intelectuais e a política no Brasil: Entre o povo e a nação*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990, p19-96.
- POSTMAN, Neil. Tecelões de palavras, fabricantes de mundos. In *O Fim da Educação: Redefinindo o valor da escola*. Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: ed Grafhia, 2002, p. 167-187.
- ROMERO, Silvio. *Estudos Sociais; o Brasil na 1ª década do século XX*. Lisboa: ed. “A mala da Europa”, 1911.

Esboços, estudos e obras da mocidade de Camargo Guarnieri

Judie Kristie Pimenta Abraham

Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

judiepimenta@usp.br

Palavras-Chave

Camargo Guarnieri, Esboços, Música Brasileira

Keywords

Camargo Guarnieri; sketches; Brazilian music

RESUMO

Nosso intuito neste trabalho será o de apresentar e explicitar alguns aspectos da primeira produção musical do compositor brasileiro Camargo Guarnieri. As peças, escritas entre os anos de 1918 e 1928, foram reunidas pelo Maestro sob o título de *Obra de Difusão Interdita*. A análise das cerca de 130 obras nos permite perceber a importância do conhecimento deste conjunto inédito, para a compreensão da origem e formação do pensamento e da escrita do compositor.

ABSTRACT

The goal of this article is to bring out some aspects of the Brazilian composer Camargo Guarnieri's first musical production. The pieces, written between the years of 1918 and 1928, were gathered by the conductor under the title of *Obra de Difusão Interdita*. The analysis of nearly 130 works allows one to perceive the importance of the knowledge of this unpublished collection in order to understand the origin and constitution of the composer's thought and writing.

I. INTRODUÇÃO

O estudo dos manuscritos musicais tem se mostrado fonte importante de conhecimento não apenas das questões idiossincráticas associadas aos processos de criação. Se, de um lado, a história do gesto pode explicar certas práticas do fazer, de outro, pode também revelar os perfis de certos temas que serão refinados na maturidade. E o próprio fato de um compositor manter este tipo de documentação é palco para investigação.

A oportunidade de analisar, descrever e indexar papéis de música da juventude do compositor Camargo Guarnieri propiciou a intimidade necessária para se perseguir planos de idéias, além do reconhecimento de uma grafia e práticas de escrita que apontam para o artista que estuda composição, de fato, com Lamberto Baldi. Deste primeiro contato com os esboços, estudos e obras da mocidade do compositor resultou um primeiro instrumento de pesquisa¹, suficiente para se mapear 200 documentos, dos quais os esboços representam uma parcela.

II. A INTERDIÇÃO DAS OBRAS

O termo *Obra Interdita*, utilizado pelo compositor na pasta que abrigava as centenas de folhas manuscritas, foi explicado na primeira folha do catálogo onde registrou a sua produção², especificando os limites de uso e consulta.³ A letra bem desenhada, o traço firme e bem trabalhado escrito a nanquim, não deixam margem a dúvidas:

As obras que escrevi de 1920 a 1928 não apresentam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão de sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo científico e comparativo.

Fica nítido no texto acima que, em data ignorada, depois de refletir, o compositor optou pela guarda da obra, destacando seu valor histórico e científico. A fase de reflexão é quase certa, levando-se em conta as inúmeras vezes que o autor teve oportunidade de, simplesmente, destruir as obras em questão, pois este é um fato comum em Camargo Guarnieri segundo depoimentos daqueles que o conheceram, como o da pianista Belkiss Carneiro de Mendonça, que afirmou ter visto o compositor rasgar grande quantidade de obras suas, dizendo saber o que tinha e o que não tinha valor (Silva, 2001, p. 504).

Até a presente data, nenhum estudo de maior porte foi feito sobre esta obra de difusão interdita, exceção feita ao instrumento de pesquisa já mencionado e a uma listagem sumária feita por Domenico Barbieri, quando da ocasião do falecimento do compositor (Barbieri, 1993). Embora *sem valor artístico* – na expressão de Guarnieri – seu estudo é relevante, quando muito pouco porque, caprichosamente, o compositor destaca que ela deveria apenas *servir para estudo científico e comparativo*.

“Obra Interdita” reporta-se a cerca de 130 peças compostas entre os anos de 1918 a 1928, mas a determinação do número de obras implicaria discussão que extrapola o foco deste artigo.

III. AMPLIANDO A FRONTEIRA CATALOGRÁFICA

O ano de 1928 é apontado por Domenico Barbieri (Barbieri, 1993, p. 19-20) como um ano de *fronteira catalográfica* entre as obras interditas e aquelas do catálogo autorizado do Maestro, ou seja, “seria [...] o limite inferior das obras destinadas à publicação e o superior daquelas que deveriam ser apenas arquivadas”. Isto porque nos dois conjuntos são identificadas obras escritas naquele ano.

Além disso, outro fator aventado, que reforçaria a demarcação de tal fronteira, seria o estabelecimento do ano de 1928 como uma data “[...] delimitadora da fronteira de opção estética [...]”, pela aproximação do compositor à figura de Mário de Andrade.

Se o contato com o autor do *Ensaio sobre a música brasileira* foi um fato de suma relevância para Camargo Guarnieri, o que é destacado e lembrado pelo próprio em

vários depoimentos narrados durante a vida, e que está presente mesmo na obra da juventude, quando o compositor, aos poucos, vai modificando e suprimindo o “Mozart Guarnieri” e começa, em 1928, a assinar “M. Camargo Guarnieri”, de importância significativa, também relatado diversas vezes pelo autor dos *Ponteiros*, foi a presença de Lamberto Baldi na vida do jovem a partir de janeiro de 1927.

Ao aproximarmos-nos então das peças que compõem a obra interdita escritas a partir de 1927, a figura do professor de composição fica evidente: dos 59 títulos catalogados, 28 são exercícios de fuga e contraponto, sendo que a partir de setembro de 1927, as próprias peças que não figuram como tal, aparecem no caderno de exercícios quase sempre como variações de peças escritas anteriormente. Isto deixa nítida a postura do aluno que experimenta e modifica aspectos rítmicos da melodia, ou mantém a melodia no instrumento solista e altera completamente o acompanhamento do piano, ou ainda escreve a mesma peça em várias tonalidades.

É o caso, por exemplo, do *Prelúdio*, escrito em 29/9/1927. A peça, com 52 compassos, em tonalidade de Mi Maior e compasso 3/4, tem a mesma melodia da *Elegie*, peça incompleta com 21 compassos, escrita em 1927, que, à semelhança de outras composições inacabadas que fazem parte do conjunto, é, provavelmente, um tema abandonado e retomado posteriormente no *Prelúdio*.

Ou seja, as peças deste período que fogem à regra da fuga e contraponto, surgem escritas e re-escritas em várias versões, inclusive um quinteto inacabado para sopros, apenas esboçado em alguns lugares, e planejado em outros, e figuram como exercícios de escrita que passam por críticas constantes e são refeitos.

Tendo em vista tais evidências, poderíamos propor uma ampliação da *fronteira catalográfica*, estabelecendo-se então entre os anos de 1927 e 1928, considerando estes dois anos como fundamentais para uma modificação na escrita *guarnieriana*, a partir de um estudo mais sistemático das técnicas tradicionais de composição da música ocidental, proporcionado pelo contato, a partir de 1927, com o professor Lamberto Baldi.

IV. OBRAS DA MOCIDADE: AS OBRAS SOB INTERDIÇÃO

Datam de 1928 a *Dança brasileira* e a *Sonatina n° 1 para piano*, primeiras obras publicadas de Camargo Guarnieri. E a partir desta data, o que vamos encontrar como constante por toda a obra conhecida do autor é justamente aquilo que caracterizaria o seu próprio estilo, ou seja, aquilo que é idiossincrático na obra do compositor.

Entretanto, o que dizer do período pré 1928? Barbieri (Barbieri, 1993) menciona um conjunto de obras que não contempla, por exemplo, aquelas contidas no caderno, brochura que abriga vinte e cinco peças. Além destas, *Samba*, *Toada da minha terra*, *A viola lá de casa* e *O amolador*, denunciavam a intenção do jovem autor que nomeia de forma bem brasileira obra que já denota linguagem própria, ainda que de forma ingênua. É bom lembrar que em 1920 ele tem apenas 13 anos de idade.

Apesar da pouca idade a observação flagra um compositor com certo método na forma de ocupar o pentagrama: o critério na escolha dos meios de escrita – apenas nos estágios mais elaborados as peças são “passadas a limpo” – contrastando

com a infinidade de rascunhos, esboços e planos que na maioria estão a lápis grafite.

Outra característica é a forma como se dá a ocupação do papel: quando em fase de elaboração, a folha é usada frente e verso, ou os diversos trechos de obras diferentes e em diferentes estágios de elaboração dividem uma mesma folha. Nesses casos a escrita é apressada, quando a idéia musical torna-se imperativa; já quando o caso é de obra em fase final de elaboração, observa-se a escrita cuidadosa, com letra bem desenhada, capa, título da obra, assinatura, quase como uma reprodução de obra impressa, utilizando apenas a frente da folha de papel. Em suma, trata-se de material excepcional, verdadeiro laboratório privilegiado para o conhecimento de parte do pensamento criador de Camargo Guarnieri (Toni, 2007).

A observação das obras permite também que se conheçam outros aspectos da personalidade e do amadurecimento do jovem compositor. É possível determinar, por exemplo, que a partir da mudança da família Guarnieri da cidade de Tietê para a capital, em 8/4/1923, quando Mozart Guarnieri está com 16 anos, começa a haver uma modificação que vai se operando aos poucos na orientação musical do rapaz. O que se delineaia ainda no fato de que os laços com a cidade natal não são prontamente diluídos, ou seja, não houve um rompimento que levasse ao “não olhar mais para trás”. O que nos é demonstrado pelo registro de, pelo menos, um concerto no qual o pianista esteve presente em Tietê, a pedido do amigo também pianista Orsini de Campos, que fez seu primeiro concerto em 11/4/1926. (Almeida, 1980, p. 352).

Enquanto mora em Tietê o jovem compositor dedica-se inteiramente às peças para piano, com exceção de uma canção incompleta, de 1923. Nenhuma outra formação é encontrada no período de cinco anos a partir da primeira composição. Também deste período, numeram-se 20 peças, entre completas e incompletas.

Ora, considerando-se que as peças analisadas no presente trabalho limitam-se ao período de 1918 a 1928, é significativo que a maior parte, cerca de 80% das peças tenham sido escritas a partir de 1923. Certamente que imaginamos a hipótese de parte das peças terem se perdido ou sido descartadas durante a mudança, mas o fato é pouco provável, já que um dos motivos que teriam levado à transferência da família para a capital seria justamente a possibilidade de desenvolvimento das habilidades do músico, o que demonstra a importância dada pela família, às “primeiras composições” do moço. Em depoimento a Cecília Dalva Ferrari, em 1953, Camargo Guarnieri conta como o pai, Miguel Guarnieri, “[...] fez o propósito de, à custa de qualquer sacrifício, prosseguir com minha orientação musical interrompida”⁴, vendendo então a casa de Tietê, e mudando-se com os nove filhos para São Paulo.

As obras de juventude de Camargo Guarnieri testemunham também o jovem que usa suas habilidades musicais para cativar as mocinhas com a inocência dos 15 anos de idade. Eis o caso de pecinha para piano, *À mais bonita flor...*, de 1922, como se lê na dedicatória:

À senhorita Laura Opys, off o autor como uma lembrança. Às 7½ da noite, quando a mesma passava com Alzira Fortes. Compus dia 22-maio-922 (dei uma cópia e ofereci a Sr. Laura dia 25-05-922) a qual pôs o nome. Esta valsa foi escrita por

causa d'ella, que fiquei apaixonado. Enviada ao Sr. Dr. Luiz Opy, médico em São Paulo.

Na capital, abandonando definitivamente o ofício de barbeiro, e deixando-se absorver pelo ofício de músico, a circulação pelo meio musical torna-se mais intensa, e o aproveitamento que o compositor faz dessa “vivência cultural” transparece, não apenas nas páginas preenchidas pelas composições da juventude, como na pequena biblioteca que começa a constituir. É neste contexto que escreve sua primeira peça para canto e piano, Nunca mais, com versos de Fernando Caldeira e, posteriormente, sua primeira peça para violino, escrita, aliás, no período em que conhece o violinista Guilherme Llanza, com quem tocava em orquestras da cidade e que também foi aluno de Armando Bellardi.

A partir de 1925, o compositor que ainda assina Mozart Guarnieri, num período de crescente amadurecimento, e já com 18 anos, amplia seu “leque de opções”, tanto em relação aos gêneros quanto na formação e escolha de temas. Neste momento, tornam-se numerosas as canções sobre poemas de escritores da geração romântica. É também, a data em que o compositor se interessa pelas leituras, não só dos poetas, como de livros sobre literatura⁵, que, por sua vez, coincide com o período em que trabalha como acompanhador de piano do cantor Andino Abreu e seus alunos.

Percebemos então que, se a Obra de Difusão Interdita pode ser considerada como uma “fase inicial” do período produtivo do compositor, ela própria carrega, dentro de si, diversos “estágios” ou diversas “fases” de elaboração da escrita, conforme o amadurecimento do autor, sendo já evidente que o ano de 1923 é um marco dentro da referida obra.

Além do já exposto, há outro aspecto, que relaciona os tipos de papéis à mudança da família para a capital: ora, em Tietê a opção por tipos de papéis era visivelmente menor, ou por problemas financeiros enfrentados pela família, ou porque a cidade oferecia poucas alternativas, o fato é que até 1923, foram localizados três tipos de papel de música; após a saída de Tietê, os tipos de papel são variados, cerca de 30 tipos diferentes de papel, como demonstrado na Tabela 1 abaixo:

Tabela 1. Tabela de mapeamento dos tipos de papéis encontrados na Obra de Difusão Interdita.

Tipo de papel	Obras	Ano de composição
Tipo 1	OI-02 OI-04 a OI-06 OI-12 OI-17 a OI-19	[1920] 1921 1922 1923
Tipo 2	OI-03	1920
Tipo 3	OI-07 a OI-11; OI-13 a OI-16 OI-20 OI-21; OI-22; OI-24 OI-26 a OI-31; OI-33 OI-35 a OI-36 OI-37; OI-39 a OI-43; OI-50 OI-60; OI-62; OI-64	1922 1923 1924 1924 1924 1925 1926
Tipo 4	OI-23	1924
Tipo 5	OI-25 OI-44	1924 1925
Tipo 6	OI-32; OI-34	1924
Tipo 7	OI-38 OI-59	1925 1926

Tipo 8	OI-45; OI-54	1925
Tipo 9	OI-46; OI-51 e OI-52	1925
Tipo 10	OI-47	1925
Tipo 11	OI-48 e OI-49	1925
Tipo 12	OI-53	1925
Tipo 13	OI-55	1925
Tipo 14	OI-56 e OI-57 OI-79	1926 1927
Tipo 15	OI-58; OI-65; OI-67; OI-70 OI-76	1926 1927
Tipo 16	OI-61 OI-73 e OI-74	1926 1927
Tipo 17	OI-63 OI-121	1926 1928
Tipo 18	OI-66	1926
Tipo 19	OI-68	1926
Tipo 20	OI-69	1926
Tipo 21	OI-71	1926
Tipo 22	OI-72	1927
Tipo 23	OI-75	1927
Tipo 24	OI-77	1927
Tipo 25	OI-78	1927
Tipo 26	OI-80 e OI-81 OI-114; OI-115; OI-118 e OI-119 OI-122; OI-126 ; OI-127	1927 1928 1928
Tipo 27	OI-82 OI-117; OI-123; OI-131	1927 1928
Tipo 28	OI-83; OI-85	1927
Tipo 29	OI-84	1927
Tipo 30	OI-86 a OI-88	1927
Tipo 31	OI-89 a OI-99 OI-100 a OI-113	1927 1928
Tipo 32	OI-116	1928
Tipo 33	OI-120; OI-128	1928
Tipo 34	OI-124; OI-125	1928
Tipo 35	OI-129	1928
Tipo 36	OI-130	1928

Os tipos diferem pelas dimensões do papel, orientação da escrita, número de pentagramas por folha, marcas d'água, se o pentagrama é impresso ou manuscrito, entre outras especificidades que dizem respeito à formação instrumental a que o papel se destina. Isto porque no caso dos papéis de música, há papéis pentagramados específicos para piano solo ou duo instrumental, instrumento solista e piano, grade para orquestra sinfônica, entre outros.

Ainda sobre os papéis, observando a ocupação do espaço e a forma, um tanto irregular, de preenchimento das folhas, já é possível afirmar que um dos tipos, o **Tipo 3**, já presente em peças datadas de 1922, era preferencialmente utilizado para rascunhos, peças inacabadas, idéias que, de alguma forma, ainda não são consideradas, pelo autor, em estágio final de escritura. A caracterização de cada tipo tem sido feita juntamente com a análise dos aspectos técnicos das partituras, e, até agora, já foram caracterizados os cinco primeiros tipos.

Também é possível afirmar que, a partir de um momento, entre 1923 e 1924, o jovem compositor começa a demonstrar a preferência pelo lápis grafite quando se tratava de rascunho, reservando o nanquim para peças mais “acabadas”⁶. Preferência esta que se manteve por todo o período criativo do compositor. Para isso, basta observar os diversos estágios de criação de uma mesma peça dentre aquelas escritas pós-1928.

V. CONCLUSÃO

A reflexão esboçada neste artigo é parcela de um estudo que focaliza a formação primeira do compositor Camargo Guarnieri, levando em conta o início dos estudos, em Tietê, e o contato com a cidade grande em fase importante de seu aprendizado. Para tanto, partimos de um conjunto de obras vedado ao exame, a *Obra de difusão interdita*, de maneira a perceber aspectos que possibilitaram e contribuíram para o desenvolvimento do compositor em formação.

Conforme foi exposto, as peças do período têm-nos levado ao conhecimento de que alguns traços bastante peculiares do compositor dos *Ponteios* começam a se delinear na juventude, como, por exemplo, a personalidade forte e o caráter de uma musicalidade essencialmente brasileira, oriundos de um compositor que, antes de se reconhecer conscientemente como um compositor com tendências á escrita de uma música nacional, percorre um caminho que principia na esfera de uma criação musical urbana, e aos poucos, vai desenvolvendo uma escrita musical mais “erudita”. Sobre esse aspecto, vimos que, de fundamental importância foi a presença do professor de composição, Lamberto Baldi, como aquele que orienta essa “transformação sonora”, sem interferências limitadoras da criação, como declarou certa vez em entrevista, Camargo Guarnieri:

[Lamberto] Baldi era uma personalidade incomum. [...] Sua maneira de lecionar abarcava a música em sua totalidade. Com ele estudei harmonia, contraponto, fuga, orquestração, literatura musical em si mesma; enquanto isso, meu trabalho de composição fluía livremente. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho.⁷

-
- BARBIERI, Domenico. Camargo Guarnieri e o ano de 1929: fronteira catalográfica. In: *Revista Música*, São Paulo, Vol. 4, nº1, 1993, p. 19-29.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Funarte, Rio de Janeiro / 2001.
- TONI, Flávia Camargo. A crítica genética e os acervos de músicos brasileiros. In: *Ciência e Cultura: temas e tendências*. Revista da Sociedade Brasileira para o progresso da ciência. Ano 59, nº 1. Janeiro/março de 2007.

¹Projeto com Bolsa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, 2002-2003.

²*Catálogo de obras de Camargo Guarnieri*, da Série *Compositor*. Exemplar manuscrito autógrafo a tinta. Arquivo do IEB / USP.

³Ordem testamentária do autor impede que as peças sejam reproduzidas para gravação ou edição, sob qualquer circunstância, nem mesmo podendo ser incluídas em monografias e teses. O conteúdo da coleção só pode ser consultado após autorização por escrito dos herdeiros do compositor ou representante legal da família.

⁴Documento datiloscrito em azul, com título “Camargo Guarnieri”, assinado a esferográfica azul “Cecília Dalva Ferrari” com 4 folhas não numeradas [1953], do Grupo *Vida / Série Ensaios sobre o autor*. Fundo Camargo Guarnieri, Arquivo do IEB-USP.

⁵Na biblioteca do compositor, destacamos o livro de Emilie Faguet, *Iniciação literária* (Ed. Guimarães & C^a: Lisboa, 1914 / Tombo 742), adquirido em 1925 por Guarnieri, onde o leitor marca passagens do livro que comentam a obra do poeta Anthero de Quental.

⁶Uma das etapas da pesquisa em andamento será, justamente, a definição, dentro deste trabalho, do significado das formas e estágios de escrita em que se encontram as obras, como por exemplo, *rascunho, plano de trabalho, esboço, obra acabada, versões etc.*

⁷Entrevista de Camargo Guarnieri a Silveira Peixoto, *Diário de São Paulo*, 4/5/1976. Arquivo Camargo Guarnieri, IEB-USP.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Benedito Pires de. *Cronologia tieteense*. Milesi: São Paulo, 1980.

A Poética do Pós-Modernismo e a sua Relação com a Prática Histórica das Homenagens Musicais

Lara Greco,^{*1} Lucia Barrenechea,^{#2}

^{*} EMAC, UFG

[#] Instituto Villa Lobos, UNIRIO

¹lararilara@gmail.com, ²lucia.barrenechea@gmail.com

Palavras-Chave

Homenagem musical, Pós-modernismo, Música brasileira para piano.

RESUMO

Este artigo discute as implicações da música escrita como homenagem no pós-modernismo musical, tendo como objeto de estudo as coletâneas comemorativas organizadas pelo pianista e professor do Departamento de Música da ECA / USP, José Eduardo Martins.

I. A PRÁTICA DAS HOMENAGENS MUSICAIS e SUAS DIVERSAS OCORRÊNCIAS

Gary Rownd (1990) afirma que, no século XX, a re-elaboração da música do passado foi uma prática freqüente no período entre a primeira e a segunda grande guerra. Vários compositores deste período, apesar de suas aparentes dissimilaridades estilísticas, celebraram o passado e o presente ao citar técnicas e estilos passados, como observou Joseph Straus (1990). A música do século XX trouxe de volta a tradição dos tributos musicais, abandonada no século anterior pela necessidade de rompimento com os rótulos do passado. As publicações francesas do início deste século, como *La Revue Musicale* contribuíram enormemente para a popularização desta prática, encomendando composições e organizando-as em coletâneas comemorativas. A música composta em homenagem pode assumir diferenciadas formas. O levantamento de seus antecedentes possibilita a verificação da manifestação deste fenômeno ao longo da história da música.

Segundo Rownd, os termos *Tombeau* ou Homenagem originaram-se na literatura. Apesar da origem literária, a intenção de prestar tributo era também dividida pelos compositores desde os primórdios da música tonal ocidental, sendo que os primeiros antecedentes da prática dos tributos musicais ocorreram desde a Antiguidade Greco-Romana até a Idade Média. Nesta categoria encontram-se as peças musicais caracterizadas por sua utilização em alguma parte específica dos rituais fúnebres, como a *Dirge* e o *Threnos*, relacionado à própria cerimônia fúnebre; e o *Epicedium*, o *Lamento* e o *Threnody*, a *Nernia* e o *Planctus* que carregavam o sentido de pesar sem uma finalidade específica. Outros antecedentes diretamente relacionados a determinados períodos históricos são: *Deploration* na Idade Média e Renascença; a *Apotheose* na sociedade parisiense do Século XVIII; a *Elegie*, em voga no fim do século XIX; e a *Plainte*, que também não se associava diretamente a algum ritual.

Posteriormente, as homenagens não carregavam necessariamente um caráter lamentoso. Rownd (1990) elegeu onze categorias para classificar as diferentes manifestações de tributos escritos para teclado. Duas destas categorias se

relacionam com a utilização da linguagem de outro compositor ou a citação de trechos de sua obra, a saber:

- 1) *Imitação*, em que alguns motivos ou técnicas empregadas com freqüência pelo compositor homenageado podem ser utilizadas, assim como a citação de algumas de suas obras mais conhecidas.
- 2) *Retrato Estilizado*, em que além do nome do homenageado compor o título ou subtítulo ainda são utilizados elementos da sua linguagem composicional.

As demais categorias relacionadas abaixo exemplificam esta prática, em que a linguagem composicional predominante é a do próprio compositor que presta tributo através de referências extra-musicais:

- 1) *Comemoração*: refere-se a comemoração de uma ocasião especial já explícita no título da obra;
- 2) *Caracterização*: representação em gestos musicais das características pessoais do homenageado
- 3) *Notas Explicatórias*: notas providenciadas pelo editor ou pelo compositor em um prefácio descrevendo a intenção da obra;
- 4) *Obra em Memória*: em honra a memória de determinada pessoa;
- 5) *Peça Para...*: são as obras em que o título alude a forma empregada (prelúdio, estudo, fantasia, etc...) e para quem ela se dedica;
- 6) *Soggetto Cavatto*: o motivo é derivado do nome do homenageado, associando as letras à melodia ou harmonia, ou a métrica da pronuncia a células rítmicas;
- 7) *Intenção de Tombeau*: peça com intuito de homenagear alguém necessariamente já morto, incluindo o termo *Tombeau* no título;
- 8) *Intenção de Homenagem*: peça com intuito de homenagear alguém com o título de *Homenagem*, ou peças que não se enquadram nas demais categorias, mas têm a mesma intenção;
- 9) *Coletâneas Comemorativas*: coletâneas de obras que podem tanto ser escritas por um mesmo compositor em homenagem a vários outros indivíduos; por vários compositores em homenagem a um indivíduo; ou reunidas por um editor, mesmo sem haver a intenção de prestar tributo por parte dos compositores.

No Brasil, em meados dos anos oitenta, o pianista e professor do Departamento de Música da ECA / USP, José Eduardo Martins, solicitou a vários compositores do Brasil e do exterior obras para piano solo em comemoração aos compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Henrique Oswald, reunindo-as em coletâneas comemorativas editadas

pelo Serviço de Difusão de Partituras do Serviço de Bibliotecas e Documentação da ECA / USP.

Apesar da homenagem musical estar presente ao longo da história da música, a prática de prestar tributo a outros compositores tornou-se particularmente comum em determinados períodos, como no início do século XX e também hoje em dia. Entretanto, embora a prática se repita, percebe-se que nuances da poética na qual ela se insere são reveladas no caráter particular e diferenciado de diferentes momentos históricos..

II. A POÉTICA do PÓS-MODERNISMO

Ao propor uma definição da poética do pós-modernismo, Hutcheon (1991) prefere não estabelecer paradigmas, e parte para uma reflexão a partir da análise crítica da produção artística atual, reconhecendo o caráter paródico da arte pós-moderna e colocando-o cerne das questões sobre a sua poética. A autora defende a necessidade de uma maior definição do termo *parodia*:

O que eu realmente gostaria de sugerir é que deveríamos expandir o conceito de paródia para se adaptar às necessidades da arte do nosso século - uma arte que demanda um conceito diferenciado que traduza a apropriação textual. [...] Eu gostaria de enfatizar que se trata de um processo de modelo estrutural que integra a revisão, a revisitação, a inversão e a trans-contextualização de obras de arte pré-existentes (Hutcheon, 2000, p.11).

A paródia como conceito define uma relação de revisão crítica, o que não ocorre na citação ou apropriação simples, onde a utilização de uma obra pré-existente serve como modelo no qual outra obra se estrutura, se tornando uma estética, e não só uma técnica composicional. A autora diferencia o termo do pastiche, do plágio, e da sátira. Nos dois primeiros, a imitação promove uma aproximação que não produz um novo texto; na sátira, esta aproximação provoca a depreciação do texto original. A ironia, como principal recurso expressivo da *parodia*, tem o poder de evocar a diferença na repetição, justamente pela distância crítica que proporciona. Ao contrário do plágio, do pastiche e da sátira, o alvo não é o texto *parodiado*, mas a distância crítica. É através da decodificação desta relação que o fruidor é convidado se posicionar perante a obra, como um “co-autor” (Hutcheon, 2000, p.93). O sentido do texto se completa na fruição, e a própria noção de autor como provedor de sentido é superada.

Uma das principais características da poética do pós-modernismo, de acordo com Hutcheon (1991) é a coexistência entre polaridades conflitantes. Um dos paradoxos da paródia na arte pós-moderna é o seu poder de inserir para depois subverter as referências. Enquanto a obra aparentemente se fecha na alusão à fonte, sua poética promove aberturas para a reflexão sobre o diálogo entre passado e presente, onde a própria noção de passado e presente é inserida e subvertida. A obra não procura mais traduzir ou legitimar uma teoria, mas promover uma reflexão acerca dos discursos que produziram a obra atual e a referência que ela evoca.

Tendo afetado tanto as concepções a respeito do conhecimento do passado, como o papel do fruidor na construção de um sentido expressivo para a obra, pode-se pensar numa nova estratégia de leitura de textos. A

apropriação paródica promove distanciamento pela aproximação mas, como foi levantado anteriormente, existe uma prática histórica na música de apropriação ou citação, e a ironia característica do pós-modernismo nem sempre está implícita em todas as obras que apresentam estes elementos. Entretanto, embora a paródia a qual Hutcheon se refira traga elementos codificados intencionalmente pelo autor que permitem a fruição irônica, o pós-modernismo, ao pensar a ironia como uma estratégia de leitura, traz uma autonomia para o fruidor, no sentido de promover aberturas que permitam a criação deste sentido irônico mesmo em relação a obras que não resguardam estes códigos intencionalmente.

III. O PÓS-MODERNISMO MUSICAL

O Pós-Modernismo é uma corrente estética que geminou no advento do pós-guerra e da re-construção da Europa e eclodiu no final do Século XX, desencadeada pelo descrédito da concepção racionalista e da crença no progresso tecnológico futuro, redirecionando todo o pensamento artístico que até então depreciava qualquer resquício passadista, conforme afirma Eduardo Subirats (1986). Na música, surgiu uma nova maneira de se relacionar com o passado, o que transcendeu a busca incessante de renovação através de novas técnicas e propostas de composição musical. Para o compositor Ricardo Tacuchian (1992), a superação das polaridades Modernistas tradição/renovação e nacional/universal acarretou a possibilidade de uma estética que abarcasse proeminência individual de cada compositor através de uma pluralidade de estilos que se sobrepôs a predominância de uma ou outra técnica legitimada como tradução da música atual.

As observações destes autores sobre a arte e música é um reflexo do pensamento pós-moderno que foi traduzido por Jean-François Lyotard (1993) ao relatar a crise dos meta-discursos. Segundo este autor, o conhecimento na sociedade pós-moderna não serve mais para legitimar uma posição de poder para um indivíduo que o detém, já que o saber sofreu uma explosiva exteriorização em relação ao sujeito que sabe. A tecnologia favoreceu a informação e a comunicação, e o conhecimento se tornou mais acessível. O saber pós-moderno é constituído pela manipulação e articulação do conhecimento, e não pela construção de verdades absolutas que regulam e validam os discursos de um indivíduo ou de uma corrente estética, o que acaba por promover uma pluralidade de novas configurações.

Dentro desta nova maneira de se pensar o conhecimento, a própria noção de conhecimento histórico se reconfigura. Para Hutcheon (1991), a história nada mais é que uma construção do passado realizada no presente. Esta visão em relação ao nosso conhecimento sobre o passado pede que todas as noções sobre a identidade cultural sejam repensadas sob outra ótica. Sobre esta questão, Stuart Hall (2006) afirma que o conhecimento histórico é uma narrativa, ou seja, a expressão de uma visão sobre o passado construída como uma narrativa.

As coletâneas comemorativas organizadas pelo pianista e professor José Eduardo Martins, como um conjunto que tem como elemento essencial a intenção de homenagem a um determinado compositor, apresentam em cada obra uma faceta da música e do espírito do homenageado, revisitada em diversas tendências. Apesar das obras terem sido reunidas, organizadas e editadas em meados dos anos oitenta, auge do

pós-modernismo musical, nem todos os compositores que dela participam se filiam a esta corrente estética. No entanto, pode-se considerar que as coletâneas, por reunir obras que apresentam técnicas e estilos diferenciados dentro de uma mesma proposta, se integram a poética do pós-modernismo por permitir a leitura irônica dentro da pluralidade de estilos pessoais dos compositores envolvidos.

IV. CONCLUSÃO

Este A re-elaboração de obras pré-existentes e o ato de evocar a música de períodos anteriores sempre foram práticas recorrentes na história da música. Entretanto, estas práticas foram sublinhadas pelo ideário que sempre refletiu o pensamento da época em que se manifestaram. Ao elucidar este fenômeno na música pós-moderna, é possível se levantar e refletir sobre várias questões que envolvem a produção musical contemporânea, como a confluência de estilos, o retorno às técnicas e estilos musicais do passado, a coexistência de elementos díspares em uma mesma obra, entre outros.

Ao enumerar as categorias levantadas por Rownd foi possível perceber a necessidade de direcionar o foco de nossa observação para as questões relacionadas à poética destas obras na música atual, já que a descrição destas técnicas de re-elaboração do material musical não define seu potencial expressivo. O pós-modernismo trouxe vários paradoxos e a tensão entre estas polaridades atua como fator propulsor para desencadear sua poética. Enquanto no início do século XX a alusão a obras pré-existentes no intuito de prestar homenagem ocorria na intenção de estabelecer vínculos com a fonte, fechando o sentido da obra nesta relação, o pós-modernismo do fim deste mesmo século subverteu esta característica ao recorrer à ironia como recurso expressivo para a abertura da obra a reflexão sobre o pensamento no qual ela se envolve.

Ao desconsiderar o autor como único provedor que confere sentido ao texto, o papel do fruidor na decodificação da ironia e da tensão existente nestas obras é primordial. Ao pensar a história como uma reconstrução, questionando o conhecimento sobre o passado como uma verdade absoluta, o pós-modernismo também questiona a maneira como realmente conhecemos as nossas referências. Nas homenagens, pode-se questionar se as citações e as alusões são realmente endereçadas a um homenageado ou a idéia que construímos e consolidamos a respeito da sua música.

REFERÊNCIAS

- BUCKINX, Boudewijn. *O Pequeno Pomo, ou a História da Música do Pós-Modernismo*. São Paulo: Editora Giordano, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História – Teoria – Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

- MARTINS, José Eduardo. *Homenagem a Villa-Lobos: Dez Peças Para Piano*. São Paulo: Serviço de Difusão de Partituras do Serviço de Bibliotecas e Documentação da ECA / USP, 1987.
- ROWND, Gary R. *Musical Tombeaux and Homages for Piano Solo*. Lexington, EUA. Universidade de Kentucky, 1990 (Tese, Doutorado em Música).
- STRAUSS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard University Press, Cambridge, Mass 1990.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Modernismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- TACUCHIAN, Ricardo. O Pós-Moderno e a Música. In: *Em Pauta*, vol. 4, nº 5, 1992, p. 24-31.

Bandas de música no Brasil: um pouco da história

Lélio Eduardo Alves da Silva

PPGM, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Departamento de Música Aplicada, Universidade Federal da Bahia (UFBA)

leliotrombone@terra.com.br

Palavras-Chave

Banda de música; chameleiros; banda dos barbeiros

RESUMO

Embora ainda sejam escassos os trabalhos de pesquisa sobre a banda de música no Brasil é possível fazer um breve levantamento bibliográfico desta formação instrumental. Este texto é parte integrante de uma pesquisa de doutorado que tratará sobre o ensino/aprendizagem na banda de música e que também buscou discutir diversos pontos da historiografia brasileira sobre a banda de música no Brasil.

AS BANDAS

Mesmo sabendo que são relativamente poucos os trabalhos de pesquisa que contemplem as bandas de música (FERNANDES, 2000) e que as bandas têm sido consideradas por alguns segmentos da sociedade como atividade “inferior” (GRANJA, 1984, p.9), acredito que grande parte do preconceito se reveste na falta de conhecimento do que seja uma banda de música. Para isso basta lembrar que minha experiência como músico e “mestre” de banda fizeram-me presenciar diversos momentos em que a banda demonstrava ser muito boa e recebíamos elogios como “Essa banda de música é tão boa que parece até uma orquestra”. Inclusive músicos mostram desconhecimento ao julgar o “conjunto” banda de música como sendo inferior ao “conjunto” orquestra. Seria como considerar o “conjunto” quarteto de cordas superior ao “conjunto” quinteto de sopros. O entendimento é bem simples, existem bandas de música, assim como orquestras, de boa e má qualidade.

Uma importante explicação para tal preconceito pode estar ligado ao enorme número de bandas amadoras espalhadas pelo país onde a qualidade muitas vezes se manifesta de forma ruim. Este fato não ocorre com as orquestras porque elas não possuem a mesma tradição encontrada nas bandas. Penso que ao invés de ser desvalorizado o que ocorre com as bandas deveríamos buscar políticas de incentivo a criação e manutenção de orquestras amadoras no Brasil.

No Brasil a história das bandas de música tem início com a chegada dos portugueses em nosso território. Diversos trabalhos nos remetem a origem das nossas bandas de música com o início da colonização portuguesa (CAJAZEIRA, 2007; GRANJA, 1984; NASCIMENTO, 2007).

Granja (1984) enumera outros povos que contribuíram com o processo de criação de nossas bandas de música. Os holandeses, com as apresentações de suas bandas militares no Nordeste, os italianos que introduziram trechos de ópera italiana e os alemães que chegaram com bandas de música completas.

Segundo Binder (2004, p.199) a historiografia musical brasileira agrupa três formações instrumentais sob o termo

banda: o grupo dos choromeleiros ou chameleiros, os ternos ou terços coloniais e a banda, tal como a conhecemos hoje.

Granja (1984) considera os chameleiros como os antecessores da banda de música tal como a mesma é conhecida atualmente. Os chameleiros ficaram assim conhecidos por executar as chamelelas, denominação antiga dos instrumentos a que pertencem o *chalumeu* dos franceses e as bombardas (SADIE, 1994). De origem humilde, os chameleiros eram negros que exerciam diversas funções consideradas de baixa categoria, dentre as quais constava a de músico (GRANJA, 1984). Enquanto isso, os ternos ou terços, citados por Binder (2004), são explicados por Granja (1984) como uma formação utilizada pelos chameleiros. Dantas (2003) ressalta que os ternos eram conjuntos formados por sopros e percussão, dentre os quais estavam as chamelelas, as cornetas e a percussão. Ele sugere também que a divisão em três naipes (metais, percussão e madeiras) é o motivo pelo qual eram denominados como ternos. Pereira ressalta:

Os dois termos, ternos e terços têm o mesmo significado, sendo utilizados conforme a região: indicam o uso de três instrumentos da mesma família, mas de tamanhos diferentes (como nos ternos de chamelelas) ou três instrumentos de família diferente. (1999, p.36)

Este seria o momento inicial da formação das bandas de música no Brasil. Os chameleiros, organizados na formação de ternos, e cujos responsáveis eram as irmandades religiosas, tais como a de Santa Cecília, Santíssimo Sacramento, Ordem Terceiras do Carmo, entre outras. Além disso, havia no século XVII as bandas de fazenda, organizadas por senhores de engenho e que eram compostas basicamente por negros:

Com as Irmandades, os músicos da banda tinham uma relação de interdependência: tocavam na banda em troca do aprendizado musical, de aprender a ler e, muitas vezes, em troca de alimentação. Com os senhores de engenho a relação era de escravo, pois além de tocar na banda, realizavam outros serviços. O escravo que soubesse música era valorizado como mercadoria. (CAJAZEIRA, 2004, p.30)

Taunay (apud SCHWEBEL, 1987, p.5-6) relata que o viajante francês Francisco Pyrard de Laval descreve que um rico senhor de engenho possuía uma banda de música de trinta de figuras, todos negros escravos cujo o regente era um francês provençal. Schwebel (1987) lamenta a pouca informação relatada por Taunay, colocando em dúvida até mesmo o termo “banda”, que segundo ele pode ter sido utilizado pelo tradutor.

Outro grupo de destaque são as Bandas de Barbeiros, encontradas no Rio de Janeiro e Salvador, e consideradas como o estágio intermediário entre os chameleiros e as bandas de música (GRANJA, 1984, p. 125).

Nascimento detalha um pouco mais do que representavam os Barbeiros e afirma que os mesmos foram predecessores do que seriam as atuais bandas de música:

Os Barbeiros tinham uma formação diferenciada dos conjuntos negros de propriedade dos senhores. Por serem negros libertos e terem outra profissão, utilizavam a música também como forma de lazer. Devido a essa liberdade na produção musical, produziam uma música mais livre, de gênero e orquestração própria. Esta produção musical teria no futuro uma significativa importância, considerada como a origem de nossa música popular, justamente porque ela era para atender os anseios da nova camada social. No século XVIII, as bandas de barbeiros seriam indispensáveis para quaisquer festas populares, precedendo o que seriam as bandas de música. Elas existiram até meados do século XIX, estendendo-se mais um pouco no estado da Bahia. (Nascimento, 2007, p.24)

Um diálogo que nos faz vislumbrar a possibilidade de um grupo de músicos com as funções de uma banda de música por volta 1550 reforça a ideia da existência destes grupos, embora haja um sério problema de nomenclatura em questão.

No livro de Cernicchiaro (1926, p. 21-22), uma das fontes bibliográficas musicais mais antigas da história da música no Brasil, é citada uma narração de Couto Magalhães sobre o tema. A narração descreve o momento em que um padre denominado como Manuel de Paiva recebe na cidade de Santos o padre visitante Nunes e ao responder ao questionamento sobre a atuação do grupo ele utiliza os termos Banda e Orquestra no mesmo parágrafo para descrever o mesmo grupo musical. Tal fato se passa no ano de 1554.

O fato de haver narrações que denominam o grupo x ou grupo y como banda ou orquestra muitas vezes não condiz com a realidade encontrada. A presença de sopros e percussão dentro de uma orquestra sempre abre uma margem para duas possibilidades: a primeira é que embora a orquestra possua sopros e percussão, ela não exerce as funções de uma banda de música, possuindo diversos instrumentos de cordas, não comuns nem nas bandas de música sinfônicas atuais. Na segunda hipótese, a instituição mantenedora possui uma banda utilizando músicos e instrumentos também pertencentes à orquestra, sendo considerados como grupos diferentes. Vejamos o que diz Binder sobre os grupos musicais das capelas:

A existência destas capelas de música compostas por escravos é fato bastante antigo no Brasil, como já demonstrou Tinhorão (1975, p. 71-89). Muitas vezes tais capelas são erroneamente classificadas como bandas, talvez por preconceito ou desinformação, pois, além de instrumentistas de sopro e percussão, estes conjuntos também contavam com cantores e instrumentistas de corda. Isso permitia a tais grupos se apresentarem em teatros, igrejas e nas ruas, com o instrumental adequado a cada um destes ambientes. A Fazenda de Santa Cruz possuía uma destas capelas, como evidenciam as obras escritas e executadas por seus músicos de autoria do padre José Maurício Nunes Garcia,⁴⁰ assim como os documentos transcritos por Santos (1998, p. 93-94) e Freitas (1987, p. 146-153) que repetidas vezes relacionam compras de cordas e instrumentos de cordas. No início do século XIX, os músicos da Fazenda de Santa Cruz estavam aptos a formar banda de música, mas não foi possível determinar se eles integraram alguma banda militar ou participaram das comemorações na corte. Também não foi possível elucidar se os músicos trazidos da Europa por dom João para atuar nos conjuntos coro instrumentais. (BINDER, 2006, p. 43)

Talvez algumas citações possam ter levado à crença da existência de bandas em capelas, tais com a seguir:

O costume inaugurado por Dom João foi seguido depois pelos imperadores, e os músicos de Santa Cruz eram constantemente transferidos para integrar a orquestra, o coral ou a banda do Paço de São Cristóvão e da Capela Imperial. (SCHWARCZ, 2007, p. 225)

Um dos mais citados momentos da historiografia brasileira sobre bandas é a chegada da Banda da Brigada Real em 1808, juntamente com Dom João VI. Segundo Dantas (2003) a Banda da Brigada Real era um conjunto de competência reconhecida em toda Europa, fazendo uso de instrumentos como a clarineta, oficleide e o hélicon. Além disso, sua chegada no Brasil causou tamanho impacto que os grupamentos militares reivindicaram a criação de bandas atualizadas, com essa formação moderna. Schwebel (1987, p.5) lembra que com a chegada desta banda, acompanhada de D. João VI, teria início o movimento musical mais importante e tradicional que influenciaria durante um século e meio a música instrumental brasileira e que meio século depois da chegada da banda seria rara a cidade que não possuísse uma banda. Tinhorão (1976, p. 89) ressalta que somente depois da chegada da família real as bandas de música militares tiveram organização, antes disso a formação era confusa com os tocadores de charamelas, caixas e trombetas oriundos do tempo da colonização. Em seu trabalho de 2006, Binder apresenta uma série de informações que apontam para existência de bandas militares no Brasil antes mesmo da chegada de Dom João em 1808, divergindo dos autores que descartam a existência de bandas de música “modernas” no Brasil antes de 1808, pelo fato de não ter sido narrado a presença nenhuma delas durante a chegada da família real.

Em 1817, outra banda chegou ao Brasil acompanhando a princesa Leopoldina, futura esposa de Dom Pedro I que partira da Áustria para o Brasil. A banda era regida por Neupharth, mestre de banda alemão que regeu bandas militares na França e Portugal. No próprio ano de 1817 os músicos da banda (com exceção de um) foram contratados para formar a Banda das Reais Cavalariças (BINDER, 2006, p. 37-40).

No decorrer do século XIX ocorreram a abolição da escravatura e o fim das bandas de fazenda, levando fazendeiros a se aliar a comerciantes e pessoas da sociedade com o intuito de formarem sociedades civis para manter as bandas de música. Muitas das bandas que nasceram naquele período são hoje centenárias e orgulho das cidades.

A banda de música brasileira mais antiga com atividades ininterruptas segundo pude verificar em informações obtidas em Benedito (2004, p.33), é a Lira Sanjoanense, fundada em 1776 em São João Del-Rei, Estado de Minas Gerais. Benedito explica que a banda nasceu paralela a orquestra, sendo a mesma a orquestra mais antiga em atividades ininterruptas das Américas. O autor enfatiza que é possível comprovar tal afirmação através de relatos da imprensa local.

Tinhorão (1972, p.82-83) salienta sobre a existência, desde pelo menos 1860, de bandas que tocavam nas ruas do Rio de Janeiro, parando junto de casas comerciais, tais como a “Banda Alemã”, formada por cerca de seis a oito músicos, como o nome sugere, de origem alemã. Atualmente grupos formados por três a quatro instrumentistas (geralmente um sax, um trompete, um trombone e percussão) costumam animar

inaugurações e promoções de lojas em pontos de diversas cidades brasileiras. A tradição atual das bandas atuarem em portas de loja provavelmente pode ter sido inspirada pela tradição das Bandas Alemãs, desaparecidas às vésperas da I Guerra Mundial.

Já na década de 1930, segundo Dantas, ocorre um declínio das bandas de música civis. Veja os principais motivos segundo o autor:

Então vamos considerar que: Vargas determinou o fim dos regionalismos, e a conversão das filarmônicas de conspiradoras, formadoras de opinião, em células cívicas, atreladas à política oficial de música. O fim da Guerra identificou a orquestra americana como “moderna” e a banda de música como “atrasada”. Por fim, o rádio e a indústria de entretenimento substituíram a banda como sonorizadora da vida das cidades. (DANTAS, 2008, p.50)

Dantas (2008, p. 49) considera que com a Revolução de 1930 acabou a influência das bandas de música na cidade, isto porque as regiões deixaram de ser autônomas. Ele cita que algumas pessoas acreditam que foi a II Guerra que facilitou a entrada das orquestras de swing americanas, sobrepujando a formação clássica das bandas de música. O outro fator de declínio levantado pelo autor é o de que o Rádio nos anos 50 (1950) e mais adiante, a televisão, passaram a funcionar como local de entretenimento do povo, substituindo a banda de música.

Embora o rádio possa ter atrapalhado a sobrevivência da maior parte das bandas de música, ele também serviu como divulgador de importantes grupos musicais como a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro. A Banda, fundada por Anacleto de Medeiros em 1896, recebeu os prêmios de melhor Banda em LP e melhor LP nos anos de 1958, 1959 e 1960, sendo uma das primeiras bandas a tocar ao vivo nas maiores rádios do Rio de Janeiro (GOUVÊA, 2006, p. 32).

Enquanto isso, Nascimento (2007, p.30) ressalta a importância da Banda de Música na década de 30. Ele afirma que com a instituição do Estado Novo as bandas civis amadores das cidades do interior passaram a ter o papel de substituir as bandas militares em apresentações públicas, visto que as mesmas se confinaram nos quartéis.

Gouvêa (2006, p. 13) afirma que “o período áureo das bandas de música situa-se, aproximadamente, nos primeiros cinquenta anos do século XX, período esse em que o prestígio a elas dispensado manteve-se quase inalterado”.

Apesar de ter caído em senso comum que as bandas de música estão diminuindo ou acabando, diversas fontes comprovam exatamente o contrário. Existe hoje uma tendência a criação de bandas com apoio de organizações não governamentais (ONGs) e até mesmo um aumento no número de bandas escolares. Vecchia faz uma análise do processo ocorrido no século XX, apontando dados da FUNARTE e da Confederação Nacional de Bandas:

...Talvez por volta das décadas 1960 e 1970 as bandas realmente tenham sofrido um declínio, que coincidiu (possivelmente não por acaso) com a retirada da disciplina de música do currículo escolar. Desde a década de 1980 as bandas de música são um movimento em processo de crescimento e expansão. Como citado por Schwebel (1987), a Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, em 1958, fornece o número de 500 bandas no país. No cadastro de bandas da Fundação Nacional

de Arte (FUNARTE), até 2000 eram 1.300 cadastradas, em 2006 já constavam 2.182 bandas distribuídas em todos os estados brasileiros. Em 2007, o Brasil contava com o montante de 5.199 bandas de música e fanfarras segundo a Confederação Brasileira de Bandas e Fanfarras (CNBF). A revista *Cenário Musical*2 (2007), uma publicação voltada para cultura, educação e comércio, apresentou uma matéria intitulada *Bandas e Fanfarras: O ressurgimento de uma tradição*, de Elea Cassettari, onde aponta dados mostrando que em 20 anos as bandas mais que duplicaram. (VECCHIA, 2008, p.16)

Ou seja, fica comprovado a força das bandas de música como instrumento de educação musical e importância cultural no Brasil, fato que deveria desencadear cada vez um maior número de pesquisas sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- BENEDITO, Celso José Rodrigues. *Banda de Música Teodoro de Faria: Perfil de uma banda civil brasileira através de uma abordagem história, social e musical de seu papel da comunidade*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas de música no Brasil: uma revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1796 - 1826*. In: Encontro de Musicologia Histórica, Anais do V. Juiz de Fora, 2004, p.198-205.
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*. 2006. Dissertação. (Mestrado). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. (UNESP).
- CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Educação musical a distância para músicos da Filarmônica Minerva - gestão e Curso Batuta*. 2004. 316 f. Tese (Doutorado em Música) Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2004.
- _____. *A Importância das Bandas de Música na Formação do Músico Brasileiro*. Educação Musical no Brasil. Organizadoras: Alda Oliveira e Regina Cajazeira, Salvador, P&A, 2007, p. 24-28.
- CERNICCHIAVO, Vincenzo. *Storia Della Musica Nel Brasile – Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Editora Fratelli Riccion, 1926.
- DANTAS, Fred. *Teoria e leitura da música para filarmônicas*. Salvador: Casa das Filarmônicas, 2003.
- _____. *Curso de Capacitação para Mestres e Músicos-Líderes de Filarmônicas*. Governo da Bahia, s/l, 2008.
- FERNANDES, José Nunes. Pesquisa em Educação Musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu em Educação. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, Associação Brasileira de Educação Musical, n.º 5, p.45-58, 2000.
- GOUVÊA, Geraldo Magela de. *Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, um Arquivo Histórico-Musical Centenário*. 2006. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som & Magia*. 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. *Método elementar para o ensino de instrumentos de Banda de Música “Da Capo”: um estudo sobre sua aplicação*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- PEREIRA, José Antônio. *A Banda de Música – Retratos Sonoros Brasileiros*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWEBEL, Horst Karl. *Bandas, filarmônicas e mestres da Bahia*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1987. (Publicação n.125)
- TACUCHIAN, Ricardo. Pesquisa Musicológica e Vida Musical Contemporânea. *Revista da Sociedade Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- VECCHIA, Fabrício Dalla. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: Processo de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

O lugar da banda de música na musicologia brasileira

Lélio Eduardo Alves da Silva

PPGM, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Departamento de Música Aplicada, Universidade Federal da Bahia (UFBA)
leliotrombone@terra.com.br

Palavras-Chave

Banda de música, musicologia, etnomusicologia

RESUMO

Encontrar espaço para se discutir a banda de música dentro das diversas áreas de conhecimento é o foco deste texto. O fato da banda de música transitar entre os ditos meios populares ou eruditos tem provocado a expansão dos estudos que tratam de sua história e funções na sociedade. O texto faz parte de uma pesquisa de doutorado cujo tema principal é a banda de música.

I. INTRODUÇÃO

Ao iniciarmos um trabalho que tem por objetivo abordar os estudos já realizados sobre banda de música no Brasil é interessante lembrar Tacuchian (1994) que em seu artigo divide a musicologia brasileira em três fases: uma primeira fase seria a que tratou das histórias gerais da música no Brasil ou em específicos estados e cidades. Binder (2004) coloca que a bibliografia no que se refere a bandas de música é grande. Lembra, entretanto, que os trabalhos são de qualidade um pouco irregular e não abordam fontes musicais, principalmente os trabalhos históricos. Acredito que Binder tenha sido generoso quando cita a existência de muitos trabalhos sobre banda de música. Ele mesmo ressalta a grande importância das bandas de música no Brasil e penso que proporcionalmente ao que as bandas de música representam pouco foi feito de boa e até mesmo de má qualidade.

A segunda fase, que Tacuchian coloca basicamente como o período de levantamento e catalogação do documento musical é muito carente no Brasil, pois grande parte dos arquivos das bandas de música são desconhecidos ou mesmo já nem existem mais. Nesta fase é possível notar um aumento da preocupação por parte dos cursos de pós-graduação, que já apresentam alguns importantes trabalhos sobre o repertório e documentação das bandas de música.

O que dizer então da terceira fase, a reflexiva? Se este é o momento em que estamos começando a trilhar os caminhos da primeira e da segunda fase, o poderíamos dizer que a terceira fase? A tendência é que ela realmente aconteça após o desenvolvimento das fases anteriores.

Binder (2004, p.199) cita alguns dos trabalhos considerados por ele como bons. No campo da história ele lembra “o de Vicente Salles e o de Jeanne B. de Castro, o de Oscar Brum na área de instrumentação e o de Joel Barbosa e José Antônio Pereira no campo da didática”. Embora corrobore com os nomes apresentados entendo ser necessário acrescentar trabalhos como o de Granja (1984), um dos principais estudos sobre banda no país e que não deve ficar de fora de nenhuma lista. Além deste, na área de educação Higino (1994) e Alves (1999) seriam bem lembrados e na parte de documentação, história e repertório o trabalho de Souza (2003) e Gouvêa (2007), que Binder certamente não conhecia no momento da publicação de seu texto, pois seu texto é datado de 2004. Um

pouco destas pesquisas será apresentado no decorrer deste texto.

Embora seja uma necessidade dos trabalhos de pesquisa, gostaria de enfatizar a importância deste detalhado levantamento. Lembrando Nattiez (2005) podemos discutir a necessidade de contextualizar melhor, dentro das publicações, as pesquisas sobre música. Ele lembra que embora a musicologia não desenvolva estudos de forma cumulativa como nas ciências experimentais, onde os estudos iniciam com uma linha precedente do que já foi realizado, é importante, como no exemplo do livro do linguista Kenneth Pike, discutir as teorias que o inspiraram para realização do trabalho. Ao buscarmos um levantamento apurado do que já foi escrito sobre bandas de música estamos contribuindo não só com a pesquisa em questão, mas também com futuras pesquisas neste campo de conhecimento.

II. QUESTÕES MUSICOLÓGICAS

Quando nos deparamos com o objeto de estudo musical denominado banda de música muitas dúvidas surgem no que diz respeito a quem deve ser o responsável pelos estudos na área: musicólogos ou etnomusicólogos? Estudos sobre bandas de música têm sido realizados dentro das duas áreas e não é raro um pesquisador iniciante questionar sobre onde melhor seria aproveitado o seu projeto de pesquisa, ou seja, na musicologia ou na etnomusicologia. Na verdade a linha que separa ou pretende separar as duas áreas pode ser considerada muito tênue.

Pesquisadores, como Binder (2004, p.199), acreditam que a musicologia e a etnomusicologia ainda não fazem o que poderiam fazer pelo tema banda de música, ou seja, aumentar a quantidade e qualidade das pesquisas e publicações. Além disso, ele ressalta em outro trabalho de pesquisa um dos problemas que dificultou a pesquisa sobre bandas no Brasil por parte de outros pesquisadores:

Ao confrontar relatos de quatro festas reais ocorridas no Rio de Janeiro entre 1808 e 1818 com a documentação oficial identificou-se que certos termos registrados nos relatos - coros de música instrumental, música instrumental, música do regimento, instrumentos músicos ou música marcial - indicavam a participação das bandas militares fluminenses. Por outro lado, o termo banda tornou-se corrente a partir do final da segunda década do século XIX. Devido a esta peculiaridade terminológica, parte da atuação das bandas militares na passagem do século XVIII para o XIX passou despercebida dos estudiosos modernos. (BINDER, 2006, p. 125)

Outros autores identificaram problemas da pesquisa sobre banda de música. Pereira ressalta que “Ela não é considerada como conjunto erudito nem popular ou folclórico, ficando ausente de trabalhos dessas três áreas, constituindo-se numa

questão ainda pouco debatida nos trabalhos musicológicos”. (PEREIRA, 1999, p. 146)

Segundo Vecchia “É possível afirmar que as bandas de música se situam essencialmente entre fronteiras acadêmicas e culturais, entre música instrumental dita popular e erudita, dentre outras”. (2008, p.15)

Dantas (2008, p. 30) comenta que as bandas não eram sequer consideradas no sistema acadêmico na década de 80 (1980). As bandas não eram incluídas nos estudos da Etnomusicologia porque “Não sendo tradição oral, não podiam se agarrar à taboia do folclore. Não se beneficia da atual retomada cujo maior símbolo foi o reconhecimento do samba-de-roda como Patrimônio Imaterial da Humanidade”. Em outro trecho do texto ele comenta:

Enquanto isso a música produzida pelo Candomblé, por uma comunidade de ciganos turcos ou por povos vários pode ser estudada sob a ótica da Etnomusicologia e seus métodos de transmissão de conhecimento, respeitados sob o manto da cultura oral (DANTAS, 2008, p.30)

Cajazeira (2007, p.26) também enfatiza o fato da banda ser uma manifestação musical popular e coloca que nela não existe a tradição da oralidade, ocorrendo este processo somente quando um músico escuta o outro ou quando ele conhece o repertório antes da sua execução.

Tratando da oficialidade da banda de música, fato que a poderia levar a mesma a ser estudada pela Musicologia Histórica, Dantas (2008, p. 31) ressalta “ Não sendo a ‘escola oficial’, não podem puxar para si o financiamento via rede oficial de ensino e seus métodos e titulações não são reconhecidos.” Embora Dantas tenha se referido a bandas civis quando trata da não oficialidade, mesmo em bandas de música escolares brasileiras podemos observar fato semelhante. Talvez pelo fato da mesma não se encaixar como uma disciplina e sim como uma atividade extra-curricular. Esta não-oficialidade, aliado ao fato da banda ser reconhecida como uma expressão mais popular do que erudita, provavelmente afastou pesquisas musicológicas durante algum tempo.

Já Gouvêa (2006, p.13) lembra que só recentemente no Brasil a música popular e, conseqüentemente, a música de banda, passou a ser estudada de maneira metódica. O autor não faz a distinção entre musicologia e etnomusicologia, provavelmente porque ele utiliza o termo musicologia abrangendo todo o campo de estudo.

Diante da discussão anterior é importante salientar que a banda de música sempre foi vista no Brasil como uma atividade musical de entretenimento do povo. Segundo Nattiez (2005, p.8) foi no século dezanove a época em que a música de entretenimento se separou da música erudita através de Johann Strauss. Em relação à banda de música não podemos dizer que essa separação ocorreu, dado que as bandas de música continuam a animar vários setores da sociedade e ao mesmo tempo estão presentes em salas de concerto no formato de bandas sinfônicas.

A meu ver existe espaço para realização de estudos musicológicos e etnomusicológicos na banda de música. Na verdade ela consegue compreender um pouco de cada área. Deve-se considerar que as bandas de música brasileiras normalmente são organizadas nos moldes do ensino tradicional, ou seja, com ensino de teoria musical e leitura de partitura. Por outro lado, muito de transmissão oral é realizado,

criando assim a dúvida de quem deveria pesquisar nossas bandas. Um exemplo claro de transmissão oral foi o abrasileiramento de gêneros europeus como a polca e a valsa, onde muito do que estava escrito não era o que se ouvia. É comum também os músicos criarem seus próprios arranjos ou improvisos nas peças que são executadas rotineiramente pela banda, fazendo assim uma “nova versão da obra”.

Algumas das definições de musicologia e etnomusicologia são importantes para entendermos se realmente é necessário “enquadrar” a banda de música em uma destas áreas. Segundo Kerman a musicologia foi originalmente entendida como:

...o pensamento, a pesquisa, e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música. A musicologia abrangia desde a história da música ocidental até a taxonomia da música “primitiva”, como era então chamada, desde a acústica até a estética, e desde a harmonia e o contraponto até a pedagogia pianística. (1987, p.1)

Logo depois, Kerman explica:

Mas, na prática acadêmica e no uso geral, a musicologia passou a ter um significado muito mais restrito. Refere-se hoje ao estudo da história da música ocidental na tradição de uma arte superior. (1987, p.2)

Como exemplo de um trabalho típico da musicologia brasileira mais que se preocupa com aspectos culturais é a dissertação de mestrado de Gouvêa (2006) denominada Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, um Arquivo Histórico-Musical Centenário, desenvolvida durante o curso de mestrado em musicologia na UFRJ. O trabalho faz um levantamento das obras presentes no arquivo da banda em questão, fazendo também um retrospecto e a análise da sua história, além de sua importância sócio-cultural.

Fazendo um breve relato sobre a etnomusicologia, Nattiez comenta:

Houve um tempo em que a etnomusicologia não se preocupava com a presença das significações nas músicas que estudava, apenas se concentrava na matéria <<puramente>> musical das músicas tradicionais. (2004, p.5)

Nattiez lembra então que:

A partir do momento em que a etnomusicologia se interessa pelos valores veiculados pela música numa determinada sociedade e pelos laços que o autóctone estabelece entre a música e sua vivência, surge então a questão da significação musical. (2004, p.5)

Outra importante dissertação que discute a banda de música no Brasil é a de Granja (1984), intitulada A Banda: Som e Magia e elaborada no decorrer do curso de mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ. O trabalho discute o significado cultural da banda de música, abordando aspectos da organização, rivalidade, uniforme e repertório, entre outros. A meu ver o trabalho é um exemplo de pesquisa etnomusicológica. A autora se preocupou com importantes aspectos sociais e culturais da banda de música, mas não omitiu a importância de elaborar uma breve história da banda de música brasileira. Se Kerman (1987) ressaltou que a musicologia de hoje é entendida na prática acadêmica e no uso geral como o estudo da música Ocidental, o trabalho de Granja também faz jus ao título de estudo musicológico.

Portanto, penso ser extremamente importante o incentivo a trabalhos que discutam a banda de música em todos seus aspectos e que não somente musicólogos e etnomusicólogos

reflitam sobre as questões presentes no meio “bandístico”, mas também antropólogos, sociólogos e educadores, por exemplo, pensem banda de música como um vasto campo para pesquisa.

VECCHIA, Fabrício Dalla. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: Processo de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cristiano Siqueira. *Uma proposta de análise do papel formador expresso em bandas de música com enfoque no ensino da clarineta*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas de música no Brasil: uma revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1796 - 1826*. In: Encontro de Musicologia Histórica, Anais do V.Juiz de Fora, 2004, p.198-205.
- BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a Banda de Música: Fanfarras e Bandas Marciais*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1988.
- CAJAZEIRA, Regina. *A Importância das Bandas de Música na Formação do Músico Brasileiro*. Educação Musical no Brasil. Organizadoras: Alda Oliveira e Regina Cajazeira, Salvador, P&A, 2007, p. 24-28.
- CERNICCHIAVO, Vincenzo. *Storia Della Musica Nel Brasile – Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Editora Fratelli Riccion, 1926.
- DANTAS, Fred. *Curso de Capacitação para Mestres e Músicos-Líderes de Filarmônicas*. Governo da Bahia, s/l, 2008.
- GOUVÊA, Geraldo Magela de. *Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, um Arquivo Histórico-Musical Centenário*. 2006. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som & Magia*. 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- HIGINO, Sarah. *Banda Escolar: Um progresso de desenvolvimento musical (educativo e social)*. 1994. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Coleção Opus-86. São Paulo: Martins Fontes, tradução: Álvaro Cabral, 1987.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais*. Tradução: Luiz Paulo Sampaio. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música – Belo Horizonte*: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, v.10, julho/ dezembro, 2004, p.5-30.
- _____. *O desconforto da musicologia*. Tradução: Luiz Paulo Sampaio. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música – Belo Horizonte*: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, v.11, janeiro/ junho, 2005, p.5-18.
- PEREIRA, José Antônio. *A Banda de Música – Retratos Sonoros Brasileiros*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWEBEL, Horst Karl. *Bandas, filarmônicas e mestres da Bahia*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1987. (Publicação n.125).
- SOUZA, David Pereira de. *Um Olhar na Produção Musical do Maestro Anacleto de Medeiros: Três Edições Críticas*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/PPGM.
- TACUCHIAN, Ricardo. *Pesquisa Musicológica e Vida Musical Contemporânea*. *Revista da Sociedade Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 1994.

“Le Boeuf sur le Toit”: o contato de Darius Milhaud com a música brasileira

Lina Maria Ribeiro de Noronha^{*1}

^{*}Instituto de Artes, UNESP/Faculdade Mozarteum de São Paulo

¹linanoronha@osite.com.br

Palavras-Chave

Darius Milhaud, “O Boi no Telhado”, recepção/público.

RESUMO

Estudo sobre o uso de melodias populares brasileiras feito por Milhaud na obra “O Boi no Telhado”, que envolve hibridização, – apropriação de elementos de uma “outra cultura” – visto que encontramos aí um processo de “tradução cultural”. As teorias de Ivo Supicic quanto à recepção do fato musical permite-nos analisar “O Boi no Telhado” a partir da tipologia de relações entre público e música proposta pelo referido autor. Desta forma, pode-se entender o processo de “estetização” pelo qual a obra estudada passou desde o momento da sua composição, da concepção da obra e da primeira audição até o lugar que ela ocupa no repertório de concerto nos dias atuais. Também pelas teorias de Supicic pode-se analisar a postura distanciada de Milhaud diante dessa música brasileira na construção de “O Boi no Telhado”. Milhaud mostra uma atitude ambígua em relação ao uso da música brasileira: procede a uma “folclorização” dessa música popular ao mesmo tempo em que estimula a valorização do elemento nacional pelos compositores locais.

I. MILHAUD NO BRASIL

Sabemos que o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) permaneceu quase dois anos no Brasil (de fevereiro de 1917 a novembro de 1918) trabalhando com o poeta Paul Claudel, este enviado como embaixador da França. Durante esse período, Milhaud teve um grande contato com músicos do Rio de Janeiro e com a música brasileira, o que deixou marcas na sua produção musical. No Rio de Janeiro, Milhaud conheceu diversos músicos, como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Luciano Gallet (que foi seu aluno) e Villa-Lobos. Mas seus grandes amigos foram o pianista Godofredo Leão-Veloso, sua filha Nininha Veloso-Guerra – também pianista, além de compositora – e o compositor Osvaldo Guerra, marido de Nininha.

Milhaud usufruiu intensa atividade musical nesse convívio. Os Veloso-Guerra eram responsáveis por concertos em que se dava especial destaque à música francesa da época. Além disso, as reuniões promovidas pelo círculo Veloso-Guerra permitiam a discussão das novas idéias e a execução de música moderna, contando com a participação de importantes compositores, inclusive a de Darius Milhaud¹. Sobre os Veloso-Guerra, o próprio Milhaud comenta:

Eles me introduziram à música de Satie que eu conhecia até então muito superficialmente e eu a percorri com Nininha, que lia excepcionalmente bem toda a música contemporânea. (Milhaud, 1949, p. 89-90)

Durante sua estada no Brasil, Milhaud escreveu algumas das suas mais relevantes peças. Podemos destacar aqui, por exemplo, o balé *L'Homme et son Désir*. O contato com os

Veloso-Guerra foi significativo para essa sua produção no Rio de Janeiro porque esses amigos foram, para ele, interlocutores que atuaram de forma enriquecedora em relação ao seu processo composicional. Milhaud comenta esse papel em carta endereçada a Charles Koechlin:

Eu estou lhe escrevendo da casa de meus amigos Guerra, músicos de um refinamento extremo, e por quem eu tenho tanto reconhecimento, pois eles acompanham a minha música com a atenção que é necessária àqueles que compõem (Corrêa do Lago, 2005, p. 233-234)².

Além disso, Milhaud ambientou-se muito bem nos salões afrancesados do Rio de Janeiro, pois, segundo Contier (2004, p. 8), “Os salões do Rio de Janeiro tornaram-se verdadeiras instituições da *Belle Époque*.”

II. “O BOI NO TELHADO”

Logo após a sua volta à França, Milhaud compôs uma de suas obras mais conhecidas e executadas: “O Boi no Telhado”. Essa peça, escrita na França em 1919 – portanto pouco tempo após sua partida do Brasil – e estreada em 1920 em Paris, nada mais é do que uma peça estruturada em forma de rondô, cujo tema principal é o único trecho de autoria do próprio Milhaud. Os demais trechos foram feitos a partir de uma colagem de músicas populares brasileiras do início do século XX. A isso se soma o uso da técnica politonal. Essa obra traz, portanto, as características mais lembradas, quando se fala da produção de Milhaud: música brasileira e politonalidade.

A estréia dessa peça aconteceu no *Théâtre des Champs Élysées*, como uma pantomima realizada pelos artistas circenses *Les Fratellini*, em um espetáculo concebido por Jean Cocteau, com cenários de Raoul Dufy. Posteriormente, essa obra transformou-se em um balé e passou a ser a obra sinfônica de Milhaud mais executada. Foi um curioso caminho, já que inicialmente Milhaud escreveu essa peça pensando em um imaginário filme de Chaplin, para o qual ela faria um bom fundo musical. Portanto, Milhaud não concebeu essa música pensando em um público de sala de concertos, mas em um ouvinte que teria a música como um elemento acessório à imagem, que muitas vezes nem presta atenção à parte musical, um público completamente diferente daquele dos salões cariocas.

O próprio Milhaud relata que contou essa sua idéia de compor uma peça que servisse para um filme de Chaplin a Jean Cocteau, que achou que seria melhor usar a música para uma encenação que ele pretendia montar. Então providenciou a venda antecipada dos ingressos e, com os lugares todos vendidos, os dois artistas viram-se obrigados a trabalhar para a montagem do espetáculo.

Cocteau usou de seu prestígio como artista, naquele momento em que ele atuava como uma espécie de líder, empresário e porta-voz do *Groupe des Six* – do qual Milhaud

fazia parte –, para vender o espetáculo ainda inexistente, e assim conseguir dinheiro para o seu projeto. Esse público foi, então, quem proporcionou o suporte financeiro necessário à montagem do espetáculo.

A estréia de “O Boi no Telhado” teve um sucesso inesperado. Essa apresentação concretizou-se dentro da estética do *Groupe des Six*³, ao qual Milhaud, Auric e Poulenc – os três com obras no programa – pertenciam, além de Satie, que era tido como o mentor do grupo, e da já mencionada participação de Jean Cocteau, idealizador do espetáculo, uma espécie de divulgador das idéias estéticas comuns ao grupo desde o seu manifesto *Le coq et l'arlequin*, de 1918. O programa incluía *Ouverture* e *Cocardes*, de Francis Poulenc, *Adieu, New York*, de Georges Auric, e *Trois Petites Pièces Montées*, de Erik Satie, além de *Le Boeuf sur le Toit*. Todas estavam sendo apresentadas pela primeira vez.

Esta apresentação inicial de “O Boi no Telhado” foi como música de uma encenação teatral e não um concerto tradicional. A concepção do espetáculo estava de acordo com os ideais estéticos preconizados por Cocteau em *Le coq et l'arlequin*, que pregava a valorização de uma nova música, verdadeiramente francesa e popular, de caráter leve – em oposição à música dita “séria” – com inspirações circenses, no music-hall ou no jazz. Era esse o tipo de espetáculo pretendido por Cocteau. Mas para conseguir o dinheiro necessário para a montagem, ele recorreu mesmo foi ao público tradicional e elitista da sala de concertos, que funcionou como uma boa fonte de recursos naquele momento. A música de “O Boi no Telhado” aconteceu como “música de entretenimento”, enquanto parte de uma pantomima. Naquele momento, ela não estava em primeiro plano. O foco principal era a encenação. A música servia como um pano de fundo. Posteriormente, ela perdeu seu caráter de “balé” e tornou-se uma peça orquestral, por sinal, a obra de Milhaud mais executada, ocupando seu lugar enquanto música da sala de concerto.

Conforme Supicic, no século XX passamos a ter uma heterogeneidade de músicas e igualmente de públicos. Em se tratando dessa obra, temos que pensar nessa pluralidade de receptores. É o público que vai ajudar a definir o espaço ocupado por essa obra, no decorrer da história. “[...] é indiscutível que o destino das obras musicais é fixado, através do tempo, por toda a coletividade musical: público e músicos aí incluídos.” (Supicic, 1971, p. 61) “O Boi no Telhado” passou por um processo de “estetização”. Perdeu seu lugar entre o público como “música de entretenimento”, mas permaneceu no repertório orquestral “tradicional”, sendo aceita pelo público da atualidade, que não percebe mais aí os ideais vanguardistas de Jean Cocteau ou do *Groupe des Six*, mas uma música que já foi assimilada pelo ouvinte conservador da sala de concertos e que faz uma audição com interesse, muitas vezes, até histórico na música do começo do século XX. A permanência dessa peça no repertório deve-se a mudanças em termos de recepção, de público, da demanda existente em relação à audição dessa obra. Concepção que trouxe transformações ao modo como essa música é ouvida, assimilada, consumida, transformações que dizem respeito também a aspectos sociais e não apenas estéticos. É o papel social ativo que, segundo Supicic, o público tem em relação à criação, à difusão, à execução e à interpretação musicais.

[...] o favor permanente do qual uma obra se beneficia tem uma relação que se estabelece progressivamente entre a música e um outro plano da sociedade em vias de evolução. A música conteria então em potencial diferentes centros de atração que agiriam sucessivamente, seguindo a marcha do tempo, e todos afetados por um mesmo potencial, já que ela parece apreciada igualmente em épocas e em lugares diferentes. Na verdade, ela é igualmente muito apreciada, mas por outros motivos. (Machabey, 1946, p. 45-46)

Após o estrondoso sucesso inicial, o balé foi reapresentado em Londres, no mesmo ano. Outra repercussão decorrente deste sucesso foi a abertura de um bar, que funcionou de 1922 a 1928, cujo nome era *Le Boeuf sur le Toit*, em alusão ao espetáculo. Esse bar tornou-se um símbolo da época e ponto de encontro de artistas e intelectuais.

Em 1922, o grupo de teatro de revista *Ba-Ta-Clan* fez uma adaptação do “O Boi no Telhado”, incluindo-a em uma revista intitulada *Ah oui!*, que em 1922 foi levada em uma turnê pela América do Sul. A esse respeito, Cocteau mostra a sua atitude dubia em relação à apropriação da obra em um contexto mais popular. Em correspondência endereçada a Milhaud, ele fala da preocupação com o fato de “O Boi no Telhado” tornar-se uma peça de teatro de revista: “[...] não vejo sem embargo desclassificar uma obra que deveria ir sempre ganhando mais classe, ou melhor, ganhando classe.” (Cocteau apud Travassos & Corrêa do Lago, 2005, p. 127). Segundo Travassos e Corrêa do Lago, isso mostra uma atitude ambígua de Cocteau, que aceitava – segundo os preceitos da nova música apregoados em seu manifesto – inspirar-se no music-hall, no jazz, nas artes circenses ou populares, mas não queria ver sua obra “rebaixada”, porque acreditava que ela pertencia realmente ao teatro “sério”. Há, aí manifestado, um preconceito de classe.

Enquanto o *Boeuf* se mantivesse no circuito da alta cultura, estaria assegurada sua interpretação como produto do gênio visionário dos artistas capazes de enxergar qualidades na arte circense e nos longínquos *airs sud-américains*. (Travassos & Corrêa do Lago, 2005, p. 128)

Ele acabou aceitando essa adaptação para o teatro de revista (talvez pelas razões financeiras tentadoras que ele cita em carta a Milhaud), mas justificando-se de forma a colocar de maneira clara a distinção entre o seu trabalho e o teatro de revista:

Cada vez que entreguei um de meus brinquedos nas mãos do público, ouvi: ‘É *music-hall*’. Este erro ingênuo deve-se ao fato de o público, incapaz de perceber certas nuances, encontrar em *Parade*, no *Boeuf*, em *Mariés*, uma atmosfera divertida que ele julga incompatível com o sério e que só ousa admitir num palco de *music-hall*. (Cocteau apud Travassos & Corrêa do Lago, 2005, p. 128).

Conforme o que escrevem Travassos e Corrêa do Lago, Cocteau demonstra seu preconceito, colocando-se em uma posição de superioridade, de alguém que aceita e sabe reconhecer o valor da arte popular, mas que está acima dela e a enxerga à distância, já que não é a arte pertencente ao seu grupo social. Aceita colocar o espetáculo nos palcos do teatro de revista e justifica-se, dizendo que dessa forma vai atingir um público mais popular, mais aberto e sem os pré-julgamentos dos que freqüentam a sala de concerto. Ele próprio cita os vários tipos de público e suas reações: “O público esnobe prejulga e não tem força de voltar atrás. O público artista prejulga e volta atrás algumas vezes. Somente

o público popular não prejudica e deixa-se levar sem cálculo.” (Cocteau apud Travassos & Corrêa do Lago, 2005, p. 128)

Travassos e Corrêa do Lago nos contam ainda como Milhaud e Cocteau tiveram problemas com a turnê da companhia de teatro de revista quando esta passou pelo Brasil. Um jornal da época fazia menção a dois brasileiros que haviam assistido uma apresentação da revista *Ah oui!* (que inclui “O Boi no Telhado”) em Paris e que ficaram indignados com tamanha ofensa ao Brasil:

[...] a citação de peças brasileiras na partitura de Milhaud sequer é mencionada pelos compatriotas, ofendidos pelo que acreditavam ser uma representação da sociedade brasileira que ridicularizava sua elite e salientava seu contingente negro. Mas a música estava em jogo, pois a orquestra tocara ‘maxixes brasileiros’ [...]. Ao final, um dos atores desdobrava um cartaz onde estava escrito ‘El Brasil’.(Travassos & Corrêa do Lago, 2005, p. 129)

Conforme carta de Cocteau a Milhaud, a apresentação do *Ba-Ta-Clan* no Brasil foi um escândalo e ele chega inclusive a pedir-lhe que entre em contato com a embaixada para resolver este problema, já que achava uma temeridade terem apresentado “O Boi no Telhado” no Brasil. “Apresentar no Brasil era a última coisa a fazer, parece-me, exceto depois de mil preparativos.”(Cocteau & Milhaud apud Travassos & Corrêa do Lago, 2005: 129) Cocteau justificou-se tentando desvincular a obra do Brasil, explicando que a peça era ambientada no Estados Unidos e não em nosso país (no programa da estréia, o título colocado por Cocteau foi *Le Boeuf sur le Toit ou The Nothing-Happens Bar*, porque ele realmente havia idealizado o espetáculo como se este se passasse em um ambiente estadunidense). Mas musicalmente não era possível essa justificativa. “Milhaud, por sua vez, parecia perceber que seu uso da música brasileira veiculava uma dupla mensagem: ‘Se os brasileiros vissem *L’Homme et son désir*, iam ficar furiosos’.”(Travassos & Corrêa do Lago, 2005, p. 130)

III. O CONTATO COM A MÚSICA BRASILEIRA

Muitas das melodias populares brasileiras usadas por Milhaud em “O Boi no Telhado” eram peças editadas e destinadas a um importante público consumidor local. Falamos de uma época em que o piano era um instrumento doméstico muito difundido e uma maneira muito comum de se fazer ou ouvir música era tocar essas peças populares em casa. Corrêa do Lago (2002) compara essa produção de partituras para piano que existia em São Paulo e no Rio de Janeiro àquela que acontecia em Nova Iorque, entre 1880 e 1950, aproximadamente, chamada de *Tin Pan Alley*, em que partituras de peças populares, curtas, acessíveis e de forte apelo melódico eram produzidas para o mercado consumidor local.

Segundo Márcia Camargos (2001, p. 47), Milhaud “encantou-se pela vitalidade da música popular, que ele percebeu de forma impactante ao desembarcar no Rio de Janeiro em pleno carnaval”. Nas palavras de Milhaud:

Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal [...]. Os ritmos dessa música popular intrigavam-me e fascinavam-me. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração preguiçosa, uma leve parada que era para mim muito difícil de

compreender. Eu comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas que passam de uma mão à outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude finalmente exprimir e analisar esse ‘quase nada’ tão tipicamente brasileiro. (Milhaud, 1949, p. 87-88)

A identificação das peças brasileiras utilizadas por Milhaud em “O Boi no Telhado” está quase completa (apenas quatro músicas permanecem sem identificação) e pode ser vista em artigo de Corrêa do Lago (2008). Tal identificação fez-se necessária porque Milhaud apropriou-se dessa música popular brasileira, urbana, editada, com autores conhecidos, como se ela fosse música folclórica, portanto, sem identificação de autoria. Ou seja, ele “folcloriza” essa música popular pelo anonimato com que a trata, visto que não menciona nenhum dos autores. “[...] o ‘Boeuf sur le Toit’ em que eu usei músicas folclóricas brasileiras [...]” (Milhaud apud Thompson, 2002a). Vale ressaltar, conforme informa Corrêa do Lago (2002), que a música a que Milhaud recorre, apesar de urbana, com autores conhecidos e vinda principalmente do carnaval, não era desvinculada dos elementos da linguagem musical folclórica rural, presentes no Rio de Janeiro.

O compositor tratou esse material de uma forma eurocentrista, vendo no “exotismo” dessa música algo diferente que poderia enriquecer a sua própria linguagem musical – assim como a politonalidade –, material do qual ele podia se apropriar e fazer uso, sem mencionar os autores. Não devemos entender a postura de Milhaud como algo pejorativo. Enquanto francês, a visão eurocentrista de Milhaud diante da música brasileira surgia, naquele momento, como algo natural e inevitável. “[...] exotismo, fascínio pelo remoto, sedução da diferença, (são) compreensíveis num europeu como Darius Milhaud”. (Travassos, 2003, p. 38) O recurso a elementos folclóricos ou de outras culturas era bastante comum na música européia da época. Milhaud incorporou esse material como um europeu que se apropriava de elementos de uma “outra cultura”, assimilando a “diferença”. Seus próprios textos mostram essa visão de um estrangeiro em relação à música brasileira:

Meu primeiro contato com o folclore brasileiro foi muito repentino. Eu cheguei no Rio bem no meio do Carnaval, e imediatamente senti o clima da alegria louca que possuía toda a cidade. (...) Seis semanas antes do início do Carnaval, grupos de cordões perambulam pelas ruas nas noites de sábado e domingo, escolhem uma pequena praça e dançam sob a música do *violão* [sic] (uma espécie de guitarra) e alguns instrumentos de percussão como o *choucalha* [sic] (um tipo de recipiente redondo de cobre cheio de limalha de ferro que termina em um cabo no qual é aplicado um movimento rotatório, produzindo, assim, um som rítmico contínuo). (...) Durante seis semanas, toda a população se entrega apaixonadamente à dança e ao canto; há sempre uma canção que ganha mais preferência do que as outras, e assim se torna a “canção do Carnaval”. É assim que, em 1917, martelada pelas pequenas orquestras na frente dos cinemas na Avenida, interpretada pelas bandas militares e orfeões municipais, repisada pelos pianos mecânicos e gramofones, trauteada, assoviada e cantada tanto bem como mal em todas as casas: “Pelo Telefone” [sic], a canção do Carnaval de 1917, estourou em toda esquina e nos perseguiu durante todo o inverno. (Milhaud apud Thompson, 2002b).

Uma das abordagens possíveis no campo da sociologia da música é a questão da recepção, colocada com particular ênfase por Ivo Supicic quando fala da presença obrigatória do

público como elemento ligado a todo fato musical. Tomemos aqui como referência a tipologia de relações entre público e música feita por este autor. Segundo ele, a ligação sempre existente entre fato social e fato musical implica na presença de grupos sociais em qualquer atividade musical, o que faz com que o receptor – público – seja um elemento importante no estudo da sociologia da música.

Supicic mostra quatro tipos principais de público. O primeiro tipo é o mais antigo. Aparecia nas sociedades antigas e dizia respeito à música enquanto atividade coletiva, em que o público aparece como elemento ativo, participante. Não existe a figura distinta do autor ou do executante. Todos participam da atividade musical.

O segundo tipo é aquele em que a música é ainda uma experiência da coletividade, mas há o ouvinte, que se torna aí uma figura musicalmente passiva. Existe um autor – ainda que seja anônimo –, assim como a distinção entre o intérprete e o público, mas todos são igualmente participantes da atividade musical.

O terceiro tipo de público é aquele da música culta, pessoas com certo preparo, normalmente das classes dominantes, que apreciam a música que se torna cada vez mais complexa e exige um músico preparado, o qual se apresenta diante de um público musicalmente passivo. Supicic fala desse tipo de público como existente desde o período helenístico. Mostra também a França do século XVII como um ambiente propício ao crescimento desse público, em um momento em que a distinção entre artista e ouvinte torna-se clara. A partir do século XIX, por um lado, de acordo com Supicic: “A vida musical se transforma e se comercializa para se tornar acessível a todos.” (1971, p. 58). Mas, por outro lado, temos a música erudita cada vez mais exigente em relação ao público, o que vai levar à situação da música do século XX, em que encontramos um quarto tipo de relação entre público e atividade musical, com uma aparente ruptura entre o público e a música moderna. Nesse momento, temos que falar de “públicos”, no plural, e não mais de um único tipo de público.

A maneira como Milhaud vê a música popular brasileira vem ao encontro do que diz Supicic: “a música popular em geral, é uma expressão da experiência coletiva.” (1971, p. 56). Quando Milhaud narra seu contato com a música nas ruas, no carnaval, ele fala de uma experiência musical coletiva, com um público ativo, oposto ao público passivo da sala de concertos. Mas ele não participa dessa audição “ativa”. A postura dele é distanciada, já que ele não pertence a esse grupo social considerado o público originalmente “ouvinte” dessa música. Da mesma forma, a elite brasileira colocava-se à distância dessa cultura dita popular.

Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos *dancings*, cafês, cabarês, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, que descobriram um Novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical (Contier, 2004, p. 7).

Em um artigo de 1920, Milhaud fala sobre a importância dessa música brasileira, inclusive valorizando Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá, os dois autores mais citados

em “O Boi no Telhado”, além de incitar os compositores de nosso país à valorização do elemento nacional:

Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem deles a glória e a joia da arte brasileira. Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centaur e Alfa Centaur) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul (Milhaud, 1920, p. 61).

Milhaud teve, portanto, uma atitude ambígua. Ao mesmo tempo em que se apropriou da música popular brasileira como se fosse música folclórica, em seu discurso valorizava nossos temas e estimulava nossos compositores locais a assumirem uma postura nacionalista.

Essa apropriação da música brasileira feita por Milhaud provocou reações por parte da intelectualidade brasileira. Conforme Burke (2008), quando acontece um processo de “tradução cultural” como este, devemos considerar que os indivíduos da cultura “doadora” podem se sentir lesados e entender que o que de fato aconteceu foi um uso errôneo e inadequado desses elementos.

Do grupo dos *Seis*, todos não se tornaram igualmente conhecidos apesar de todos talentosos. Darius Milhaud foi quem mais se salientou. A moda da música negra o impôs. Nosso país com suas modinhas que servem de fundo melódico em várias obras desse compositor também contribuiu para o sucesso. Um crítico musical antigo chegou a escrever: ‘o que salva o sr. Milhaud é a linha melódica’. Justamente o que não é dele. (Milliet, 1923, p. 52)

[...] Tupinambá e Nazareth, já conhecidos em Paris. Milhaud, embora os louvasse publicamente, como a Tupinambá a quem chama gênio, deles se aproveitou com a maior sencerimônia. *L'Homme et son désir* é um habilíssimo desenvolvimento do *O boi morreu* e o *Le Boeuf sur le toit* um *pot-pourri* dos nossos sambas e maxixes. (Milliet, 1924, p. 215)

A atitude de Milhaud vai ecoar no Brasil em um momento em que o nacionalismo – também presente na Europa do pós-guerra (como se pode constatar em outros autores ou nos textos do próprio Cocteau, quando incita os compositores franceses a buscarem uma música verdadeiramente francesa) – aflora como “defesa da pesquisa e a apropriação pelos compositores eruditos de elementos das chamadas culturas ‘primitivas’” (Contier, 2004, p. 13). Portanto, o procedimento de Milhaud em “O Boi no Telhado” vai repercutir no nacionalismo brasileiro quando o que os compositores locais (incluindo Villa-Lobos) fazem pode ser comparado ao que Milhaud antecipou: a incorporação da música brasileira à linguagem musical européia. Com a desagregação do tonalismo provocada pelas inovações na linguagem musical trazidas por compositores como Wagner e Debussy, buscava-se soluções para o impasse em que o Sistema Tonal se encontrava. Para Milhaud, a combinação da música brasileira com a inovação que a técnica politonal lhe permitia possibilitou a reafirmação do pensamento tonal e uma via de saída desta crise do tonalismo.

Podemos constatar na atitude de Milhaud que a música brasileira é usada como “matéria-prima” para a sua produção,

concretizando um empréstimo cultural, possibilitado por esse material “exótico”, mas dentro da linguagem tonal. Aplica-se aqui o conceito de hibridização musical, produzida por esse contato entre diferentes culturas, que “pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências. A atração que o exótico exerce, pelo menos em alguns casos, parece estar em uma combinação peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença.” (Burke, 2008, p. 30)

Em “O Boi no Telhado”, Milhaud concretiza um deslocamento dessa música brasileira, incorporando-a à técnica politonal e transformando-a em música para orquestra. Mas o que Milhaud faz não é uma mera cópia. A colagem que constrói, deslocando melodias populares brasileiras de seu contexto original e usando-as como “citações” no seu trabalho, permite que Milhaud crie algo novo, trazendo novas significações. Na época em que ele escreveu esse balé, “a colagem e seus cognatos – montagem, construção, *assemblage* – estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais” (Perloff, 1993, p. 99). Combinar a música brasileira à harmonia politonal, portanto, foi uma forma de renovar a linguagem tonal então desgastada e em crise, utilizando-se de uma atitude comum às linguagens artísticas da época.⁴ O contato de Milhaud com a música brasileira possibilitou uma maneira de “tradução cultural”, que resultou em algo novo, produto de um processo de “hibridismo cultural”.

NOTAS

1. Sobre a importância do relacionamento entre Milhaud e os Veloso-Guerra não podemos deixar de chamar a atenção para o excelente trabalho de Corrêa do Lago (2005), que trata extensivamente deste assunto.
2. Corrêa do Lago (2005) cita, no decorrer de sua tese, vários textos de Darius Milhaud não publicados.
3. Este espetáculo aconteceu entre as duas importantes realizações de Cocteau com o *Groupe des Six: Parade* (1917) e *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921).
4. Para um maior aprofundamento sobre esse papel da politonalidade e sua relação com outras linguagens artísticas, como o cinema, a literatura e a pintura, ver NORONHA (1998).

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kirial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-21, out./nov./dez. 2004.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. Brazilian sources in Milhaud's "Le Boeuf sur le Toit": a discussion and a musical analysis. *Latin American Music Review*. University of Texas, v. 23, n. 1, p. 1-59, spring-summer, 2002.
- _____. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Tese (Doutorado), Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.
- _____. Música brasileira e construção formal no “Le Boeuf sur le Toit”, de Darius Milhaud. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2008. p. 137-156
- MACHABEY, Armand. *Traité de la Critique Musicale*. Paris: Richard - Masse, 1946.
- MILHAUD, Darius. Polytonalité et atonalité. *La Revue Musicale*. Paris, v. 1, n. 1, p. 60-61, nov. 1920.
- _____. *Notes sans musique*. Paris: René Julliard, 1949.
- MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 2, p. 52-54, nov. 1923.
- _____. Carta de Paris. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 6, p. 214-216, mar. 1924.
- NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e transformação*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1998.
- PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- SUPICIC, Ivo. *Musique et Société*. Zagreb: Institut de Musicologie/ Academie de Musique, 1971.
- THOMPSON, Daniella. Doutor Tanguinho. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas – Como o boi subiu no telhado: Darius Milhaud e as fontes brasileiras de ‘Le Boeuf sur le Toit’*. 2002a, parte 0. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm>. Acesso em 31 out. 2008.
- _____. O matuto que era o rei do carnaval. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas – Como o boi subiu no telhado: Darius Milhaud e as fontes brasileiras de ‘Le Boeuf sur le Toit’*. 2002b, parte 4. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm>. Acesso em 31 out. 2008.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- TRAVASSOS, Elizabeth & CORRÊA DO LAGO, Manoel. Darius Milhaud e os ‘compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês’. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 109-142, 2005.

Rio, 1951: o Primeiro Concerto Brasileiro para Violão e Orquestra

Luciano Chagas Lima

limaguitar@gmail.com

Palavras-Chave

Radamés Gnattali, Heitor Villa-Lobos, concerto, violão, 1951

Keywords

Radamés Gnattali, Heitor Villa-Lobos, concerto, guitar, 1951

RESUMO

O ano de 1951 concentra o surgimento de duas obras fundamentais na história do violão brasileiro, os concertos para violão de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) e Radamés Gnattali (1906 – 1988). Neste artigo será discutido em detalhe o contexto em que cada obra foi concebida bem como a inclusão do violão em dois outros concertos de Gnattali. Relacionadas ao enfoque do estudo, serão também abordadas considerações sobre a posição do violão no cenário musical da época.

ABSTRACT

The year of 1951 marks the appearance of two major works in the history of Brazilian guitar, the guitar concertos of Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) and Radamés Gnattali (1906 – 1988). This essay will discuss the context in which each work was conceived as well as the inclusion of the guitar in two other concertos by Gnattali. Related to the focus of this study, considerations about the position of the guitar in the musical scenario of the time will be examined.

I. INTRODUÇÃO

“Para nós brasileiros o violão tinha que ser o instrumento nacional, racial” (BANDEIRA, 1966, p.94). Assim declarou o poeta Manuel Bandeira em um artigo de 1924.¹ Mas dificilmente isto poderia se concretizar em uma época em que o ambiente da música de concerto favorecia um gosto essencialmente europeu e o piano naturalmente representava um símbolo de status na elite brasileira. Durante muito tempo houve “uma certa prevenção contra o violão por carregar a fama de instrumento refecção, alcoviteiro e cúmplice da gandaia em noites de sedução. Era, tipicamente, o instrumento *mauvais sujet*” (BANDEIRA, 1966, p.94). Mas, assim como podia ser encontrado nas ruas também estava presente nas casas de famílias respeitáveis. Segundo Reily, “a posição intermediária do violão na hierarquia da sociedade brasileira o colocou no centro de uma encruzilhada de tensões geradas por duas forças opostas de sincretismo e segregação” (REILY, 2001, p.158). Desde os guetos do choro e do samba onde representa o papel de instrumento acompanhador até o universo do concertista, o violão torna-se um canal que permite um acesso privilegiado a estas diferenças marcantes. Porém, o violão precisou ser “reabilitado” pela visita de músicos estrangeiros, “os quais vieram revelar aos nossos amadores todos os recursos e a verdadeira escola dos grandes virtuosos de Espanha” (BANDEIRA, 1966, p.95).² Dentro do mesmo espírito de reabilitação, o violão dependia invariavelmente de um referencial externo para conquistar a aprovação local, seja pela presença de solistas de renome internacional ou através de parâmetros que pudessem

identificá-lo com o círculo da música tida como séria. E um destes indicadores de estilo de maior impacto era justamente a força da música orquestral.

Na primeira metade do século XX as grandes obras para violão na Europa eram praticamente todas escritas para o violonista espanhol Andrés Segovia que, nos idos dos anos 1950, já gozava de uma sólida carreira internacional. No Brasil, entretanto, a situação do violão era mais delicada: como os solistas mais expressivos da época tinham raízes na tradição da música popular, seria no mínimo um atrevimento imaginá-los à frente de uma orquestra sinfônica. Ao mesmo tempo não poderia haver melhor oportunidade para se impor no contexto da música de concerto do que figurar como solista com uma orquestra. E foi exatamente desta forma que o violão conseguiu transpor algumas das barreiras legadas pela pecha de instrumento marginal.

II. PRIMEIROS CONCERTOS PARA VIOLÃO DO SÉCULO XX

De acordo com o pesquisador Matanya Ophee, o primeiro concerto para violão e orquestra do século XX foi escrito em 1930 pelo compositor mexicano Rafael Adame. Intitulado “Concierto Clásico” (sic), foi estreado pelo próprio compositor no dia 19 de julho de 1930. A importância histórica desta obra é que ela precede por nove anos dois dos mais emblemáticos concertos para violão do século XX: o “Concerto em Ré Op.99” do compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco escrito para Andrés Segovia, e o célebre “Concierto de Aranjuez” do compositor espanhol Joaquín Rodrigo, dedicado ao seu compatriota Regino Sainz de la Maza. Poucos anos depois outro compositor mexicano, Manuel María Ponce, escreveria mais um concerto para violão, o “Concierto del Sur”, composto em 1941 e também dedicado a Segovia.

III. RIO, 1951

Andrés Segovia e Heitor Villa-Lobos se conheceram no início da década de 1920 em Paris, e a colaboração que mantiveram desde este encontro resultou em obras seminais que definiram o perfil do violão moderno. E foi a partir de um pedido do violonista espanhol que Villa-Lobos compôs o “Concerto para Violão e Pequena Orquestra”, sua última obra para violão. Nesta época Villa-Lobos já estava de volta ao Brasil onde outro compositor começava a escrever um novo capítulo na história do violão brasileiro, Radamés Gnattali.

Ambos os concertos para violão de Villa-Lobos e Gnattali trazem a mesma inscrição na partitura: Rio, 1951. Além disso,

também compartilham de uma orquestração incrivelmente similar:

Villa-Lobos	Gnattali
• Flauta	• Flauta
• Oboé	• Oboé
• Clarinete	• Clarinete
• Fagote	• Clarone
• Trompa	• Fagote
• Trombone	• Trompa
• Violino	• Violino
• Viola	• Viola
• Violoncelo	• Violoncelo
• Contrabaixo	• Contrabaixo
	• Triângulo
	• Tímpanos

Apesar da manifesta coincidência e do fato que ambos os compositores residiam então na mesma cidade, o Rio de Janeiro, segundo o maestro Alceo Bocchino aparentemente eles não eram próximos o suficiente para trocar idéias sobre projetos profissionais.³

Originalmente intitulado “Fantasia Concertante para Violão e Pequena Orquestra”, conforme consta no manuscrito, o concerto de Villa-Lobos foi escrito em 1951 e dedicado a Segovia. No entanto, a “Fantasia” não venceu as expectativas de Segovia e sua insatisfação levou-o a uma insistente campanha para convencer o compositor a acrescentar uma cadência que, de acordo com o juízo de ambos, justificaria então a mudança do título para “Concerto” (BÉHAGUE, 1994, p.142). Exceto pela inserção desta cadência entre o segundo e terceiro movimentos, Villa-Lobos em nada alterou a obra. Finalmente a estréia deu-se no dia 6 de fevereiro de 1956 nos Estados Unidos com Segovia como solista e o compositor regendo a Orquestra Sinfônica de Houston.⁴ De acordo com os arquivos do Museu Villa-Lobos, o “Concerto para Violão e Pequena Orquestra” foi tocado pela primeira vez no Brasil cinco anos mais tarde, no dia 20 de novembro de 1961, tendo Maria Livia São Marcos como solista e a Orquestra de Câmara da Rádio MEC sob a regência do maestro Alceo Bocchino. Este acontecimento foi parte de uma homenagem aos dois anos da morte de Villa-Lobos e o programa incluía somente obras de sua autoria: “Suíte para Quinteto Duplo de Cordas”; “Ciranda das Sete Notas”; “Bachianas n.9”; o “Concerto” para violão; e o “Prelúdio” da “Bachianas n.4”.

Quando Segovia estreou o concerto de Villa-Lobos, Gnattali já tinha tido seus dois primeiros concertos para violão executados no Brasil. O “Concertino n.1 para Violão e Orquestra” de Gnattali foi composto em 1951 e dedicado à Maria Teresa Teran e ao violonista cubano Juan Antonio Mercadal.⁵ A estréia deu-se no dia 31 de maio de 1953 no Rio de Janeiro, no Cine Teatro Rex, com Mercadal como solista e a Orquestra Sinfônica Brasileira dirigida por Eleazar de Carvalho. Este concerto fez parte de uma programação chamada “Série Concertos para a Juventude Escolar”. O programa incluía “Scheherazade”, de Rimsky-Korsakov; “Concertino n.1” de Radamés Gnattali; e o “Prelúdio” do terceiro ato da ópera “Lohengrin”, de Wagner. Foi nesta ocasião que pela primeira vez um violonista se apresentou junto à Orquestra Sinfônica Brasileira, um marco importante para a história do violão no Brasil. Em uma entrevista na

revista “Guitar and Lute”, há evidência de que Mercadal tocou este concerto pelo menos duas vezes: a estréia em 1953 e com a Orquestra da Philadelphia em 1971 (IRVINE, 1982, p.26).

Ainda em 1951 Gnattali começaria a escrever o seu “Concertino n.2 para Violão e Orquestra”, dedicando-o ao seu amigo e colega Annibal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto. A orquestração é praticamente a mesma do “Concertino n.1”:

- Flauta (piccolo)
- Oboé
- Clarinete
- Clarone
- Fagote
- Trompa
- Violino
- Viola
- Violoncelo
- Contrabaixo
- Tímpanos

Completado em fevereiro de 1952, conforme consta no manuscrito, a primeira audição deu-se na Rádio Nacional onde ambos Gnattali e Garoto trabalhavam na época, com Garoto como solista e o compositor regendo a orquestra da rádio. Porém, a estréia oficial aconteceu no dia 31 de março de 1953 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Garoto como solista e a Orquestra do Teatro Municipal sob a direção de, mais uma vez, Eleazar de Carvalho. Curiosamente, o “Concertino n.2” foi estreado exatamente dois meses antes do “Concertino n.1”, marcando a primeira audição de um concerto para violão de um compositor brasileiro. O motivo que deu vazão a esta obra foi bastante informal. Segundo Gnattali, um dia a esposa de Garoto lhe disse que o sonho de seu marido era tocar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vale lembrar que naquela época o Rio ainda era a capital do país e o Municipal se instituiu como uma espécie de santuário da música clássica. De acordo com os registros do teatro, até então somente três violonistas haviam se apresentado lá: Regino Sainz de la Maza (1929); Andrés Segovia (1937/1942/1947); e Olga Prager Coelho (1938/1947/1952/1953). Assim, como prova da admiração de Gnattali, o “Concertino n.2” foi de certa forma um convite que permitia a Garoto o acesso ao palco do Municipal. Conforme observado por Gennady Zalkowitsch:

A aparente irreverência de Gnattali de colocar um violonista popular à frente de uma orquestra sinfônica no sagrado Teatro Municipal no Rio foi simplesmente uma extensão de sua atitude com relação à música em geral: ou o músico era bom o suficiente para dar concertos ou não era.

Um ano antes de escrever seu “Concertino n.1” Gnattali compõe uma obra de proporções audaciosas, o “Concerto Carioca n.1 para Piano, Violão Elétrico e Orquestra”.⁶ Escrito em 1950 e dedicado ao violonista Laurindo Almeida, este concerto traz em seus quatro movimentos (Marcha-Rancho, Canção, Valsa e Samba) uma mistura de elementos absolutamente distintos: uma orquestra sinfônica acrescida de uma seção de metais típica de uma big band e um instrumentário de percussão que normalmente só se encontra em uma bateria de escola de samba. É um exemplo de equilíbrio em uma formação instrumental inteiramente nova,

subvertendo um modelo tradicional de concerto com a fusão de uma multiplicidade de contrastes. Apesar de naquela época o termo “violão elétrico” se confundir com o que hoje é conhecido como “guitarra elétrica”, a escrita de Gnattali é indiscutivelmente violonística. Portanto, este concerto duplo vem a ser a primeira composição brasileira a integrar o violão em um contexto orquestral. A estréia do “Concerto Carioca n.1”, entretanto, teve que esperar até 1965, quinze anos após sua composição, ano em que também foi gravado por Gnattali, José Menezes e a Orquestra Sinfônica Continental sob a regência de Henriques Morelenbaum.

IV. CONCLUSÃO

Com relação a um concerto idealizado exclusivamente para violão solo, seria difícil precisar qual foi o primeiro, se foi o de Villa-Lobos ou o de Gnattali, já que ambos datam do mesmo ano. Mas, por técnica, a “Fantasia” de Villa-Lobos só passou a ter a forma acabada do “Concerto” que conhecemos hoje após a adição da cadência. Infelizmente, não há um registro exato da data de composição da cadência, mas como observa Ricardo Mello em seu artigo “Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: questões de articulação, expressão e dinâmica”, a esposa de Villa-Lobos, Mindinha, após assistir a uma apresentação do “Concerto para Harpa” de seu marido em 1953, convenceu-se de que o violão também merecia uma cadência e teria cumprido um importante papel intermediando os insistentes pedidos de Segovia. Com base no exposto, supõe-se que a cadência tenha sido escrita após esta data. Adicionalmente, o primeiro registro atestando a existência da cadência aparece em uma carta datada de 1955 de Segovia para Villa-Lobos onde o violonista espanhol informa que estava preparando a “Fantasia com a Cadência”, para que tudo estivesse pronto antes do outono. Desta forma, Gnattali pode ser considerado então o autor do primeiro concerto brasileiro para violão solo e orquestra. Citando o violonista Fábio Zanon:

Hoje pode até parecer corriqueiro, mas respeitemos o Gnattali visionário. Não só é ele um pioneiro do crossover, por investir a forma do concerto com a linguagem e a atitude do violão popular, mas ele foi um pioneiro absoluto do concerto para violão e orquestra no Brasil.⁷

De seus quatro concertos para violão solo e orquestra, somente o primeiro Gnattali dedicou a um concertista estrangeiro, sendo os outros três escritos para seus amigos e colegas da rádio no Rio de Janeiro: Garoto, José Menezes e Laurindo Almeida. Segundo o próprio Gnattali, “eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para Iberê (Gomes Grosso) tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito para música brasileira” (BARBOSA/DEVOS, 1984, p.65). Assim, por terem sido concebidos visando o perfil de músicos populares, estes concertos revelam um idioma que provém claramente da tradição do violão solista brasileiro, em contraste com a linhagem mais aristocrática representada por Segovia.

NOTAS

¹ Escrito para Ariel – Revista de Cultura Musical foi posteriormente publicado como “Literatura de Violão” em “Os Reis Vagabundos e Mais 50 Crônicas”.

² Bandeira referia-se ao virtuoso paraguaio Agustín Barrios e à violonista espanhola Josefina Robledo, nomes que transformaram a visão que se tinha do instrumento até então.

³ Informação obtida em uma entrevista feita em agosto de 2005 com o maestro Alceo Bocchino que era amigo e colega de Villa-Lobos e Gnattali.

⁴ Não há evidência de que Segovia tenha tocado este concerto outra vez.

⁵ Maria Teresa Teran era a esposa do pianista espanhol Tomás Teran a quem Gnattali dedicou o seu “Concertino n.1 para Piano, Flauta e Orquestra de Cordas” escrito em 1942.

⁶ O “n.1” após o título foi incluído posteriormente por motivos editoriais.

⁷ Trecho extraído do programa “Violão com Fábio Zanon” transmitido pela Rádio Cultura FM de São Paulo em 5 de abril de 2006.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Os Reis Vagabundos e Mais 50 Crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- BARBOSA, Valdinha e Anne Marie Devos. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas at Austin, 1994.
- CORREA, Marcio Guedes. *Concerto Carioca n.1 de Radamés Gnattali: A Utilização da Guitarra Elétrica como Solista*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Ed. UFPR, 1994.
- GNATTALI, Radamés. *Concertino n. 1 in Three Movements for Guitar and Orchestra*. Partitura. Sherman Oaks: Brazilliance Music Pub., 1951.
- _____. *Concertino n.2 para Violão e Orquestra*. Partitura. Rio de Janeiro: manuscrito, 1951.
- IRVINE, Kip. Interview: Juan Mercadal. *Guitar and Lute*, January, p. 26-27, 1982.
- MELLO, Ricardo. Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: questões de articulação, expressão e dinâmica. In: *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação*. Salvador: ANPPOM, 2008, p. 280-285.
- OPHEE, Matanya. *Rafael Adame: Concierto Clásico for Guitar and Orchestra*. Editions Orphée. Disponível em: <<http://www.orphee.com/chamber/adame.html>> Acesso em 11 abril 2009.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Ed. Musimed, 1984.
- REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In: Andy Bennett and Kevin Dawe (ed.). *Guitar Cultures*. Oxford: Berg, 2001, p. 157-177.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour Guitare et Petit Orchestre*. Partitura. Paris: Max Eschig, 1971.
- ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon n.14 Radamés Gnattali I*. Rádio Cultura FM de São Paulo: programa transmitido em 5 de abril de 2006.
- ZALKOWITSCH, Gennady Zalkowitsch. Radamés Gnattali, the Eternal Experimenter. *Classical Guitar*, v.9, October, p. 18-22, 1990.

Tablaturas e Notação Musical Convencional: Um estudo das transcrições para Instrumentos de Cordas Dedilhadas.

Luciano Souto,^{*1} Paulo Veríssimo,^{#2} Gisela Nogueira^{*3}

^{*}DPG – Música, Universidade Estadual Paulista – UNESP

[#]DPG – Música, Universidade Estadual Paulista

¹lhasouto@yahoo.com.br, ²paulinhoverissimo@hotmail.com, ³ggnogueira@uol.com.br

Palavras-Chave

Tablatura, notação, transcrição, cordas dedilhadas

RESUMO

Este trabalho versa sobre as transcrições de tablaturas para a notação musical moderna, englobando especificamente o repertório para instrumentos de cordas dedilhadas. A partir do registro escrito em tablatura, buscamos decodificar elementos que aperfeiçoem nossa execução deste repertório. Propomos uma aproximação entre as atividades do musicólogo e do intérprete, com o fito de investigar de que forma as mudanças nos meios fônicos e notacionais podem interferir nas qualidades sonoras de uma obra musical antiga, e consequentemente em sua performance.

Nossa investigação parte das considerações de Lorenzo Mammi, para quem no processo de transcrição algumas coisas se evidenciam e outras se perdem. Buscamos identificar quais seriam então estes elementos musicais ressaltados, e quais seriam aqueles esquecidos. Uma vez identificados, estes elementos transcritos podem ser avaliados, de modo a selecionar com mais propriedade que elementos se deve manter, que elementos se terá de excluir. A compreensão contextual que nos fornecem os estudos em história e em musicologia histórica nos servem de ferramenta para uma avaliação crítica das transcrições realizadas para cordas dedilhadas. Portanto, a etapa que se seguiu neste projeto foi baseada na organologia. A compreensão acerca da construção dos instrumentos antigos pode ajudar na compreensão dos processos composicionais e interpretativos da música antiga.

Posteriormente, tratamos da notação musical. Acompanhamos o processo de transformação da escrita de tablaturas, buscando decifrar os códigos nela empregados e criando constructos teóricos que nos permitam transportar os conteúdos notados não apenas no instrumento de época, mas também procurando adaptar técnicas e sonoridades dos instrumentos antigos em violões contemporâneos.

A associação de informações advindas das pesquisas musicológicas, organológicas e estéticas pode ajudar-nos a compreender os procedimentos notacionais, composicionais e interpretativos do repertório de música antiga, provendo-nos de parâmetros de execução e análise dos conteúdos musicais medievos.

I. INTRODUÇÃO

A transcrição musical é uma constante na história da música no ocidente. Pela acepção latina do termo, Transcribere = trans (de uma parte a outra) e scribere (escrever), se pode afirmar que transcrever significa “escrever para além de” (BARBEITAS, 2000, p.12). Neste sentido, o processo de transcrição musical implica em transportar determinado conteúdo, determinada mensagem de uma parte a outra. Desta forma, atribuiremos ao conteúdo que será transportado para outra parte a designação de *original* e ao conteúdo transcrito, *transcrição*.

Trataremos em particular da transcrição de obras para cordas dedilhadas. O processo de transcrição da notação

original em tablatura para a escrita musical convencional implica em uma mudança de linguagem, que sacrificará alguns elementos e favorecerá a outros. MAMMI (1998, p.4) aborda a questão da transcrição entre notações como uma espécie de filtro, onde alguns elementos se perdem e outros se ganham, relacionando este aspecto à notação musical. Para o autor

Toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos, e a exclusão de outros considerados irrelevantes, seleção que, em grande parte, não é anterior à escrita. A partir de um único evento sonoro é possível escrever partituras diferentes, e cada uma representa uma forma musical diferente, não apenas uma transcrição diferente da mesma obra. A notação, portanto, é um elemento formante das obras, influi sobre elas e é por elas influenciada.

Assim, elementos que foram preservados na transcrição passam a ser considerados como principais, enquanto os outros não contemplados passam a ser identificados como contingentes. A Musicologia Histórica promove esforços para reincorporar os elementos negligenciados no processo de transcrição. Para NOGUEIRA (2008, p.137)

A interpretação de uma obra musical antiga depende, primeiramente, de seu registro escrito. A partir dele, tentamos decodificar forma e estrutura musical, articulações e inflexões dos sons. Nem sempre é possível, dado que inúmeras informações não foram processadas na escrita. Ainda assim, é tudo o que nos resta daquele momento musical específico. Outras informações podem ser agregadas, deduzidas, a partir de práticas análogas e contemporâneas.

Nota-se claramente este processo observando-se as *intabulações* para cordas dedilhadas. Intabulações são transcrições instrumentais de obras originalmente vocais, registradas em tablaturas. Estas obras apresentam acidentes, o que nem sempre acontecia com a melodia original. Portanto este aspecto torna-se principal nas intabulações, uma vez que, no original, estes acidentes nem sempre eram notados, sendo considerados, a priori, contingentes.

Outrossim, a construção dos instrumentos de cordas dedilhadas acompanha as acentuadas mudanças na escrita musical. Todo o período em que se desenvolveu a notação da tablatura, que abrange os séculos XV a XVIII, está diretamente relacionado aos instrumentos de cordas dedilhadas, cujos sistemas de encordoamento utilizam pares de cordas afinadas em uníssono ou oitavas, denominadas *órdenes*. Este período é caracterizado pela utilização das guitarras renascentistas e barrocas, dos alaúdes e vihuelas. Ao período subsequente correspondem as guitarras de seis cordas simples, cuja literatura é registrada em notação musical convencional, e do qual fazem parte desde as guitarras

românticas ao contemporâneo violão. As grandes transformações na construção dos instrumentos de cordas dedilhadas implicam na intensa modificação dos aspectos sonoros particulares de cada um destes instrumentos. Tais modificações, associadas às inovações da notação musical na Europa oitocentista transformará a versão final da obra transcrita em termos de ganhos e perdas de qualidades musicais, como ressonância, tonalidade, afinação, dedilhado, timbre e tessitura. Cabe-nos perguntar: Como a mudança de meio fônico e de notação interferem nas qualidades sonoras de uma obra musical antiga?

Propomos a guisa de metodologia, uma aproximação entre as atividades do musicólogo histórico e do intérprete, relacionando as práticas de interpretação musical com a pesquisa musicológica. Nosso fito é estabelecer a melhor performance possível para o repertório antigo, valendo-nos das contribuições da musicologia histórica.

No intuito de fortalecer a cientificidade na abordagem das questões musicais relacionadas à interpretação, DART (2002, p.61) afirma que

A interpretação da música antiga é dos assuntos mais complexos. O principal elemento em que devemos necessariamente basear nossa interpretação – a notação musical – deve ser examinado com o maior cuidado possível. Antes de mais nada, precisamos saber quais os símbolos exatos usados pelo compositor; depois, devemos descobrir o que significavam à época em que foram escritos; por fim, devemos expressar nossas conclusões em termos da nossa própria era.

Por se tratar de uma pesquisa ainda fase de levantamento bibliográfico, não apresentaremos aqui conclusões peremptórias, entretanto perscrutaremos questões basilares da organologia e da notação musical, de modo que estes resultados apresentem-se em um futuro próximo.

II. INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS

A organologia dos instrumentos de cordas dedilhadas ainda deixa dúvidas em relação a aspectos mais precisos sobre a origem exata do violão, vinculando-a a diferentes épocas, regiões e instrumentos. Segundo HENRIQUE (2004, p.49), este instrumento teria surgido no Egito Antigo, e provavelmente pertença à família do alaúde. Para o autor, não há clareza em relação ao período que abrange o fim da idade média e o início do renascimento, devido à grande quantidade de termos utilizados para determinar diferentes instrumentos do tipo “Guitarra”, como guttern, virula, viola, Vielle, Vitelle, e vihuela. MAGNANI (1996, p.32) identifica tanto o alaúde quanto a vihuela como antepassados do violão. Segundo ele, a Vihuela é o mais antigo instrumento de cordas dedilhadas que possa ser relacionado com o violão moderno, utilizado na Espanha do séc. XVI em substituição ao alaúde, provavelmente de origem árabe, introduzido no país através da invasão moura. WOLFF (2003, p.44) estabelece importante distinção entre guitarras e alaúdes e vihuelas. Atribui à estes qualidades polifônicas privilegiadas em relação àquelas. A guitarra, por um lado, possuía repertório próprio, na maioria das vezes com obras originais em estilo batente; os alaúdes e vihuelas, por outro, intabulaturas e outras obras de caráter polifônico, em estilo antigo ou sacro.

O único exemplar de vihuela que sobrevive até os dias atuais está em exposição no museu *Jacquemart-André* do *Institute de France* em Paris e trata-se de um instrumento de proporções e tamanho aproximados do violão, que originalmente apresentava doze cravelhas, indicando o uso de seis cordas duplas ou pares de cordas. Entretanto, DUDEQUE (1994, p. 29) refere-se a muitos gêneros de Vihuelas de diferentes tamanhos e tessituras. Uma delas possui afinação padronizada numa relação intervalar muito próxima à própria afinação do violão, aspecto que proporciona bastante facilidade de execução das obras escritas para este instrumento no violão moderno.

III. NOTAÇÃO MUSICAL

As mais antigas tablaturas já encontradas para cordas dedilhadas datam da segunda metade do séc. XV e fazem parte do manuscrito da Deutsche Staatsbibliothek Berlim (NOGUEIRA, 2008, p.239). Embora a tablatura tenha sido muito difundida na Europa seiscentista, e mesmo constituindo o principal veículo de escrita da música instrumental dessa época, ela foi, lenta e gradativamente, substituída pela notação musical convencional a partir da segunda metade do séc. XVIII, o que provocou a depreciação também do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas. NOGUEIRA (2008, p.267) vincula tanto a depreciação das tablaturas quanto a produção de repertório para instrumentos de cordas dedilhadas ao desenvolvimento da tonalidade na música e sua conseqüente importância para esses instrumentos. De acordo com a pesquisadora, a consolidação da tonalidade na produção musical renascentista implica diretamente na modificação da notação musical. Para WOLFF (2003, p.46), o valor da tablatura reside no fato de que ela era a forma mais acurada de notação musical existente no século XVI.

Na música impressa em tablatura há raramente qualquer dúvida sobre um acidente; a nota produzida ao colocar um dedo no lugar indicado é a nota correta; um sustenido ou um bemol não são indicados por símbolos específicos, mas por um número diferente, uma vez que [a nota] seria tocada em um traste diferente e com um dedo diferente do que se fosse uma nota natural. Percebe-se então que a música preservada em tablatura para alaúde é (ou deveria ser) um registro mais acurado da intenção do compositor, e de como suas composições soavam, do que os part-books de música vocal.

CORBETTA (1671) procura elucidar a questão da notação musical que melhor corresponda à realidade dos procedimentos e conteúdos musicais utilizados nos instrumentos de corda dedilhada. Para isso, utilizou-se de signos da notação convencional (armaduras de clave), aplicados a tablatura, provavelmente servindo como um lembrete para a tonalidade.

Desta forma, gradativamente a complexidade da notação em tablaturas começou a atingir níveis de intensa poluição visual, incorporando informações pertinentes tanto à música quanto à execução, ou seja, elementos descritivos e prescritivos da notação musical. Estes elementos passaram a coexistir dentro de um mesmo contexto, provocando uma descaracterização da notação em tablatura, afastando-a de suas características basicamente prescritivas, responsáveis por sua grande aceitação por parte dos instrumentistas da renascença e do barroco. (NOGUEIRA, 2008, p.288).

Para MAMMÌ (1998, p.5), o princípio básico da tablatura reside na codificação indiciária (de índice, termo importado da Semiótica; refere-se a um símbolo que tem alguma semelhança com o objeto representado – no caso da tablatura, nota-se relação direta entre o desenho apresentado e o braço dos instrumentos de cordas dedilhadas) da execução instrumental, conforme se constata na figura 1.



Figura 1. “Diferencias sobre Guardame las Vacas”, de Luys de Narváez.

A tablatura constitui-se de linhas horizontais que representam as cordas do instrumento, (violão) e, sobre essas linhas, utilizando-se de números, letras ou outros símbolos, especifica-se o local ou ponto que deve ser pressionado para a produção do som desejado. O ritmo encontra-se especificado pelas figuras musicais próprias, impressas sobre as cifras.

Cabe-nos, como próxima iniciativa deste trabalho, uma análise de diversas obras do repertório antigo, comparando tablaturas com suas respectivas transcrições, estabelecendo conexões e tecendo conjecturas acerca do produto sonoro que

se considere ideal, e que esteja amplamente subsidiado pelo arcabouço teórico de nossa pesquisa.

IV. CONCLUSÃO

Este trabalho ainda encontra-se em fase de identificação do estado da questão. Podemos notar, em primeiro momento, que a análise das tablaturas pode nos auxiliar sobremaneira na compreensão do pensamento musical medievo. Primeiramente porque há tablaturas ainda não transcritas para a notação musical moderna. Também porque se pode criar um parâmetro mais rigoroso e cuidadoso de transcrição. A avaliação precisa destes documentos pode auxiliar a musicologia histórica em seus esforços pela reconstituição das sonoridades da música antiga. Pode ainda nos fornecer importantes informações sobre o estilo composicional e mesmo sobre a técnica instrumental dos instrumentos antigos.

Da mesma forma, o estudo minucioso das tablaturas e intabulaturas pode nos auxiliar na tarefa de transcrição deste repertório para a notação moderna, minimizando os riscos de que nos atenhamos a informações menos relevantes, em detrimento das informações musicais que deveras nos serviriam na constituição de uma interpretação apropriada.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Prof. Dra. Gisela Nogueira, ao Departamento de Pós-graduação da UNESP, e em especial à equipe organizadora deste congresso da ANPPOM.

REFERÊNCIAS

- BARBEITAS, Flávio. Reflexão sobre a prática da transcrição: As suas relações com a interpretação na música e na poesia. In: *Per Musi, Revista eletrônica de Performance Musical*, Belo Horizonte:UFMG, 2000.
- CORBETTA, Francesco. *La Guitarra Royale*. Fac-símile, 1671. Disponível em <http://www.classicalarchives.com/work/253240.html>
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Lisboa, 2004.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana Gênese e Significado*. Revista Música, 1998.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências da Comunicação da ECA-USP: São Paulo, 2008.
- WOLFF, Daniel. *O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela*. in Em Pauta., v. 14. Número 22, Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Francisco Valle, um *franckista*?

Lúcius Mota

mestrando UNESP, Conservatório de Tatui.

luciusmota@uol.com.br

Palavras-Chave

Romantismo no Brasil, Francisco Valle, César Franck

RESUMO

O presente texto pretende discutir a influência de César Franck sobre o compositor brasileiro Francisco Valle. Através da comparação de algumas técnicas características do estilo de César Franck com obras de Francisco Valle, se poderá dizer se houve influência de Franck na obra de Francisco Valle, e se ele foi um *franckista* conforme observado pela crítica da época de Valle. Este trabalho se baseia em pesquisas semelhantes em que se estuda a influência de Franck em obras de Ernest Chausson.

ABSTRACT

The following text will discuss the influence of César Franck on the Brazilian composer Francisco Valle. Comparing techniques usually associated to Franck with works by Francisco Valle, will be possible to say if Valle suffers by Franck, and if he was a *franckist*, as noticed by the critics in Valle's lifetime. This work is based on similar researches in which Frank's influence on Ernest Chausson works are studied.

I. INTRODUÇÃO

Em 25 de setembro de 1892 o compositor mineiro Francisco Valle (1869-1906) realizou um concerto com obras suas no Rio de Janeiro (PEREIRA, 1962, p.23-25). Estavam presentes alguns críticos musicais e um deles, Alfredo Camarate¹, observou que o compositor estudara com César Franck (1822-1890), identificando na *Fuga*, segundo movimento do *Sexteto para cordas*, uma das obras apresentadas, traços da influência do compositor franco-belga sobre Francisco Valle. Para Camarate o contraponto seria a evidência desta influência. Américo Pereira, o biógrafo de Francisco Valle, também detecta a influência de Franck no poema sinfônico *Telêmaco*, pois “a divisão em três partes empresta-lhe o caráter da sinfonia franckista da época” (idem, p.48).

Francisco Valle nasceu em Juiz de Fora, filho de músico, estudou com seu pai, seguiu para o Rio de Janeiro e depois, financiado pelo avô materno, estudou em Paris entre 1887 e 1891. Neste período foi aluno particular de composição de César Franck (1822-1890), de piano com Charles Wilfrid Blériot (1833-1914), e de órgão de Charles Marie Widor (1844-1936) no Conservatório de Paris (idem, p. 17).

A respeito da observação de Camarate, acerca da influência de Franck sobre Valle, cabem duas perguntas: como chegou ao Brasil a notícia de que Franck teria formado uma escola de composição, sendo o contraponto uma de suas características? E outra ainda: é possível identificar na obra de Valle traços desta escola? Neste trabalho me ocuparei apenas da segunda pergunta.

Segundo Vincent D'Indy a Escola de César Franck é formada por uma série de compositores franceses², que no final do século XIX passaram a escrever obras instrumentais,

sinfonias, poemas sinfônicos, música de câmara, numa França dominada pela ópera e pelo suposto tradicionalismo do Conservatório de Paris (HART, 1994).

A polêmica em torno do grupo foi grande, tendo em Vincent D'Indy seu mais ardente debatedor. Os compositores da escola, conhecidos como *la bande à Franck*, foram acusados de seguir os preceitos wagnerianos, traindo os ideais da tradição francesa. Por sua vez, os *franckistas* recriminavam os professores do Conservatório por ensinarem aos seus alunos exclusivamente a composição de óperas, ou a cantata do *Prix de Rome*.

Para Lawrence Davies, autor de uma biografia de Franck, o círculo de alunos de César Franck é muito mais amplo. Afinal, ele ministrou aulas durante muitos anos. Apesar de fornecer uma lista enorme de alunos do compositor, não há menção ao nome de Valle, ou ao compositor argentino Alberto Willians (1862-1952), que teve os mesmos mestres de Valle, como foi perspicazmente observado por Aurélio Tello no prefácio do livro *Francisco Valle*, terceiro volume do projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, (doravante PAMM) (CASTAGNA, 2007, p.17).

O próprio Valle admitiu em carta ao seu pai que o tempo de estudo em Paris foi curto, não lhe permitindo uma formação completa³. Logo, não se pode dizer que o autor mineiro absorveu todos os elementos do estilo de seu mestre. D'Indy dificilmente o tomaria por um membro do colegiado de discípulos de Franck. Elpidio Pereira, ao buscar instrução junto a D'Indy recebeu dele a resposta que seriam necessários três anos para um curso completo de composição, nos quais ele não deveria compor nenhuma obra!⁴

Caminho mais frutífero para se buscar a resposta que dá título a este texto será não buscar nas listas dos autores quem são os verdadeiros discípulos do Franck, mas encontrar técnicas composicionais típicas do compositor e confrontá-las com obras de Francisco Valle.

II. Características do estilo de César Franck e Francisco Valle

Alguns autores já se debruçaram sobre a questão das características do estilo de Franck e sua influência em Ernst Chausson (1855-1899). Chen-Ju Chiang ressalta o uso de formas cíclicas, e a escrita em seqüência como importante aspecto da linguagem de Franck:

“componente importante da linguagem composicional de Franck é a escrita por seqüência. Esta técnica composicional usa como unidade uma frase de quatro compassos, que serve como meio para uma modulação a uma certa tonalidade, em geral a uma terça de distância. Franck frequentemente harmoniza a primeira frase, então simplesmente a transpõe a outra tonalidade utilizando uma relação de terça”. (CHIANG, 2006, p. 21).

A forma cíclica é assim definida por Norman Demuth:

“Franck é sempre associado à forma cíclica. A idéia básica desta forma é unir os movimentos de uma sinfonia ou sonata em um todo homogêneo pelo uso do material inicial. Isto pode ser feito de várias maneiras. A mais óbvia é a introdução de, ou citação direta do material inicial em cada movimento sucessivamente [...] Outro método é basear todo o material de cada movimento na frase, ou frases iniciais. Desta forma tudo se torna uma permutação de algo já ouvido”. (DEMUTH, 1949, p. 53).

Outro autor, Ralffh Scott Grover, assinala outras características do estilo de Franck. Segundo o autor, nas melodias de Franck observa-se a constância de frases construídas em dois ou quatro compassos, a centralização do tema em torno de uma nota, entre outras. O aspecto rítmico, pouco abordado por Vincent D’Indy, merece consideração: para Grover, citando Vallas, a regularidade rítmica, com as frases coincidindo com tempos fortes dos compassos é uma constante na obra de Franck. A harmonia é um aspecto fundamental do estilo de Franck, e sua análise excederia o espaço deste trabalho. Defina-se como cromática sua harmonia. (GROVER, 1967, p. 42-64).

Estariam estas características presentes na obra de Francisco Valle, fazendo dele um membro da escola franckista? Não apenas na citada *Fuga* de Francisco Valle, mas em outras obras é possível notar algumas técnicas do compositor franco-belga. Américo Pereira em sua análise do *Telêmaco* compara a divisão em três partes do poema sinfônico, bem como o uso de temas cíclicos, como evidência da influência de Franck (PEREIRA, 1962, p.122). Neste aspecto está correto. A edição crítica e a análise da obra demonstraram com clareza a preocupação do autor com a forma cíclica e o uso da escrita por seqüência (MOTA/CASTAGNA, 2007, p.42).

No *Bailado na Roça* é possível notar a preocupação com a forma cíclica, o que outra vez foi observado por Américo Pereira (PEREIRA, 1962, p.122) e por Castagna, segundo este a obra “*exibe cuidadoso trabalho formal*” (CASTAGNA, 2007, p.41).

A escrita por seqüência, usada de forma semelhante a utilizada por Franck, é um aspecto técnico que chama atenção nas obras de Francisco Valle. Chen-Ju Chiang cita como exemplo desta técnica os primeiros compassos da celebrada sonata para violino de Franck. Ali, os primeiros compassos são repetidos e transportados a uma terça de distância. Este procedimento é recorrente no *Telêmaco*³, à guisa de exemplo, observe-se os compassos 162-172 da obra, assim estruturados:

c. 162-166 – dó maior. (Flauta)



c. 169-170 – mi maior. (Oboé).



c. 171-172 – lá bemol maior. (Flauta)



No exemplo acima observa-se que o mesmo motivo é transposto sem modificações profundas numa relação nas tonalidades de Dó maior, Mi maior e Lá bemol.

Apesar deste fato, a harmonia em Valle não possui a mesma complexidade da de seu professor. Fruto do pouco tempo de estudo em Paris? Valle utiliza amiúde em suas obras relações de tônica e dominante, e estas transpostas numa relação de terça, como citado no exemplo. Acordes de sétima aparecem apenas nas funções dominante e dominantes secundárias; acordes de nona são raros. Os acordes aparecem em posição fundamental quase sempre. Frases de quatro e oito compassos são uma constante.

O aspecto rítmico, pouco explorado por Franck, é muito marcante na obra de Valle. Nota-se com frequência a superposição de diferentes compassos durante longos trechos de suas obras. Algo que se observa em suas primeiras obras orquestrais como a *Valsa Scherzo*, no poema sinfônico *Telêmaco*, ou em obras posteriores como o *Bailado na Roça*, e ainda em uma de suas últimas obras, o poema sinfônico *Depois da Guerra*. Talvez este seja o principal traço de originalidade do compositor. Castagna observou na sua edição crítica da *Valsa Scherzo* que “*a Valse-Scherzo possui grande interesse na orquestração e na estrutura, destacando-se pelo seu vigor e pelas soluções musicais muitas vezes surpreendentes*” (CASTAGNA, 2007, p.39).

As mudanças de compassos ao longo da obra são muito interessantes. O compasso inicial é de 3/8. Uma súbita mudança para 2/8 altera profundamente a sensação de pulso. Na coda, quáteras de quatro colcheias, em compasso 6/8, sobre acompanhamento de seis colcheias, acentuam a sensação polirítmica.

A polirítmia do *Bailado na Roça* é das mais interessantes. Na segunda parte da obra, na seção *Samba*, compassos de 6/8, 3/4 e 2/4 são superpostos, como nos compassos 73 e 77. No compasso 97 e seguintes: flautas, clarinetas, fagotes e violoncelos estão em 2/4. Oboés, metais, percussão, primeiros violinos e contrabaixos, em 3/4. Segundos violinos e violas executam tercinas num compasso de 3/4, na prática um 9/8. Aliada a esta riqueza rítmica há a superposição, ou melhor, a justa-posição dos temas previamente executados.

III. Conclusão

O pouco tempo de estudo de Francisco Valle com César Franck lhe deram uma oportunidade ímpar de ser aluno de um dos mais importantes mestres da composição do final do século XIX. Apesar deste curto período de convivência, é notória na obra de Valle algumas características da técnica de Franck. Valle assimilou claramente o conceito de forma cíclica e do uso da escrita em seqüência. A harmonia cromática, aspecto dos mais importantes do idioma *franckista* está ausente na obra de Valle. O aspecto rítmico talvez seja o de maior interesse em sua obra.

A morte de Franck impediu que Francisco Valle tivesse uma relação mais longa com ele. Ao falecimento de seu professor seguiu-se o seu regresso a Juiz de Fora, motivada pela morte de seu avô. D’Indy exigira de Elpidio Pereira um mínimo de três anos de estudos, tempo superior aos estudos de Francisco Valle com Franck. Por certo o criterioso D’Indy não contaria Valle entre os membros do seletor grupo de *franckistas*.

Francisco Valle há que ser considerado um compositor que se manteve fiel aos preceitos acadêmicos, pode-se dizer dele que foi um *Romântico Acadêmico*, assim como outros compositores do século XIX na Europa e nas Américas. Em sua autobiografia Souza Lima assim se refere a Elpidio Pereira e à sua ópera *Calabar*:

“Músico sincero, sem preocupação de escrever obra de vanguarda, nem feições excêntricas, era aluno do mestre Paul Vidal. [...] Trata-se de um trabalho sincero, bem arquitetado, porém de construção ainda um pouco acadêmica. Seu autor, como já disse não era dado a arroubos harmônicos, nem faturas extravagantes” (LIMA, 1982, p. 83).

As mesmas palavras bem poderiam se referir à música de Francisco Valle.

A forte corrente nacionalista da primeira metade do século XX, reservou a esta geração de compositores românticos acadêmicos um pequeno espaço na historiografia e nas salas de concerto. Aurélio Tello observa no prefácio do livro *Francisco Valle* que:

“O romantismo [latino-americano] foi julgado com a mesma severidade com que foi condenada a música do período colonial depois dos movimentos de independência que eclodiram no primeiro terço do século XIX. Assim, um véu de esquecimento e indiferença caiu sobre os músicos românticos [...] Na verdade, nossa musicologia, disciplina jovem em um continente jovem, foi parca em sua atenção aos músicos românticos da América Latina. E não somente deixou de lhes dar um espaço justo nas páginas de nossas histórias da música como tampouco contribuiu à difusão de sua obra e à sua equilibrada apreciação” (in CASTAGNA, 2007, p.17-18).

Os poucos estudos aprofundados sobre os compositores do período, como já foi salientado, e no que tange a Francisco Valle, a exígua documentação encontrada, obriga o investigador a utilizar como principal fonte de pesquisa a própria obra do autor. Sendo necessária para a pesquisa que, localizada a obra, primeiramente se realize uma análise do texto musical (no caso de Valle, a edição crítica das fontes, como a que foi realizada nas obras publicadas no Projeto PAMM), buscando no próprio texto musical e no contexto histórico e social da época, explicações para a obra do autor.

A historiografia musical brasileira pouco contribuiu para uma visão profunda da obra do compositor, limitando-se a repetir aquilo que Camarate e Pereira um dia publicaram.

O cruzamento de dados, entre a historiografia musical brasileira, a recente bibliografia estrangeira, o estudo do contexto histórico, as críticas de jornal da época, a edição crítica e análise da obra de Francisco Valle é que permite responder à pergunta que dá título ao texto: não, ele não era um franckista. Mas estudou com César Franck!

NOTAS

¹ Segundo Américo Pereira Alfredo Camarate nasceu em Portugal, em 1840, falecendo em São Paulo, em 1904. Atuou como músico, compositor e jornalista. (PEREIRA, 1962, p.85-89).

² Segundo D’Indy apenas os seguintes compositores eram autênticos discípulos de César Franck Albert Coquard, Albert Cahen, Henri Duparc, Alexis Castillon, Camille Benoît, Augusta Holmès, Ernest Chausson, Paul de Wailly, Henri Kunkelmann, Pierre Brével (Breville?), Louis de Serres, Guy Ropartzz, Charles Bordes, Gaston Vallin, Guillaume Lekeu, e ele próprio. “*Estes, e apenas estes, conheceram o mestre intimamente e foram capazes de assimilar seus*

pensamentos íntimos e revigorantes conselhos” (INDY, 1909, p. 253-254).

³ Em carta escrita em Paris Francisco Valle diz a seu pai: “*Não é em três anos e tanto que um artista se forma, mas creio que não perdi o meu tempo*” (AMÉRICO, 1952, p.97).

⁴ “*o grande mestre da escola francesa [D’Indy] me fez sua falta de tempo que o obrigava a não aceitar meu convite [para ser seu professor particular]. Mas estaria pronto a ser meu professor na classe de composição da ‘Schola Cantorum’, previnindo-me porém, que durante três anos eu não poderia compor*” (PEREIRA, Elpidio, 1957, p.72).

⁵ As partituras do *Telêmaco*, da *Valse-Scherzo* e do *Bailado na Roça*, estão disponíveis no sítio: www.cultura.mg.gov.br/pamm (acesso em 29 de abril, 2009).

⁶ CASTAGNA, Paulo, 2007. Vide partitura no sítio: www.cultura.mg.gov.br/pamm (acesso em 29 de abril, 2009).

⁷ MOTA, Lúcius. A visão da historiografia musical brasileira sobre Francisco Valle, VIII Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora, 2007, inédito.

BIBLIOGRAFIA

- CASTAGNA, Paulo. Francisco Valle, terceiro volume do projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 2007.
- CHIANG, Chen-Ju. An Examination of the German influence on Thematic Development, Chromaticism and Instrumentation in the Ernest Chausson’s Concert for Piano, Violin and String Quartet, tese, The University of Arizona, 2006.
- COOPER, Martin. French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré. Oxford University Press, 1951.
- DAVIES, Laurence. César Franck and his Circle, London: Barrie&Jenkins, 1970.
- DEMUTH, Norman. César Franck, London: Dennis Dobson, 1949
- GROVER, Ralph Scott. The influence of Franck, Wagner and Debussy on representative works of Ernest Chausson, Lwensburg: Bucknell University Press, 1980.
- HART, Brian Jack. The Symphony in Theory and Practice in France, 1900-1914, tese, Indiana University, 1994.
- INDY, Vincent d’. César Franck, with an introduction by Rosa Newmarch, London: John Lane The Bodley LTD, 1909.
- LIMA, Souza. Moto perpetuo, a visão poética da através da música, autobiografia do maestro Souza Lima, São Paulo: IBRASA, 1982.
- MOTA, Lúcius. In CASTAGNA, Paulo. Francisco Valle. *Telêmaco*, *Cenas Sinfônicas*, apresentação e edição crítica. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 2007.
- _____. O olhar da historiografia musical brasileira sobre Francisco Valle, Anais do VIII Encontro Brasileiro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora, 2007 inédito.
- PEREIRA, Américo Pereira, O Maestro Francisco Valle, ensaio crítico biográfico, Rio de Janeiro: Edição do autor? 1962.
- PEREIRA, Elpidio de Brito. A música, o consulado e eu, Rio de Janeiro, edição do autor? 1957.

Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul: O início de um projeto ambicioso

Luiz Guilherme Duro Goldberg,¹ Isabel Porto Nogueira,²

* *Conservatório de Música, Universidade Federal de Pelotas*
¹guilherme_goldberg@hotmail.com, ²isadabel@terra.com.br

Palavras-Chave

Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, Projeto de interiorização da cultura artística,
Projeto Corsi-Fontainha

RESUMO

Este trabalho trata da fundação do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, abordando seus objetivos e identificando as realizações efetivadas em seu primeiro ano de existência, bem como sua relação com o Centro Musical Porto Alegrense. Dentre as suas prerrogativas, menciona-se o comumente chamado Projeto Corsi-Fontainha, que visava criar escolas de música em quinze importantes cidades do Estado gaúcho, além da promoção de concertos de renomados artistas internacionais.

I. O CENTRO DE CULTURA ARTÍSTICA DO RIO GRANDE DO SUL

Um grupo de professores de música que nesta capital se dedicam ao ensino de sua bela arte, acaba de tomar uma iniciativa, que deve ser recebida com os aplausos e o encorajamento que merece.

Propõem-se esses professores fundar uma Sociedade de Cultura Artística.

Desde logo convém assinalar, que, longe de vir combater ou dificultar, por qualquer forma, a missão do Centro Musical, a que já tanto devemos, a Sociedade de Cultura Artística vem completar e ampliar a obra deste.

A Sociedade de Cultura Artística, como seu próprio nome o está indicando, pretende trabalhar pelo desenvolvimento da cultura musical, não só em Porto Alegre, mas em todo o Estado. Para esse fim, procurará ela difundir o ensino da música no Rio Grande instituindo escolas em várias localidades. Nesse sentido já estão mesmo entabuladas negociações que vão bem encaminhadas, em várias cidades.

Em segundo lugar, contribuindo sempre para a melhor educação artística do nosso povo, a Sociedade, sem ter qualquer intenção de lucro, procurará fazer via à Porto Alegre, e às principais cidades do Estado, concertistas nacionais e estrangeiros, de mérito reconhecido e sobre cujo valor artístico não possa haver dúvidas.

Mais tarde, esse programa será ainda ampliado, à medida que o vá permitindo o apoio que o público der a essa iniciativa. E esse apoio não há de faltar, certamente, em se tratando, como nesse caso, de uma idéia digna do maior louvor.

Para tratar da fundação da Sociedade de Cultura Artística, à qual já deram sua adesão elementos valiosos do nosso meio musical, haverá uma reunião no próximo domingo, 14 de novembro, às 10 horas, no salão de honra do Correio do Povo. (*Correio do Povo*, Theatros e Artistas, 11/11/1920).

Assim foi anunciado o surgimento de uma das mais importantes iniciativas culturais ocorridas no Rio Grande do Sul da Primeira República. Com um projeto ambicioso, seria a instituição que iria capitanear o desenvolvimento musical do Rio Grande do Sul, somando-se à fundamental atividade do Centro Musical Porto Alegrense.

Tratava-se de uma aliança conveniente entre dois importantes protagonistas do ambiente musical gaúcho do momento, como esclarece a notícia veiculada no *A Federação*, em 12 de dezembro de 1920. “Por iniciativa dos conhecidos professores José Corsi e Guilherme Fontainha, vai ser fundado nesta capital o Centro de Cultura Artística com os elementos artísticos aqui existentes.” (*A Federação*, Theatros e Diversões, 12/11/1920). Em outros termos, o presidente do Centro Musical Porto Alegrense e diretor do Instituto Musical de Porto Alegre (CORTE REAL, 1984, p.281), José Corsi, em conjunto com o futuro diretor do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Guilherme Halfeld Fontainha, estavam à frente da nova proposta.

Tal protagonismo se manifestaria ainda de forma mais definida ao se constatar que, em seu braço educativo, pretendia “propagar, por todo o Estado, um ensino musical homogêneo por escolas que seguirão os mesmos métodos adotados no Conservatório de Música e no Instituto Musical, desta capital” (*A Federação*, Theatros e Diversões, 12/11/1920) que, por sua vez, reportavam-se às bases estabelecidas pelo Instituto Nacional de Música.

Ainda sobre esta questão, torna-se importante a informação na qual já havia negociações em andamento em algumas cidades do Estado, embora suas definições só fossem encontradas em notícias posteriores a fundação do Centro de Cultura Artística.

Já em seu segundo pilar, a promoção de concertos de renomados artistas trazia em seu bojo a concepção da profissionalização da área musical, servindo para a expansão do mercado de trabalho tanto quanto a criação de escolas de música, através do exemplo apresentado por concertistas “de mérito reconhecido”.

Desta maneira, nasceria o Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul com um projeto extremamente ambicioso, que, para ser plenamente efetivo, deveria dispor de algum tipo de apoio oficial.

II. FUNDAÇÃO

As atividades de fundação do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul distribuíram-se em duas reuniões. A primeira ocorreu em 14 de novembro de 1920, no Salão de Honra do Correio do Povo, onde efetivamente foi fundado. Conforme divulgado no *Correio do Povo*, de 16 de novembro, a sessão foi aberta por José Corsi que expôs os fins da nova instituição que “pode-se dizer, é uma obra de ampliação do Centro Musical, a que tanto já devem os amantes da arte da música” (*Correio do Povo*, Theatros e Artistas, 16/11/1920). Aqui, mais uma vez, observa-se a íntima ligação entre os dois Centros.

Durante o relato de seus objetivos, ao referir-se à difusão do ensino da música no Estado, Corsi menciona que serão criadas escolas de música nas cidades de Itaqui, Uruguaiana, Alegrete, São Gabriel, Bagé, Rio Grande, Santa Maria, Cruz Alta, Cachoeira, Santa Cruz, Caxias, Montenegro e São Leopoldo.¹ Tal abrangência bem ilustra a grandeza da tarefa a que se propunham. A seguir, e ainda atrelado à questão da educação musical, Corsi trata da importância da vinda de concertistas à Porto Alegre e outras cidades do Estado, lamentando que, geralmente, estes apresentam-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, daí rumando diretamente para Buenos Aires.

Para encerrar a sessão, foi apresentada e aprovada por unanimidade a proposição de serem todos os presentes nesta reunião considerados sócios fundadores do Centro de Cultura Artística, bem como nomeada uma comissão para a elaboração de seus estatutos.

Assim, apresentam-se como sócios fundadores, Murillo Furtado, Amadeo Lucchesi, Rocco Postiglione, E. G. Calderon de la Barca, G. Roberti, Brutus Pedreira, Raul Silva e Leonardo Truda, Eugênia Masson, Vicentina Ferreira, Clara C. Marques Pereira, Luiza Torres Corsi, Aida Poggetti, Sybilla Fontoura, Maria Pinto, Brigida Rocha Farias, Emilia F. Gomes, Anna Netto Pires, Maria Antonieta Martins, Genny Masson, Cora Assmus, Ruth de Azevedo, Semiramis Pires, Olinta Braga, Celia Ferreira, Gladys Ferreira, E. L. Strata Regina, Maria Wanda Barros, Dinah Borges da Fonseca, Pasqualina Carravetta, Marta de Leão, Etelvina Barreto, Diva Braga da Silva, Olga Pickersgill, Emilia Autran, Nina Pickersgill, Ondina Peixoto, Ruth Silva e Lydia Brockmann.

Quanto à elaboração dos estatutos, sua elaboração ficou a cargo dos “maestros” José Corsi e Guilherme Fontainha, e do Dr. Francisco de Leonardo Truda.

Na segunda reunião, ocorrida em 28 de novembro no Salão Nobre do A Federação, órgão do Partido Republicano, ocorreu a aprovação dos estatutos e a eleição da primeira diretoria. Esta, escolhida por aclamação, ficou assim definida: Guilherme Fontainha, diretor artístico; José Corsi, diretor técnico; Pasqualina Carravetta, secretária; Sybilla Fontoura, tesoureira.

- O apoio oficial seria selado em reunião dos diretores do Centro de Cultura Artística com o Presidente do Estado, Borges de Medeiros, ocorrida nos primeiros dias de dezembro de 1920. Na ocasião, onde foram relatar os objetivos da nova organização e o amplo programa que planejavam realizar, Borges de Medeiros “prometeu dar a este todo apoio, facilitando, assim, a realização de seus elevados objetivos” (Correio do Povo, Theatros e Artistas, 7/12/1920). E, ao que tudo indica, tal apoio não se restringiu a uma promessa, já que Borges de Medeiros teria realizado um despacho recomendando o Centro de Cultura Artística aos Intendentes das cidades a serem percorridas, conforme relatado por Corsi e Fontainha (A Federação, 28/01/1921). Tal despacho teria sido publicado no A Federação, embora ainda não tenha sido localizado.

III. PROJETO EDUCATIVO

Assim, em janeiro de 1921, efetivamente inicia-se a tarefa a qual se dispunha o Centro de Cultura Artística, com a viagem de José Corsi e Guilherme Fontainha a algumas cidades do

interior do Estado. Conforme o relato publicado no A Federação de 28 de janeiro de 1921, em uma primeira etapa, foram visitadas as cidades de Bagé, Itaqui, Uruguaiana e Alegrete.

A certeza do sucesso de suas empreitadas veio à resposta à pergunta “E quantas dessas escolas fundaram?” A resposta foi enfática:

Tantas quantas são as localidades que já visitamos. Em todas elas, os Intendentes Municipais, a cuja solicitude somos profundamente agradecidos, prontamente acederam a dar-nos o apoio de que necessitávamos. Ao mesmo tempo, a população dessas cidades nos amparava, sendo numerosas, logo nos primeiros dias, as inscrições de alunos.

Em Bagé, onde nossa missão foi grandemente facilitada pelo auxílio do coronel Tupy Silveira e pelo concurso do coronel João Prati, obtivemos do visconde de Ribeiro Magalhães, num gesto que muito revela, promessa da construção de um esplêndido prédio, onde irá funcionar a escola.

[...]. Em Itaqui, foi incansável o Dr. Bernardo Piffero, dando-nos, também, valiosíssimo concurso o D. Joaquina Barbosa e as senhoritas que se dedicam ao estudo da música e o Sr. Emílio Boeckler, Dr. Oswaldo Degrazia e o Sr. Cardoso, do Jornal de Itaqui.

Em Uruguaiana, valeu-nos grandemente a boa vontade do Dr. Flores da Cunha e o interesse que pela nossa iniciativa tomaram, apoiando-a fortemente, os Srs. Sérgio de Oliveira e Oswaldo Aranha.

Em Alegrete, o Intendente Dr. Francisco Carlos Dornelles, assim como o deputado Fredolino Prunes tudo fizeram para facilitar-nos o desempenho da nossa missão. [...]. (A Federação, 28/01/1921).

Importante observar neste relato a presença de personalidades ilustres da política estadual e nacional, como Flores da Cunha e Oswaldo Aranha, além dos Intendentes e pessoas de destaque nas localidades visitadas, mostrando que a rede de articuladores que estava envolvida na efetivação dos planos do Centro de Cultura Artística recebia o respaldo oficial dos detentores do poder público.

Tal comprovação foi possível mediante a observação de uma constante encontrada no rastreamento das informações referentes à criação das escolas de música: patrocínio do governo do Estado e subvenção do governo municipal.

Também mais uma vez a relação umbilical entre o novo Centro de Cultura e o Centro Musical Porto Alegrense se manifesta por ocasião das tratativas de criação das escolas de música. Nestas oportunidades, geralmente ocorriam concertos da orquestra do Centro Musical, que atuava como um catalisador para a recepção esperada.

Conforme rastreado em A Federação (24/03, 26/03, 29/03, 31/03, 01/04, 02/04, 04/04, 07/04, 09/04, 14/04, 26/04, 11/05, 18/05, 19/05, 20/05), a série de concertos realizados foi assim distribuída:

Tabela 1. Concertos da orquestra do Centro Musical Porto Alegrense no ano 1921, conforme A Federação.

Data	Cidade	Observação
12 e 20/03/1921	Porto Alegre	
27/03/1921	Montenegro	
29/03/1921	Caxias do Sul	
29 e 30/03/1921	Cachoeira do Sul	Orquestra com 40 músicos
1, 2 e 3/04/1921	Santa Cruz	

4 e 5/04/1921	Cachoeira do Sul	Dai seguiram para Santa Maria
10/04/1921	Passo Fundo	Orquestra com 40 músicos
21/04/1921	Alegrete	
24/04/1921	Itaqui	Junto com a inauguração do Conservatório
15 e 16/05/1921	Rio Grande	
18 e 20/05/1921	Pelotas	

Cabe esclarecer que, embora em 01/04 houvesse anúncio de futuro concerto em Jaguarão, sua data ainda está indefinida. Além disto, observa-se que nem todas as cidades da turnê estavam contempladas no projeto, como Passo Fundo e Pelotas.

Também é digno de nota que a orquestra do Centro Musical Porto Alegrense era formada por 90 professores (A Federação, 29/01/1921), o que permitia que dois concertos ocorressem simultaneamente. É o que se observa na tabela acima, em 29 de março, com concertos em Caxias do Sul, a cargo do maestro Lanzini, e em Cachoeira do Sul, regido pelo maestro Luiz Pedrahyta.

Assim, tomando-se por base as coletas de dados efetuadas em dois importantes jornais de Porto Alegre, como resultado de seu projeto educativo, neste primeiro ano, efetivamente foram instaladas cinco escolas de música: Itaqui, em 24 de abril; Bagé, em 10 de maio; Cachoeira do Sul, em 10 de julho; Montenegro, em 24 de julho; Alegrete, em data ainda não definida.

Alerta-se ainda que, desta forma, altera-se a informação sobre ter sido o Conservatório de Música de Bagé o primeiro a ser criado pelo Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul (CORTE REAL, 1984, p.294). Segundo este autor, tal fundação teria ocorrido em 10 de abril, isto é, um mês antes das datações até o momento constatadas.

As projeções para o futuro foram manifestadas por José Corsi, em entrevista fornecida em 21 de novembro de 1921: já estavam tratadas as fundações das escolas de música de São Leopoldo, Rio Grande e Jaguarão, ainda não efetivadas devido aos compromissos de final de ano; também projetadas para 1922, acrescenta Caxias do Sul, Santa Cruz, Livramento e São Gabriel; posteriormente, Cruz Alta, Uruguaiana e Santa Maria.

IV. PROJETO ARTÍSTICO

O projeto artístico defendido pelo Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul também se mostrou ambicioso, mas nem por isso inviável.

A tabela abaixo mostra o rol de artistas planejados e efetivados a realizar concertos em Porto Alegre no ano de 1921.

Tabela 2. Concertos promovidos e planejados pelo Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul no ano 1921.

Data	Artista	Observações
22 e 25/06/1921	Ignaz Friedmann	
16, 18 e 20/08/1921	Wilhelm Backhaus	
06 e 09/09/1921	Michel Livchitz	
	Quarteto Wendling	Não realizado
	Ninon Wallin Pardo	Não realizado

A viabilização destes concertos, pela assinatura dos sócios e interessados, demonstra uma sociedade mobilizada e receptiva aos projetos musicais propostos pelo Centro de Cultura Artística. Em entrevista publicada no A Federação em 21 de novembro, ao fazer o balanço das atividades artísticas de 1921, José Corsi saúda a mobilização observada na comunidade porto alegrense, embora lamente que alguns eventos não tenham sido realizados exclusivamente por falta de teatro ou sala de concerto disponível na ocasião.

Para 1922, Corsi assim projeta:

[...]. A nossa série de concertos iniciar-se-á em março ou abril. Como o fizemos este ano e como é do nosso programa, só traremos à Porto Alegre verdadeiras notabilidades. Quanto a algumas, embora seja prematuro dar nomes, já estamos em adiantadas negociações com os respectivos empresários. E é possível ou, ao menos, temos grande esperança de poder abrir o ano apresentando à admiração do nosso público uma legítima e grande glória da arte brasileira. (A Federação, 21/11/1921).

Como o projeto artístico do Centro Artístico não deveria se restringir à capital do Estado, devendo abranger às cidades onde o projeto educativo já estivesse implantado, resta, ainda, rastrear quais destes concertos foi levado ao interior do Rio Grande do Sul.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora os estudos atuais referentes ao ensino musical no Rio Grande do Sul da Primeira República costumeiramente abordem instituições em particular, como o Conservatório de Música de Pelotas (NOGUEIRA, 2003 e 2005), o Conservatório de Música do Rio Grande (GOLDBERG, L. G.; SPARVOLI, R., 2008) ou o Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (WINTER, L.; BARBOSA JÚNIOR, L. F.; MÂNICA, S. S., 2008), recentemente o foco tem se alterado para uma abordagem unificadora e mais abrangente. Tal é o que se observa nos trabalhos de Nogueira, Goldberg e Silva (2008) e Goldberg, Nogueira (2009).

Assim, procura-se definir as estratégias de ação do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, tido como responsável pela fundação de quinze escolas de música no Estado gaúcho. A leitura crítica de suas realizações, obtidas exclusivamente de fontes jornalísticas, pode auxiliar na constatação da efetiva realização de seus objetivos, na fixação de datas de fundação de escolas de música até então esquecidas, além de diagnosticar a circulação dos artistas programados por este Centro.

Desta maneira, apresenta-se aqui o início de uma tarefa ampla, tal qual a pretendida pelo Centro de Cultura Artística, embora se tenha a convicção de que a falta de documentos oficiais inviabilize uma conclusão plena. Apesar disto, tem-se a consciência da contribuição desta pesquisa para o mais amplo entendimento da história da música no Rio Grande do Sul.

NOTAS

¹ A estas cidades, foi acrescentado, posteriormente, Jaguarão e Livramento, conforme relato de Sá Pereira publicado na Revista Ilustração Pelotense, em outubro de 1921. (NOGUEIRA, 2007, p. 66).

REFERÊNCIAS

- CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- GOLDBERG, L. G.; SPARVOLLI, R. *O Conservatório de Música do Rio Grande no jornal O Tempo: abordagens preliminares*. No prelo, 2008.
- GOLDBERG, L. G.; NOGUEIRA, I. P. *O ensino musical no RS da Primeira República: o Rio Grande dos Conservatórios*. No prelo, 2009.
- NOGUEIRA, Isabel Porto. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasi,) de 1918 a 1968*. Pelotas: Editora Universitária, 2003.
- _____. (org.). *História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005.
- _____. *A música na revista Ilustração Pelotense 1919-1927: Catálogo das notícias e imagens sobre música publicadas na revista Ilustração Pelotense*. Pelotas: no prelo, 2007.
- NOGUEIRA, I. P.; GOLDBERG, L. G.; SILVA, F. *Instituições Musicais no Rio Grande do Sul no período 1915 - 1925: um estudo sobre o projeto de interiorização da cultura artística de Guilherme Fontainha e José Corsi*. IN: MICHELON, F.; TAVARES, F. T. (org.). *Memória e patrimônio : ensaios sobre a diversidade cultural*. Pelotas: Editora e Gráfica da Universidade Federal de Pelotas, 2008, v. 1, p. 91-105.
- WINTER, L.; BARBOSA JÚNIOR, L. F.; MÂNICA, S. S. O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: fundação, formação, primeiros anos (1908-1912) e incorporação à universidade. IN: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº1, 2008. p.195-219. (http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista/artigos_pdf/artigo08.pdf)

Periódicos

A Federação, 12/11/1920
 A Federação, 28/01/1921
 A Federação, 29/01/1921
 A Federação, 24/03/1921
 A Federação, 26/03/1921
 A Federação, 29/03/1921
 A Federação, 31/03/1921
 A Federação, 01/04/1921
 A Federação, 02/04/1921
 A Federação, 04/04/1921
 A Federação, 07/04/1921
 A Federação, 09/04/1921
 A Federação, 14/04/1921
 A Federação, 26/04/1921
 A Federação, 11/05/1921
 A Federação, 18/05/1921
 A Federação, 19/05/1921
 A Federação, 20/05/1921
 A Federação, 21/11/1921
 Correio do Povo, 11/11/1920
 Correio do Povo, 16/11/1920
 Correio do Povo, 07/12/1920

Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea: o erudito e o popular juntos como alternativa à formação musical tradicional.

Marcela Perrone

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Música – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

marcelalauraperrone@gmail.com

Palavras-Chave

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, Formação, Música contemporânea, Música popular

RESUMO

Os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (1971-1989) constituíram num centro de discussão e difusão de um *universalismo particular*, que não teve sucessores diretos até hoje. A proposta pretendia canalizar as inquietudes de jovens compositores, instrumentistas, pedagogos e regentes e oferecer uma alternativa à formação musical oferecida pelas instituições superiores de ensino de música, ao integrar a música erudita contemporânea e a popular.

ABSTRACT

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (1971-1989) where short term courses in which was debated and spread a *particular universalism*. Since the courses were discontinued it hasn't have direct successors. That proposal hoped to cope with the variety of interests of young composers, performers, teachers and conductors and offer an alternative way to the musical institution's education by combining contemporary art music and popular music.

I. INTRODUÇÃO

A presente comunicação tem por objetivo apresentar os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, CLDMC (1971-1989), como um dos marcos de nossa pesquisa sobre Música de Fronteira: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda.

II. ORIGENS

As origens dos CLDMC estão vinculadas as inquietudes de um grupo de jovens compositores uruguaios que foram alunos de Héctor Tosar: Coriún Aharonián, Conrado Silva, Daniel Viglietti e Ariel Martínez e que fundaram em 1968 o Núcleo Música Nueva em Montevideu.

A eles se soma compositora argentina Graciela Paraskevaídís que havia participado das atividades do Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Claem) pertencente ao Instituto di Tella em Buenos Aires como bolsista no biênio 1965-1966. Posteriormente Aharonián e Martínez também seriam bolsistas do Claem em 1969, mas o primeiro partiu para prosseguir seus estudos como bolsista na Europa no final do primeiro ano. Podemos dizer que esses jovens formaram-se em seus países de origem, participaram da vida musical local estreando peças, organizaram concertos e associações¹ e preocupavam-se em manter atualizada a sua formação musical. Por exemplo, alguns deles assistiram aos Cursos Internacionais de férias em Darmstadt, que abordavam a problemática do ensino da composição e da interpretação da chamada música nova através de palestras e oficinas, além da difusão de nova música em estréias no ciclo de concertos. As diferentes experiências de cada um deles, junto com a vontade

de quebrar o isolamento entre músicos latino-americanos e o desejo de participar de um movimento que canalizasse as necessidades de ter uma formação séria e atualizada convergiram para a organização dos CLDMC.

Tosar aceitou, em 1968, ser presidente honorário do Núcleo Música Nueva em Montevideu e logo depois aceitou o convite dos músicos para co-organizar o primeiro CLDMC, sendo presidente da comissão organizadora dos cursos de 1971 a 1977, quando entregou a presidência a José Maria Neves.

Nas primeiras edições dos Cursos os responsáveis foram Tosar e Aharonián, com a colaboração de Maria Teresa Sande, Conrado Silva e Miguel Marozzi. Mais tarde a equipe permanente contou com Conrado Silva, Paraskevaídís e Aharonián, mais Héctor Tosar, José Maria Neves (Brasil), Miguel Marozzi (Uruguay), Emilio Mendoza (Venezuela) e Cergio Prudencio (Bolívia). Entre os colaboradores principais estiveram Marly Bernardes Chaves, Eduardo Bértola, Martha Guerrero de Cano, Violeta Hemsy de Gainza, Margarita Luna, Luiz Mendoza, Anna Maria N. L. de Parsons, John Parsosns, Marta Sima, e Maria Stella Neves Valle (Soares, 2006). A lista de professores e palestrantes inclui importantes nomes como Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Diether Schnebel e Gordon Mumma.

Como sintetizou o compositor chileno Eduardo Cáceres, os CLDMC foram o único evento anual em seu gênero em toda à América Latina, por serem auto-financiados, auto-gestionados e por terem caráter itinerante. Foram realizados no Uruguai, Argentina, Venezuela, Brasil e República Dominicana (Cáceres, 1989).

Junto à necessidade de atualização dos compositores e estudantes de composição soma-se a necessidade de acercar o repertório contemporâneo erudito aos intérpretes, pedagogos e regentes, considerando que no contexto da América Latina a educação institucionalizada tende a se estancar no passado europeu até o romantismo tardio. Muitos músicos que passaram pelos CLDMC mencionam em seus currículos como um momento importante de sua formação.

III. CONTEXTO

Tanto os CLDMC como o Festival de Música Nova (SP) ligavam seus ideais estéticos à resistência política às ditaduras então vigentes na América Latina.

Compositores, instrumentistas e musicólogos vindos de várias partes do mundo participavam deles, pagando eles mesmos suas próprias passagens, e sem cobrar cachês, pois as organizações só estavam em condições de proporcionar hospedagem e alimentação. Esse fato indicaria que muitas personalidades vinham para dar apoio ao movimento. Na tese de Teresinha Prada Soares (2006) podemos encontrar as origens e as ligações entre os CLDMC e o Festival de Música

Nova, podendo constatar a presença de várias figuras em ambos os eventos.

Os compositores do Núcleo resolveram criar em 1971 o *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* que se deu em Cerro del Toro, Uruguai, e logo nesse primeiro evento compareceu o compositor italiano Luigi Nono, famoso por sua obra de vanguarda tanto quanto por seu comprometimento político de esquerda, apoiando e confirmando o ideal dos compositores uruguaios em buscar uma via própria na linguagem composicional, que não ficasse mais sob a tutela histórica da Europa.

(...) Foi ao entrar em contato com os uruguaios e ao passar a frequentar os *Cursos* que Gilberto Mendes teve interesse em convidar e trazer vários músicos do *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* para o Festival Música Nova – há pelo menos 40 nomes em comum que transitaram pelos dois eventos. Assim, uma ligação forte entre as duas mostras se estabeleceu ao longo da década de 70 e início dos anos 80. (...) Aliada a essa falta de informação dos órgãos de Censura [para analisar e entender o material da música erudita de vanguarda], foi marcante a questão da ausência de apoio financeiro oficial em ambos os eventos. Isso pode ser visto como algo que acabou se revertendo a favor dos dois grupos, já que proporcionou uma certa autonomia na realização do Festival e dos *Cursos*, como espaços privilegiados e catalisadores da produção da vanguarda pós-segunda guerra e suas futuras tendências (Soares, 2006).

O caráter autônomo e não institucional da iniciativa gerava um ambiente de transmissão do conhecimento não vertical: o intercâmbio entre colegas de outros países e a possibilidade de debater sobre as obras apresentadas com os compositores e intérpretes na hora das audições eram circunstâncias que raramente se apresentavam no ensino formal das carreiras profissionalizantes estabelecidas. Segundo Cáceres, os docentes integravam-se ao grupo de alunos gerando contatos frutíferos num marco intencionalmente não hierárquico e não acadêmico (Cáceres, 1989). Por outro lado Tato Taborda, que foi aluno e docente dos CLDMC, aponta que talvez o dado mais importante desta experiência “foi propiciar o contato, ao longo de mais de uma década, com os compositores e intérpretes da sua geração, no âmbito continental”².

IV. MODALIDADES DE ATIVIDADES

A oferta e as modalidades eram variadas, e mudavam cada ano em virtude dos professores participantes.

Eram oferecidas várias modalidades de oficinas: composição erudita e popular, técnicas instrumentais, técnica vocal, luteria, técnicas eletroacústicas em nível básico e um nível mais avançado que incluía a composição. Em algumas edições se contou com o curso de execução de instrumentos andinos, ministrado pelo compositor e regente boliviano Cergio Prudencio além de oficinas com propostas de improvisação destinadas a compositores e pedagogos.

Os seminários compreendiam análise de música de século XX, análise de música popular ou de um repertório específico, como por exemplo, o caso dos compositores convidados dedicando-se às suas obras, abordando desde as novas técnicas instrumentais até técnicas mistas e eletroacústicas. Também eram frequentes os seminários sobre estética, semiótica e educação musical.

As palestras eram sessões mais breves, de 45 minutos até duas horas, onde os convidados desenvolviam um tema de seu domínio específico ou relacionado aos seus países de origem.

O planejamento das variadas atividades simultâneas permitia ao aluno escolher seu plano de trabalho, aprofundando-se em áreas específicas de seu interesse, e também lhe permitia participar de atividades comuns como apresentações de trabalhos de alunos e professores.

V. DIVERSIDADE

No artigo “*Los cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea-una alternativa diferente*”, do compositor chileno Eduardo Cáceres³, pode-se ver o caráter integrador na presença do “popular” e do “erudito” no inventário do repertório dos concertos e audições e na ementa dos cursos e seminários. Dentro dos seminários encontramos a presença de músicas que poderiam ser estudadas pelo folclore ou pela etnomusicologia nas atuais carreiras, mas que eram abordadas em diálogo com a criação contemporânea atual, como foi o caso do mexicano Arturo Salinas na edição número XV em 1989 (Cáceres, 1989). Nesse marco, articulavam-se as novas técnicas instrumentais com a eletroacústica, a improvisação e as músicas populares urbanas de diferentes procedências. O que na formação atual aparece como fragmentado ou super especializado era integrado dentro desta nova proposta. Diether Schnebel⁴, em uma entrevista concedida quando esteve no Brasil para assistir ao Festival de Música Nova em 2005, comenta a importância da sua curiosidade em ouvir músicas de diferentes culturas tecendo pontos de contato com a experimentação sonora da música de vanguarda:

Nos anos 60, a Unesco produzia uma série de discos com música de vários países. Eu ganhei de presente um com músicas do Tibet e fiquei ao mesmo tempo chocado e fascinado! Era como a nossa música de vanguarda! Eles a faziam em seus instrumentos, e nós não a conhecíamos. Eu ganhei também um com músicas africanas e, em 1961, quando eu compus “Glossolalie”, uma peça maluca para narradores e instrumentistas, eu ouvi essa música africana e pensei: “Eles também fazem ‘Glossolalie’!” Então eu sempre procurei conhecer músicas de outros lugares do mundo. Mas isso tudo foi nos anos 60. Nos anos 80 isso virou uma moda comercial: “música multicult” (in Bithondi, 2005)⁵.

A busca do “novo” na criação musical estava relacionada à abertura para a escuta de universos sonoros considerados novos por serem *desconhecidos*, ainda que fossem antigos dentro das tradições de outras culturas. Esse *outro desconhecido* poderia habitar territórios longínquos, ou alguma região do próprio país ou outro país latino-americano. O “re-descobrimento” do folclore e de músicas populares urbanas da região por parte dos estudantes de composição abriu as portas para novas sonoridades e para repensar a questão da identidade dentro das práticas composicionais, muito além da falsa oposição nacionalismo-universalismo que caracterizou as décadas anteriores. Mas a ideia de juntar essas modalidades num curso de férias ou oficina não volveria a concretizar-se.

No decurso da década dos anos oitenta apareceriam diversas associações de estudo e pesquisa da música popular e carreiras de graduação especialmente dedicadas a música popular, ao folclore e a etnomusicologia. Com esse processo de institucionalização e especialização, os cursos e festivais de música popular e erudita contemporânea se desenvolveriam separadamente. Porém, alguns dos que frequentaram os CLDMC como alunos e/ou professores

desenvolveram propostas artísticas que refletem influências dessa dupla formação, chegando a produzir músicas que poderíamos situar na fronteira.

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das experiências dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* criou-se uma comunidade cuja consciência não excluía nem o erudito nem o popular, e que concebia os traços musicais pertencentes a uma cultura identificada como própria dentro dum contexto maior do que o nacional: *o regional latino-americano*. A formação atualizada do que era considerado *novo* e *vanguarda* no contexto europeu e norte-americano era tão importante quanto os movimentos musicais regionais e as criações de seus principais integrantes, igualmente novas e enriquecedoras para os alunos. A audição e o debate dessas músicas proporcionavam o material para a reflexão teórica, estética e ética. A formação dos compositores continuou baseando-se na aquisição de ferramentas técnicas e o conhecimento de determinados paradigmas eruditos. Mas, um dos legados dos CLDMC é que o compositor local não necessita ajustar-se a esses paradigmas excludentes nem responder as *expectativas* procedentes de outras partes do mundo.

AGRADECIMENTOS

Com a ajuda da bolsa da CAPES.

NOTAS

¹ Núcleo de Música Nueva de Montevideo (NMN); Sociedad Uruguaya de Música Contemporânea (SUMC).

² Samba do crioulo doido, Por Tato Taborda. Em Atravez, associação artístico cultural, Cadernos de análise musical. Disponível em http://www.atravez.org.br/ceam_8_9/crioulodoido.htm

³ Publicado no n° 172 da *Revista de Musicologia Chilena* em 1989.

⁴ Compositor, musicólogo, filósofo e teólogo alemão nascido em 1930, que frequentou os cursos de férias de Darmstadt na década de 1950 e depois se interessou por uma estética diferente de seus colegas. Assistiu como professor à XIV Edição dos CLDMC em Cerro del Torro, Uruguay.

⁵ BITHONDI, Matheus. A busca do desconhecido. Uma conversa com o compositor Diether Schnebel, que veio ao Brasil para o Festival de Música Nova. Em Revista Trópico. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2633,1.shl>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONIAN, Coriún. *El centro latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada*, Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 5, Santa Fe, Argentina, Diciembre de 1996.

_____. : *Resumen de los quince Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, 2007. Disponível em <http://www.latinoamerica-musica.net/>

CÁCERES, Eduardo. *Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*. Revista de Musicología chilena (RMCH), XLIII/172 (julio- diciembre, 1989), pp. 46-84.

NONO, Luigi. *Cours Latino-Américain de musique contemporaine*. Ecrits, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou; traduits sous la direction de Laurent Feneyrou. Musique/passé/présent. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993, pp.406-411.

PRADA SOARES, Teresinha Rodrigues. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. Tese de doutorado. Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, USP, 2006.

A ópera *Alda* de José Pedro de Sant'Anna Gomes: estrutura e história

Marcos da Cunha Lopes Virmond*, Lenita Waldige Mendes Nogueira[#]

*Departamento de Música, Universidade do Sagrado Coração

[#]Departamento de Música, 'IA - UNICAMP

¹mvirmond@ils1.br, ²lwmn@iar.unicamp.br

Palavras-Chave

Sant'Anna Gomes, *Alda*, musicologia histórica

RESUMO

Irmão mais velho de Carlos Gomes, Sant'Anna Gomes foi compositor pouco profícuo, mas com produção muito variada, incluindo música ligeira, música sacra e duas óperas. *Alda*, de 1904, foi a única ópera que completou sua morte impediu sua estréia. O enredo inclui as relações de amor e conflitos entre ciganos e nobres na região de Alvernia (França) no início do século 13, sendo o libreto escrito pelo poeta italiano Giuseppe Emilio Ducati. A música é de corte romântico e conservador para a época em que foi escrita e resume-se a uma ópera de números dentro da estrutura usual do melodrama italiano da primeira metade do século XIX. Entretanto, por sua relação com Carlos Gomes, o estudo musicológico dessa obra assume duplo interesse, pois que não só permite a discussão de uma das mais importantes produções de Sant'Anna Gomes enquanto compositor brasileiro do período romântico, como poderá esclarecer quais relações e influências estéticas poderiam ter ocorrido entre Sant'Anna e seu famoso irmão.

I. O IRMÃO DE ANTÔNIO CARLOS GOMES

José Pedro de Sant'Anna Gomes nasceu em Campinas em 1834 e veio a falecer em 1908. Sua produção musical ainda não foi extensivamente explorada, ainda que parte e sua obra de câmara já tenha sido objeto de apreciação musicológica e apresentada em concertos, através do Projeto Memória Musical Campineira de 1992 e nas comemorações do centenário de seu falecimento em 2008 (Nogueira, 1992 e 2006).

Sant'Anna era irmão mais velho de Antonio Carlos Gomes e tiveram uma relação muito afetuosa e parceira durante a vida. Sua formação e atividades musicais foram concomitantes sob a orientação severa do pai, Manoel Jose Gomes. Sant'Anna sempre exerceu influência positiva sobre Carlos. Ao longo dos anos, a figura de Sant'Anna Gomes foi como um esteio na atribulada vida do irmão, atuando como conselheiro e incentivador.

No que tange suas atividades individuais, Sant'Anna atuou de forma muita intensa na vila de São Carlos, depois Campinas, como compositor, regente, instrumentista, professor, juiz de paz e empresário. Além de substituir o pai em suas responsabilidades musicais na vila, exerceu por muito tempo a regência da Orquestra do Teatro São Carlos em Campinas, onde se apresentavam diversas companhias de ópera, em especial as italianas, que não tinham orquestra própria e trabalhavam com a do teatro. Foi também negociante de músicas e instrumentos musicais e atuou também como professor e violinista, instrumento que demonstrou uma intimidade de virtuose.

No que se refere à composição, Sant'Anna transitou por diversos gêneros e seu catálogo inclui peças orquestrais, vocais, obras para banda e duas óperas. *Alda* é a única ópera que concluiu, mas que continua inédita em termos de apresentação pública. Sua outra tentativa, *Semira*, não foi concluída. Nos últimos anos de sua vida, participou da composição de uma *Pastoral*, com texto de Coelho Neto, então professor da escola Culto à Ciência em Campinas.

José Pedro Sant'Anna Gomes se enquadra no grupo de compositores com pouca visibilidade, sendo relevante investigar melhor sua produção, particularmente com as ferramentas de musicologia histórica, para que se possa oferecer edições críticas aos musicistas e regentes que desejem dar vida a estas obras. Esta é a única maneira de expor a obra de um artista para que ela se submeta ao crivo do público, de críticos e musicólogos e se faça um julgamento consciente da sua produção.

II. A ÓPERA ALDA

Alda se divide em quatro atos e seu libreto é em italiano. Como Sant'Anna estava desejoso de compor uma ópera, Carlos Gomes teria enviado para o irmão em Campinas (Nogueira, 2001). O texto é de autoria de Giuseppe Emilio Ducati. Esse mesmo poeta foi responsável pelo texto de algumas canções de Carlos Gomes (*Dolce rimbrowero* e *Per me solo*) e Pietro Mascagni (*Risveglio*). A ópera foi concluída em 1904, mas nunca foi encenada, apesar de o compositor ter obtido recursos do governo para fazê-lo. A morte o surpreendeu. Por outro lado, seria interessante verificar como seria recebida esta ópera, uma vez que em 1904, mesmo Campinas já não apresentava ambiente propício a este gênero de espetáculo, sendo de maior apelo ao público as revistas e as operetas (Nogueira, 2001, 328).

III. O LIBRETO DE ALDA

Alda se desenvolve em quatro atos e tem um típico libreto de ópera italiana do século XIX, com tons exóticos. A trama se desenvolve entre um grupo de ciganos e nobres perto de um castelo medieval na região de Auvernia e na cidade de Arles, na França no começo do século 13.

Os personagens são Falco, um guarda bosques, o rão de Auvernia, Renato, seu filho, o Duque de Arles, Lida, sua filha, Sambo, um cigano, Alda, uma cigana e Mansa, dona da hospedaria.

Trata-se de uma trama de amores não correspondidos e relações conflituosas entre ciganos e nobres e um misterioso fato envolvendo o velho Barão e os ciganos em tempos anteriores. Como se pode perceber, um típico enredo de

libreto de ópera bastante deslocado do tempo em que Sant'Anna Gomes se propõe a compor a música.

O primeiro ato mostra uma hospedaria próximo ao castelo. Falco, um guarda bosque à serviço do Barão de Alvernia, acompanhado por camponeses, conta a história de uma bela jovem cigana que se entrega a Renato, o jovem filho do Barão de Alvernia. Em seguida, entra o Barão que afugenta os camponeses e tem longa conversa com Sambo, que dormitava em um banco frente à hospedaria. O Barão pede que ele seqüestre a cigana e a mate em troca de recompensas que mudarão a vida de Sambo, o que o cigano, posteriormente, não se dispõe a fazer. Na última cena, entram Falco e Alda. Inicialmente, Sambo não reconhece a donzela, mas esta o faz recordar os tempos em que eram mais jovens e viviam juntos no bando de ciganos. Alda comenta sobre seu inditoso amor por Renato e Sambo a exorta a unir-se ao seu bando. Isso acontece com a chegada dos ciganos que reconhecem Alda como sua antiga parceira e a colocam sobre um carro ornada como se fosse a rainha do bando.

No segundo ato, na sala do castelo de Arles, entram Renato, o filho do Barão e Lida, filha do Duque de Arles. O seu casamento será realizado naquela sala. Renato comenta sobre um pedestal de mármore vazio e Lida replica que se tratava do busto de sua avó que foi retirado devido a um triste fato do passado. Instada por Renato, Lida conta que em tenebrosa noite de tempestade, um raio fulminante destruiu a estátua da avó e após este maléfico dia, o povo dizia vagar um negro fantasma em noites de luar. Lida sai, pois deve se preparar para a cerimônia. Chegam os convidados em alegre algaravia, entre eles Sambo e Alda. Esta, escondida sob um véu negro, carrega um punhal que pretende usar na rival e um filtro letal para aquele que a abandonou. O Barão e o Duque dão boas vidas a todos e preparam-se os noivos para a assinatura do pacto nupcial. Subitamente, Alda, completamente coberta pelo negro véu, sobre no pedestal vazio e lança duro anátema aos noivos, ameaçando matar aquele que o pacto assinar. Ela se aproxima ameaçadoramente de Renato, mas é interrompida pelo Barão que desembainha a espada. Alda puxa o véu e se revela para espanto de todos. Quando o Barão tenta feri-la, Sambo se interpõe entre eles e Renato pede ao pai que se contenha, o que só faz aumentar o espanto dos presentes. O Barão, apreensivo, confessa que somente terá paz quando se livrar da bruxa que enfeitiçou seu filho. Antes de partir, Alda se aproxima de Renato e lhe pede que se encontrem à meia noite junto ao Arco de Augusto, ao que o rapaz cede.

O terceiro ato se desenvolve junto a um arco romano próximo ao rio Ródano. Alda renova seus votos de amor a Renato e desculpa-se pelos momentos de ira e vingança. Renato diz que ainda a ama, pois atendeu seu pedido de encontro. Mas resta Lida, menciona Alda, ao que Renato afirma não ser mais seu intento casar, pois disposto está a fugir com sua eterna amada. Eles combinam se encontrar no mesmo lugar na noite seguinte, mas não perceberam que Sambo, agora um pretendente de Alda, está escondido em ruínas próximas e ouviu os planos dos amantes. Vinda da cidade cavalgando, aparece Lida que é interrompida por Sambo. Ele lhe diz que será seu guia e que tem o poder de ler o futuro nas mãos. Ao fazê-lo, mostra-se assustado e revela que as linhas declaram ser ela traída pelo noivo. Lisa fica muito abalada e Sambo diz-lhe que apenas um filtro mágico poderá fazê-la recuperar o amor de Renato. À parte, Sambo

reconhece que o filtro, em verdade, levará Renato à morte. Sambo lhe explica que apenas algumas gotas em um copo de bebida serão suficientes, o resto Satã o fará. Lisa parte com uma irônica saudação de Sambo que lhe deseja boa viagem e um mais feliz amor.

O último ato mostra um promontório no vale do Ródano e a cena se desenrola junta a uma frondosa e antiga árvore. Alda, com trajes de peregrina, se encontra sob a árvore esperando Renato. Ela saiu do acampamento cigano, mas percebeu que Sambo a seguiu com olhar ciumento. De fato, este lhe surpreende junto à árvore. Sambo por fim, em tom suplicante, confessa o amor que lhe devota e pede que ela não fuja com Renato em busca de um futuro incerto e perigoso. O cigano tenta de todos os modos demovê-la mas Alda cada vez mais reafirma seu imutável amor por Renato. Diz que seria incapaz de traí-lo, ao que Sambo indaga o que ela faria se ele morresse. Alda com crescente preocupação pergunta o que aquilo quer dizer e Sambo, com júbilo infernal, conta que Lisa lhe havia pedido um filtro de amor e que ele lhe dera um frasco de veneno. Alda parte desesperada na tentativa de salvar o amante.

No segundo quadro deste ato, vemos uma sala do palácio do Duque de Arles, onde se desenrola uma festa. Alda entra por uma porta lateral. Não lhe importa que seja surpreendida e morta, pois seu intento é apenas salvar Renato. Lida propõe um brinde e serve duas taças de vinho, lançando em uma delas o filtro dado por Sambo. No momento que Renato leva a taça aos lábios, Alda sai do esconderijo e se apossa da taça, dizendo que ele morrerá se tomar o vinho e que ela veio ali salvá-lo. Lida, apreensiva com a invasão, chama por socorro e a cena é tomada por todos que se encontravam na festa. O Duque, enfurecido, manda que os arqueiros levem Alda direto para a fogueira. Amaldiçoando o Barão, ela bebe da taça e a joga aos pés do surpreso Barão. Ela cai morta, fulminada. Renato tenta aproximar-se do corpo, mas surge Sambo que a pega nos braços e sai precipitadamente, afirmando que agora ela será sua. Todos estão horrorizados com os acontecimentos, o Barão estremece com o anátema, Renato sente-se torturado pela dor e Lida afirma que não mais se casará e que um convento a espera.

IV. A MÚSICA DE ALDA

O conjunto da obra de Sant'Anna Gomes não é extensa e tem uma forte inclinação para a música de salão. Neste sentido, chama a atenção o desejo e preocupação do compositor em ingressar no difícil e trabalhoso gênero operístico, o que fez por duas vezes. Ainda que sua produção maior tenha qualidade artística compatível com a estética específica dos gêneros exercitado (hinos, marchas, polcas, valsas, galopes, etc), fica evidente as dificuldades de Sant'Anna Gomes quando pretende enfrentar a composição de uma ópera como *Alda*.

O primeiro ato inicia com um costureiro coro de introdução com a participação de um grupo de camponeses e Falco, o guarda-bosque do Barão. Trata-se de uma típica *introduzione* largamente usado no melodrama italiano desde os primórdios do século XIX.



Figura 1. Sant'Anna Gomes. *Alda*, ato 1 – Introdução.

Da mesma forma, ao fim do ato temos uma cena com estes solistas e o coro, não faltando um Coro Rataplan, algo que era usado em algumas óperas até a metade do século XIX, mas que logo caiu em desuso (Figura 2).



Figura 2. Sant'Anna Gomes. *Alda*, ato 1 – Coro Rataplan.

Os demais atos se desenvolvem na mesma estrutura do primeiro ato, isto é, utilizando um esquema padrão da ópera italiana prévia ao pós-romantismo. Assim, *Alda*, termina por constituir-se em uma típica ópera de números. De fato, ao longo dos atos se identifica uma clara sequência de cenas estanques que são construídas em torno de duetos, trios, árias, coros e finais.

Ao longo da ópera percebe-se um certo grau de descontinuidade no discurso musical. Uma idéia musical, por mais simples que seja, não apresenta desenvolvimento que garanta um discurso unificado. Um exemplo claro disto é o diálogo entre o Barão e Falco (Ato 1), onde o discurso de encontro fragmentado por períodos curtos com ocorrência constante de cadências conclusivas quer retomam a tônica de forma açodada. O novo período, muitas vezes, também inicia com a mesma tônica, repetindo o mesmo plano harmônico, o que leva a um passo musical profundamente monótono. Como bem define Reynolds (1985), melodia e harmonia, na prática comum, necessitam criar um sentido de direção e movimento. Boas melodias e progressões harmônicas devem criar tensão ou suspense que levam a um ponto de relaxamento. No caso de Sant'Anna Gomes, isto parece não ocorrer. O ritmo harmônico não cria nenhum suspense, pelo contrário, está sempre levando a uma sensação de conclusão antecipada, de fragmentação e falta de desenvolvimento lógico do discurso musical.

Com exceção de uma breve frase de caráter pastoral, que apresenta algum interesse, o restante do primeiro ato mantém o mesmo desequilíbrio no discurso musical. Da mesma forma, o dueto entre Sambo e Alda reafirma as dificuldades de Sant'Anna Gomes em enfrentar um gênero maior do que suas obras camerísticas e saloneiras. A seção introdutória a esse dueto é lapidar em confirmar sua dificuldade (Figura 3).



Figura 3. Introdução ao dueto de Alda e Sambo – ato 1 – *Alda* de Sant'Anna Gomes.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Pedro Sant'Anna Gomes tem parte de sua evidência devida ao irmão Antônio Carlos Gomes, ainda que suas atividades musicais fossem relevantes em Campinas. Mesmo com maior tendência ao repertório ligeiro, Sant'Anna freqüentou o sisudo mundo da música sacra e a complexidade da ópera. *Alda*, sendo a única ópera que completou, surge como item de interesse para a musicologia, pois que seu estudo pode estabelecer quais identidades estéticas poderiam existir entre os dois irmãos, enquanto compositores de óperas, ainda que vivendo e experimentando cenários culturais extremamente distintos.

O que se depreende da análise de *Alda* é que o compositor não apresentava fôlego técnico fará enfrentar o desafio de compor uma obra de estrutura tão complexa e extensa como uma ópera. Difícil negar, então, que a essência da obra de Sant'Anna está no gênero camerístico de salão, mas a pouca inventividade do compositor em *Alda* contrasta, pelo menos, com uma dessas obras. Trata-se de *Suspiros* (1907), escrita como variações para quinteto de cordas e soprano ligeiro, na qual ele elabora interessantes variações sobre um tema, utilizando-se de escrita virtuosística, o que dá à peça um caráter operístico, na qual não falta nem mesmo uma *cadenza* para a exibição dos dotes da cantora (Nogueira, 2006). Cabe ressaltar que a mesma autora chama a atenção que, entre as obras de Sant'Anna, *Saudade!* para cordas, se apresenta com caráter bem mais diferenciado exatamente por que a melodia foi proposta por Sant'Anna, mas o arranjo seria da lavra de Carlos Gomes.

Assim, pode-se depreender que, se havia uma estreita relação entre os dois irmãos em termos fraternais, essa mesma associação não ocorreu em termos de estética musical. De fato, não se pode depreender que Sant'Anna Gomes tivesse serias intenções de ingressar no difícil ramo da composição operística, ainda que, com suas atividades como regente e estimulador cultural, tivesse acesso à produção operística da época.

REFERÊNCIAS

- NOGUEIRA, Lenita.W.M. Transcrição de obras camerísticas de Sant'Anna Gomes. Projeto Memória Musica Campineira, 1992.
- NOGUEIRA, Lenita.W.M. Música em Campinas nos últimos anos do império. Campinas: Editroa da UNICAMP, FAPESP-CMU Publicações, 2001. p: 359.
- NOGUEIRA, Lenita.W.M. A obra camerística de José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908). Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006. p: 550-557.
- REYNOLDS, William.H. Common-practice Harmony. New York: Longman Inc., 1983, p. 64.

Textualidade, performance e tecnologia: renovação metodológica no estudo dos documentos musico-poéticos da Antiguidade Clássica

Marcus Mota

*Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília

marcusmota@unb.br

Palavras-Chave

Música grega, Filologia musical, Performance, Musicologia, Estudos Clássicos.

RESUMO

Desde meados dos anos 80 do século passado há uma intensa renovação na interface entre Estudos Clássicos e Musicologia, acarretando não só a invalidação de visões genéricas e redutivas da musicalidade na Antiguidade, como também a adoção de um pluralismo metodológico que dê possibilite a exegese e interpretação dos documentos restantes da cultura performativa greco-latina (Mousiké). Nesta comunicação apresento uma discussão das principais tendências e pesquisas dessa interface, destacando paradoxais relações entre textualidade, performance e tecnologia.

* * *

O incremento de pesquisas e publicações sobre a cultura musical na Antiguidade acarreta uma revisão de grande parte das informações divulgadas nos compêndios de História e Estética da Música ao mesmo tempo em que coloca em questionamento métodos de compreensão estritamente baseados em documentos escritos, o que reafirma a fundamentação de uma filologia musical que desenvolva abordagens multidisciplinares, interartísticas e computacionais¹.

A publicação de *Documents of Ancient Greek Music*, de E. Pöhlman e M. L. West, em 2001, traduz um monumental de esforço de gerações de pesquisadores que, desde os albores do século XX, têm procurado multiplicar dados e registros de melodias remanescentes da Antiguidade, procurando superar os lapsos presentes na transmissão e recepção dos textos greco-latinos, que, em seu percurso histórico acabou priorizando, especialmente a partir da tradição filológica clássica alemã, fatos lingüísticos e feitos civilizacionais.

Neste livro-enciclopédia, os autores disponibilizam 61 documentos melódicos registrados em grande parte em papiros. Cada documento é apresentado de modo multiforme: 1 – estão dispostos em uma ordem cronológica suposta, que começa no período clássico ateniense (Séc. V a.C.), passando pelo período helenístico até chegar no período romano (Séc. IV de nossa era). 2 – em seguida cada documento figura no texto grego original – pois tanto a maioria registra uma melodia vocal (canções) –, informação lingüística acompanhada, quando for o caso da notação vocal e/ou instrumental que acompanha o texto; uma transcrição desse documento lingüístico-notacional para uma escrita musical moderna; e uma discussão histórico-textual que procura esclarecer tanto a transmissão do documento, a interpretação dos dados lingüístico-notacionais, e, em alguns casos, justificativas da transcrição musical moderna. Ainda, temos notas de rodapé que discutem opções de notação e texto transmitidos, além do diálogo com os comentaristas².

Uma maior atenção aos documentos musicais restantes da Antiguidade produziu um redirecionamento na recepção da cultura musical greco-latina. O refinamento técnico dessas discussões e a materialização de algumas informações mais relacionadas a contextos performativos dessa cultura deslocou a discussão de sua tematização discursivo-estética para abordagens que buscam aproximar as relações entre texto e performance. É o que se nota, por exemplo, no livro anterior de West, *Ancient Greek Music*, de 1992, no qual ao invés de uma resenha parafrástica de trechos de *A República*, de Platão, ou da *Política*, de Aristóteles, há um tratamento das fontes textuais de forma a organizar dados ali presentes em referências a respeito, principalmente, dos instrumentos utilizados e da estruturação do discurso musical (ritmos, melodias, formas).

Como se vê, há uma menor consideração da teoria musical vista com uma especulação autocentrada como definição da musicalidade greco-romana³. Por outro lado, a ênfase na materialidade das fontes sonoras (instrumentos, produção) e documentos escritos como dados para reconstrução do sistema musical greco-latino reafirma um fetiche de uma concepção limitada de texto, ora pressuposto música apenas como texto partitizado, ora reduzindo performance à extensão de um registro acabado em sua notação ou estruturação musical.

Em outra direção, não mais restrita às referências para a estruturação de um sistema ou discurso musical, temos as contribuições que procura reconstruir não a música perdida, mas compreender a musicalidade, a cultura musico-performativa da Antiguidade. Exponentes dessa abordagem são as apropriações transformativas da hipótese Parry-Lord, como as de B. Gentili, G. Nagy e C. Calame.

Denomina-se hipótese Parry-Lord o conjunto de esforços em torno da investigação e comparação de atividades de cantores narrativos de diversas culturas, desenvolvido a partir do estudo, registro e interpretação de performances de poesia oral na região da extinta Iugoslávia, material este em parte transcrito musicalmente por Bela Bartók⁴. Com a publicação da primeira edição *The Singer of Tales*, em 1960, obra de Albert Lord, a hipótese ganhou uma argumentação e perfil metodológico que demonstram rediscussão do conceito de texto, da função de um registro textual de práticas que se definem por uma situação interativa orientada por procedimentos que exploram parâmetros acústicos para organizar a produção e recepção dos relatos performados⁵.

Com isso, as canções narrativas não são apenas histórias ilustradas por ritmos, palavras e sons. Há toda uma tecnologia da representação explicitada pela amplitude de propor, realizar e participar de tais ficções audiovisuais. O evento narrativo performado expõe a diversidade de partícipes e técnicas utilizadas na simultânea manipulação de expectativas,

padrões rítmico-melódicos, voz, instrumento musical e expressão corporal.

A amplitude e a complexidade dessa atividade tradicional dos cantores narrativos ao fim são erigidas como cultura performativa, disponibilizando para o grupo tanto uma expressão que celebra o horizonte comunal da existência, quanto o reconhecimento dos recursos comunicacionais que efetivam tal horizonte. Por meio das atividades dos cantores narrativos, a comunidade celebra a si mesma, ratificando as mídias utilizadas. A perspectiva integrativa da hipótese Parry-Lord, partindo da canção para abranger a cultura, desloca o foco da atenção de uma pretensa centralidade dos artefatos verbais ou de um registro fixo e final de uma atividade representacional para fluidez e interpenetração de atos outros que o objeto apresentado pela performance, como se a história cantada fosse auto-evidente, gerada por si mesmas, sem nenhuma relação com a tradição e técnicas de sua produção e recepção. Contra esse fetiche do resultado da performance, da performance reduzida a veículo de um material ou idéia prévios ao contexto de sua realização, a hipótese Parry-Lord preconiza a atualidade e irreversibilidade dos desempenhos dos cantores narrativos: cada evento é único, irrepetível, insubstituível, demandando pressupostos de análise que acatem tal específica fenomenologia.

Uma terceira área de pesquisa da música na Antiguidade reside na produção de arquivos sonoros fundamentadas nas informações sobre a musicalidade greco-romana e na comparação dessa musicalidade com as práticas expressivas de comunidades tradicionais. Duas grandes formas de abordagem se destacam: uma primeira, exemplificada em grupos musicais que performam ou registram em CD trechos vocais e/ou instrumentais⁶. E outra, que, valendo-se da erudição da filologia musical, alimenta processadores eletrônicos para gerar arquivos e programas que interpretam os dados dos documentos restantes da cultura musico-performativa em questão.

Em todo o caso, há uma diferenciação de habilidades do pesquisador, já avistada nos integrantes da hipótese Parry-Lord. Os pesquisadores, além dos procedimentos filológicos da hermenêutica textual clássica, diversificam o escopo de sua interação com o objeto de pesquisa, interrogando-o tanto nas fontes bibliográficas, quando no acompanhamento e produção mesma de eventos aurais. Essa modalidade de pesquisador-intérprete amplia os dados disponíveis dos registros rítmico-melódicos com o material que ele mesmo produz. Não só o investigador reconstitui padrões do contexto de performance como também a sua performance gera dados para a reconceptualização das informações disponíveis. Uma performance instruída, elaborada a partir de pesquisas nas fontes textuais e informativas a respeito dessas práticas musicais, possibilita não só a materialização do registro escrito, como a materialidade dos parâmetro psicoacústicos presentes nesses registros e em seu contexto realizacional.

No primeiro caso, de grupos que performam e gravam música greco-latina temos o caso, entre tanto, do Ensemble Kérylos, dirigido por Annie Bélis,⁷ *scholar* e musicista, que ministrou em 2001, na USP, o curso “Arqueo-Etnomusicologia da Antiguidade Clássica”.

No segundo caso temos ainda pesquisadores-intérpretes, mas sob uma orientação mais computacional. Nesse campo

temos como exemplo o *scholar* e músico John Curtis Franklin⁸. Detenho-me mais neste exemplo. Combinando a erudição nos fragmentos da música grega antiga com liberdade criativa, J. C. Franklin, concluiu que “by placing known ancient melodies, rhythms, scales and instrumentation in diachronic dialogue with contemporary music, and synchronic dialogue with ancient contextual information, one can produce pieces which, where not authentic, do have appealing historical dimensions, and are (one hopes) musically effective. The goal has been to stop the gap between certainty and ignorance with ‘material’ which is not entirely arbitrary, but sympathetic to, and sometimes cognate with, the ancient nucleus⁹”.

Em termos operacionais: “The sound palette itself includes the extant fragments, rhythmic gestures ‘cloned’ from modern Greek folk music (see below), samples of replicas built, owned and/or played by generous colleagues (S. Rühling; A. Kilmer; Robert Brown; Bo Lawergren; Simon O’Dwyer), and several loops taken (with permission sought) from ethnomusicological field recordings. These materials were assembled with software tools normally used in popular music production: midi sequencing, sampling (editing, playback), and the technique of looping, whereby sections of audio in different tempos and keys may be synchronized and harmonized (at a varying price of degradation to the original recording). I used: *Protools* (Digidesign); *Live* (Ableton); *Reason* (Propellerhead); a Kurzweil K2000 (with sampling option); and the magnificent modular software-synthesizer *Reaktor* (Native Instruments).”

Como se pode perceber, agindo como quase como um DJ, J.C. Franklin aproxima a parafernália tecnológica contemporânea no estudo de fragmentos de paisagens sonoras da Antiguidade, movimentando-se na fronteira entre diversos campos de saber, técnicas e expectativas de julgamento. Para além do texto, mas nunca prescindido das marcas performativas e dos parâmetros psicoacústicos ali registrados, abre-se uma possibilidade de superar o ranço imobilizante das historiografias, com a incorporação do escasso e fragmentário material musical da Antiguidade em sua efetiva atualidade: uma situação audiovisual interativa¹⁰.

1 Como se pode observar na recentes publicações MORTIER-WALDSCHMIDT 2006, MOTA 2008 e em HAGEL 2009. Para uma lista atualizada de fontes bibliográficas e fonográficas sobre música grega, v. acessar os sites www.uts.cc.utexas.edu/~timmoore/AncientMusicSelectedBibliography e, especialmente, www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=1684&la=2, que apresenta bibliografia comentada sobre o assunto.

2 No site <http://www.oew.ac.at/kal/agm/>, coordenado por S. Hagel, todas as 61 melodias podem ser acessadas em arquivos midi.

3 A publicação de Barker 1989, 2004 disponibilizou o acesso a uma diversidade de textos de teoria musical na Antiguidade.

4 V. LORD e BARTOK 1951.

5 A segunda edição de *The Singer of Tales* (LORD 2000) é acompanhada de CD com as gravações da pesquisa de campo com os cantadores narrativos e de transcrições das canções por B. Bartok.

6 Para uma apresentação e comentário dos registros fonográficos da música na Antiguidade, consultar ANDERSON 1994.

7 Para maiores informações, acessar www.kerylos.fr/, website do grupo que apresenta o repertório, os instrumentos utilizados, os cds, e parte da recepção crítica aos seus recitais.

8 Além de seu múltiplo perfil acadêmico-artístico, J.C.Franklin sobeja ainda em sua liberalidade, ao disponibilizar grande parte de sua produção intelectual no site www.kinkgmixers.com.

9 FRANKLIN 2008. Este comenta uma aula-demonstração, na qual J.C. Franklin apresenta sua pesquisa e arquivos eletronicamente gerados.

10 J.C.Franklin ainda desenvolveu um simulador da harpa grega antiga, Virtual Greek Lyre, com seus microtons e escalas a partir da descrição das escalas ou *tonoi* presente em autores como Aristóxeno e Aristides Quintiliano. V. FRANKLIN 2005.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Warren. *Music and Musicians in Ancient Greek*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings I e II*. Cambridge University Press, 1989,2004.
- BÉLLIS, Annie. *Les Musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette, 1999.
- CALAME, Claude. *Les Choeurs de Jeunes filles en Grèce Archaique*. Roma: Edizioni dell'Ateneo&Bizzarri,1977.
- FRANKLIN, John Curtius. Hearing Greek Microtones. In: HAGEL,S.(Org), *Ancient Greek Music in Performance*. Viena: Wiener Studien, 2005, 9–50.
- FRANKLIN, John Curtius. Beyond the Fragments.Realizations in Ancient Greek Music. In: HICKMANN, E.,EICHMANN, R. e BOTH, A. (Org.) *Rachden, Serie Studien zur Musikarchäologie* 6 ,2008.
- GENTILI, Bruno. *Poetry and Its Public in Ancient Greece*. Baltimore: The John Hopkins University Press,1988.
- HAGEL, Stefan. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge University Press, 2009.
- LANDELS, John. *Music in Ancient Greece and Rome*. London: Routledge,1999.
- LORD, Albert. *The Singer of Tales*. Harvard University Press,2000.
- LORD, Albert. e BÁRTOK, Bella. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: State University Press, 1951.
- MOTA, Marcus *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília:Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MORTIER-WALDSCHMIDT, Odile.(Org.) *Musique et Antiquité*. Paris: Belles Lettres, 2006.
- NAGY, Gregory. *Poetry as Performance*. Cambridge University Press, 1996.
- NAGY. Gregory. *Pindar's Homer*. Baltimore: The John's Hopkins University Press, 1994.
- PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse*. Oxford University Press,1987.
- PÖHLMAN,Egbert. e WEST,M . *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford University Press, 2001.
- WEST, Martin *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Análise histórica da terminologia do piano no Rio de Janeiro

Mayra Pereira^{*1}

^{*}Doutoranda do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

¹mayrapereira@gmail.com

Palavras-Chave

Pianoforte, fortepiano, organologia

RESUMO

Baseando-se em extratos de 4 fontes documentais primárias do século XIX – Inventários post-mortem, Jornais, Decretos Régios e Dicionários musicais e de língua portuguesa – o presente trabalho aborda a questão da problemática da terminologia aplicada ao piano no Rio de Janeiro oitocentista. A partir de uma análise histórica que remete à própria invenção do instrumento na Europa, constata-se o uso indiscriminado de uma imprecisa nomenclatura referente a este instrumento, além de apresentar as inúmeras expressões existentes nesta época que são de difícil compreensão para o músico atual e suas possíveis interpretações.

I. INTRODUÇÃO

As pesquisas sobre instrumentos musicais no Brasil através de fontes primárias revelam uma questão que nos últimos anos tem sido levantada por alguns pesquisadores: o problema da terminologia. Documentos históricos dos séculos XVIII e XIX evidenciam a prática comum de se atribuir vários nomes a um mesmo instrumento musical. Esta imprecisão na nomenclatura, que aparentemente não causou nenhum problema naquela época, suscita hoje incorretas interpretações e, em alguns casos, sua exata especificação torna-se, à luz dos conhecimentos atuais, uma tarefa extremamente complexa.

A terminologia aplicada ao piano no Rio de Janeiro oitocentista enquadra-se exatamente no caso mais extremo. Baseando-se em extratos de quatro fontes documentais primárias do século XIX – Inventários post-mortem, Jornais, Decretos Régios e Dicionários musicais e de língua portuguesa – o presente trabalho constata o uso indiscriminado de uma imprecisa nomenclatura referente a este instrumento, além de apresentar as inúmeras expressões existentes nesta época que são de difícil compreensão para o músico atual e suas possíveis interpretações a partir de uma análise histórica que remete à própria invenção do instrumento na Europa.

II. DO ARPICIMBALO AO PIANO

Segundo as referências mais antigas encontradas na Itália a respeito da invenção de Bartolomeu Cristofori, datadas respectivamente de 1700 e 1704¹, o nome original do piano parece ter sido *Arpicimbalo* ou *Arpi cimbalo*, uma possível combinação entre *cimbalo* ou *cembalo* (do italiano, cravo) e *arpi* (do italiano, harpa). Especula-se que a expressão *Arpicimbalo* seria uma referência ao novo tipo de cravo não usual, diferente do *clavicembalo* – cravo com registro de 4' ou cravo pequeno – e do *gravecembalo* – cravo com registros de 8' ou cravo grande. Além disso, ambas as citações adicionam ao nome do instrumento a expressão *piano* e *forte*, evidenciando a principal característica da nova criação (GOOD, 2005, p. 96).

Em 1711, Scipione Maffei publica um artigo intitulado *Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte* sobre o instrumento de Cristofori, na qual se verifica uma modificação na nomenclatura do instrumento. O *arpicimbalo* é alterado aqui para o *gravecembalo*, mas o foco principal ainda é a possibilidade de dinâmica do 'novo tipo de cravo', não havendo de maneira evidente uma preocupação com a divulgação de um nome específico para tal invento.

Ao ultrapassar as fronteiras italianas, a terminologia do piano de Cristofori foi se expandindo ainda mais. Em Portugal, nas primeiras composições para o instrumento publicadas em 1732 por Lodovico Giustini aparece a expressão *Cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di martelletti*, ou seja, 'Cravo de piano e forte dito vulgarmente de martelos'. É a primeira vez ao longo da história do piano que a nova ação de martelos exerce influência sobre a nomenclatura. No entanto, ainda em terras portuguesas observa-se o uso das palavras *Piano Forte* pelo importante construtor de instrumentos de teclado português Mathias Bostem, provavelmente no último quarto do século XVIII, e também *Forte Piano*, já em 1806, em um anúncio de jornal que convidava para um leilão dos bens pertencentes ao próprio construtor (VIEIRA, 1900, p. 482-483).

Da mesma maneira, na região da Alemanha também se verifica a utilização de uma terminologia aplicada à mecânica do instrumento. As expressões *Hammerklavier* ('Teclado com martelo') e *Hammerflügel* ([instr.] 'em forma de "asa" com martelo') são igualmente empregadas para designar o pianoforte, em contraposição à *Kielklavier* ('Teclado com plectro') e *Kielflügel* ([instr.] 'em forma de "asa" com plectro') que se referem ao cravo (CLINKSCALE, 1993, p. ix). Além disso, as expressões *Pianoforte* e *Fortepiano*, também são empregadas nos domínios alemães. J. J. Quantz em 1752 refere-se à execução e acompanhamento ao *Pianoforte* em seu tratado para flauta, enquanto C. P. E. Bach, em seu tratado para teclado de 1753, explana sobre algumas características do *Fortepiano*.

Nas outras regiões em que o pianoforte também foi difundido verifica-se a mesma dubiedade na nomenclatura. Na Inglaterra, sabe-se que Charles Jennens possuía um *Piano-forte Harpsichord* ('Cravo piano-forte') vindo de Florença em 1732. Em 1772, o construtor Americus Bakers denomina seu instrumento de *Forte Piano*, o qual é literalmente copiado por Robert Stodart em 1777, mas chamado então de *Grand Piano forte*. Na França, o primeiro registro do instrumento, em 1761, é anunciado como *Piano e forte clavecins* ('Cravo piano e forte') do construtor de Strasburgo J. H. Silbermann, mas em 1763 o compositor J. G. Eckard fala sobre a execução ao *Pianoforte* no prefácio de suas Sonatas Op. 1. Em 1786, Francesco-Pasquale Ricci (1732-1817) publica um método para Forte-piano, enquanto que em uma enciclopédia editada por Panckoucke em 1788

encontra-se a entrada *Forte-piano* ou *Clavecin à marteau* (COLE, 2009).

É válido acrescentar que a conhecida abreviação *Piano* já era muito utilizada no século XVIII como nome de instrumento e não somente como um sinal referente à dinâmica. Um caderno de apontamentos sobre afinação dos anos de 1770 emprega amplamente ao longo do texto os termos *Forte piano*, *Piano forte*, e nas últimas páginas *Piano* (COLE, 1998, p. xi).

Assim, as informações históricas aqui apresentadas apontam o uso indiscriminado de vários nomes para se denominar o instrumento inventado por Cristofori, o que torna equivocada a conotação atual de que o termo *Forte-piano* seria sinônimo do piano antigo e *Pianoforte*, o piano mais recente, próximo do tipo de concerto moderno (COLE, 1998, p. xi). Talvez o único denominador comum seja que toda a nomenclatura aqui exposta se refere ao piano em forma de ‘asa’ ou também chamado de *grand* ou de cauda, de tradição tipicamente florentina, isto é, originado totalmente a partir do formato de um cravo italiano. Quanto aos outros formatos de instrumento (retangular e vertical e seus derivados), verifica-se uma nomenclatura bem específica e definida em todas as regiões aqui citadas.

III. PIANOFORTE, FORTEPIANO OU PIANO?

O inventário *post-mortem* do botânico Antonio Pereira Ferreira, datado de 1798, revela que a cidade do Rio de Janeiro tomou conhecimento sobre o instrumento de teclado pelo menos uma década antes da chegada da corte portuguesa ao Brasil. E foi sob o termo *Piano forte* que tal instrumento foi primeiramente conhecido², assim como também se observa no primeiro anúncio de venda de piano na Gazeta do Rio de Janeiro: “Vende-se um *Piano forte* muito bom, quem o quizer comprar, falle na rua Direita nas loges das casas No. 15 (GRJ, 26/04/1809, p. 4, grifo nosso)”.

As expressões *fortepiano* e *piano* também aparecem nos anúncios de vendas e leilões em jornais com muita frequência, como se observa nos seguintes exemplos: “Antonio José de Araujo, morador da rua do Alecrim, n. 135, tem para vender hum *Forte-Piano* Francez de Eraud (GRJ, 25/07/1810, p. 3, grifo nosso)” e ainda “Na rua Direita No. 28, defronte do Banco vende-se hum grande sortimento de fazendas Francezas, como *pianos*, violas, musica [...] (GRJ, 25/01/1817, p. 4, grifo nosso)”.

Como reflexo direto da ambigüidade de nomes utilizada na Europa, em um primeiro momento acredita-se que estas três expressões – *Piano forte*, *Forte piano* e *Piano* – são possibilidades de uma nomenclatura geral. No entanto, exemplos como os transcritos abaixo sugerem alguma diferenciação específica para o instrumento:

Carlos Cannell faz leilão hoje Sabbado 21 do corrente em sua casa na rua detraz do Hospicio n. 3, de huma porção de lampiões, louça e vidros, e huma caixa de vinho tudo pertencente a carga do Bergantim Tennis, que tudo será vendido infallivelmente junto com algumas fazendas com varia por conta do Seguro; e hum grande surtimento de ferragens, diversos moveis, 2 pianos (hum piano forte, e hum forte piano) [...] (JC, 21/06/1828, p. 3, grifo nosso).

Na rua da Cadeia, n. 142 na Fabrica de piannos de Mr. Chretien, ha hum excellente forte pianno novo, 2 piannos fortes e 1 orgão para se venderem por preço commodo (JC, 23/08/1828, p. 2, grifo nosso).

Duas possíveis interpretações da nomenclatura usada podem ser levantadas: sua relação com a escola construtiva do instrumento ou procedência, e com o tipo ou formato do instrumento. Entretanto, nota-se que a primeira suposição deve ser desconsiderada pois termos iguais são aplicados para instrumentos vindos de regiões diferentes:

Armazem de mobília, rua d’Alfandega n. 47, sortido de novo de huma grande variedade de trastes de mogno de modelos elegantes e modernos; bem como secretarias, mezas para gabinete e escritório, guarda roupas de Sra; espelhos, e toucadores de diversos tamanhos, mezas, de jogo, ditas para o meio de salas, cadeiras e sofás com assento de palhinha, ditas cobertas de barrigana, ditas de clina de cavallo, *forte pianos e pianos fortes Ingleses e da Alemanha*, guitarras francesas, soberbos lustres para salas e Igrejas, gaiolas para pássaros, lindos carrinhos e sociáveis de criança, &c. o que tudo se vende por preços módicos (JC, 09/06/1829, p. 2, grifo nosso).

Sugere-se então, que as várias nomenclaturas digam respeito ao formato da caixa do instrumento, podendo ser em forma de *asa* (de cauda), *retangular* (de mesa) ou *vertical*. Analisando cautelosamente o contexto no qual os termos estão inseridos, chegou-se a algum esclarecimento.

Quando encontrados em um mesmo anúncio de jornal, *grande piano* e *piano forte* parecem especificar, respectivamente, *piano de cauda* e *piano de mesa*. As expressões *piano forte* e *forte piano*, por sua vez, também sugerem determinar entre si formatos diferentes, enquanto que o abreviado termo *piano* pode englobar qualquer um dos tipos de instrumento. No entanto, os dados extraídos dos documentos estudados são insuficientes para se determinar uma precisa classificação dos termos *piano forte*, *forte piano* e *piano*.

Recorrendo-se ao único documento encontrado onde se registra conjuntamente o valor unitário de *forte piano* e *piano forte* – o Decreto Régio de 1829 –, confirma-se a especulação de que os termos indicam alguma diferença entre os instrumentos, uma vez que possuem preços distintos. Um *forte piano* é avaliado em 600\$000 enquanto um *piano forte*, em 400\$000. Todavia, não se pode assumir seguramente a existência de uma diferença estrutural ou mecânica do instrumento.

Além disso, de acordo com dicionários musicais e dicionários de língua portuguesa do século XIX, localizados no Rio de Janeiro ainda hoje, o conceito de alguns destes termos destacados não era nada esclarecedor. A mais antiga das obras, um dicionário musical datado de 1842, definia como *forte-piano*: “[...] nome dado antigamente ao instrumento que pela sua propriedade de modificar a intensidade dos sons do forte ao fraco, e ao contrario, tomava este nome; hoje denomina-se simplesmente Piano (MACHADO, 1842, p. 80)”.

Em uma outra entrada, a conceituação de *piano-forte* limita-se a descrever com mais detalhes as características do instrumento e, como na anterior, a considerá-lo como sinônimo de *Piano*:

[...] por abreviatura, chama-se hoje piano; instrumento de teclado de seis oitavas e mais; he o cravo muito aperfeiçoado;

seu uso acha-se geralmente espalhado, e suas vantagens lhe tem grangeado a estima de que hoje goza; reunindo em si os poderes da harmonia elle por si só pôde apresentar todas as partes de que ella se compõe e os seus effeitos. Facil em harmonisar e desenvolver as melodias as mais complicadas, poderoso nos effeitos da intensidade he sobre elle que se tem desenvolvido os maiores genios, os grandes compositores que até ao presente tem escripto (MACHADO, 1842, p. 170).

Já em 1873, um dicionário de língua portuguesa trazia em um mesmo verbete as três denominações como sinônimas:

Piano, ou Piano-Forte, ou Forte-Piano, s.m. Instrumento de musica com teclado, onde se pôde reformar ou diminuir o som á vontade. - Cantar ao piano. - Piano de cauda. - Uma das melhores fabricas de pianos é a de Hertz (Grande Dicionario Portuguez, 1873, vol. 4, p. 530).

E, em 1881, outro dicionário português seguia a mesma linha:

Piano, s.m. instrumento musical formado por uma grande caixa sonora, com um systema especial de cordas e teclado, e que dá as notas por percussão: Piano de concerto. Piano de estudo. [Tambem se chama piano forte e forte piano.]|| Piano vertical, piano cujas cordas estão collocadas verticalmente.|| (Dicionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa, 1881, p. 373).

Percebe-se, desta maneira, que ambos os termos *piano*, *piano forte* e *forte piano* referem-se, provavelmente, tanto aos formatos de asa quanto aos retangulares, e inclusive aos tipos verticais, sem se estabelecer uma exata convenção.

A problemática da terminologia dos pianos no Rio de Janeiro no século XIX estende-se ainda mais quando se observa, a partir dos jornais da época, outras expressões ambíguas que corriqueiramente acompanhavam os já confusos nomes *piano*, *piano forte* e *forte piano*. É possível encontrar anunciada a venda de “pianos ricos de duas faces do Fabricante Stodart (JC, 23/04/1828, p. 4)” e também de “Pianos de muito superior qualidade, de huma e de duas frentes, do bom author Broadwood ja bem conhecido neste Paiz, e tambem alguns de Stodart e Clementi (JC, 11/06/1828, p. 4)”.

De acordo com a nomenclatura convencional européia, as palavras *face* e *frente* correspondem, respectivamente, aos termos italianos *fascia* e *frontalino* e indicam *lado* e *frente* (STEINER, 2004, p. 313). Nomeando ainda as partes do formato das caixas dos instrumentos em questão – de asa e retangular³ – de acordo com figuras abaixo, observa-se que as expressões utilizadas nos trechos acima destacados podem dizer respeito exatamente aos lados retos da caixa dos instrumentos (Figura 1).

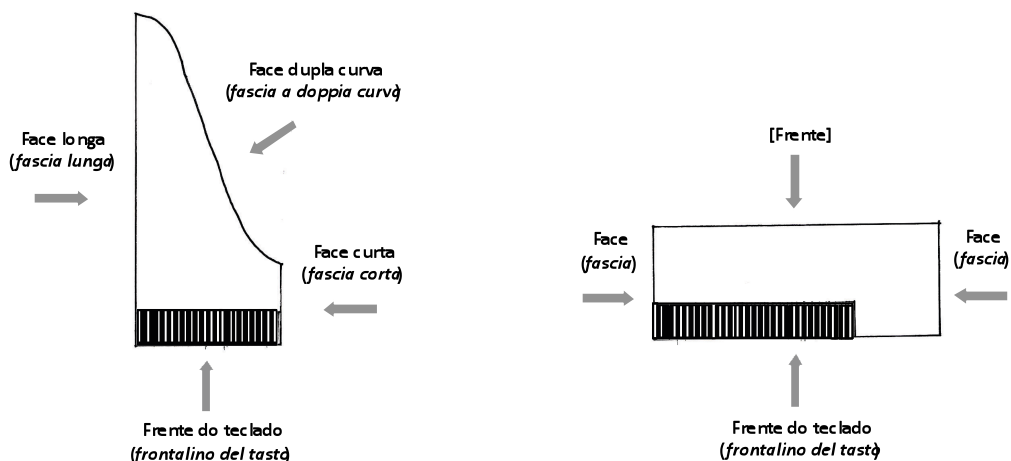


Figura 1. Nomenclatura correspondente aos lados dos pianos de cauda e de mesa

Sendo assim, um piano denominado de uma frente possivelmente indica um piano de cauda, e um piano de duas frentes, um piano de mesa. Seguindo a mesma linha de raciocínio, um piano de duas faces também deve significar um piano retangular, provavelmente por conter duas faces iguais e ao contrário do piano em forma de asa, o qual possui lados diferentes.

Ainda de acordo com os jornais da época, algumas outras nomenclaturas foram também utilizadas para se referir aos dois tipos de instrumentos – de cauda e de mesa –, porém com menos ambigüidade na conotação. Podem ser identificados como referência ao primeiro tipo (de cauda) os termos *grande piano* ou *grande piano forte*, *piano comprido* (formato da caixa do instrumento) e *piano forte horizontal* (a relação das cordas com o teclado).

Analogamente, o segundo tipo (de mesa) também pode ser denominado como *piano perpendicular* (a relação das cordas com o teclado), *piano de mesa*, *piano portatil* e *pequeno piano* ou *manicorne*⁴.

Quanto ao formato vertical, apesar de se empregar muitos nomes para sua caracterização, não há dúvidas quanto ao seu significado. Os termos encontrados foram *forte piano de parede*, *pianno forte de parede*, *forte pianno de feitto d'almario* e *piano de feitto de almario*.

Além da relação com o formato do instrumento, foi também localizada uma referência associando a terminologia com a configuração do teclado propriamente dito. No inventário *post-mortem* de Antonio Ribeiro de Avellar, datado de 1794, um *piano de oitava larga* foi entregue à família do finado como pagamento de dívidas. A expressão *oitava larga* pode ter sido empregada em oposição ao termo *oitava curta*, uma prática muito utilizada em instrumentos de teclado desde o séc. XVI ao início do XIX. A *oitava curta* diz respeito à afinação de algumas notas mais graves de um instrumento de teclado em alturas abaixo das suas alturas aparentes ou a divisão de algumas teclas do grave para o maior aproveitamento da extensão de um instrumento com um número de notas restrito. O termo *oitava larga* aplicado ao piano refere-se, provavelmente, à grande extensão de seu teclado (PEREIRA, 2005, p. 84-85).

Assim, fica claro que a nomenclatura empregada para se referir ao piano indica fundamentalmente sua capacidade dinâmica, mas se percebe também que em alguns casos ela

pode esclarecer sobre aspectos formais do instrumento. Deste modo, os formatos aqui existentes na época – de cauda, de mesa e vertical – só eram facilmente identificados através do nome quando explicitada sua característica formal; do contrário, os termos mais comuns – *piano forte*, *forte piano* e *piano* – poderiam ser empregados para qualquer tipo de instrumento, dificultando muito sua especificação (Tabela 1).

Tabela 1. Quadro geral da terminologia do piano no Rio de Janeiro até 1830

Terminologia geral		
Piano forte, Forte piano, Piano		
Formato de Asa	Formato Retangular	Formato Vertical
Grande piano	Piano de duas faces	Forte piano de parede
Grande piano forte	Piano de duas frentes	Piano forte de parede
Piano de uma face	Piano portátil	Forte piano de feitió d'almario
Piano de uma frente	Piano de mesa	Piano de feitió d'almario
Piano comprido	Piano pequeno	
Piano forte horizontal	Manicorne	
	Piano forte perpendicular	

IV. CONSIDERAÇÃO FINAL

A análise histórica das fontes primárias utilizadas possibilitou verificar claramente que a terminologia do piano no Rio de Janeiro ao longo do século XIX é extremamente diversa e, devido à falta de uma maior especificação nos termos utilizados, configura-se também imprecisa. Cabe aos pesquisadores e músicos atuais, portanto, interpretar com prudência as informações históricas referentes à nomenclatura atribuída ao invento de Bartolomeu Cristofari.

NOTAS

¹ De 1700 tem-se o inventário dos instrumentos musicais do Príncipe Ferdinando dei Médici de Florença. A ocorrência de 1704 é verificada na cópia do tratado de harmonia de Gioseffo Zarlino (1517-1590) *Le Institutioni Harmoniche*, de 1558, feita por Federigo Meccoli, músico da corte de Florença. Nela fala-se do “Arpi Cimbalo del piano e forte, inventado por Cristofari no ano de 1700” (RIPINS; POLLENS, 2009).

² Na citação original lê-se na sessão intitulada Mais Avaliações: “hum pianoforte feito no Rio de Janeiro avaliado na quantia de noventa e cinco mil réis”.

³ Exclui-se o formato vertical, pois se acredita que a dimensão da ‘altura’ não possa ser desconsiderada. Desta forma, se no anúncio não se menciona esta importante característica – e o que para época era uma novidade, sendo, portanto ressaltada – provavelmente não se trata deste tipo de instrumento e sim dos outros dois formatos mais conhecidos – de cauda e de mesa.

⁴ Termo provavelmente originado das palavras portuguesas manicórdio ou monocórdio. Estas são sinônimas de clavicórdio ou cravo, mas neste caso, a palavra manicorne deve estar se referindo

forma do clavicórdio em virtude de seu formato retangular, semelhante ao do piano de mesa, que é um instrumento portátil.

REFERÊNCIAS

- BACH, Carl Philip Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de se tocar teclado*. Trad. Fernando Cazarini. São Paulo: Unesp, 1996.
- CLINKSCALE, Martha. *Makers of the Piano (1700-1820)*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- COLE, Michael. Pianoforte – England and France to 1800. In: *Grove Music Online*. Edited by L. Macy. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em 20 de abril de 2009.
- _____. *The Pianoforte in the Classical era*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- COLEÇÃO DAS LEIS DO BRASIL DE 1829. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1877.
- DICCIONARIO CONTEMPORANEO DA LINGUA PORTUGUEZA FEITO SOBRE UM PLANO INTEIRAMENTE NOVO. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.
- GAZETA DO RIO DE JANEIRO (GRJ). Rio de Janeiro, 1809, 1810, 1817. Biblioteca Nacional: Seção de Periódicos, PR-SOR 00004.
- GOOD, Edwin M. What did Cristofori call his invention? *Early Music*, London, v. xxxiii, p. 95-97, fevereiro 2005.
- GRANDE DICCIONARIO PORTUGUEZ OU THESOURO DA LINGUA PORTUGUEZA PELO DR. FR. DOMINGOS VIEIRA DOS EREMITAS CALÇADOS DE SANTO AGOSTINHO. Ed. Porto, 1873, v. 4.
- Inventário *post-mortem* Antonio Pereira Ferreira. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Fundo / Coleção: Inventários – Juízo de Órfãos; Cód. Fundo: 3J; Seção de Guarda: SDJ; Maço: 434; N. 8384, Ano de 1798.
- Inventário *post-mortem* Antonio Ribeiro de Avellar. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Fundo / Coleção: Inventários – Juízo de Órfãos; Cód. Fundo: 3J; Seção de Guarda: SDJ; Caixa: 1135; N. 9606, Ano de 1794.
- JORNAL DO COMMERCIO (JC). Rio de Janeiro, 1828, 1829. Biblioteca Nacional: Seção de Periódicos, PRC-SPR 1.
- MACHADO, Rafael Coelho. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1842.
- PEREIRA, Mayra. *Do Cravo ao Pianoforte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico*. 2005. 223fl. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- RIPINS, Edwin M. & POLLENS, Stewart. Pianoforte – Origins to 1750. In: *Grove Music Online*. Edited by L. Macy. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em 20 de abril de 2009.
- STEINER, Thomas. *Keyboard Instruments – flexibility of sound and Expression*, Lausanne, 2002. German: Peter Lang, 2004.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*. Translated by Edward R. Reilly. Second Edition, London: Faber and Faber, 2001.
- VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes – Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 volumes. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

Morigeração Cultural em Curitiba (PR), Século XX: **O papel das sociedades artísticas na formação do gosto em música erudita**

Melissa Anze,¹ Álvaro Carlini²

Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná
¹melissaanze@yahoo.com.br, ²alvarocarliniufpr@gmail.br

Palavras-Chave

Curitiba, sociedades artísticas, *morigeração*

RESUMO

Este artigo propõe articular o conceito de *morigeração* com algumas realizações culturais e artísticas curitibanas da primeira metade do século XX, em especial as sociedades artísticas de promoção à música erudita. A partir da constatação *morigeradora*, formativa e, portanto, funcional da música erudita na sociedade curitibana do período, tenciona-se, através de uma revisão bibliográfica, compreender como se deu a formação e a consolidação do *tradicional* no repertório de música erudita em Curitiba de meados do século passado.

I. INTRODUÇÃO

Segundo o historiador Magnus PEREIRA (1996), se quiséssemos, *a posteriori*, imaginar uma direção para a história do Paraná, “diríamos que ela caminhava no sentido da *morigeração*”. O autor, em seu estudo sobre o ordenamento jurídico e econômico da sociedade paranaense entre os anos de 1829 e 1889, elucida o sentido deste conceito – hoje em desuso, mas frequentemente utilizado pelas camadas dominantes do período – quando faz notar a transformação dos indivíduos, atitudes e costumes, e assim das práticas sociais, econômicas e das manifestações culturais e artísticas, sendo padronizados a um “ideário burguês”.

O que se buscava, sobretudo pela sociedade curitibana, era uma imitação dos gostos, modismos e hábitos burgueses europeus, ou ainda uma “fabricação” mais apropriada desta nova sociedade, correlata àquelas que existiam nos mais importantes centros do mundo ocidental.

Este termo (...) era frequentemente utilizado pelas camadas dominantes da sociedade paranaense do século XIX para designar um conjunto de atributos que consideravam como positivos. Por extensão, os portadores destes atributos definiam-se como *morigerados*, enquanto os demais eram os não-*morigerados*. *Morigerados* eram aqueles que compartilhavam do ideário da positividade do trabalho e da acumulação. Também eram *morigerados* aqueles que sabiam comportar-se dentro de determinadas regras de etiqueta consideradas civilizadas. Não-*morigerados* eram aqueles que contrariavam esse ideário e essas regras, portanto, a grande maioria da população paranaense que, ao longo do século, será levada a *morigerar* os seus costumes. (PEREIRA, 1996, p. 12)

Desde as primeiras décadas do século XIX, com a instituição das primeiras posturas municipais levadas a cabo pelos vereadores de Curitiba, as manifestações culturais que se passavam dentro dos limites da cidade – entre elas o fandango e os sarais – foram regulamentadas e moldadas com o intuito de “civilizar” a população curitibana e inculcar o sentido da *morigeração* em seus costumes e hábitos.

Tanto as primeiras gerações de fazendeiros instruídos quanto a pequena burocracia eram compostas, em sua maioria, de recém-conversos a valores e práticas culturais da burguesia européia. Nesse primeiro momento, a sua afirmação cultural passava pela negação dos velhos costumes. Esse grupo seria mais crítico em relação às manifestações culturais do restante da população paranaense do que tinham sido os próprios representantes do estado colonial português. Por todo lado eles veriam barbárie, maus costumes e atraso. Como integrantes dessa geração, os vereadores de Curitiba e Castro, responsáveis pelas primeiras posturas do período imperial, estavam profundamente auto-imbuídos do papel de civilizadores. O preâmbulo das posturas de Curitiba de 1829, também adotado nas de Castro de 1830, é extremamente significativo a esse respeito. Naquele momento, tais vereadores se propunham a criar por decreto um povo portador de hábitos *morigerados*. (PEREIRA, 1996, p. 136)

Das consequências sociais e culturais das atitudes “civilizadoras” em Curitiba, Liana Marisa JUSTUS (2002) apontou, entre as primeiras décadas do século XX, a preocupação curitibana com a etiqueta, com o protocolo e com a representação social em eventos artísticos, que prevaleciam e antecederam até mesmo o próprio conhecimento artístico/ musical que se iria presenciar.

Segundo a autora, em seu estudo sobre práticas, platéias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX, essas preocupações com os modos e representações sociais, aliadas a outros fatores como, por exemplo, a multiplicidade cultural e social curitibana – em função da imigração européia ocorrida em finais do século XIX –, formou o gosto e configurou a platéia de música erudita em Curitiba, a partir de modelos europeus assimilados e veiculados pela imprensa local.

Para Curitiba entrar no “rol” das nações civilizadas, ou *morigeradas*, era preciso mover-se em direção à cultura, à arte. Para tanto era necessário que todas as classes participassem ativamente desta educação artística pragmática, na qual importava *morigerar* adequadamente e efetivamente a população curitibana. Era preciso estar nos eventos artísticos, mesmo não compreendendo a arte que estava sendo presenciada no evento. A platéia curitibana, segundo JUSTUS (2002), foi formada antes pela etiqueta – pelo “vestir-se bem” e ter “bons modos” – do que propriamente pelo “gosto” musical/ artístico.

Ainda que houvesse uma “chamada” geral para a população curitibana, e fosse aparentemente apenas necessário comportar-se e vestir-se bem nos eventos artísticos, o que de certa forma abria espaço para a ascensão de camadas não pertencentes à alta elite da população, deve-se relativizar a flexibilidade entre os espaços das camadas sociais. Ser “culto” e “elegante” não significava apenas estar bem vestido e comportar-se adequadamente. Por certo, entender a arte e

aprimorar o gosto também faziam parte de uma preparação para participar dos eventos na cidade e, assim, distinguir-se e marcar com nitidez as diferenças sociais.

É nesse contexto, que surpreende a presença, no currículo escolar, de grande número de disciplinas referentes às artes e às línguas estrangeiras, e a grande carga horária a elas dedicada, demonstrando mais uma vez o quanto a educação e a escola, apesar dos discursos, visavam à preparação da elite. (PROSSER, 2004a, p. 86)

Não apenas as escolas, mas também as atuações das *sociedades artísticas* – tanto aquelas fundadas por imigrantes e seus descendentes, como, por exemplo, a Sociedade Thalia, quanto aquelas formadas por curitibanos tradicionais, como o Clube Curitibano – foram fundamentais à educação musical mais efetiva de parte da sociedade curitibana do início do século XX, e para a consolidação de um gosto musical alinhado à tradição européia, tal como sugeria o conceito de *morigeração* do século XIX.

II. CARACTERIZAÇÃO DAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS: DA EUROPA AO BRASIL

Para a compreensão das sociedades artísticas, serão ampliados o espaço e tempo da análise, buscando na Europa do século XVIII o início das entidades especializadas no fomento da música erudita.

Foi a partir da ascensão da burguesia européia, ávida pela música absoluta – ou seja, a música sem função religiosa ou como acompanhamento para qualquer forma de dramatização – que começou a se formar um público específico de concertos, e que se diferenciava de um público de ópera, próprio da nobreza.

A luta da burguesia contra a aristocracia e o absolutismo manifestou-se também no plano cultural, e um dos sinais disso foi a expansão da música até lugares por ela antes pouco freqüentados. Assistiu-se, então, a um grande desenvolvimento de concertos privados e execuções amadorísticas, bem como ao nascimento da sala de concertos, um lugar onde era possível ouvir música que não havia sido encomendada, desde que se quisesse ou pudesse pagar. (JUSTUS, 2002, p. 66)

No século XIX, quando já havia um público de concertos, começou-se a organizar orquestras filarmônicas e suas respectivas sociedades, mantidas independentemente do Estado, sendo que este subvencionava as óperas. Este modelo de sociedades artísticas privadas, de público predominantemente burguês, mantidas pelo pagamento de entrada nas salas de concerto ou por subscrições, adentrou o século XX e ganhou espaço também entre o público de ópera, desenvolvendo assim uma platéia mais heterogênea e de proporções muito maiores.

No Brasil, esse modelo de sociedade artística também ganhou espaço, já no século XIX, sobretudo na capital do Império e em São Paulo.

O Rio de Janeiro e São Paulo viveram situações similares [a Paris], com muitas sociedades artísticas atuantes, pois a classe burguesa tinha o seu modo próprio de cultivar a música: fundava sociedades filarmônicas, sociedades para o cultivo da música de câmara, coral ou operística, promovia o ensino da música, cuidava da indústria e do comércio de instrumentos. (JUSTUS, 2002, p. 72)

A música importada da Europa, desde meados do século XVIII, foi uma das formas que as sociedades dos emergentes centros urbanos brasileiros – especialmente a carioca – encontraram para estreitar laços com costumes e gostos do Velho Mundo. Isto era importante no sentido de conferir à alta sociedade brasileira civilidade em meio à paisagem e gostos exóticos do Novo Mundo.

Assim, a importação de compositores e instrumentistas europeus renomados, costumes, gostos e modelos europeus transformaram o Brasil num palco de apresentações da arte musical européia no século XIX. Sobre tudo a efervescência do gosto pela ópera italiana foi fator fundamental à caracterização do cenário musical brasileiro no período.

À “febre operística” somou-se o gosto pela “música clássica” germânica das altas sociedades de salão a partir da segunda metade do século XIX:

Como os grupos elitistas de Paris, a elite carioca abraçou a música clássica como um poderoso meio de distingui-los da baixa riqueza e da aparente baixa cultura. Mas no Rio de Janeiro Imperial a música também serviu para aumentar seus sentimentos de pertencimento de uma imaginada ‘elevada cultura’ européia. (...) Com um problemático cenário social, político e econômico, a música clássica foi uma maneira crucial de salvar a identidade da elite, garantindo a ela uma distinção não apenas social, mas também de superioridade cultural. (MAGALDI, 2004, p. 66)

Cristina MAGALDI (2004) identificou e problematizou, a partir dos programas de concertos dos principais clubes musicais fluminenses *Clube Mozart*, *Clube Beethoven* e a *Sociedade de Concertos Clássicos*, a força da ‘mística’ da música clássica na alta sociedade carioca da segunda metade do século XIX como meio de garantia social.

Apreciar música clássica – ainda que sem a compreender – atribuía à elite carioca status, uma forma de identificá-la e de diferenciá-la na sociedade. Surgiram assim, a partir da segunda metade do século XIX, vários clubes próprios à apreciação deste gênero, substitutos do interrompido patrocínio imperial e em geral com nomes de grandes compositores europeus – como os já citados *Clube Mozart* e *Clube Beethoven* – o que aumentava a conexão com a Europa dos clássicos.

A função social das sociedades artísticas passava pela necessidade da “burguesia” em ser vista como um apreciador das artes, à maneira das sociedades de corte. Nos espaços criados para a apreciação dos concertos clássicos, da música para aprimoramento e elevação cultural, era possível distinguir-se do público do entretenimento da ópera. A música, portanto, era, antes de tudo, uma ferramenta social.

III. AS SOCIEDADES ARTÍSTICAS CURITIBANAS: ESPAÇOS DE MORIGERAÇÃO CULTURAL

Em Curitiba, as primeiras sociedades artísticas fundadas pelos imigrantes europeus também tinham um caráter social associado ao artístico.

Em Curitiba, o papel das primeiras instituições e clubes musicais foi o de cultivar o canto, a música vocal, o canto coral, com um enfoque educativo e de entretenimento. Tais sociedades, em sua maioria, formadas por imigrantes, preocupavam-se também em mesclar esses objetivos com o

auxílio-doença e auxílio-funeral aos seus associados, a partir da segunda metade do século XIX. (JUSTUS, 2002, p. 81)

Durante as primeiras décadas do século XX, as sociedades musicais curitibanas tiveram papel importante na movimentação social da cidade: era ao redor delas que se empreendia boa parte da vida social das pessoas, principalmente da elite curitibana, dos imigrantes e seus descendentes.

Ainda que algumas entidades – como a *Sociedade Thalia*, por exemplo, que abrigou a partir de 1946 a *Orquestra Estudantil de Concertos* – já apresentasse programações musicais de excelente qualidade para seu público e tinham um cunho essencialmente artístico, outras, como o *Clube Curitibano*,

(...) não tinham preocupação com o conteúdo programático e musical de tais concertos, que antes de mais nada eram uma oportunidade para reunir a ‘elite social’, que gostava de aparecer como “culto e elegante”, no entanto sem comprometimento com a arte musical em si. (JUSTUS, 2002, p. 84)

Aos poucos, conforme RODERJAN (2004), mesmo o *Clube Curitibano*, nas décadas de 1940 e 1950, “assessorado por intelectuais e musicistas de alto gabarito”, promoveu eventos de boa qualidade musical, trazendo para seus associados “renomados expoentes da música internacional e excelentes conferencistas”.

As sociedades artísticas curitibanas vinham atuando no intuito de trazer aos seus associados, principalmente música erudita européia, através da formação de pequenos conjuntos e de orquestras próprias, o que fomentou a abertura de mais escolas de música na cidade e o desejo da intelectualidade de aqui se criar uma escola superior de arte.

Havia ainda a contratação de artistas estrangeiros ou brasileiros para concertos, recitais e conferências. Muitos compositores, obras (sobretudo européias) e intérpretes foram conhecidos e apreciados pelos curitibanos através destas organizações culturais privadas atuantes na capital.

Inspiradas em modelos europeus e cariocas do século XIX, as sociedades artísticas curitibanas mantiveram-se à parte dos diferentes paradigmas composicionais, atrelando-se à música erudita européia setecentista e oitocentista e consolidando, assim, o gosto pelo tradicional.

A herança trazida pelos músicos luso-brasileiros e estrangeiros e desenvolvida durante este período nos grupos que formaram e nas escolas de música que criaram, bem como o tipo de repertório utilizado garantiam uma tradição sólida, rica e efervescente. Este compreendia a música tocada nas principais salas de concerto da Europa. Era música européia, mas dos séculos XVIII e XIX. Os compositores paranaenses da época, assim como os pintores e os literatos “bebiam, nas fontes”, ainda, de finais do 1800. Na música, assim como nas outras artes, as idéias modernistas desencadeadas em São Paulo demoraram para encontrar eco. Percebia-se, ao contrário, uma reação contra as novas linguagens. Argumentava-se que não era importante fazer música nacional, mas, sim, música. (PROSSER, 2004a, p. 178)

Nesta predileção pela música européia setecentista e oitocentista reside uma contradição: o apego pela música clássica e romântica européias e a aversão às novas linguagens, quando se pretendia ser uma “cidade moderna” e até mesmo “cosmopolita”, como as mais importantes cidades

européias (Paris) e brasileiras (Rio de Janeiro e São Paulo), que sempre a inspiraram culturalmente.

(...) ainda na década de 1940, Curitiba estava entretida e ocupada consigo mesma, mantendo-se à parte do que ocorria de mais importante nos movimentos estéticos, tanto nacionais (paulistanos e cariocas) quanto europeus. Curitiba continuava “encastelada na sua própria torre de marfim”. Foi apenas nas décadas seguintes que os movimentos da vanguarda se fizeram sentir. Na música, com José Penalva, e nas artes visuais com os discípulos de Guido Viaro. (PROSSER, 2004a, p. 195)

No esteio da tradição em música erudita, destacamos a atuação da *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê* (SCABI), fundada em 1944, para alguns autores a sociedade artística mais importante da primeira metade do século XX.

(...) as obras eram predominantemente européias, do classicismo e do romantismo, numa clara preferência pelo tradicional. Constavam, também, obras de compositores brasileiros e paranaenses, como Brasília Itiberê e Bento Mossurunga, mas sempre com linguagens aparentadas àquelas. (PROSSER, 2004b, p. 129)

Sobre a atuação da SCABI importa destacar, neste contexto, seu caráter educativo, formador. Segundo Álvaro CARLINI & Alan MEDEIROS (2008), era grande o esforço da entidade nas questões pedagógicas tanto quanto em suas realizações artísticas.

Os esforços da SCABI em suas investidas visando ao desenvolvimento das atividades musicais na cidade de Curitiba, através da realização de concertos educativos, palestras e festivais, vieram de encontro a um período de lacunas existentes na educação musical no Paraná. A instituição foi uma das principais incentivadoras na criação de uma escola oficial de artes em Curitiba [EMBAP]. (CARLINI & MEDEIROS, 2008, p. 41)

Mais uma vez, a arte era imbuída de uma função social e até mesmo morigeradora. A educação social através da música fica bastante visível nas atividades corais da entidade.

De acordo com o historiador social Álvaro CARLINI (2007), a preocupação da SCABI com a formação de grandes grupos corais alinhava-se à política educacional e cultural do Estado Novo getulista (1937-1945).

A SCABI fundou, em 1945, cinco grandes agremiações vocais constituídas por universitários, estudantes normalistas e crianças de cursos primários, todas sob a regência de Ernani Braga, a saber: o Orfeão da Escola de Professores (320 vozes), o Orfeão Universitário (100 vozes), o Orfeão do Colégio N. S. de Lourdes (35 vozes), o Grande Coral Misto e o Orfeão das Escolas Primárias (3.000 vozes). (CARLINI, 2007, p. 22)

Era importante inculcar, a partir da educação social através da música, nas crianças e nos operários, nas “gentes não-morigeradas”, um conjunto de atributos que a intelectualidade curitibana considerava como positivos e que, neste momento, alinhava-se às pretensões do Estado Novo.

Conforme consta em seus estatutos, a SCABI tinha por objetivo principal o fomento da vida cultural musical de Curitiba (...) além da promoção de atividades de “educação social através da música”, mediante o canto orfeônico não apenas com estudantes, mas também com operários. A preocupação em envolver os operários nessas atividades ia ao encontro do pensamento nacional de “plasmear a massa informe menos esclarecida”, isto é, “o povo”, por meio da educação e da cultura, “salvadoras e redentoras”. (PROSSER, 2004b, p. 127)

IV. CONCLUSÃO

A partir das realizações das entidades artísticas curitibanas, principais redutos da música erudita em Curitiba, sobretudo na primeira metade do século XX, compreende-se a caracterização e a consolidação do gênero nesta sociedade. A concretização, reconhecimento e sucesso das diversas organizações para a apreciação e educação pela música erudita mostram que a sociedade curitibana da primeira metade do século XX estava socialmente e culturalmente preparada para receber tais empreendimentos, assim como demandava organismos desse gênero.

Das escolhas tradicionais do período, assim como das maneiras de realizá-la, considerando-se o caráter morigerador e socializador da música erudita que se empreendeu na cidade, entende-se também – ainda que parcialmente – o alinhamento ao gosto europeu e a caracterização formativa dos empreendimentos musicais em Curitiba a partir da segunda metade do século.

Isto pode ser verificado nas opções de repertório dos concertos e no caráter didático das apresentações e conferências realizadas pela *Sociedade Pró-Música de Curitiba* (SPMC), fundada em 1963, ou ainda nas edições dos *Festivais Internacionais de Música de Curitiba* e *Concursos Internacionais de Música do Paraná*, atuantes entre as décadas de 1960 e 1970 e promovidas pela entidade, e que se tornaram referências na história da música curitibana do século XX.

REFERÊNCIAS

- CARLINI, Álvaro. Corais na SCABI (1945-1965). In: *Simpósio de Pesquisa em Música*, 4, 2007, Curitiba. Anais... Curitiba: SIMPEMUS, 2007. p. 21-29.
- CARLINI, Álvaro & MEDEIROS, Alan. A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) e a promoção de concertos musicais: apresentações com intérpretes de origem germânica e do leste europeu em Curitiba, Paraná, entre 1945-1954. In: *Simpósio de Pesquisa em Música*, 5, 2008, Curitiba. Anais... Curitiba: SIMPEMUS, 2008. p. 37-44.
- JUSTUS, Liana Marisa. Práticas, platéias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná.
- MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso: (ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829 – 1889)*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853 – 1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias, de Mariano de Lima, à Universidade do Paraná e à Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004a.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. Polêmica e controvérsia na Criação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. In: NETO, Manoel J. de Souza (Org.). *A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense*. Curitiba: Editora Aos Quatro Ventos, 2004.
- RODERJAN, Roselys Velloso. Aspectos da Música no Paraná (1900-1968). In: NETO, Manoel J. de Souza (Org.). *A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense*. Curitiba: Editora Aos Quatro Ventos, 2004, p. 81-96.

Discussões sobre a “brasilidade” em Carlos Gomes

Olga Sofia Freitas

PPG-Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná

olgasofia1775@hotmail.com

Palavras-Chave

Carlos Gomes, brasilidade, História da música brasileira

Keywords

Carlos Gomes, “brasilidade”, History of Brazilian music

RESUMO

Este artigo se centra no discurso de autores contemporâneos da História da música brasileira (Vasco Mariz, Neves, Kiefer), problematizando a ideia de “brasilidade” em suas discussões sobre a ausência ou presença de uma essência brasileira na sua música. Essa problematização propõe uma historicização do conceito de “brasilidade” exposta por esses autores.

ABSTRACT

This article focuses on the discourse of contemporary authors of History of Brazilian music (Vasco Mariz, Neves, Kiefer), problematizing the idea of “brasilidade” in their discussions about the absence or presence of a Brazilian essence in the music of Carlos Gomes. This problematizing proposes a historicization of the concept of “brasilidade” exposed by these authors.

* * *

O compositor campineiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896) permanece, até hoje, como referência no repertório lírico dramático brasileiro, e indubitavelmente conquistou o seu lugar na História da música brasileira, seja na antiga perspectiva ufanista do herói nacional que triunfa na Europa (referencial artístico, cultural e social do século XIX), seja na avassaladora perspectiva modernista do representante ultrapassado de uma arte velhusca e decadente (a ópera italiana), seja nas releituras contemporâneas.

Quando a ópera *Il Guarany* estreou em Milão, no ano de 1870, bem aceita pelo público, estreando posteriormente em várias capitais européias, Carlos Gomes foi aclamado no Brasil, permanecendo durante a sua vida e algum tempo depois de sua morte como exemplo de triunfo e grandeza do Brasil em terras estrangeiras. Segundo Marcos P. Nogueira, o discurso nacionalista “tendia a converter o compositor em exemplo meramente edificante, fruto apenas da excepcionalidade individual e do gênio brasileiro que faz sucesso lá fora” (NOGUEIRA, M. 2006, p.29). A obra subsequente do compositor permaneceu citada, listada, mas nunca estudada. Carlos Gomes, que aparece em vários jornais da época como “ilustre”, “insigne maestro”, “orgulhoso filho da pátria”, conheceu, a um só tempo, o elogio e a ignorância da crítica que se seguiu. Na constatação de Lenita Nogueira, a figura, e não a música, do compositor foi utilizada como símbolo nacional e “sua obra foi deixada de lado não por sua qualidade musical, mas em função de uma imagem pública criada à sua revelia” (NOGUEIRA, L. 2005, p.249) A bibliografia desta natureza

(final do século XIX, começo do século XX) é laudatória e estritamente biográfica. Essa perspectiva nacionalista se baseia em dois paradigmas românticos oitocentistas: o artista como gênio e herói que revela sua grandeza através do exemplo; e a Europa como máximo referencial cultural e artístico. A brasilidade, neste caso, não está no fazer, mas no ser. A brasilidade exemplar consistiria em aproximar-se dos padrões cultos europeus, elevando, conseqüentemente, o Brasil ao mesmo patamar de cultura e erudição.

A partir do final da década de 1910, uma proposta de modernização da arte brasileira, partindo de um grupo de intelectuais reunidos em São Paulo, resultou na Semana de Arte Moderna de 1922, que, segundo José Miguel Wisnik, insere-se na tradição de ruptura que caracteriza a idéia de modernidade, e põe acentuada ênfase na oposição entre o velho e o novo. Nesta perspectiva modernista inicial, iconoclasta, tudo o que representava o velho deveria ser destruído, extirpado, para que a arte brasileira desse lugar ao novo. Na música, o novo era representado pela vanguarda de compositores franceses (Satie e o grupo dos Seis), Stravinsky e, no Brasil, por Villa-Lobos; o velho era a ópera italiana, a “pianolatria”, Chopin e, no Brasil, Carlos Gomes. Aquele que fora o glorioso herói dos primeiros nacionalistas, tornou-se o objeto da ridicularização dos modernistas. Graça Aranha, na conferência de abertura da semana, denunciou a música “velha” por suas “transplantações para o nosso mundo dinâmico de melodias mofinas e lânguidas, marcadas pelo metro acadêmico de outras gentes”. Menotti Del Picchia proclamou a morte a Peri (personagem principal do romance *O Guarani* de José de Alencar e da ópera de Carlos Gomes), explicando que se deveria destruir “os peris mentais, a consciência peri, a arte peri, isto é, em miúdos, o conservadorismo, o minoiseismo, a escravidão ao passado, a subserviência ao passado, e a subserviência ao obsoleto”. Oswald de Andrade declarou simplesmente “Carlos Gomes é horrível”, e sua música “inexpressiva, postiça e nefanda”. Mário de Andrade, mais bondoso com o compositor, declara-o o músico mais inspirado que o Brasil já produziu, mas afirma que sua época já passara e que “sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética” (WISNIK, 1983, p.63-91).

Essa perspectiva denuncia não apenas uma falta de brasilidade em Carlos Gomes, mas uma falta de qualidade artística – não por julgamento estético-musical, mas por associação de Carlos Gomes a uma forma de arte, aos olhos

modernistas, decadente, velhusca ou, como disse Oswald de Andrade, dona de uma artificialidade “convencional, com tenores cheios de rouge e sopranos roliças estranguladas de hipocrisia lírica”. O velho não servia mais para o Brasil. Carlos Gomes não servia mais para o Brasil. Curioso é que, ao acusar o tradicionalismo de usar “o metro acadêmico de outras gentes”, os modernistas usaram, eles também, os referenciais das vanguardas européias para expor sua visão do que seria o “novo”, e a arte moderna brasileira deveria ser baseada nestes padrões exógenos. Esta visão pertence a um estágio inicial do modernismo brasileiro. Em uma fase posterior, a partir da década de 30, o enfoque passaria a um nacionalismo extremista.

Resta-nos constatar como Carlos Gomes é visto por autores contemporâneos da História da música brasileira. Tentando fugir tanto do Carlos Gomes “herói nacional” dos ufanistas quanto do Carlos Gomes “horrível” dos modernistas, estes autores enveredam por um outro caminho, buscando identificar a presença em maior ou menor grau de traços de uma essência nacional na obra do compositor, uma “brasilidade” inerente ao que, para eles, deve se considerar música brasileira. Ao analisar o discurso de José Maria Neves, Vasco Mariz e Bruno Kiefer a respeito do compositor, busco compreender como estes autores constatarem essa brasilidade, em que ela consiste musicalmente e/ou extra-musicalmente.

José Maria Neves, no seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, não dedica muito espaço a Carlos Gomes, pois o objeto de seu estudo é a música brasileira do século XX – apenas comenta sobre o compositor na sua introdução, onde mapeia o surgimento de uma “consciência nacional” na música. Segundo Neves, Carlos Gomes mantinha-se “na linha característica da maioria dos compositores latino-americanos da segunda metade do século XIX, isto é, aceitando incondicionalmente as normas do operismo italiano impostas pela constante apresentação de um mesmo repertório”, embora argumente que o compositor teria visto que “o estilo operístico italiano estava em decadência”, e que a Alemanha e a França mostravam maiores possibilidades de renovação da linguagem musical. No entanto, teria sido o primeiro compositor brasileiro “a buscar de modo consciente uma ligação mais profunda com a problemática do seu país”, e o primeiro a “transmitir diretamente aquilo que se poderia chamar de emoção brasileira” nas óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. Nesta última ópera, continua desavisadamente Neves, vemos um Carlos Gomes “totalmente conquistado pelo nacionalismo e pelo desejo de criar obra que refletia os anseios de seu povo”! (NEVES, 1977, p.17)

Para Neves, a brasilidade de Carlos Gomes não é necessariamente musical, embora veja nas suas óperas “leves referências à música brasileira” e que “algumas de suas árias obedecem ao corte tradicional da modinha” (o que seria um leve indicador de brasilidade). O que o faz brasileiro mesmo é a temática das óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, “pontos de partida do nacionalismo brasileiro”. No entanto, Neves apresenta esse nacionalismo temático, que transmitiria a tal “emoção brasileira”, como responsável pela criação de obras que refletem os anseios do povo. Ora, o nacionalismo literário e artístico do século XIX, e o próprio abolicionismo, foram marcadamente

movimentos de elite. Aliás, a representação artística deste novo Brasil, que começa a ser pensado por intelectuais e artistas do II Império, esconde um discurso de autoridade, de exclusão do Outro através da diferenciação e do estabelecimento de seu lugar social. Enquanto o índio de *Il Guarany* é um herói, ele o é nos padrões do romantismo europeu, na medida em que representa um passado épico de nobreza autóctone; mas ele se curva diante da civilização posterior. Os verdadeiros índios, coitados, tinham suas terras tomadas pelo governo para cultivo, e eram encerrados aos montes em pequenas reservas – esses não tinham lugar no Brasil ideal. Como dizer que o discurso de uma elite (ainda por cima geograficamente localizada, a da corte do Rio de Janeiro) é representativo dos “anseios do povo”? Carlos Gomes, embora não fosse ativo na política imperial, era fruto desse meio artístico cultivado, tendo estudado no Conservatório de Música do Rio de Janeiro e participado ativamente da Academia de Música e Ópera Nacional (que tinha por objetivo a apresentação ao público de espetáculos líricos em “língua nacional”). Esta arte é o palco da corte carioca e reproduz as representações sociais, as aspirações culturais, a visão de mundo e o nacionalismo próprio desta elite.

Vasco Mariz dedica um capítulo da sua *História da Música no Brasil* a Carlos Gomes. Argumenta que “compreendendo o homem, melhor entenderemos ou explicaremos a obra” deste compositor que está entre “as figuras mais ilustres que a terra brasileira já produziu”. Ironicamente, vemos uma extensa biografia comentada, e quase nada de entendimento ou explicação da obra. Ao taxar Carlos Gomes de “gênio” e focar seu discurso nos aspectos biográficos, percebo uma compreensão tradicionalíssima, romântica, da História da cultura como relato da história dos grandes artistas, de seus feitos e de suas trajetórias de vida. É também interessante como Mariz frequentemente cita outros autores para expressar opinião sobre a obra e a música de Carlos Gomes no geral (Mario de Andrade, Luiz Heitor, Bruno Kiefer). Percebo no discurso do autor um alinhamento da produção de Gomes com o contexto da ópera francesa e italiana da segunda metade do século XIX, embora reconheça “aspectos reveladores de intenções nacionalistas”, ou um caráter “mais brasileiro” na obra vocal (canções e modinhas) e nas peças curtas para piano, que “ocupam lugar histórico na nossa música”.

Bruno Kiefer, na sua *História da Música Brasileira*, dedica várias páginas a Carlos Gomes em um capítulo sobre o Romantismo. Kiefer aponta que o culto à personalidade de Carlos Gomes nada tem a ver com a essência de sua música, mas que representa a afirmação do Brasil, “a exaltação de um país recém-emancipado, preocupado em desenvolver as suas próprias potencialidades, em se afirmar perante as demais nações”. Conclui que “as razões que geraram o mito Carlos Gomes foram predominantemente psicológicas e sociológicas – e menos estético-culturais”. Propõe, então, uma análise estritamente estético-musical da obra do compositor, que “deverá ser feita em termos de ópera italiana”, e “o que encontrarmos de válido nessa perspectiva poderá e deverá ser incorporado ao patrimônio cultural brasileiro, como representativo de um momento histórico” (KIEFER, 1979, p.92-93). Cabe a nós perguntar, no entanto, qual música dramática

brasileira do período não estava ligada, de uma maneira ou de outra, à ópera italiana. A ópera de Carlos Gomes foi concebida nos moldes da tradição italiana, primeiramente do bel-canto e do estilo verdiano, e posteriormente incorporando temas, concepções e tratamento orquestral de outras vertentes, como a *grand opéra* francesa (que influenciou a ópera italiana a partir de 1860), e o movimento de renovação artística que resultou no verismo e no inclassificável Puccini (movimento que, por sua vez incorporou influências diversas). Isso representa um momento histórico na arte e na música. Certo. Mas qual música historicamente localizada não é representativa de um momento histórico?

Embora denuncie a mitificação da figura de Carlos Gomes e proponha uma análise estético-musical da sua obra “em termos realísticos e não de mito”, Kiefer busca justificar-se diante do pensamento de que a música brasileira deve ter uma “brasilidade” inerente, pensamento esse que poderia por em dúvida a validade da produção do compositor para a música brasileira, indagando se “não teria sido fraqueza de Carlos Gomes compor uma música em essência italiana, deixando de contribuir para a formação de uma música brasileira?”. Para resolver a questão, argumenta sobre a música dramática brasileira.

Se alguém apontasse para o sentimento nativo que estava desabrochando nas modinhas de salão da época, ou nos lundus, por exemplo, cometeria o erro de não distinguir música lírica de música dramática. Com a substância lírica das canções de salão não se constroem óperas, embora essa substância possa fazer sua aparição aqui e acolá numa obra dramática. Basicamente, porém, uma ópera é música dramática. Mas para tal tipo de música, Carlos Gomes não podia encontrar nem vestígio de tradição. Poderia iniciá-la? (...) A nosso ver, para que Carlos Gomes pudesse realizar a criação de uma música dramática em termos brasileiros era preciso que, antes, se operassem transformações culturais muito profundas em nosso meio e muito mais amplas no campo da expressão musical. Pensamos que o momento histórico impossibilitava a Carlos Gomes fazer mais, neste sentido, do que fez. (KIFER, 1979, p.92)

Em resumo, para Kiefer, a brasilidade de Carlos Gomes é, mas não é. Trabalhar com história hipotética é perigoso, e pensar como teria sido a música brasileira se o Brasil não tivesse sido esse Brasil, mas outro Brasil, é mais complicado ainda. Kiefer esclarece que Gomes não produziu música dramática “em termos brasileiros” porque não havia tradição na qual se basear. Ora, a principal questão a ser colocada é: que tipo de música brasileira deste período foi pensada “em termos brasileiros”? As modinhas e lundus? Ora, estas descendem de manifestações ibéricas. A maior ou menor influência de ritmos africanados faz dessa música mais ou menos brasileira? Uma música deixa de ser música brasileira ao refletir formas e padrões europeus? Chegamos a uma encruzilhada difícil. A solução (pelo menos neste caso) está no momento histórico – este que “impossibilitava a Carlos Gomes fazer mais do que fez”. A questão não é porque Gomes não compôs música “em termos brasileiros”, mas porque os autores querem que haja música “em termos brasileiros” em pleno século XIX, quando a nação brasileira acabara de nascer! Onde está a “brasilidade”?

Em 1928, Mário de Andrade publica seu *Ensaio sobre a música brasileira*, produto de uma visão do modernismo nacionalista ainda em formação, e que chama os compositores brasileiros à pesquisa e à ação para a criação de uma música verdadeiramente brasileira. Neste ensaio, cinco proposições foram lançadas por Mário de Andrade: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) A imitação dos modelos europeus tolhe os compositores formados nas escolas, forçados à uma expressão inautêntica; 3) Sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) Esta música nacional está em formação, no ambiente popular, a aí deve ser buscada; 5) Elevada artisticamente pelo trabalho de compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (TRAVASSOS, 2000, p.33-34). Esta visão da música como algo que “expressa a alma dos povos” está diretamente ligada à idéia romântica de *Volksgeist*, o princípio produtivo de caráter espiritual ou psíquico operante em diferentes entidades nacionais e manifesto em diferentes criações, como linguagem, folclore, moral e ordem estatal. A noção de que o povo é possuidor de um sentimento que o torna único, uma unidade metafísica, foi vital para os nacionalismos nascentes (e aparentemente, também, para o nacionalismo modernista). No entanto, esta “essência” é reconhecida no ambiente da cultura popular e, nesta perspectiva, uma música verdadeiramente brasileira deverá ser inspirada nas manifestações folclóricas – esta, sim, uma perspectiva modernista, ligada à etnografia nascente no início do século XX. Nessa mesma lógica, uma música que imita os modelos europeus é uma “expressão inautêntica”, isenta de “brasilidade”. Na feliz observação de Marcos P. Nogueira, os autores da crítica e historiografia musical brasileira de tendência nacionalista-modernista (dentre os quais cita Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor, e o próprio Vasco Mariz) identificaram um distanciamento entre a produção musical de Carlos Gomes e o que consideravam a expressão artística do “povo” brasileiro, partindo do pressuposto de que na época do compositor não havia uma arte ligada ao inconsciente coletivo popular no Brasil.

Parto da constatação aparentemente óbvia de que o Brasil de Carlos Gomes não é o mesmo Brasil de Mário de Andrade, assim como o Brasil de Mário de Andrade não é o mesmo Brasil nosso do século XXI. Esta constatação contraria a definição de brasilidade entendida como uma essência imutável que emana da alma do povo, idêntica a si mesma em todas as épocas históricas. A ideia de brasilidade é múltipla, diferenciada diacronicamente conforme o momento histórico percorrido, assim como é diversa num mesmo instante sincrônico, conforme quem pensa o Brasil. Percebe-se, no discurso dos autores contemporâneos da História da música brasileira, que as proposições de Mário de Andrade ainda servem de base para sua análise, e que ainda se busca esta brasilidade inerente à música do compositor, uma essência verdadeiramente brasileira – identificando-a quer na pressuposta lembrança das modinhas nas linhas melódicas dramáticas, quer na temática indianista de suas óperas (só duas delas, aliás). Este discurso é anacrônico, e tenta

encaixar uma visão específica do que seja arte ou música nacional, a do modernismo nacionalista da década de 30, em outra visão completamente diversa e distanciada no tempo, a do nacionalismo do II Império, do IHGB, da Academia Imperial de Belas-Artes, dos poetas indianistas. Nesta perspectiva elitista do Brasil imperial, a brasilidade não estava ligada tanto à idéia de *Volksgeist* alemã, mas à concepção de alta cultura francesa, em que a cultura de um país se mede por suas manifestações de erudição. Portanto, os modelos europeus são reproduzidos como forma de auto-afirmação e legitimação. A tentativa de Carlos Gomes de estar em diálogo com os referenciais artísticos e musicais europeus de sua época o revela como um autêntico nacionalista do século XIX.

Em suma, o que proponho é uma historicização deste conceito de “brasilidade” no estudo da História da música brasileira. Existem várias brasilidades por meio das quais já se pensou o Brasil, e cada uma é diferente da outra. A brasilidade do século XIX, à qual pertence Carlos Gomes, é bastante diferente da brasilidade que busca Mário de Andrade. Portanto, para tentar compreender Carlos Gomes, tomem-se duas perspectivas simultâneas: 1) a de analisar a sua obra em diálogo com as grandes questões da criação musical durante o século XIX, em meio à efervescência artística e cultural característica do período; 2) a de inseri-la na aspiração estética e na do nacionalismo que lhe são historicamente próprios, ou seja, numa tentativa de modernização e de afirmação pela reprodução de moldes europeus, além da tentativa de diferenciação através do exótico e da temática indianista.

REFERÊNCIAS

- KIEFER, B. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- NOGUEIRA, L. W. Música e política: o caso de Carlos Gomes. In: *ANPPOM*, 15, 2005, Rio de Janeiro, *Anais*, p.243-249. Disponível em: <www.anppom.com.br/anais>. Acesso em: 24 de abril de 2009.
- NOGUEIRA, M. P. *Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: UNESP, 2006.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- WISNIK, J. M. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Relecturas de la Historia en los *Diarios* para Piano de Gerardo Gandini

Pablo Fessel

CONICET, Universidad de Buenos Aires (Argentina)
pfessel@gmx.de

Palavras-Chave

Gerardo Gandini, poética compositiva, *Diarios* para piano, identidad cultural argentina

RESUMEN

La poética de Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936) se caracteriza por la disponibilidad de materiales provistos por la historia de la música, los cuales se vuelven objeto de diversas reelaboraciones compositivas. La disponibilidad se extiende también a los géneros, musicales y estéticos. Los *Diarios* para piano (1959-1995) proyectan el diario literario y el ciclo de piezas, conjugando un imaginario literario y uno pictórico. Su poética y los procedimientos compositivos que la concretan dan forma a una música cuya textura enlaza rememoración y extrañamiento, en una dialéctica significativa para la identidad cultural argentina contemporánea.

I. INTRODUCCIÓN

Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936) es uno de los compositores más destacados y reconocidos de la música contemporánea argentina.¹ Su producción de más de ciento veinte obras, compuestas a partir de 1959, comprende óperas, música para piano, de cámara y sinfónica. Una característica central de su poética está dada por la idea de que los materiales musicales elaborados a lo largo de la historia de la música se encuentran estéticamente disponibles. Esta disponibilidad se pone de manifiesto en una serie de procesos compositivos consistentes en diversos tipos de reelaboración de materiales tomados de otros compositores u obras propias. Gandini entiende la composición como resultado de una conversación de las músicas en un ‘museo sonoro imaginario’ (Gandini 1984). Su poética articula de este modo una adscripción a la contemporaneidad estética, comprometida con una idea de novedad radical, con la plasmación compositiva de una historia personal de recepción literaria y musical.²

Los *Diarios* de Gerardo Gandini comprenden un conjunto de piezas breves, agrupadas en seis ciclos, compuestas a lo largo de un período que se extiende entre aproximadamente 1960 y 1998. De estos ciclos, los primeros cinco corresponden a piezas para piano, el sexto a versiones para orquesta de piezas originalmente compuestas para piano.³

En el estudio de estas obras emergen algunos tópicos del positivismo musicológico, tales como las dificultades para determinar la extensión de la obra en términos de la cantidad de piezas que la constituyen, su ordenamiento en ciclos, la fijación de variantes en el manuscrito, entre otros. Pero se presenta también la necesidad de establecer el estatuto de los *Diarios* en tanto que obra musical, una condición que no puede en este caso darse por sentada.

En ese sentido, una interpretación de esta producción encuentra dos órdenes de problemas, estrechamente relacionados entre sí. El primero está ligado a la caracterización de estas piezas en términos de género. Esto sugiere un estudio de las categorías relativas al género ‘diario’ formuladas en el ámbito de la teoría literaria, con vistas a

investigar su adecuación y relevancia en el contexto de los *Diarios* de Gandini. El segundo problema concierne a la identificación de los aspectos materiales y compositivos sobre los cuales descansa esa adscripción.

II. LOS DIARIOS

La disponibilidad estética característica de la música de Gandini no se limita a los materiales sino que se extiende también a los géneros, tanto musicales como estéticos. Las reelaboraciones ponen en juego una proyección de géneros. En los *Diarios* se proyectan el diario literario y el ciclo de piezas breves.

El diario literario se establece como un género documental: su enunciación se basa en la ilusión de una presentación inmediata, desprovista de los mecanismos retóricos propios de la construcción literaria. Se trata, en ese sentido, de una literatura que plantea una dialéctica de autenticidad y construcción. (Blanchot, 1986; Catelli, 1991) Con esa inmediatez se asocia una segunda ficción: su pretendida privacidad. A diferencia de géneros públicos, dirigidos a un lector anónimo, el diario se pretende un género ajeno a la circulación social de la literatura, o que la experimenta como una realidad a posteriori que no condiciona la escritura.

La denominación de ‘diarios’ para estas obras musicales instaaura una fuerte apelación a lo documental.⁴ Una primera operación retórica de Gandini es la proyección al género ‘diario’ de un conjunto de piezas constituido a posteriori de versiones ‘ficcionalas’ previas.⁵ Los *Diarios* incluyen reescrituras de obras propias anteriores, música para teatro, reinterpretaciones de obras ajenas, y unas pocas piezas fragmentarias y autosuficientes. En estas obras se manifiestan muchas de las características que Charles Rosen (1995) atribuye a los fragmentos musicales del romanticismo. El imaginario propio de cada uno de esos medios tiene un sustrato romántico. Lo fragmentario de las microformas, su condición expositiva, la inmediatez de la escritura del diario, su pretendida condición documental. Esa condición, que la estética romántica atribuía a la música instrumental, sólo es recuperable, tras el objetivismo del siglo XX, apelando a un género marginal en el campo de los géneros literarios.

En esta proyección de géneros se conjugan dos clases de imaginario: un imaginario literario y uno pictórico. El primero se pone de manifiesto en procedimientos que Gandini caracteriza como relecturas.

“Pasos en la nieve” (*Diario* II) constituye una relectura del preludio “...Des pas sur la neige” (1910) de Claude Debussy. La condición no funcional de la armonía debussyana en los *Préludes* se extiende acá a la disposición de los materiales en la forma. Gandini toma diferentes materiales –todos los cuales pueden relacionarse entre sí a partir de la derivación de un ascenso melódico de tercera– y los reordena. La pieza descansa en un principio de simplificación: materiales

originalmente simultáneos devienen sucesivos, acordes articulados en Debussy son acá resultado de la prolongación de notas desplegadas melódicamente (c. 4), el acorde final está reducido a una quinta justa.



Ejemplo 1: “Pasos en la nieve” (*Diario II*), c. 4.

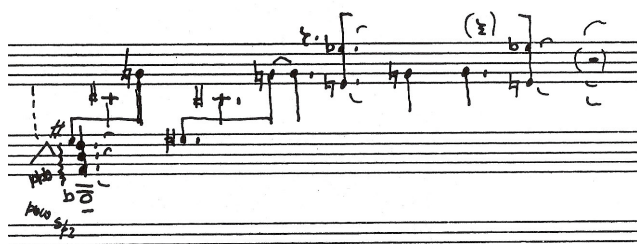
La inmediatez en esta pieza no se manifiesta tanto en una condición formalmente abierta –de hecho, el último compás presenta una síntesis de los materiales expuestos en c. 1 y c. 5, con lo cual la pieza concluye de un modo orgánico– como en la relativa transparencia en la relación de sus materiales musicales con los del Preludio. Su reelaboración incesante, que se extiende a otras obras, representa otra característica de la poética de Gandini: el material de “Pasos en la nieve” está elaborado también en el segundo movimiento de *Música Ficción III*,⁶ donde –escribe Gandini– “se crea una línea nueva en base a la secuencia de gestos del Preludio de Debussy” (1991: 62).

Otra relectura interesante es la que tiene lugar en “Luna” (*Diario IV*). El primer material es todavía el arpeggio inicial de la Sonata op. 27 no. 2 de Beethoven. La segunda vez que aparece se interpone una verticalidad disruptiva, de la que se destaca el Sol⁸ –la última nota articulada antes del calderón.



Ejemplo 2: “Luna” (*Diario IV*), c. 1.

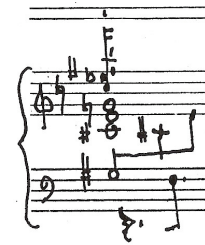
Luego de la pausa, esa verticalidad se articula al comienzo de la cuarta aparición del ‘arpeggio’, que ahora incorporó el Sol⁸ en lugar del Mi⁴. El arpeggio (Sol³, Do³, Sol⁸) no puede ya entenderse como despliegue de un acorde de Do³ menor. El material –hasta acá una disposición textural tipificada– se fragmenta. Se oye tanto una línea registralmente dispersa como una ‘melodía de registros’. El Mi no había sido olvidado: se presenta ahora independizado del arpeggio e incorporando su propia 8va. disminuida (Mi⁵).



Ejemplo 3: “Luna” (*Diario IV*), c. 2.

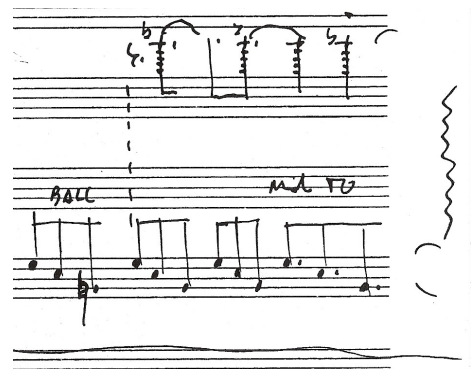
El principio compositivo de relectura de “Luna” parece derivarse de una analogía entre la disonancia y la polimetría. Podría decirse que hay una cierta consistencia entre la superposición del arpeggio ternario con la melodía binaria –un elemento tomado directamente del op. 27 no. 2– y la disonancia, que asume acá la forma de un choque de segundas menores; una yuxtaposición que se encuentra en el c. 16 del op. 27 no. 2 en forma vertical, y que abrevia la yuxtaposición mayor-menor por la cual transita el Adagio en muchos momentos. La segunda menor se presenta acá como disonancia de la relación arpeggio-melodía (Sol³ / Sol⁸), así como de la relación entre el acorde desplegado en el arpeggio (Sol³ - Do³ - Mi) y su versión plaqué (La⁸ - Re⁸ - Fa).

Así como la polimetría resulta de una simultaneidad de estructuras de distinta naturaleza métrica, la disonancia es producto en ocasiones de la simultaneidad de materiales de distinta procedencia (temporal y textural): el acorde al comienzo de c. 6 (ejemplo 4) resulta de la yuxtaposición de los acordes desplegados en cc. 1 y 3 (ejemplo 1).



Ejemplo 4: “Luna” (*Diario IV*), c. 6.

La textura dispone tres estratos, distinguibles por cierta constancia en la presentación del material: el acorde desplegado, el acorde plaqué y las notas agudas, las cuales se pueden entender como una reducción de la melodía beethoveniana. Las disonancias provienen también a veces de las relaciones entre materiales correspondientes a diferentes estratos.⁷ El material de c. 7 (con su anacrusa), por último, puede interpretarse como una reescritura de la codetta del primer movimiento del op. 27 no 2.



Ej. 5: “Luna” (*Diario IV*), c. 7.

Estas alusiones a la lectura y la escritura actualizan una condición metamusical de la obra de Gandini en su conjunto: “La música siempre habla de sí misma”, escribió Gandini en 1984.

Otras piezas de los *Diarios* ponen en juego un imaginario pictórico. Ese imaginario se manifiesta a veces como una idea de aumentación, de ampliación de la escala de los materiales musicales. Éstos se encuentran recortados, aislados de su contexto original. “Fontana: modelo” (*Diario IV*) sigue fielmente el modelo de la parte solista del piano en el movimiento inicial de *Paisaje imaginario*⁸ (letra F) hasta la conclusión del pasaje (el ralentando de *Paisaje imaginario*), donde difiere (aparece en “Fontana” un arpeggio ascendente). Gandini conserva acá lo esencial: el arpeggio como representación de las aguas en movimiento (el primer número de *Paisaje imaginario* se denomina “Descripción de las aguas”).



Ejemplo 6: “Fontana: modelo” (*Diario IV*), c. 1.

El material es una cita literal de tres motivos de “Les jeux d’eau à la Villa d’Este” de Franz Liszt (*Années de Pèlerinage. Troisième année*). La omisión de la sección orquestal deja un notable vacío en la textura. ““Fontana: modelo” –dice Gandini– es un detalle, un fragmento mirado con lupa, de una pieza [“Descripción de las aguas”] mucho más larga y llena de cosas.”⁹

Al orden de lo pictórico remite asimismo un procedimiento al que Gandini caracteriza como ‘superposición’ de materiales. Esta superposición no es mecánica: hay una idea de desdibujamiento. En “Superposición con polarización del re bemol” (*Diario I*) el procedimiento tiene una manifestación emblemática: la pieza resulta de la superposición de una de las *Cuatro Bagatelas* de Gandini¹⁰ con “Poissons d’or” (*Images II*, 1907) de Claude Debussy. La pieza enfatiza todos los Re\$, polarizando así esa nota.

“A, vous dirai-je, maman” (*Diario IV*), sigue la estructura formal del último movimiento de las *Mozartvariationen*, para orquesta de cámara, una obra basada en el tema de las Variaciones para piano K265 de W. A. Mozart (1778).¹¹ En ambas se presenta una descomposición del tema en una textura compleja, estratificada. Se reconoce todavía, elusivamente, la melodía original; pero la textura, de una cualidad estática, contradice su impulso armónico: la melodía parece girar sobre sí misma. Nunca tan claramente se escuchan las disonancias como impactos, choques del tema consigo mismo, con otras versiones de sí mismo, desfasadas, fragmentadas y superpuestas. Pese a que todas las notas del tema se pueden identificar en la pieza, Gandini desdibuja la melodía mediante su emplazamiento en un entramado compacto y disonante de líneas, resultado de un proceso de ‘proliferación’ canónico, con ocasionales asincronías.

La pieza tiene dos partes asimétricas (cc. 1-25; 26-42); la primera produce, mediante una simple modificación de articulación (*martelatto*) un drástico cambio rítmico respecto del tema de Mozart: éste parece interpretado por un instrumento de percusión. La forma es también objeto de un desdibujamiento ya que el esquema original del tema

||: a [8] ||: b [8] a [8] ||

resulta en Gandini:

A (a [8] + a' [8] (x) [1] + b [8]) + B (a'' [8] + coda [9]).

Las dos partes difieren audiblemente en su perfil dinámico, articulación y densidad textural. De este modo, Gandini no sólo desplaza la articulación formal más importante del tema mozartiano ocho compases más adelante, sino que, al agregar una coda en la que la textura es objeto de un aligeramiento, neutraliza el carácter conclusivo y cerrado de la forma. **A** termina –como **b** en Mozart– suspensivamente, y **B** sencillamente se diluye, objeto de una progresiva reducción y fragmentación. No sería apropiado establecer terminantemente una alternativa formal al esquema mozartiano, porque éste continúa presente como subtexto, en la forma ‘temática’, y como convención. Acaso sería más apropiado decir que Gandini superpone al esquema mozartiano un segundo modelo formal. Mientras que el primero se fundamenta en elementos tonales y en principios de simetría, el segundo lo hace sobre la articulación y la textura.

La presencia del esquema formal mozartiano y su desdibujamiento simultáneo forman un análogo del proceso textural. El tema se mantiene invariable pero queda desdibujado, subsumido en una textura compleja. Forma y textura son elaboradas consistentemente. El procedimiento recuerda algunas de las caracterizaciones teóricas de la heterofonía. Theodor W. Adorno, en un pasaje dedicado a *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler, se refiere a un “unísono borroso [*unscharf*], en el cual voces idénticas divergen un poco entre sí rítmicamente” (Adorno 1960: 194). Pierre Boulez, por su parte, define la heterofonía como la superposición sobre una estructura básica, de esa misma estructura modificada en su aspecto: “En la heterofonía –escribe Boulez– coinciden varios aspectos de una formulación fundamental (...); ésta se ordena en espesor en diversos estratos [*couches*], un poco como si se superpusieran diferentes placas de vidrio, en las cuales se encontrara diseñado el mismo esquema variado.” (Boulez 1964: 136) En Gandini la heterofonía tiene una significativa complejidad –no se trata simplemente de líneas– y heterogeneidad –la superposición no se aplica a una misma estructura, sino a materiales disímiles en su procedencia y naturaleza.

III. CONCLUSIONES

Caracterizar los procesos compositivos que emplea Gandini en algunas de las piezas de los *Diarios* en términos de un imaginario literario o pictórico no hace más que extender al plano de la crítica una condición central de esas obras: se trata de una música atravesada por la memoria de su historia como arte, y de sus vínculos con otras artes. La misma diversidad de los materiales musicales constituye una característica central de la obra de Gandini. Su poética y los procedimientos compositivos que la concretan dan forma a una música cuya textura enlaza, en una sutil dialéctica, rememoración y extrañamiento. Esa dialéctica no remite simplemente a la idea de una subjetividad musical sino que, proyectada sobre el tiempo histórico y un territorio, se postula como una

característica central de la identidad cultural argentina contemporánea.¹² Una identidad atravesada por la apropiación y la distancia, por una permanente reubicación de los límites entre lo propio y lo universal.

AGRADECIMENTOS

El presente trabajo fue escrito en el marco de los proyectos 114-200801-00254 (CONICET), y UBACyT F118, radicados en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y desarrolla problemas tratados originalmente en una investigación subsidiada por el Centro Cultural de España en Buenos Aires (2006-07). Quiero agradecer a Amalia Chavarri, de la editorial Melos, quien puso a mi disposición las fuentes escritas y musicales necesarias para llevar adelante este trabajo, y a Gerardo Gandini, quien se prestó amablemente a conversar conmigo sobre su música.

NOTAS

¹ Gandini fue profesor de composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, en la Juilliard School of Music de New York, en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Católica Argentina. Ha sido becario de la Academia Santa Cecilia en Roma, y de la Fundación Guggenheim. Recibió los Premios Nacional y Municipal de Música, del Fondo Nacional de las Artes (Argentina), del Gobierno de Francia, y obtuvo en 2008 el Premio Iberoamericano Tomás Luis de Victoria. Gandini es también un importante difusor de la música contemporánea en Argentina y fundó en 1990 el Centro de Experimentación del Teatro Colón.

² Este cruce ha sido el aspecto más ampliamente estudiado de su música. Véase por ejemplo el ensayo de Federico Monjeau (2001). Las relaciones de la obra de Gandini con la literatura aparecen más claramente tratadas con relación a sus óperas; cf. los estudios de Omar Corrado (2002), Elena Vinelli (2007) y Pablo Gianera (2008), centrados en *La ciudad ausente* (1994).

³ Los *Diarios* I-III para piano (1987) se constituyen como tres ciclos de doce piezas, compuestas entre 1960 y 1987. Gandini vuelve sobre el género con el *Diario* IV (1987/91), el *Diario* V (verano de 1994/95), y el *Diario* VI para orquesta (1998).

⁴ La postulación de género de los *Diarios* tensiona la condición elusiva de la representación musical, porque le impone un referente preciso (un problemático yo musical, correlato fictivo de un yo empírico).

⁵ Hay dos momentos de gestación de los *Diarios*, que no son sucesivos porque corresponden a dos series distintas. Uno es el de la composición de las piezas. Este momento es múltiple y elusivo a la cronología. El otro corresponde a la conformación del ciclo y la postulación de un género. Este momento admite la fijación de una fecha: 1987.

⁶ *Música Ficción* III (1990). Tres piezas para orquesta de cámara. Estrenada en el Instituto Goethe, Buenos Aires, en 1990 con la dirección del compositor.

⁷ El contenido de altura, no obstante, es intercambiable: por ejemplo la incorporación del Sol8 al arpeggio en c. 2 (en reemplazo del Mi8),

o la transposición de los arpeggios de c. 1 y 3 en un único acorde plaqué en c. 6.

⁸ *Imaginary Landscape*, para piano y orquesta (1988). Estrenada por la BBC Welsh Symphony Orquesta, con la dirección de O. De la Martínez y Gandini al piano, en Cardiff, 1989.

⁹ G. Gandini, comunicación personal, 2006.

¹⁰ *Cuatro Bagatelas* para piano (1962). Estrenada por Antonio Tauriello en la Universidad de Chile, Santiago, 1962.

¹¹ *Mozartvariationen*, estrenada en el Instituto Goethe de Buenos Aires en 1991. Sobre esta obra, cf. el análisis de Graciela Paraskevaïdis (2006).

¹² El mismo Gandini sugiere esta postulación en Gandini, 2008.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.
- BLANCHOT, Maurice. El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente* 182-183, p. 47-54, 1986.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genève: Gonthier, 1964.
- CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- CORRADO, Omar. De Museos, Máquinas y Esperas. La ciudad ausente de Gerardo Gandini. *Boletín Música* 9. 2002.
- GANDINI, Gerardo. Estar. En: *Actas de las Segundas Jornadas de Música del siglo XX*. Córdoba, 1984, snp.
- . Objetos encontrados. *Lulú. Revista de teoría y técnicas musicales* 1, p. 57-64, 1991.
- . Desde Buenos Aires: ¿La influencia? de ¿la música hispánica? en ¿la música de concierto? ¿latinoamericana? (1992). En: Marta Lambertini, *Gerardo Gandini – Música ficción*. Madrid: Fundación Autor, 2008, p. 142-45.
- GIANERA, Pablo. La redención por la máquina. *La Biblioteca* 7, p. 162-70, 2008.
- MONJEAU, Federico. Metamorfosis de una relación: Gandini y Schumann. *Punto de vista* 69, p. 24-26, 2001.
- PARASKEVAÏDIS, Graciela. Gerardo Gandini: *Mozartvariationen*. *Revista Argentina de Musicología* 7, p. 17-33, 2006.
- ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. New York: Norton, 1995.
- VINELLI, Elena. La persistencia de la poética macedoniana en *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini. En: Ferro, Roberto (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 8. Buenos Aires. 2007, p. 141-66.

Mudanças na Relação Institucional entre Performance e Ensino Musical na Bahia dos Séculos XIX e XX

Pablo Sotuyo Blanco

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia
psotuyo@ufba.br

Palavras-Chave

Ensino musical, performance, relações institucionais, História da Música na Bahia

Palavras-Chave

Music teaching, performance, institutional relationship, Bahia music history

RESUMO

Desde a chegada dos jesuítas na América Portuguesa, a transmissão de práticas musicais instrumentais de tradição européia e a sua permanência na história do Brasil apresentaram fases com diversos níveis de estruturação dos seus conteúdos e articulação nos contextos institucionais. Apresentaremos aqui alguns resultados da pesquisa relativa às relações institucionais entre performance e ensino musical nos séculos XIX e XX na Bahia, com destaque para três situações emblemáticas, no contexto das mudanças de modelos culturais e ideológicos que influenciaram a cultura e sociedade brasileira do mesmo período.

ABSTRACT

Institutional relationship changes between performance and music teaching in Bahia from 19th to 20th century

Since the Jesuits arrived in Portuguese America, the transmission of instrumental music practices of European tradition and its presence through Brazil history, showed phases with diverse levels of shaping of its contents as well as of articulation of its institutional contexts. This paper includes some results of the research about the institutional relationship between performance and music teaching in Bahia during 19th and 20th centuries, focusing on three emblematic situations, through the changing context of the cultural and ideological models that influenced Brazilian culture and society of the same period.

INTRODUÇÃO

No intuito de conhecer a transformação das relações institucionais entre ensino e performance musicais na Bahia nos séculos XIX e XX, foi realizada a necessária revisão bibliográfica, expandida com a pesquisa histórica documental e arquivística, que levou ao entendimento do processo histórico de mudança de modelos de relacionamento entre ambas atividades musicais, refletindo de várias formas as influências culturais que o Brasil viveu, notadamente da Inglaterra, da França e da Alemanha.

I. A PREEMINÊNCIA BRITÂNICA NO ENSINO MUSICAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

Na primeira metade do século XIX, fora as iniciativas de instrução musical oficial em Salvador, como a criação da Cadeira de Música (requerida em 1817 e ocupada por José de Souza Negrão de 1818 a 1832) e a Academia de Música (durante o 2º quartel do séc. XIX, onde lecionaram Barbosa de Araújo e Mussurunga, dentre outros), a prática pedagógica que melhor se adaptou às necessidades e

limitados recursos, considerando o território a ser atendido, seria o Método Lancasteriano. Mesmo estabelecido como método de ensino oficial de primeiras letras no Império do Brasil por D. Pedro I através da Lei de 15 de outubro de 1827, a análise histórica da sua eficácia ainda é discutida. Segundo Almeida (1989), por volta de 1840 só havia escolas que aplicavam esse método em Alagoas, Bahia, Goiás, Paraíba, Sergipe e Rio Grande do Sul, e seis anos mais tarde, em 1846, não havia mais escolas desse tipo no Brasil, embora Niskier (1989) afirma que o Método Lancasteriano não só se espalhou por todo o país como também permaneceu nas aulas de primeiras letras depois da República. (NEVES, 2006)

No âmbito das bandas filarmônicas na Bahia, a permanência do referido método permitiu, desde meados do século XIX, estabelecer um número considerável dessas instituições musicais que mantinham no seu seio núcleos de instrução musical com o objetivo de preparar os musicistas que se integrariam à banda. Isto é, uma instituição de performance instrumental que incluía um núcleo de instrução musical. Ainda, dito método de ensino, pela sua estrutura de monitores, permitiu gerir um número considerável dessas instituições em nível regional, a partir do esforço de um só diretor e regente. Porém, se britânico era o modelo de gestão metodológica da instrução musical nas filarmônicas, os conteúdos das ferramentas pedagógicas utilizadas mostravam influência francesa, transferida pelos tratados e métodos como os de Fétis e Catel. (MENDES; BLANCO, 2007)

II. A INFLUÊNCIA FRANCESA A PLENO: O CONSERVATÓRIO DE FINAL DO SÉCULO XIX

Se os conteúdos eram afrancesados, a estrutura institucional só se apresentará claramente como tal com a criação do Conservatório de Música da Bahia, fundado em 1897, a imagem do inaugurado em 1848 no Rio de Janeiro¹, e anexado à Escola de Belas Artes, como o foi o carioca em 1855.

Segundo Maria de Fátima de Paula “Data da primeira metade do século XIX o surgimento dos dois modelos distintos de ensino superior - o alemão e o francês - que terão uma influência significativa sobre a concepção e a estrutura do ensino superior no Brasil.” (PAULA, 2009) Ainda afirma que a influência francesa sobre a organização institucional da educação superior no Brasil “pode ser detectada, sobretudo, no Rio de Janeiro, mais do que em São Paulo. Isto porque o modelo napoleônico [...], vai

marcar profundamente a organização [do ensino superior] do Rio de Janeiro.” (PAULA, 2009)

Segundo Perrone e Cruz, depois da morte de Mussurunga em 1856, a Cadeira de Música por ele ocupada desde a morte de Souza Negrão em 1832, foi incorporada à Escola de Belas Artes, pelo Art. 7º da Lei nº 607 de 19-12-1856, e desmembrada em duas, sendo nomeados Giuseppi Baccigaluppi, em 1856 (Cadeira de Violino) e João Amado Coutinho Barata, em 1857 (Cadeira de Canto e Harmonia). Tais Cadeiras terminaram com F. Moniz Barreto (1836-1901) e Miguel dos Anjos de S. Torres (1837-1902), quando a fundação do Conservatório de Música. (PERRONE; CRUZ, 1997)

Embora Mussurunga prenunciasse a necessidade de um Conservatório de Música na Bahia,² tal idéia só vingaria na primeira década da República, no contexto do afrancesamento da cultura brasileira de finais do século XIX, que vinha acontecendo desde o reinado de Luis Felipe da França (1830-1848). Foi durante o governo de Napoleão III, depois da guerra franco-prussiana, que se iniciou a recuperação econômica da França.

Por volta de 1890, o automóvel, o telefone, o gramofone, o avião, e o cinema contribuíram para um novo “estado de espírito”, uma nova alegria de viver [...], nascia a *Belle Époque*, em uma cidade luminosa, modelo para a Europa e o mundo. (STORI; ANDRADE FILHO, 2009, p. 6-7).

Segundo esses autores, a sua imitação sócio-cultural no Brasil pode-se situar entre a Proclamação da República (1889) e o Modernismo (1922). Nesse contexto, não deve se estranhar a criação do Conservatório de Música da Bahia, dirigido desde 1898 por Silvio Deolindo Froes, pois a sua concordância institucional e metodológica com a visão oficial francesa de ensino musical (via o Instituto Nacional de Música – INM – e este, por sua vez, do Conservatório de Paris (o atual *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* – CNSMDP) reflete o *zeitgeist* dominante na Proclamação da República (centenário da Revolução Francesa) e a formação técnica musical dominante em Froes.³ No relatório de 1898 à Assembléia Legislativa, o então Governador da Bahia, Luiz Vianna, anunciou a criação do Conservatório de Música no âmbito da Escola de Belas Artes, confirmando a influência francesa dos profissionais nela envolvidos.

Fundou-se ultimamente na Escola de Bellas-Artes o Conservatório de Musica, e deve dentro em pouco aqui chegar um professor para o ensino da esculptura, contractado em Paris por intermedio de nosso ministro [...]. Parece que não deve o Estado regatear auxílios a tão meritoria instituição, á cuja frente acha-se um homem verdadeiramente dedicado ao seu serviço (BAHIA, 1898, p. 13).

Embora a pesquisa da sua estrutura e funcionamento esteja em andamento, o contexto sócio-cultural nos tempos da sua criação, obrigam a observar sumariamente o histórico do Conservatório de Paris.

Criado em 1796, o Conservatório de Paris começou dirigido por Bernard Sarrette e administrado por um diretório integrado por Gossec, Méhul e Cherubini. Em

1806, François-Antoine Habeneck criou a Orquestra dos alunos, com a qual apresentou concertos até 1815. Fechado durante a Restauração (1816), recuperou o seu nome e status com a nomeação de Cherubini como Diretor da Escola Real de música e declamação (1822), restaurando a Orquestra dos alunos (1823), que levou à criação da Sociedade de Concertos do Conservatório, confiada a Habeneck (1828) (FRANÇA, 2009).

Tudo leva a pensar que o Conservatório da Bahia não possuísse nenhum conjunto instrumental de porte (banda ou orquestra), apenas se ocupando da formação técnica dos profissionais da música. Fora do âmbito das filarmônicas, o ensino oficial de música na Bahia (e eventualmente no Brasil) ficou dissociado dos conjuntos instrumentais estáveis, separando assim instituições de ensino musical e de performance até meados do século XX.

III. AS INSTITUIÇÕES E OS CONJUNTOS INSTRUMENTAIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Embora as filarmônicas funcionem, com impacto social variável, no interior do Estado até o presente, na primeira metade do século XX, elas foram substituídas no gosto urbano de Salvador pelos concertos de câmara e sinfônicos (além das apresentações dramático-musicais) que iam se multiplicando nos diversos espaços disponíveis. Porém, as atividades performáticas institucionalmente vinculadas não constituíam conjuntos instrumentais estáveis de porte. Nesse contexto o Conservatório de Música da Bahia foi des-anexado da Escola de Belas Artes em 1917 e transformado em Instituto de Música (com estatutos e diretoria própria) em 1918, continuando a ser dirigido por Froes.

Se numerosos eram os concertos de câmara (geralmente com obras adaptadas aos instrumentos disponíveis na ocasião), escassos foram os sinfônicos, rara vez completando um programa. Dos 11 concertos com orquestra divulgados pelo Diário de Noticias entre 1900 e 1920, houve um único concerto com programação total para orquestra, no Teatro de São João em 9-5-1905 no qual executaram obras de autores brasileiros como Mello, Gomes, Miguez, Aragão e Silva, com Wanda Domschke como solista (AROXÁ; BLANCO, 2008) (Tabela 1)

Tal situação se modificaria nas décadas seguintes com o surgimento de duas instituições de ensino musical, uma dirigida por Zulmira Silvany e a outra por Pedro Irineu Jatobá, ex-professores do IMB, afastados por divergências com a gestão de Froes. Enquanto Silvany concentrou os esforços no ensino e divulgação do piano através do seu Curso de Música (criado em 1930 – seguindo o modelo do INM), Jatobá estabeleceu a Escola Normal de Música (ENM) em 1934, incluindo o Canto Orfeônico e (pela primeira vez na Bahia) um Curso Infantil de Música. (MENDES; BLANCO, 2008)

Tabela 1. Relação do programa do concerto de 9-05-1905, segundo o Diário de Notícias

Autores	Obras	Formação noticiada
C. Gomes	Fosca – Symphonia	Orquestra
C. Gomes	Il Guarany – Ave Maria	Canto e orquestra
Guilherme [de] Mello	Quis debalde – Rhapsodia	Canto e orquestra
[José de Souza] Aragão	Caridade – Modinha brasileira	Canto e orquestra
[D.] Pedro I	Hymno da Independência	Coro e orquestra
C. Gomes	Fosca – Soil capitano [sic]	Canto e orquestra
Guilherme [de] Mello	Acordes, donselis [sic] – Rhapsodia	Canto e orquestra
[autor não indicado]	Filha do mar	Canto e orquestra
Guilherme [de] Mello	Tanhouse de [sic] – Rhapsodia	Canto e orquestra
Leopoldo [Miguez?]	Hymno da [sic] Proclamação da República?	Coro secco [sic] e orquestra
[Francisco M. da Silva]	Hymno Nacional	Coro e orquestra
(Bizet) [sic]	Habanera da Ópera Carmen	Canto

Tanto Silvany (com suas Aulas Públicas, realizadas até 1958), quanto Jatobá (através da Sociedade de Concertos da ENM) dinamizavam o meio artístico baiano, confirmando a situação de carência de conjuntos instrumentais estáveis de porte em Salvador em âmbito institucional. A dissociação entre instituições de ensino e conjuntos instrumentais, iniciada na virada ao século XX, teve nos anos de 1930 e 1940 o seu momento mais crítico. Em 1944, a fundação da Orquestra Sinfônica da Bahia, conjunto estável de caráter privado, idealizado e regido pelo Pe. Luis Gonzaga Mariz, congregava musicistas formados e atuantes nessas três instituições de ensino musicais ativas, a fim de comporem um conjunto de qualidade capaz de executar obras até então desconhecidas (XAVIER, 1965, p.14). Embora a OSB não durasse mais que uma década, a sua existência foi notada pelas autoridades baianas, podendo considerar-se precursora das orquestras atualmente ativas na Bahia: a da UFBA e a do Estado.

IV. DA FRANÇA PARA A ALEMANHA (E SUÍÇA): NOVA TROCA DE MODELOS E RELAÇÕES

Embora o ensino continuasse sendo afrancesado nos seus vários níveis de articulação e funcionamento, a criação da Universidade da Bahia (UB) pelo Decreto-lei federal n.º 9.155, de 8-4-1946, trouxe para o âmbito pedagógico-musical um novo modelo a ser concebido, discutido e articulado.

Na sessão de 1-6-1946, o Conselho Universitário da UB, presidido por Pedro Calmon, referiu dois pedidos de incorporação à UB de instituições de ensino musical, uma assinada por Froes (pelo IMB) e a outra por Jatobá (pela ENM) (BRITTO, 2009). Perrone (2009) informa que, de fato, nenhuma delas foi aprovada pelo Conselho, criando em 1954 os Seminários Internacionais (depois Livres) de Música, sob a direção de H. J. Koellreutter, como atividade de extensão universitária sui generis, de forte perfil prático e pedagógico. Contando com uma Orquestra Sinfônica (a atual OSUFBA) a disposição, começou assim a última etapa do processo que nos ocupa: o estabelecimento de um conjunto instrumental no seio de uma instituição de ensino musical, de alguma forma (ou de varias), respondendo às influências ideológicas do seu tempo. Segundo Paula,

Apesar das diferenças existentes entre a concepção francesa e a alemã, em ambas houve a preocupação com a questão nacional, ou seja, com a afirmação da nacionalidade. [...] No modelo alemão, a preocupação com a constituição da nacionalidade se deu numa chave liberal-elitista, com maior autonomia da universidade diante do Estado, desembocando numa concepção mais idealista e acadêmica, e menos pragmática de universidade (PAULA, 2009).

Tanto pela direção “ideológica” que Koellreutter impôs aos Seminários quanto a que posteriormente Widmer iria imprimir na Direção da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, chegou-se a adoção de um modelo germânico de ensino superior altamente “abrasileirado”. A quebra com o passado e presente nacionalista brasileiro (*alla* Mario de Andrade) que Koellreutter vinha promovendo pelo Brasil (notadamente no seu confronto com Camargo Guarnieri), teve continuidade nos Seminários Livres de Música da UFBA. Lembra Manuel Veiga que

A possibilidade de suporte financeiro e organizacional de uma universidade federal, então rica, e a vontade de um Magnífico Reitor de notável espírito renascentista, Professor Dr. Edgar Santos, [...] dariam ao mentor do movimento Música Viva condições difíceis de serem duplicadas, quer no Rio de Janeiro e em Teresópolis, quer na Escola Livre de Música em São Paulo. (VEIGA, 2004, p. 13-14)

Nesse espaço artístico-acadêmico, Koellreutter se apoiou no aparente sentido e função social das vanguardas internacionais, se aproveitando do desconhecimento local e impondo de uma vez à Bahia uma aparente atualização estética musical e ideológica que só ganhou identidade, coerência e projeção exterior na gestão de Widmer.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de mudança nas relações institucionais entre performance e ensino musical na Bahia nos séculos XIX e XX, envolve não somente os métodos de ensino utilizados, mas principalmente as mudanças no sentido funcional, de acordo com as transformações socioculturais das respectivas épocas e locais atendendo a necessidade dos câmbios no meio em que estavam inseridas. Foram detectados três modelos relacionais entre ensino e performance, envolvendo momento histórico, tendência ideológica, modelo ou influência cultural e situação entre instituições que atuaram de forma significativa na Bahia. O processo mostra a inversão da relação entre ambas (Fig. 1).

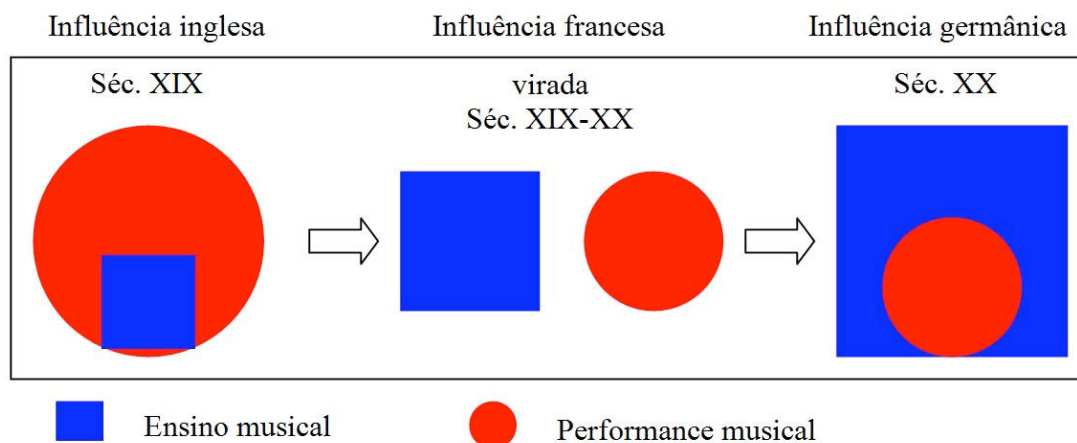


Fig. 1 – Esquema sequencial das relações entre instituições de ensino e de performance na Bahia dos séculos XIX e XX

NOTAS

¹ Referimo-nos ao Conservatório que em 1855 tinha sido anexado à Academia de Belas Artes e que em 1890 viria a ser o Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. O atual Conservatório Brasileiro de Música (no Rio de Janeiro) foi fundado em 1936 e o Conservatório Pernambucano de Música (em Recife), em 17 de junho de 1930.

² Segundo Perrone e Cruz (1997), na sua "Memoria sobre a criação de um Conservatorio de Musica na Capital da Bahia", Mussurunga propunha metodologia sistemática para o ensino musical, definindo um curso completo em 8 anos e organizado em 3 classes (teclados, sopros e cordas) com disciplinas oferecidas gradativamente (segundo o ano cursado pelo aluno), incluindo provas de ingresso (gramática e português) e mecanismos de prosseguimento (via atestado de proficiência em francês, italiano, aritmética e álgebra, ou sendo examinados nessas disciplinas).

³ Em 1888, Froes viajou para Paris para aprofundar seu conhecimento em harmonia, contraponto, composição e órgão, estudando com Charles-Marie Widor (professor de composição e órgão no Conservatório de Paris) e, na Alemanha, com E. Welt e Felix Mottl (em Leipzig e Karlsruhe, respectivamente).

⁵ François Couperin escreveu quatro livros de *pièces de clavecin*, que foram editados em 1716. Estão organizados em 27 "ordres", pois ao contrário de seus predecessores ou contemporâneos, ele não utilizou a palavra *suíte*; preferiu reunir suas peças em "ordres", termo jamais explicado por ele (cf. Tranchefort, 1987, p. 264).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *História da instrução pública no Brasil, 1500 a 1889*. São Paulo: EDUC, INEP/MEC, 1989.
- AROXA, Ricardo; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Estudo sobre o impacto social das manifestações musicais performáticas, de caráter instrumental, em salas de concerto de Salvador entre 1901 e 1920: programas, formações e principais personagens*. Relatório final apresentado no XXVII Seminário Estudantil de Pesquisa. Salvador: UFBA, 2008.
- BAHIA. *Mensagem apresentada à Assembléia Geral Legislativa pelo Exm. Sr. Dr. Luiz Vianna Governador da Bahia em 14 de Abril de 1898*. Bahia: Typ. do Correio de Notícias, 1898.
- BRITTO, Antonio Carlos Nogueira. Solene Instalação do Conselho Universitário e da Universidade da Bahia no Magnífico Salão Nobre da Faculdade de Medicina da Bahia, no Largo do Terreiro de Jesus. In: *História da Medicina*. Artigo 62. Notícias Sinópticas

– Parte IV. Disponível em <http://www.medicina.ufba.br/historia_med/hist_med_art66.htm>. Acessado em 18 abr. 2009.

FRANÇA. *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*. Historique. Disponível em <<http://www.cnsmdp.fr/conservatoire/historique/histori.htm>>. Acessado em 18 abr. 2009.

MENDES, Moisés Silva; BLANCO, Pablo Sotuyo. A Escola Normal de Música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá e o Curso de Música de Zulmira Silvany. *ICTUS*, Salvador, v.9 n.1, p. 119-130, jul. 2008.

_____. Ferramentas Pedagógico-Musicais no âmbito das filarmônicas do Recôncavo Baiano, no final do século XIX: Um estudo de caso. In: *Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) / Congresso Regional da ISME na América Latina 2007*, 16, 2007, Campo Grande - MS. Anais... Campo Grande: UFMS, 2007. v. 1. p. 1-10.

NEVES, Fátima Maria. Investigações em torno do método Lancasteriano ou de ensino mútuo. In: LOMBARDI, José Claudinei; SAVIANI, Dermeval; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (Orgs.). *Navegando na História da Educação Brasileira*. [CD-ROM]. Campinas - SP: Graf. FÊ / HISTEDBR, 2006. Disponível em <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_040.html> Acessado em 5 abr. 2009.

NISKIER, Arnaldo. *Educação brasileira: 500 anos de história, 1500-2000*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

PAULA, Maria de Fátima de. *A formação universitária no Brasil: concepções e influências*. Avaliação, Campinas, v.14 n.1, mar. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-40772009000100005&script=sci_arttext>. Acessado em 18 abr. 2009.

PERRONE, Maria da Conceição Costa. *Música, Contexto e Tradição: estudo sobre a criação de uma instituição de ensino*. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia, Tese de Doutorado. 2008.

PERRONE, Maria da Conceição Costa; CRUZ, Selma Boulhosa Alban. *Instituto de Música: Um século de tradição musical na Bahia*. Salvador: Gráfica da UFBA, 1997.

STORI, Norberto; ANDRADE FILHO, Antonio Costa. *O ensino de Arte no Império e na República do Brasil*. Disponível em <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/O_Ensino_de_Arte_no_Imperio_e_na_Republica_do_Brasil.pdf>. Acessado em 25 abr. 2009.

VEIGA, Manuel. Cantos de Passarinhos. *Revista da Bahia*, Salvador, v.32 n.39, p. 3-24, nov. 2004.

XAVIER, Carlota [Hebe Machado BRASIL]. *A Música em 50 anos*. Bahia: Ed. Beneditina, 1965.

1948: a correspondência de H. J. Koellreuter e a nova concepção musical de Cláudio Santoro

Pablo Victor Marquine,^{*1} Beatriz Magalhães-Castro,^{*2}

^{*} Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília

¹ pablomarquine@gmail.com, ²beatriz@unb.br

Palavras-Chave

Santoro, Koellreuter, correspondência, França

Keywords

Santoro, Koellreuter, correspondence, France

RESUMO

O presente artigo busca observar a mudança de concepção musical da obra de Claudio Santoro através do exame e análise da correspondência com H. J. Koellreuter no ano de 1948. O trabalho é o resultado de uma pesquisa realizada pelo Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Departamento de Música da Universidade de Brasília, que visa formar um arquivo documental, tanto virtual quanto físico, a partir da correspondência de Cláudio Santoro.

ABSTRACT

1948: the correspondence of H. J. Koellreuter and the new musical conception of Claudio Santoro. This article seeks to observe the changes in musical conception in the work of Claudio Santoro through the examination and analysis of the correspondence exchanged with H.J. Koellreuter in the year of 1948. This paper is the result of a survey conducted by the Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Department of Music at the University of Brasília, which aims at forming a documental archive, both virtual and physical, of the correspondence of Claudio Santoro.

I. INTRODUÇÃO

A pesquisa, que resultou no presente artigo, tem como principal objetivo observar a influência ideológica sócio-realismo na obra de Cláudio Santoro. Este texto examinará os comentários encontrados na correspondência passiva de Koellreuter, objetivando analisar como influenciou a obra de Santoro sob o ponto de vista sócio-ideológico para compreender a mudança de concepção estético-musical na qual coexistem elementos subjetivos, mas motivadores, que se encontram no engajamento político e na música desse compositor brasileiro.

O material que embasa essa produção foi obtido através da leitura concomitante à formação de um arquivo da correspondência pessoal de C. Santoro. O arquivo constitui-se de duas partes: arquivo virtual – realizado através da digitalização das cartas, delineado critérios de resolução de 300 dpi; arquivo físico – atualmente realizado no Centro de Estudos Musicológicos, no Departamento de Música da Universidade de Brasília. A construção do arquivo segue de forma sistemática, delimitadas as seguintes etapas: 1 - Inventariação da correspondência de Santoro via digitalização; 2 - Formação de Banco de dados digital; 3 - Leitura de suas correspondências; 4 - Organização física da correspondência de Santoro; 5 - Formação de um Arquivo no setor de obras raras junto a Biblioteca Central dos Estudantes da Universidade de Brasília (BCE-UnB).

Atualmente, a pesquisa se encontra nas três etapas iniciais. As cartas escolhidas como objeto de análise foram escritas no ano de 1948 por H. J. Koellreuter para C. Santoro. Justifica-se a escolha deste ano pela mudança ideológica, contextual e conceitual que Cláudio Santoro sofre quando, ao ganhar uma bolsa como prêmio da fundação de música Lili Boulanger pela a premiação de sua 3ª Sinfonia, vai estudar na França como discente de Nadia Boulanger. Justifica-se a escolha do autor das cartas pela sua influência artística e afetiva na concepção composicional de Santoro, com o qual terá contato sob a perspectiva de novas tendências musicais nas quais se destaca o atonalismo.

II. A CORRESPONDÊNCIA

Para o ano de 1948 foram identificadas e lidas nove (9) cartas: São Paulo, 11 de Janeiro; Teresópolis, 25 de Fevereiro; Rio de Janeiro, 13 de Abril; 27 de Maio, 22 de Junho, 10 de Julho, 12 de Julho, 1 de Agosto; Veneza, 28 de Agosto. A partir desta identificação foram selecionadas três (3) cartas, que exemplificam a relação entre ideologia e estética musical, para as quais foi realizado um fichamento referente ao conteúdo do texto.

A. 11 de Janeiro de 1948, São Paulo

- H. J. Koellreuter pergunta se sua carta antes enviada já havia chegado.
- Relata que enviou a Santoro a revista “Paralelo” e recortes de jornal contendo notícias do Grupo Música Viva.
- Relata que mandou ao Snr. Darmengeat a “Carta Aberta”
- Relata que ficou satisfeito com a sua sinfonia em Fevereiro.
- Afirma que tudo que Santoro escreve é interessantíssimo.
- Anseia a Terceira Sinfonia e relata que seu 2º Quarteto foi muito falado. Reconhece o progresso técnico, principalmente referente à estrutura contrapontística, mas revela que o 1º Quarteto é mais forte como composição, em estética e forma.

“(…) Não há dúvida que a estrutura é mais simples. Mas a custo de conteúdo. É esta pelo menos a minha opinião (...). Resultou disso uma crise muito séria que talvez – e assim e o espero – resulta numa evolução muito importante. Por isso, meu interesse pouco comum pelos novos trabalhos de sua autoria. Creio que o novo ambiente e o choque com outras idéias lhe ajudará, num sentido positivo, a resolver os

problemas que lhe preocupam. (...) à respeito da técnica dos doze sons, acho que nunca a empregou num sentido rigoroso. E de fato a série não é apenas um elemento formal? Acho que sim. O valor da série, ou melhor da técnica “serial” consiste justamente nas novas perspectivas que ela abre para a solução do problema da forma.”

B. 25 de Fevereiro, Teresópolis

- H. J. Koellreuter relata que está de férias ao lado de Geni, agradecendo a carta de Santoro.
- Relata sobre a Reunião da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, com a presença de: Renato Vasco Mariz, Eurico, Siqueira, Guerra-Peixe e Rangel Bandeira.

“(...) Quando em minha última missiva, empreguei a palavra crise, esta não teve sentido pejorativo de maneira alguma. Ao contrário: creio que através dessa crise você chegará a resultados novos e essencialmente importantes. Quando demonstrei um certo medo ou melhor, uma certa preocupação de que problemas ideológicos absorvessem você demasiadamente, não queria me referir a um “desvio de caminho” inicialmente traçado. Não. Queria dizer apenas que o compositor, com toda a preocupação ideológica, não deve afastar-se do problema musical propriamente dito. O compositor é músico e sua obra é música apesar de corresponder a uma determinada atitude espiritual e exprimir uma determinada ideologia.

Quais são meus conceitos estéticos dos quais você se acha afastado?

Interessam-me muito seus novos trabalhos. Ótimo que Nadia Boulanger goste deles sob o ponto de vista de construção musical. Acho isto importantíssimo. A base para toda realização continua sendo sempre um bom e seguro “métier”. Você acha que tem escrito obras “decadentes e super-torturadas”? Quais são elas? O primeiro Quarteto? Uma das suas sonatas? O concerto para piano? As obras “super-torturadas”, a meu ver, pertencem ao passado. Penso em “Pierrot Lunaire”, por exemplo, ou em certas obras de Varèse. De sua autoria, entretanto, nunca ouvi uma única composição que podia ser chamada de “super-torturada”. Ou os Concertos para piano e para violino de Schoenberg e Alban Berg, respectivamente, “Wozzek” ou as Três peças para orquestra de Dallapiccola, você as considera “super-torturadas” ou “decadentes”?

C. 22 de Junho de 1948, Rio de Janeiro

- Acha excelente a idéia dele e Jorge Amado escreverem um drama musical.
- A música necessita de conteúdo ideológico – renovação.
- Lopes Graça – “Visita aos Músicos Franceses”
- Acredita na renovação da música do lado popular.

“Acredito muito na renovação que vem do lado da música popular e acho que o rádio e o cinema serão decisivos para a solução desse palpitante problema que é a função social da música de nossa época”.

III. A Nova Concepção Musical

Nas cartas lidas, percebe-se claramente a imersão em questionamentos e certa “crise” devido à profundidade que a ideologia tomava corpo em sua vida, traduzindo-se fielmente em sua produção musical. Mas acredita-se que essa crise, por

meio das palavras de Koellreuter, possa ser explicada por um “caminho” comum entre as cartas: o processo de amadurecimento e a reflexão sobre a função social da música.

“Resultou disso uma crise muito séria que talvez – e assim e o espero – resulta numa evolução muito importante. Por isso, meu interesse pouco comum pelos novos trabalhos de sua autoria. Creio que o novo ambiente e o choque com outras idéias lhe ajudará, num sentido positivo, a resolver os problemas que lhe preocupam”. (São Paulo, 11 de janeiro)

“Quando em minha última missiva, empreguei a palavra crise, esta não teve sentido pejorativo de maneira alguma. Ao contrário: creio que através dessa crise você chegará a resultados novos e essencialmente importantes”. (Teresópolis, 25 de fevereiro)

Na terceira carta, vê-se claramente o quanto a perspectiva da função musical é fundida agora a uma perspectiva em que o povo estivesse inserido.

“Acredito muito na renovação que do lado da música popular e acho que o rádio e o cinema serão decisivos para a solução desse palpitante problema que é a função social da música de nossa época”. (Rio de Janeiro, 25 de Junho)

Muito foi dito sob a perspectiva da ideologia, mas o fato é que Koellreuter aconselha Santoro a não confundir a renovação política com a renovação estética, apesar de reconhecer que seus trabalhos eram de grande interesse, ansiando por mais composições. Na medida em que se lê o conteúdo das cartas sob esta perspectiva, até a densidade com que Koellreuter expõe o assunto será diferente de uma para outra. Santoro conheceu Koellreuter buscando conhecer novas tendências, buscando principalmente o trabalho de renovação formal. Seu comentário referente ao Quarteto nº1(1943) e ao Quarteto nº2 (1947) revela o reconhecimento de um progresso técnico, principalmente referente à estrutura contrapontística, mas revelando que o 1º Quarteto é mais forte como composição, em estética e forma. Revela claramente sua opinião pelo fato de que Santoro ainda estava imerso na concepção musical que lhe foi apresentado até esse momento. Avançando seus estudos com Nadia Boulanger e seu convite para o Congresso de Praga, revelarão uma nova perspectiva que fará Santoro abandonar o atonalismo, ensinado por Koellreuter.

“Quando demonstrei um certo medo ou melhor, uma certa preocupação de que problemas ideológicos absorvessem você demasiadamente, não queria me referir a um “desvio de caminho” inicialmente traçado. Não. Queria dizer apenas que o compositor, com toda a preocupação ideológica, não deve afastar-se do problema musical propriamente dito. O compositor é músico e sua obra é música apesar de corresponder a uma determinada atitude espiritual e exprimir uma determinada ideologia”. (Teresópolis, 25 de Fevereiro)

“(.) à respeito da técnica dos doze sons, acho que nunca a empregou num sentido rigoroso. E de fato a série não é apenas um elemento formal? Acho que sim. O valor da série, ou melhor da técnica “serial” consiste justamente nas novas perspectivas que ela abre para a solução do problema da forma.” (São Paulo, 11 de janeiro)

Através deste último trecho, Koellreuter tenta defender sua visão de que os novos caminhos que Santoro busca, agora na França, não devem negar o que foi feito antes, já que o serialismo nunca havia sido essencialmente realizado por ele,

defendendo que esta técnica era a resposta encontrada já antes por Santoro, para resolver o problema da forma.

Koellreuter acreditava que o “compositor é músico e sua obra é música apesar de corresponder a uma determinada atitude espiritual e exprimir uma determinada ideologia.” (Teresópolis, 25 de Fevereiro). Como compositor, amigo e orientador de Santoro, sabe o quanto é importante um ambiente que contenha uma abertura para um discurso musical sincero: “A base para toda realização continua sendo sempre um bom e seguro “métier” (idem).”

A partir desta análise, pode-se concluir que Santoro enfrentou grandes questionamentos ao ter contato com uma nova política e um novo lugar que o fizesse refletir sobre a problemática musical. Agora, não era somente o problema da forma que estava em questão, mas sim uma visão de um músico maduro, que uniu a problemática social com a problemática da estética musical. Buscou através de sua produção musical, justificar seu engajamento político, encontrando dessa maneira, uma função social para música. E percebe isso, ao dar-se conta de como se afasta da estética apresentada por Koellreuter.

“Quais são meus conceitos estéticos do quais você se acha afastado? Interessam-me muito seus novos trabalhos. Ótimo que Nadia Boulanger goste deles sob o ponto de vista de construção musical. Acho isto importantíssimo.(...) Você acha que tem escrito obras “decadentes e super-torturadas”? Quais são elas? O primeiro Quarteto? Uma das suas sonatas? O concerto para piano? As obras “super-torturadas”, a meu ver, pertencem ao passado. Penso em “Pierrot Lunaire”, por exemplo, ou em certas obras de Varèse. De sua autoria, entretanto, nunca ouvi uma única composição que podia ser chamada de “super-torturada”. Ou os Concertos para piano e para violino de Schoenberg e Alban Berg, respectivamente, “Wozzek” ou as Três peças para orquestra de Dallapiccola, você as considera “super-torturadas” ou “decadentes”? (idem)

As obras referentes ao ano de 1948 são: Sinfonia nº3 para Orquestra (1947/1948); Sonata nº3, para violino e piano (1947/1948); Sonatina nº1, para piano; Prelúdio nº4 – 1ª Série “Dança Rústica”, para piano; Sonata nº2, para piano; Prelúdio nº3 – 1ª Série “Entoando Tristemente”, para piano; Batucada “No morro das duas bicas”, para piano; “Não te digo adeus”, para voz e piano.

É nesse “métier” que Santoro encontrará novos caminhos, explicando seus questionamentos referente à sua produção de obras “super-torturadas” ou decadentes, com o abandono do dodecafonismo, considerado uma técnica burguesa e decadente, e sua imersão no nacionalismo, buscando uma música em que o povo pudesse compreender e se aproximar. Essa união revela sua política inspirando e direcionando seu espírito musical, produzindo uma arte mais do que viva. A luta proletária que é abraçada pela música e pela arte em que o povo se reconheça.

REFERÊNCIAS

- KOELLREUTTER, H. J. Carta para C. Santoro. 11 de Janeiro de 1948, São Paulo.
 _____. Carta para C. Santoro. 25 de Fevereiro, Teresópolis, São Paulo.
 _____. Carta para C. Santoro. 25 de Junho, Rio de Janeiro.
 MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Verbete “Claudio Santoro”. *Enciclopédia Amazônia* (no prelo).
 MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

Um olhar estético sobre a Interpretação Musical

Paulo Verissimo,^{*1} Luciano Souto,^{#2} Giacomo Bartoloni^{*3}

^{*}DDP - Música, Universidade Estadual Paulista

[#]DDP - Música, Universidade Estadual Paulista

¹lhasouto@yahoo.com.br, ²paulinhoverissimo@hotmail.com, ³giacomo@ia.unesp.br

Palavras-Chave

Estética, musicologia, interpretação musical, semiótica.

RESUMO

Este trabalho procura compreender como a produção intelectual, mais precisamente na área da estética, pode aperfeiçoar o trabalho do intérprete. Investiga ainda se há parâmetros tidos como fundamentais para a construção de uma interpretação, e quais seriam eles. O caráter da pesquisa é bibliográfico e interdisciplinar, e como tal, vale-se também de conteúdos da Hermenêutica, da Semiótica e da Musicologia. Primeiramente, investigamos as origens etimológicas da palavra ‘interpretação’, de modo que nosso escopo se amplie, permitindo novas possibilidades de pesquisa. Esta investigação etimológica suscitou a reflexão sobre os vários sentidos da palavra, de modo que a pesquisa enveredasse por aspectos semânticos. Em particular, pesquisamos as relações semânticas entre ‘interpretar’ e os verbos julgar, traduzir, ler, atuar e tocar (um instrumento). A palavra escrita (seus aspectos etimológicos e semânticos) conduziu-nos então à investigação da notação musical. Tal notação foi aqui observada sobre os preceitos hermenêuticos, e subsequentemente seus símbolos foram investigados em termos de relação significante-significado. Finalmente, a Musicologia Histórica propõe os modelos pré-interpretativos como forma de engendrar uma interpretação eficaz e cientificamente válida. Este é o momento atual do levantamento bibliográfico a que nos propusemos. O fito desta investigação é a assunção de parâmetros críticos, analíticos e interpretativos os mais adequados para o intérprete. A possível contribuição deste trabalho será a aproximação de uma ordem de eventos musicais, e consequentemente a maior facilidade de transmissão e recepção dos seus conteúdos. Esta pesquisa buscará em suas próximas etapas ampliar o quadro teórico sobre o tema interpretação, para possibilitar o olhar panorâmico sobre o tema.

I. INTRODUÇÃO

Interpretar, em sua acepção etimológica, vem do latim *inter-petras*, significa “entre as pedras”, ou seja, aquilo que está nas entrelinhas, o sentido implícito, o significado latente de um significante ou até mesmo o que se esconde por trás das aparências. Para os gregos, interpretação é a tradução da palavra “Hermenêutica” cuja raiz advém do verbo “*hermeneuein*” e do substantivo “*hermeneia*”, provavelmente ambos derivados da palavra grega *Hermeios*, que designa o nome de Hermes, filho de Zeus e mensageiro dos deuses, a quem os gregos atribuíam a descoberta da linguagem e da escrita. O termo “Interpretação”, como se percebe, nos remeterá a múltiplos sentidos, vinculados a diferentes contextos aos quais ele possa estar relacionado. A respeito da interpretação, SILVA (2006, p.34) afirma ser

uma ação realizada por um indivíduo que compreende, julga, traduz, e coloca neste ato os resultados de sua experiência. [...] Julgar em latim significa avaliar, ponderar, emitir opinião sobre ação ou acontecimento, decidir após reflexão. O ato interpretativo poderia ser entendido como uma ação na qual

existe um processo de reflexão e compreensão sobre o objeto a ser interpretado.

Interpretar passa a ser sinônimo de traduzir quando se trata de transportar os signos de um idioma a outro, de verter a linguagem de um idioma estrangeiro para a língua pátria, ou mesmo quando se trata da decodificação da linguagem dos surdos-mudos, da linguagem gestual e corporal.

Ao analisar um fenômeno ou objeto a fim de compreender suas inter-relações para, finalmente, compreender o seu sentido, estamos efetuando uma interpretação de suas partes constituintes, ou realizando uma leitura de seus componentes. Neste sentido, interpretação e análise serão palavras sinônimas, e ainda contemplarão o sentido contido no ato de leitura, que, para GADAMER (2005, p.188), “*constitui-se enquanto um processo de entendimento e interpretação.*” Desta forma, “*relacionamos ao ato de interpretar o de ler, sendo esta condição para o primeiro. A interpretação, compreendemos como sendo uma das formas de leitura e análise de algum objeto.*”. Na interpretação de uma obra literária, segundo BOSI (2001, p.62), o intérprete deve lançar um olhar demorado, que procure discernir, dentro e no meio das frases e das palavras, a luta expressiva, isto é, aqueles momentos diversos, mas coexistentes, de motivação pessoal e convenção “suprapessoal” (ideológica e literária) que fundam o texto como “polissenso”. A interpretação pode ser entendida como um processo de entendimento sobre a obra literária e, segundo GADAMER (ibidem), “toda obra de arte, não apenas a literatura deve ser entendida como qualquer outro texto que requer entendimento”.

Atribuímos também à palavra interpretação o sentido de encenação ou representação, em se tratando de encenações teatrais, apresentações de óperas, cinema e quando nos referimos ao universo dos atores e personagens.

A Psicanálise engendra grandes esforços, desde sua gênese, em reconhecer, através da leitura e da análise dos gestos corporais e condutas comportamentais do paciente, o conteúdo latente em sua psique de modo a explicitar as possíveis origens, causas e relações que constituem seus conflitos internos, decodificando as mensagens contidas no seu inconsciente e explicitando seus significados na consciência. Trata-se, também, de uma atitude interpretativa, uma vez que busque estabelecer uma relação de significantes psíquicos com seus respectivos significados.

Não obstante pode-se utilizar como sinônimo de interpretar o verbo explicar, conquanto este se preste ao esclarecimento das idéias a respeito de alguma coisa, também compreendemos interpretação como o ato de executar, quando aquela detém o sentido de realizar a execução de uma obra musical de origem vocal ou instrumental.

MAGNANI (1989, p. 51) define a Interpretação musical como sendo o ato de:

descobrir e comunicar os significados que podem estar ocultos por detrás de uma série de significantes fundamentais. [...] Atividade, portanto, de intuição e de técnica, baseada no reconhecimento dos símbolos e dos caminhos misteriosos da sua gênese, a fim de chegar à tradução dos símbolos em eventos ou fenômenos, no nosso caso, sonoros.

Valemo-nos do conceito de GUSMÃO (2004 p.92) para intuição:

O conhecimento que emerge sem uma rememoração ou raciocínio conscientes. A intuição Musical inclui um vasto depósito de sons familiares, padrões estabelecidos de melodia, harmonia e ritmo e uma consciência instintiva é resgatada milhares de vezes na execução de uma única obra. Fragmentos de informação que foram acumulados desde a primeira experiência musical são armazenados na memória e moldadas em pensamentos ou julgamentos aplicados de forma constante e instantânea”.

Segundo o ponto-de-vista de NIETZCHE (2005, p.42), interpretar é determinar a verdade do sentido, é partir do princípio de que existe sentido, verdade, e também uma não adequação perfeita entre ambos.

Neste sentido, interpretar é buscar a descrição perfeita de um movimento imperfeito, é ler simultaneamente “além e aquém do texto”, ou das coisas, é ler a partir da “relação uno/múltiplo”. O objetivo de qualquer interpretação é o de “integrar o texto ou o objeto interpretado, à multiplicidade de idênticos e de diferentes e o múltiplo numa cadeia omnicomprensiva ou pelo menos categorialmente compreensiva”.

Podemos, subsidiados por estas reflexões, aferir à figura do intérprete um caráter investigador, pois sua atividade demanda conhecimento técnico, senso estético, raciocínio lógico, intuição, percepção histórica e capacidade de estabelecer relações. Sua atividade consiste em investigar, compreender, relacionar e equilibrar todos esses elementos, objetivando a formulação e o estabelecimento de uma concepção musical da obra a ser interpretada. Como selecionar, dentre tantas variáveis, os conceitos basilares da interpretação, de modo a eleger as possibilidades mais adequadas à performance musical?

Para SILVA (2006, p.117), no concernente ao conhecimento técnico, torna-se indispensável ao intérprete o domínio da linguagem da obra musical e para tanto se faz necessário que ele domine os conhecimentos de Harmonia, Contraponto, História da Música, Percepção Musical, Análise, Formas Musicais, além de deter o conhecimento do vocabulário próprio de seu instrumento e possua uma técnica que o possibilite uma execução fluente. Com relação ao Senso-Estético, o autor advoga seu desenvolvimento através do estudo da Filosofia, da Estética pura e da estética musical propriamente dita, que auxiliará na formação de um juízo de gosto que o capacitará para realizar as escolhas quanto aos critérios e decisões interpretativas. A demanda de um raciocínio lógico em muito será útil naquilo que se relaciona à análise e às formas musicais e como tratá-las de modo a realçar suas características intrínsecas, tornando sua interpretação mais contundente.

Segundo GUSMÃO (2004, p. 95), a condição resultante do desenvolvimento do senso estético permitirá ao intérprete abordar uma composição sem ferir a sua autenticidade artística, preservando assim sua integridade estética, ou seja, permitirá que o intérprete, ao confrontar-se com a obra musical, saiba discernir suas atitudes, sejam elas de recriação de uma tradição perdida ou de trabalhar dentro de uma tradição preexistente. Finalmente, caberá a ele estabelecer as relações entre esses elementos e equilibrá-los, visando conceber uma interpretação musical a mais justa possível.

Notadamente, um dos contatos iniciais da relação intérprete versus obra é o do intérprete com a notação musical. Para KERMAN (1987, p.73), a relação com a partitura implica no advento de vertentes relacionais, nas quais três aspectos devem ser considerados: reconstituição de uma tradição, atuação dentro de uma tradição preexistente, interpretação de uma obra contemporânea. Para o autor,

a performance histórica tende a evaporar-se quando nos aproximamos do início do século XX. A performance histórica converte, simplesmente, em performance, e uma vez que possuímos gravações já não precisamos indagar o que o compositor e seus contemporâneos teriam reconhecido. As questões tornam-se questões de interpretação. A musicologia verte-se em crítica. E inaugurou-se uma área inteiramente nova em pesquisa musicológica, a análise de antigas gravações para obtenção de provas sobre a prática no século XX. A tarefa histórica com a música posterior a 1800 consiste muito mais em rever uma tradição já existente do que em reconstruir uma tradição esquecida. Em palavras ainda mais claras, ao passo que os intérpretes históricos que se ocupam de Josquin e Monteverdi têm de recriar uma tradição, os que lidam com Mozart e Schumann têm de trabalhar dentro de uma.

Para RAY (2005, p.69), uma partitura pode ser lida de múltiplas formas, conforme os pontos de vista de cada intérprete. Respeita-se, porém, algumas normas bem definidas, como por exemplo, o conhecimento dos códigos da notação musical utilizada. Percebemos a interação do conteúdo subjetivo com a objetividade comum a todos os conteúdos presentes nos códigos notacionais da partitura. Essa interação subjetividade-objetividade se dá em todos os níveis de relação do intérprete com a partitura, pois a todo o momento, características próprias de cada indivíduo estarão interagindo com um objetivo claro e definido, que será a leitura do texto musical.

Pode-se perceber hoje na musicologia um *main-stream* Referencialista. Sob esta ótica, a obra deve ser observada em sua inteireza, considerando que suas características formais e também os aspectos culturais, históricos e sociais a situam e qualificam como criação artística.

Ao adotarmos este paradigma, devemos considerar, por exemplo, se uma partitura foi originalmente escrita para determinado instrumento, ou se trata de uma transcrição, redução ou adaptação, uma vez que identificamos nestes elementos, possíveis descaminhos interpretativos.

NOGUEIRA (2008, p.114) aborda essas questões sob a ótica da Musicologia Histórica. Ao mencionar aspectos idiomáticos dos instrumentos antigos, propõe modelos pré-interpretativos, que buscam reconstituir aspectos práticos e estéticos que envolvem a interpretação de obras antigas. A autora exemplifica sua teoria tomando por referência o período Barroco, argumentando que além do conhecimento dos modelos pré-interpretativos, também constituem

conhecimentos indispensáveis ao julgamento dos aspectos relacionados à tradição a teoria dos afetos, a doutrina das figuras e o conhecimento da retórica. Somando-se a estes conhecimentos, no caso das obras do período barroco, o senso estético, o raciocínio lógico, a intuição, bem como a capacidade de análise teremos, então, um princípio norteador do pensamento interpretativo. Este princípio organizará as concepções desenvolvidas pelo intérprete, auxiliando na escolha da melhor opção entre tantos caminhos interpretativos. Por esta via pode-se interpretar em coerência com sua concepção musical, tornando-a única e pessoal, e ao mesmo tempo conservando a obra de arte musical em sua autenticidade e integridade estética deixando, portanto, intacto o valor artístico e o conteúdo musical da obra a ser interpretada.

Subsequentemente, além de completarmos nosso quadro de referenciais teóricos, procuraremos estabelecer modelos pré-interpretativos. Analisaremos gravações disponíveis do repertório antigo, procurando identificar as proximidades ou disparidades na performance, quando relacionadas aos nossos modelos pré-interpretativos.

II. CONCLUSÃO

Este trabalho ainda não pode apresentar conclusões peremptórias, pois ainda está em fase de levantamento bibliográfico. O que se pode notar, ao avaliar primariamente o estado da questão, é que grande parte da discussão acerca da interpretação musical está pautada em conceitos caros à filosofia, em particular das correntes estéticas que compreendem a manifestação de uma obra de arte como resultado de uma relação de dupla-via entre o indivíduo que interpreta e a obra interpretada. Nota-se uma propensão na estética contemporânea em compreender o intérprete como elemento ativo do fazer artístico. Dialecticamente, se poderia pensar que todo intérprete é intérprete de uma obra, e toda obra só o é se interpretada pelo artista. Esta relação de reciprocidade, que compreende intérprete e obra imbricadas, relação na qual um apenas pode ser um e outro apenas pode ser outro na proposição lógica ‘se e somente se’ estiverem em relação, é bastante frequente na estética e na filosofia contemporâneas.

Os fenômenos físicos, sociais e filosóficos parecem alinhar-se na contemporaneidade. Há uma forte tendência no pensamento constituinte das relações humanas em se considerar conjunturas na confecção de teorias e políticas públicas. Correntes de pensamento como o Ecossistêmico, a teoria da Complexidade, as proposições quânticas, o conceito de capital social, entre tantas outras coisas que se poderia mencionar, todas têm em comum o fato de considerarem os fenômenos (na acepção fenomenológica do termo) inextricavelmente relacionados. As cisões cartesianas parecem perder espaço na compreensão contemporânea, dando lugar à uma tentativa de compreensão sistêmica e abrangente dos procedimentos humanos, nos mais diferentes prismas e áreas do conhecimento.

As mudanças de percepção no que tange à estética, associadas à mudança de postura no ambiente da pesquisa ainda parecem ter resultados dúbios. Se por um lado é capaz de prover a visão do todo, por outro implica na perda da especialização que promoveu as transformações que nos

fizeram, entre outras importantes realizações, peregrinar este caminho até a busca pela compreensão global.

Fato que se prescinde evidenciar é o de que o escopo da pesquisa científica (sempre associada à reflexão estética) tem aumentado significativamente, de modo que comumente trabalhos de uma determinada área têm de buscar fontes em outras áreas do conhecimento para que obtenham resultados proveitosos. Conteúdos interdisciplinares são vistos com mais frequência nos centros de pesquisa, e esta não parece ser uma tendência a arrefecer de imediato. Entretanto, corre-se o risco (como de fato se tem confirmado) de tratar superficialmente, ou sem o cuidado necessário de assunto de assunto que se desconhece. A pesquisa interdisciplinar parece produzir trabalhos cientificamente inválidos, salvo nos casos em que grupos de pesquisa contem com profissionais de diferentes áreas pensando conjuntamente acerca de um problema.

As tendências da estética nos podem relacionar particularmente com a interpretação da música contemporânea. Este tipo de composição requer, quase na totalidade dos casos, associações extra-musicais, informações prévias, contextualizações. O intérprete deste repertório ganha status de co-autor do repertório que executa.

A existência inexorável de relações, e a consideração dessas relações na produção musical representam, iconograficamente, as informações que mais se encontram disponíveis nas discussões sobre o estado da questão estética e interpretativa em música.

AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de deixar registrado nosso agradecimento à prof. Dra. Gisela Nogueira, pelas valiosas contribuições.

Ao Departamento de Pós-graduação da UNESP, pelo auxílio financeiro.

Aos profissionais empenhados na realização deste congresso ANPPOM.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. 7ª ed. São Paulo: Atica, 2001.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 7ª ed. São Paulo: Vozes, 2005.
- GUSMÃO, Pablo da Silva. *O Tempo e a Dinâmica no primeiro movimento da Sonatina nº 02 para Piano, de César Guerra-Peixe: Um Estudo Pré-Interpretativo*. Dissertação de Mestrado. PPG Música – UFRGS. Rio Grande do Sul, 2004.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A origem da Tragédia*. 1 ed. São Paulo: Madras, 2005.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado. PPG-ECA-USP. São Paulo, 2008.
- RAY, Sonia. (org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005.
- SILVA, Alessandro Pereira da. *Interpretação Musical: Tendências e Perspectivas do Fenômeno Criativo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPG-UNESP, 2006. Associação Brasileira de Normas Técnicas: Resumos. Rio de Janeiro, 2001.

Fontes para a pesquisa em história de instituições educativo-musicais: reflexões teórico-metodológicas

Rita de Cássia Fucci Amato
Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG)
 fucciamato@terra.com.br

Palavras-Chave

História de instituições educativomusicais, história oral, imprensa e iconografia

RESUMO

Este artigo visa a elaborar reflexões e considerações metodológicas sobre as fontes para a pesquisa em instituições educativo-musicais (conservatórios, escolas de música, faculdades de música, etc.). Assim, destaca os fundamentos referentes ao uso de entrevistas, entendidas como documentos orais, bem como a utilização de figuras, artigos e reportagens de periódicos, entre outros documentos (diplomas, certificados, programas de concerto, etc.).

I. INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa elaborar reflexões acerca da escrita da história de instituições de ensino musical, no intuito de alargar os fundamentos teóricos e metodológicos que são utilizados na reconstrução do arcabouço histórico de tais entidades. A relevância desses estudos permite contribuir para ampliar o conhecimento dos processos educacionais, para estabelecer relações nas suas redes de configurações socioculturais e para conferir visibilidade pública de documentos e concepções educacionais, por vezes esquecidos e não revelados.

Desse modo, este artigo busca constituir-se em uma contribuição multidisciplinar à escrita historiográfica e à conceituação de seus fundamentos teóricos e metodológicos, estabelecendo alguns processos e concepções que assistam o pesquisador na sua investigação.

II. DOCUMENTOS ORAIS

Os fundamentos teóricos da memória coletiva são pertinentes na compreensão da história das instituições educativomusicais e de seus desdobramentos (Fucci Amato, 2007). Esse entendimento faz-se importante na medida em que, na maioria dos trabalhos que utilizam as entrevistas como fonte de dados e investigam instituições educativas, são utilizados questionários semiestruturados ou totalmente estruturados, com a perspectiva da leitura do social a partir da vivência de seus atores. Assim, o registro e a análise das memórias de indivíduos entrevistados objetiva reprovar, comprovar e completar certas informações colhidas acerca da instituição analisada (Halbwachs, 1990).

Na medida em que o conhecimento da instituição por parte do pesquisador for maior, principalmente quando participou em dado momento histórico da entidade, ele deve utilizar a sua memória como primeiro meio de investigação, complementando-a com as pesquisas (entrevistas) realizadas (Halbwachs, 1990). Nesse caso, o pesquisador passa a buscar não somente a reconstrução da memória de uma instituição, mas o reconhecimento e re-elaboração de suas lembranças individuais.

Nesse âmbito, as considerações feitas por Halbwachs (1990) ratificam as lembranças dos entrevistados e definem como é realizado o processo da reconstrução das histórias de vida compartilhadas e datadas, registradas ou memorizadas. Entende-se que a construção da história de instituições educativomusicais encontra vigas concretas nas semelhanças e, até mesmo, nas dessemelhanças dos depoimentos. O autor lembra que, quando o pesquisador utiliza a sua memória como complementação das entrevistas com outros sujeitos, a ocorrência de consideráveis pontos de contato (lembranças em comum) entre elas é essencial para uma reconstrução historiográfica fiel.

Desse modo, o pesquisador passa a analisar não somente a memória de indivíduos isolados, mas uma memória coletiva, que caracteriza, pelo menos genericamente, um grupo social, representado pelos entrevistados.

Outra importante consideração, quando de um levantamento histórico de instituições de ensino musical, deve ser feita no que se refere à lembrança individual e sua especificidade no limite das superposições coletivas.

A complexidade da reconstrução das lembranças do passado com o empréstimo de dados do presente reflete que em cada época existiu uma relação íntima dos hábitos, da significação do grupo e do aspecto dos lugares. A memória, na definição de Lowenthal (1998, p. 78), *impregna a vida*. O autor recorda que é comum dedicarmos grande parte do tempo presente para lembrarmos fatos do passado e que, somente quando estamos concentrados em uma atividade que consideramos de grande importância, conseguimos controlar a “emissão” de lembranças.

Neste sentido, o grupo social também mobiliza lembranças coletivas para sustentar identidades duradouras, e esse sentimento de pertença pode ser percebido por vários dos entrevistados. A partilha de lembranças confirma o sentimento de grupo e mais: “As lembranças inspiram confiança porque acreditamos que elas foram registradas na época; elas têm *status* de testemunha ocular. E as lembranças em geral são dignas de crédito *prima-facie* porque são consistentes” (Lowenthal, 1998, p. 87).

Mas uma inquietação que se desponta é a maleabilidade de nossas recordações: as lembranças, a cada vez que são recordadas, se alteram, ao contrário do que normalmente se define como imutável. Quando relembremos algo, o analisamos a partir de outras experiências que tivemos, muitas vezes sem relação com o fato recordado, como bem coloca Lowenthal (1998). O autor ainda coloca que a memória objetiva não preservar o passado, mas sim enriquecer e vivenciar o presente com as experiências adquiridas, fornecendo subsídios para a sua compreensão. Segundo sua concepção, lembranças não são reflexões advindas do passado, mas sim recordações que são analisadas por idéias que

definem o indivíduo no presente: as recordações são arquivadas em forma de códigos, a serem decifrados posteriormente.

Outros motivos teóricos relacionados à historiografia oral são essenciais para embasamento metodológico no uso das entrevistas como fontes primárias. No entendimento de Thompson (1992), a complexidade da realidade é bem abordada pela história oral e permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista.

III. REGISTROS FOTOGRÁFICOS

Os registros fotográficos acuram o testemunho da vivência pelas pessoas ligadas à instituição educativomusical. Relatos orais e imagens, associados, conferem graus de consenso à memória coletiva que funda a história da instituição.

Os registros fotográficos emergem como “incentivo”, alimentando a narrativa, aguçando a recuperação das lembranças, reconstituindo detalhes do cotidiano e completando os “não-ditos”. A explicação dada a cada uma das imagens deve ser considerada como uma extensão da narrativa. A entrega destas ao entrevistador, para que este possa reproduzi-las, ultrapassa o ato da confiabilidade: o oralista se completa como “guardião da memória”, depositário das lembranças de cada um. [...] Através da fotografia, torna-se possível fazer um inventário de informações acerca do passado de cada colaborador, pois ali encontram-se gravados dados multidisciplinares. (Carneiro, 1993, p. 277-9)

A imagem fotográfica, como um documento, revela aspectos da vida material de um passado datado que, em muitos casos, a descrição verbal detalhada não consegue refletir. Segundo Cerqueira e Oliveira (2005), a fotografia sempre foi considerada pela historiografia tradicional como um registro histórico secundário, somente passível de crédito se referendado por documentos escritos oficiais. A partir da *Escola dos Annales* (cf. Burke, 1997), porém, deflagrou-se a partir da França uma revolução na historiografia. Surgiram reflexões e novas elaborações teórico-metodológicas que caminham no sentido de uma *Nova História* (cf. Le Goff, 1998) e, nesse contexto, o documento fotográfico foi revitalizado e passou a ser acreditado. Para Cerqueira e Oliveira (2005), descortinou-se um campo científico para a análise do registro fotográfico: a iconografia histórica. A imagem passa a ser analisada como um material ambivalente, imbuído de representações e pontos de vista, uma conjunção do real com o imaginário e o idealizado. Em um estudo do acervo imagético do Conservatório de Música de Pelotas, os autores notaram aspectos interessantes:

Portanto, os administradores do Conservatório, por exemplo, desejavam, através da imagem fotográfica, mostrar uma instituição grandiosa, opulenta, o centro de onde irradiaria toda uma cultura erudita. [...] Além disso, não podemos esquecer que a fotografia é um instrumento usado para eternizar alguns momentos, ou pelo menos retardar o esquecimento dos mesmos. [...]

Quando a fotografia registrava a memória de uma instituição, carregando consigo a auto-imagem da mesma, não se escolhia retratar o comum e o simples cotidiano, mas o especial, o raro, um momento de muita importância. Portanto, ao trabalhar com fotografia, e mais que isso, com memória, devemos ter em conta uma relação existente entre memória e esquecimento. (Cerqueira e Oliveira, 2005, p. 45)

IV. IMPRENSA

Juntamente aos convites e programas de concerto, fotografias e demais documentos que podem ser colhidos junto a ex-alunos e ex-professores da instituição educativomusical, também é essencial para uma reconstrução histórica o da imprensa, principalmente da imprensa local, no caso de instituições de maior projeção apenas nesse âmbito.

No estudo do Conservatório Musical de São Carlos (CMSC), Fucci Amato (2004; 2010) destacou que a instituição não possuía arquivos documentais organizados: além dos periódicos pesquisados, o acesso a outros documentos dependeu sempre da gentileza de ex-alunos e ex-professores da instituição.

Diferentes condições de trabalho e preocupações com a preservação da memória foram notadas em outros casos: em diversas pesquisas sobre a história do Conservatório de Música de Pelotas, por exemplo, estavam disponíveis fontes como livros sobre a instituição, periódicos conservados na Biblioteca Pública Pelotense e até programas de concertos e fotografias mantidas no arquivo histórico do estabelecimento: “Aqui cabe dizer sobre o cuidado e o interesse da instituição em ter conservado essa documentação, fonte inestimável de informações a respeito das práticas artísticas e educacionais no Brasil” (Nogueira, 2005, p. 4).

Ao contrário deste caso, o fato de o Conservatório Musical de São Carlos ser um estabelecimento extinto, desde 1991, colaborou para a dificuldade de se encontrarem documentos a seu respeito, quer fossem recibos de mensalidades ou de aluguel das casas onde funcionou, quer fossem métodos musicais adotados no ensino, por exemplo.

A predominância da tonalidade laudatória nos comentários e descrições sobre a instituição, por exemplo, é essencial para revelar a alta estima que a imprensa local demonstrava com ao estabelecimento; no entanto, muitas vezes essa mesma imprensa pode ter exercido um papel pouco ativo para ajudar a instituição em suas dificuldades e para relevar de maneira menos romântica e mais crítica o cotidiano dessas instituições. Tal amostra do testemunho da imprensa constitui-se, pois, em um valioso registro histórico, porém passível de interpretações.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A escrita da história*, Certeau (1982) elabora relevantes reflexões sobre o trabalho e manipulação de documentos: a pesquisa inicia-se com a coleta, reunião, classificação e ordenação do material pesquisado, de forma a “produzi-lo”, por exemplo, por meio de transcrições e fotocópias, preparando-o para o início da análise. Assim, deve-se “isolar” o *corpo documental* e “desfigurá-lo”, de forma a compor uma reconstituição histórica e a preencher as lacunas nesse processo. O pesquisador forma a sua “coleção”, interagindo com ela nas suas concepções, idéias e métodos ao longo da pesquisa realizada, dando-a características particulares e individualmente caracterizadoras (Certeau, 1982).

Ressalta-se que, quanto ao percurso metodológico, a escrita historiográfica de instituições educativo-musicais particulariza-se por sua multiplicidade de métodos de investigação, caracterizando, segundo a natureza dos dados

coletados, como qualitativa. Em relação a seus objetivos, esse tipo de estudo classifica-se como explorativo, pois busca, além de oferecer novos elementos para análises futuras, investigar múltiplos aspectos, muitos dos quais pouco abordados no meio científico (Fucci Amato, 2007).

No que diz respeito aos procedimentos de coleta de dados, a investigação consiste em um estudo de caso, visando, a partir da análise de uma experiência individual, colaborar na compreensão da problemática abordada. Os dados também podem ser coletados a partir de uma pesquisa documental, que fornece, a partir de fontes primárias (periódicos locais, programas de concertos e outras) e secundárias (levantamento bibliográfico), informações que podem complementar aquelas obtidas por outros meios (entrevistas, por exemplo), colaborando na elaboração de novas perspectivas para o estudo.

A história de uma instituição de ensino projeta-se nos documentos, nos relatos, nas emoções e na história de vida daqueles que viveram suas glórias, seus fracassos, as implicações e o cotidiano de um organismo com tempo e espaço determinados. Sem o testemunho dos documentos, não podemos precisar com segurança se os fatos narrados são reais – pressupõe-se que sim, pois são revelados pelo coração de quem os descreve. Os valores que lhes são atribuídos, ainda que tacanhos aos olhos da história da educação musical, não sobrepujam o compromisso dos seus dirigentes com o ensino musical brasileiro – uma responsabilidade que se renova cotidianamente e, quando cumprida, traz para a instituição a certeza de um serviço integrado com a educação e a cultura do país, capaz de contemplar os saberes e conhecimentos artístico-musicais, a prática profissional, capaz de transformar o indivíduo num ser mais sensível e criativo. (Lima, 2005, p. 11)

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- CARNEIRO, Maria Luíza Tucci. Histórias de vida de judeus refugiados do nazi-fascismo: questões teóricas e metodológicas. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *(Re)introduzindo história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã VM, 1993. p.269-281.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara; OLIVEIRA, Maria Augusta Martiarena de. A imagem como testemunho da história: a memória do Conservatório de Música na coleção de fotografias em preto-e-branco (1918-1969). In: NOGUEIRA, Isabel Porto. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005. p. 43-69.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Memória Musical: Retratos de um Conservatório*. São Paulo: Annablume, 2010. [no prelo]
- _____. Pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais: fundamentos e reflexões. *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas, n. 13, p. 71-96, 2007.
- _____. *Memória Musical de São Carlos: Retratos de um Conservatório*. 2004. Tese (Doutorado em Educação [Fundamentos da Educação]) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.
- LE GOFF, Jacques. Uma ciência em marcha, uma ciência na infância/ A história nova. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL Jacques (Orgs.). *A história nova*. 4 ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 15-64.
- LIMA, Sonia Regina Albano de. Formatando uma história. In: *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*. São Paulo: Musa/ FMCG, 2005. p. 11-36
- LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Tradução de Lúcia Haddad. *Projeto história: trabalhos da memória* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 17, p. 63-201, nov. 1998.
- NOGUEIRA, Isabel Porto. Piano en la Princesa del Sur - Recepción y circularidad de la música culta para piano en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) 1918-1968. In: CONGRESO CHILENO DE MUSICOLOGÍA, 3., 2005, La Serena. *Anais*. La Serena: Universidad de La Serena, 2005.
- OLIVEIRA, Maria Augusta Martiarena de. *Memória fotográfica do Conservatório de Música (1918-1969)*. 2002. Monografia de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.
- PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. *O Conservatório na Imprensa: levantamento das notícias sobre a escola publicadas nos periódicos da cidade de Pelotas no período 1918-1924*. Projeto História Iconográfica do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas: UFPel, 2006.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Sociedades de canto de imigrantes alemães em Blumenau: Uma contribuição para a historiografia musical de Santa Catarina

Roberto Fabiano Rossbach

Universidade Regional de Blumenau
rofaros@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Canto coral, sociedades de canto, história da música em Santa Catarina

RESUMO

No início da colonização alemã na região de Blumenau (SC), uma das principais manifestações culturais dos imigrantes foram as sociedades de canto. Baseado em documentos textuais manuscritos e impressos buscou-se esclarecer o papel desses grupos na difusão do movimento cultural local e suas contribuições para a continuação desta tradição que se mantém viva até os dias de hoje, refletida nas atividades associativas, culturais e nas diversas promoções ligadas à cultura alemã.

I. INTRODUÇÃO

Os primeiros imigrantes alemães chegaram em Santa Catarina em 1829 e se estabeleceram na Colônia São Pedro de Alcântara, atual região da Grande Florianópolis. Posteriormente, em 02 de setembro de 1850, foi fundada a Colônia Blumenau pelo farmacêutico Dr. Hermann Bruno Otto Blumenau, que chegou juntamente com mais dezessete imigrantes alemães, iniciando oficialmente a colonização do Vale do Itajaí.

Paralelamente ao empreendimento de colonização foi desenvolvida na Colônia Blumenau uma tendência natural dos imigrantes alemães que era viver em sociedade, com a criação de associações desportivas, recreativas e culturais. Uma destas manifestações culturais eram as *Gesangvereine* (Sociedades de Canto), coros masculinos amadores que cantavam repertório secular e que se estabeleceram a partir de 1863 na região.

As fontes documentais manuscritas e impressas pesquisadas como jornais, estatutos, atas, correspondências e relatórios, mostram que em Blumenau foram formadas diversas sociedades do gênero, o que influenciou na vida cultural da região com o desenvolvimento de um movimento de canto coral intenso, cuja tradição se mantém viva até hoje.

II. IMIGRAÇÃO ALEMÃ E CONTEXTO SOCIAL

Nas colônias de imigrantes alemães no Sul do Brasil, o espírito associativo motivou a criação de diversas sociedades culturais. Segundo Flores (1983), este espírito associativo ocorreu não somente pelo grande isolamento social do imigrante no Brasil, mas porque já havia a prática do associativismo cultural na pátria de origem. Segundo Pedrini e Martins (2004, p. 95), “a tendência dos imigrantes europeus radicados no sul do Brasil era viver em comunidade e formar associações” e que além destas, existiam outras manifestações culturais como os “grupos de canto, os teatrais, e aqueles que divulgam o lazer, a cultura, o entretenimento entre os imigrantes” (Ibid, p. 95). Ainda com relação aos objetivos das

associações, as autoras destacam que o principal era “difundir o canto, as diversões teatrais, musicais e promover bailes” (Ibid, p. 95).

O associativismo dos imigrantes alemães, segundo Nadalin, tinha como fundamento a “busca da perpetuação da cultura germânica, da consciência étnica alemã (o *Deutschum*), principalmente sob a forma da prática e do uso da *Muttersprache*, do idioma alemão” (2001, p. 23). (1) Em seus relatos e cartas, os imigrantes expressavam muitas vezes a sua solidão e falta de amparo, auxílio este que encontravam nas sociedades, que lhes forneciam orientação para se adaptarem ao novo modo de viver. Segundo Voigt (2005), a identidade dos imigrantes não estava ligada somente a um sentimento de nacionalidade alemã, mas a uma identidade cultural ligada principalmente ao idioma.

As *Schützenvereine* (Sociedades de Tiro), que existiram em todas as áreas de colonização alemã no sul do país, tiveram relevante papel na vida social, cultural e recreativa dos imigrantes, promovendo o conagração social e refletindo a vida pública da comunidade. Tinham como base a continuação da tradição da velha pátria, que veio como herança social do imigrante, habituado a viver em seu país de origem em grupos organizados pela necessidade de integrarem-se à comunidade (FOUQUET, 1974; PETRY, 1979; SEYFERTH, 1974).

Segundo o historiador de Blumenau José Ferreira da Silva, imediatamente após a fundação, a vida social na Colônia Blumenau iniciou-se com as reuniões entre as famílias e os encontros nas associações (SILVA, 1971). A base da *Schützenverein Blumenau* foi formada em 02 de dezembro de 1859 por ocasião do aniversário do Imperador Pedro II com a primeira *Schützenfest* (Festa do Tiro). Durante a festa havia sempre a apresentação de uma peça teatral em alguma das noites e ocorria também um desfile pelas ruas em busca do rei do tiro, ocasiões em que também se apresentavam as sociedades de canto. Segundo Petry, “o ponto máximo de todas essas reuniões era sempre a arte”, pois a festa tornou-se, além do objetivo principal da prática do esporte de tiro ao alvo, um acontecimento de atividades que “concentravam praticamente toda a vida recreativa e cultural dos colonos” (1979, p. 90).

III. SOCIEDADES DE CANTO DA REGIÃO DE BLUMENAU (SC)

Com a vinda do pastor evangélico luterano Rudolph Oswald Hesse para Blumenau, a vida musical da Colônia Blumenau começou a florescer. No *Kolonie Zeitung* de 26 de setembro de 1863, o Pastor Hesse comenta que “como previsto, a vida social da colônia, por meio da reconhecida dedicação do Senhor C. W. Friedenreich, agora se expressa

em cultura com o ressurgimento das antigas sociedades de canto” (*Kolonie Zeitung*, 26.09.1863). O texto de Hesse mostra que a reativação de uma atividade como a das sociedades de canto, prática comum na Alemanha, teria sido fundamental para impulsionar ainda mais a formação de uma sociedade homogênea, com identidade própria e que preservasse suas antigas tradições.

Ao longo dos anos, várias sociedades de canto apareceram em diversas localidades da Colônia Blumenau. As duas primeiras sociedades, a *Gesangverein Germânia* (Sociedade de Canto Germânia) – fundada em 03 de agosto de 1863 – e a *Gesangverein Freundschafts-Verein* (Sociedade de Canto Amizade) – fundada em 1º de outubro de 1863 – tiveram reconhecida atuação na vida social da colônia. Em 26 de maio de 1909 apareceu uma outra sociedade de canto com intensa atuação na região de Blumenau, a *Männer Gesangverein Liederkrantz* (Sociedade Masculina de Canto Guirlanda de Canções). A maior quantidade de fontes primárias que foram preservadas sobre a atuação das sociedades de canto em Blumenau refere-se aos três grupos citados, apesar das várias outras associações formadas ao longo dos anos, das quais existem algumas referências.

Os objetivos das sociedades de canto eram registrados em estatutos. O primeiro parágrafo dos estatutos da *Gesangverein Germânia*, publicados no *Kolonie Zeitung* de 11 de novembro de 1873, enfatiza o objetivo da sociedade: “A Sociedade foi fundada para, através do canto, introduzir o divertimento e enobrecimento na vida social” (*Kolonie Zeitung*, 11.10.1873). No parágrafo 1º dos estatutos da *Gesangverein Freundschafts-Verein*, elaborados em 01 de outubro de 1863, também encontra-se a finalidade desta sociedade. O texto diz que, “na presente data, é criada uma sociedade privada com a finalidade de reunir seus membros regularmente para entretenimento social associado à prática do canto” (EST.FV, 1863, f. 1).

Conforme os documentos analisados, a finalidade principal destas associações era promover o entretenimento social, colocando a prática musical coral de certa forma em segundo plano. Assim, o canto tornou-se um pretexto para alcançar objetivo de reunir grupos de imigrantes e desenvolver uma tendência natural do imigrante em conviver em sociedade. Em conformidade com a abordagem de Babow (1954) sobre sua pesquisa nos Estados Unidos, as sociedades de canto de Blumenau também satisfaziam uma necessidade de pequenos grupos de pessoas, distantes de suas origens, em preservar seus costumes e sua língua materna, criando uma identidade e uma consciência nacional e mantendo uma ligação com a velha pátria.

IV. CULTURA E PRESERVAÇÃO DE TRADIÇÕES

Segundo Middleton (2003), a concepção de cultura está ligada a um sentimento nacional em que uma pessoa tem uma cultura e seu valor é incomensurável com qualquer outra, um atributo universal da humanidade, sendo o que é aprendido e cultivado. Na idéia de Willems (1980) a cultura abraça todas as atividades criativas, educacionais e artísticas da sociedade integradas com o contexto e sendo assim, uma prática coletiva.

Na perspectiva de Williams (apud BEARD; GLOAG, 2005), cultura é um processo fluido que inclui fases e

variações onde coexistem os elementos do passado inclusos em qualquer cultura e a prática cultural emergente. Na contemporaneidade, o lugar dos elementos do passado é profundamente variável, pois está reconstruído no presente e aberto para a mudança. Na prática cultural emergente, novos significados e valores, novos relacionamentos são continuamente criados. Na música também se aplica a mesma perspectiva de que cultura é um processo fluido, pois é uma arte que envolve um reflexo do passado (tradição), existe em todos os contextos culturais e os diferentes tipos de música refletem diferentes culturas.

Conforme a idéia de cultura verificada na literatura estudada, sendo esta um atributo universal e uma prática coletiva construída a partir do cultivo das atividades da sociedade integradas com o contexto, o imigrante alemão trouxe para a nova pátria uma bagagem de costumes resultantes do meio em que foi socializado. Dentre vários costumes preservados estava o associativismo, representado pelas diversas associações formadas desde os primeiros anos da chegada de imigrantes em terras a serem colonizadas.

Atualmente os coros em atividade em Blumenau e região, ligados às inúmeras sociedades de caça e tiro, recreativo-culturais ou comunidades religiosas, possuem uma parte de seu repertório na língua alemã, com o intuito de preservar as tradições de seus antepassados, e outra parte do repertório composto por canções em português ou outras línguas. Como existe em Blumenau uma preocupação por parte dos descendentes dos colonizadores com a preservação da cultura de seus antepassados, temos até hoje a preservação da língua alemã, do associativismo e das manifestações artísticas, refletidas nos inúmeros eventos ligados à cultura alemã promovidos na região. Alguns elementos das antigas sociedades de canto são observados na atualidade, como a finalidade do entretenimento entre os participantes, o caráter amador e a relação entre os grupos refletida nas atividades da Liga Recreativa e Cultural Vale do Itajaí, composta por dezenas de coros, que promove até hoje dois encontros anuais de coros.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação das sociedades de canto na região de Blumenau no início da colonização permitiu não somente o desenvolvimento e a preservação da cultura dos imigrantes, mas também tornou a atividade de canto um pretexto para o relacionamento social em um contexto desfavorável. Seu papel ainda foi manter viva a ligação com a antiga pátria de origem, representada nas temáticas das canções e pela manutenção do idioma alemão. A manutenção desta tradição, que se mantém viva até hoje, reflete a necessidade que existe na região em manter o patrimônio cultural dos seus antepassados.

Devido aos esforços em preservar os valores culturais, hoje muitas das características observadas nos grupos pesquisados são encontradas nos coros em atividade na região. O exemplo de Blumenau, em sua preocupação em manter as tradições, foi disseminado em várias outras regiões do Estado de Santa Catarina, o que se observa nas diversas promoções realizadas com relação à cultura dos imigrantes alemães.

NOTAS

1. Grifos do autor.

REFERÊNCIAS

- BABOW, Irving. The Singing Societies of European Immigrants. *Phylon*, Atlanta (USA), v. 15, n. 03, p. 289-295, 1954. Clark Atlanta University. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0885-6818%28195433%2915%3A3%3C289%3ATSSOEI%3E2.0.CO%3B2-5&size=LARGE&origin=JSTOR-enlargePage>> Acesso em: 24 nov, 2007.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. London. New York: Routledge. 2005.
- EST.FV. *Estatutos da Freundschafts-Verein*. S/a, Blumenau, 01 de outubro de 1863. Em alemão. Original no AHJFS. Fundo Memória da Cidade, Coleção Dossiê: 9 – Cultura, Documentos da Freundschafts-Verein.
- FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Canção dos imigrantes*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1983.
- FOUQUET, Carlos. *O imigrante alemão e seus descendentes no Brasil: 1808-1824-1974*. São Paulo, Instituto Hans Staden e Federação dos Centros Culturais 25 de Julho, 1974.
- Kolonie Zeitung*, Joinville, 1863-1942.
- MIDDLETON, Richard. Music Studies and the Idea of Culture In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York. London: Routledge, 2003.
- NADALIN, Sérgio Odilon. *Imigrantes de origem germânica no Brasil: ciclos matrimoniais e etnicidade*. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001.
- PEDRINI, Dalila Maria; MARTINS, Ana Paula. As relações entre mulheres e homens no associativismo civil em Blumenau. In: SHERER-WARREN, Ilse; CHAVES, Iara Maria (orgs.) *Associativismo civil em Santa Catarina: trajetória e tendências*. Florianópolis: Insular, 2004. p. 87-101.
- PETRY, Sueli Maria Vanzuita. *Os Clubes de Caça e Tiro em Blumenau*. Dissertação de mestrado. UFSC, 1979.
- SEYFERTH, Giralda. *A colonização no Vale do Itajaí-Mirim*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.
- SILVA, José Ferreira da. Sociedades de Canto. *Revista Blumenau em Cadernos*, Blumenau, v. 12, n. 05, p. 97-98, mai. 1971.
- VOIGT, André Fabiano. Os alemães de confissão luterana. In: SIMPÓSIO SOBRE IMIGRAÇÃO E CULTURA ALEMÃS DA GRANDE FLORIANÓPOLIS, I, 2005, Florianópolis. *Anais*. Org. Max José Muller. Florianópolis: Instituto Carl Hoepecke, 2005, p.79-90.
- WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

Flautistas no Rio de Janeiro – 1844 a 1890

Sammille Ferreira Souto Mourão Bonfim,¹ Beatriz Magalhães-Castro,²

Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília

¹fourofa@gmail.com, ²beatriz@unb.br

Palavras-Chave

Flauta, Rio de Janeiro, música brasileira

Keywords

Flute, Rio de Janeiro, Brazilian music.

RESUMO

Este estudo visa o mapeamento e levantamento de dados sobre os flautistas e professores de flauta listados por Isa Queiroz em seu livro *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil* (1945). Visto que pouco se sabe sobre a grande maioria dos músicos nesse período, o trabalho visa aprofundar, em seus aspectos gerais, o conhecimento sobre os músicos atuantes durante o período 1844 a 1890, estabelecendo-se perfis e práticas e avaliando suas contribuições à música brasileira. Busca ainda a consolidação de um banco de dados biobibliográficos de músicos brasileiros do período colonial a 1890.

ABSTRACT

Flutists in Rio de Janeiro – 1844 to 1890. This study aims at mapping and survey data on the flutists and flute teachers listed by the author Isa Queiroz in her book *Origin and evolution of music in Portugal and its influence in Brazil*. Since little is known about the vast majority of musicians of this period, the research seeks to deepen, in its broader aspects, the knowledge about musicians active during the period 1844-1890, establishing profiles and practices and assessing their contributions to Brazilian music. It also seeks the development of a bio-bibliographical data-base on Brazilian musicians from colonial period to 1890.

I. INTRODUÇÃO

Com a chegada de D. João VI ao Brasil, a corte portuguesa instalou-se na nova capital, Rio de Janeiro. Com isso, intensificou-se o intercâmbio cultural já presente na cidade, pois o príncipe regente trouxe consigo vários artistas portugueses e de outros lugares do mundo. Além disso, com a decadência da mineração, muitos músicos migraram das minas para outras regiões, inclusive ao Rio de Janeiro. Dessa forma, aumentou a diversidade cultural presente na cidade, onde a cultura afro-brasileira e indígena mesclava-se com as influências européias trazidas pelos colonizadores. Nesse cenário bastante variado, a música brasileira foi conquistando sua identidade própria com a contribuição dos instrumentistas e professores desse período. Porém, muitos deles são desconhecidos da grande maioria, e até hoje pouco se sabe sobre suas participações na construção musical do Brasil.

Utilizou-se nesta etapa da pesquisa o anexo intitulado “*Professores de Música e Instrumentos*” (QUEIROZ, 1945, pg. 295) extraído do livro de Isa Queiroz, *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Nesta listagem, dividida em dois grupos – 1844 a 1864, e 1865 a 1890, encontram-se os nomes, campos de atuação, assim como os endereços profissionais de diversos músicos.

Segunda a autora, sua obra representa um “*suplemento biográfico dos músicos que influíram em nossa cultura musical do XVI ao XIX século*,” (QUEIROZ, op.cit., pg. 191), cujas informações foram obtidas a partir do *Almanak de E. Laemmert – 1844-1890*,¹ sobre o qual elucida:

“Estranhemos as discrepâncias de alguns anúncios, quanto a nomes e residências de músicos, e disciplinas, que lecionassem. Conservamo-las, no entanto, na falta de elementos elucidativos” (Queiroz, Anexos, op.cit., p.285).

Este levantamento de dados visa aprofundar, em seus aspectos gerais, o conhecimento sobre os músicos atuantes durante o período de 1844 a 1890, conhecido como Segundo Reinado (1831-1890), estabelecendo-se perfis e práticas e avaliando suas contribuições à música brasileira.

O trabalho está integrado numa pesquisa mais ampla,² que está interessada no desenvolvimento da música instrumental no Brasil, promovendo o cruzamento de dados a partir de diversas fontes, e na consolidação de um banco de dados biobibliográficos de músicos brasileiros do período colonial a 1890.

II. Os Flautistas

A. 1º Período: 1844-64

Entre os anos de 1844 e 1864, observamos a presença de dezesseis flautistas, dos quais apenas 7 eram especialistas no seu instrumento. Os outros nove davam aulas de flauta, mas também de outros instrumentos como: piano, oficleide, canto, clarineta, fagote, harpa, rabeca, entre outros. Percebe-se que a variedade, denotando um estudo e ensino da flauta transversal incipiente e de caráter amadorístico.

Tabela 1. Músicos/flautistas atuantes no Rio de Janeiro – 1844-64.

Flautistas	Instrumentos	Ano de atuação
Pedro Nolasco Baptista	oficleide, flauta, violão e violino	1847, 1849 a 1852
Liberal Pretti	rabeca, flauta e acompanhamento	1850 a 1851
Jorge Henrique Klier	flauta, clarinete e piano	1850 a 1852
Carlos Loeh	piano, órgão, harpa, guitarra, flauta e rabeca	1855
D. Francisca Pinheiro de Aguiar	canto e flauta	1855 a 1859
Antonio Xavier da Cruz Lima	fagote, flauta e clarinete	1864
Caetano Teófilo da Costa	piano e flauta	1864

Guerra	piano, flauta e violão	1864
João Luiz Pereira	piano e flauta	1864

Os músicos que eram apenas flautistas aparecem logo abaixo:

Tabela 2. Flautistas atuantes no Rio de Janeiro – 1844-64.

Flautistas	Ano de atuação
Joaquim Bernardes Rodrigues Lima	1844, 1847 a 1851
J. Albertazzi	1847 a 1849, 1851 a 1853 e 1855
João Baptista Berva	1851, 52 e 54
Antonio Manger	1852
Emilia Mouger	1857
Ricardo Leão Sabino	1855 e 1858
Pedro Trancoso	1858

Dentre os músicos listados, encontramos registros biográficos sobre três deles: Ricardo Leão Sabino, Antônio Xavier da Cruz Lima e Pedro Nolasco Baptista.

Ricardo Leão Sabino (?-?). Dentista da Casa Imperial, pintor, músico e militar conceituado do Exército Brasileiro, participou da Guerra da Península Ibérica - para libertar Portugal do comando napoleônico, e teve uma participação importante na revolta da Balaiada,³ que ocorreu entre 1838 a 1844.

Na revolta Balaiada, na Vila Caxias, o capitão Sabino, juntamente com João Paulo Dias, líder civil da comarca, formaram uma força de resistência chamada de Corpo de Exército. Essa força reuniu cerca de 1000 homens e conquistou o apoio da população da cidade. Sob seu comando, estavam os grupamentos de artilharia e cavalaria. Com a organização popular, a cidade de Caxias conseguiu resistir por 46 dias à pressão exercida pelo grupo de Raimundo Gomes.⁴ E a experiência do capitão Sabino contou muito para a vitória dos Caxienses:

“Quando a defesa de Caxias tornou-se crítica, o experimentado capitão Sabino usou um ardil. Este consistiu em simular haver aderido à revolta, pedindo que os rebeldes se aproximassem, com ele, capitão Sabino tocando numa flauta o Hino Nacional. Após haver provocado a aproximação balaia, fez disparar um canhão, cujo estrondo enorme provocou pânico e desordem entre os rebeldes que, correndo, deixaram o local na certeza de que outros disparos seriam feitos.” (Caxias, o Soldado – extraído de www.exercito.gov.br)

Antônio Xavier da Cruz Lima (?-?). Foram encontradas duas referências ao músico, destacado pelas suas composições. Em Tinhorão, Música Popular no Romantismo, encontramos referência a uma composição sua feita para o piano em homenagem aos folhetins de Joaquim Manuel de Macedo, no seu romance Vicentina:

Joaquim Manuel de Macedo voltaria a ter seu nome ligado a novo exemplo de aproximação dos dois tipos de criação cultural contemporâneos da moderna sociedade urbana. Isso

aconteceu quando seu romance Vicentina, publicado em folhetins pelo jornal *A Marmota Fluminense* a partir de 7 de março de 1854, inspirou pela graça da personagem central o professor de música Antonio Xavier da Cruz Lima a compor uma valsa que lhe perpetuaria musicalmente o nome: Vicentina (Tinhorão, 1992, pg. 318).

A outra referência relata a sua participação na reinauguração do Theatro de São Pedro de Alcântara⁵ no centro histórico do Rio de Janeiro, em 18 de agosto de 1839, após um incêndio. Para o evento, foram executadas várias peças, inclusive a do compositor e músico Antônio Xavier da Cruz Lima, que escreveu uma valsa dedicada à princesa Isabel. O Programa da reinauguração incluía:

Ouverture “Regeneração” do Maestro Francisco Sá Noronha; o drama “O Livro Negro”, de Leon Gozlan, traduzido por Joaquim Antônio da Costa Sampaio; uma valsa de Antonio Xavier da Cruz Lima, dedicada à Princesa Isabel; o bailado “As Hamadryadas”, composição de Júlio Toussaint e música de Francisco Sá Noronha. O corpo de baile foi contratado em Paris (In: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. www.Ctac.gov.br).

Pedro Nolasco Baptista (?-?). Pedro Nolasco tocava flauta, violão, oficleide e violino, e foi um notável músico, exercendo grande influência musical em Recife, Pernambuco, onde contribuiu para a formação de músicos e à afirmação musical do estado. Além de professor, também se destacou por suas composições e por atuar como regente no Teatro de Santa Isabel, em Recife.

Foi um grande instrumentista, e marcou a história do violão no Brasil como pioneiro tocando “brilhantes variações de guitarra francesa” no Teatro Pedro de Alcântara, em 1847. Destacava-se também na execução do oficleide, e acredita-se que era seu instrumento preferido “por encontrarmos notícias suas tocando, nesse instrumento, diferentes peças de músicas no Teatro Apolo.” (SILVA, 2006, pg. 212). Como compositor, compôs A Batalha de Badajoz, um poema sinfônico, e também variações e fantasias para oficleide e para flauta. Além dessas obras, compôs a abertura A Bela Pernambucana e a valsa Amizade.

B. 2º Período: Flautistas de 1865 a 1890

Durante esse período os professores flautistas registrados diminuíram consideravelmente. Dentre os dezesseis presentes na lista anterior, apenas dois músicos permaneceram, sendo acrescidos apenas por somente mais dois. Porém, percebe-se também que com o grande decréscimo do quantitativo flautístico, iguala-se a parcela de especialistas em flauta ao de professores de flauta e outros instrumentos. Dentre aqueles que tocavam vários instrumentos, que também estavam presentes na lista dos anos anteriores, encontram-se:

Tabela 3. Flautistas atuantes no Rio de Janeiro – 1865-90

Flautistas	Instrumentos	Ano de atuação
Antonio Xavier da Cruz Lima	fagote, flauta e clarinete	1864
Guerra	piano, flauta e violão	1864

Já os especialistas em flauta transversal eram:

Tabela 4. Flautistas atuantes no Rio de Janeiro – 1865-90

Flautistas	Ano de atuação
Joaquim Antonio da Silva Callado	1874 e 1877
Luiz Teilier	1883 e 1886

Dentre os músicos listados, excetuando-se Antônio Xavier da Cruz Lima anteriormente citado, encontramos referência apenas ao flautista Joaquim Antônio da Silva Callado, músico de grande importância e notabilidade para a música brasileira e, dentre todos, o que dispõe de um número relevante de dados..

Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880). Flautista e compositor, é um dos músicos que mais se destacaram durante a segunda metade do século XIX. Considerado entre muitos como “o pai dos chorões”, foi fundamental para a formação da identidade da música brasileira e do choro. Seus estudos musicais iniciaram cedo em flauta e piano e também em composição e regência com Henrique Alves de Mesquita. Aos 15 anos fez seu concerto de estréia com a peça *Querosene* antes de atingir maior sucesso. Foi grande amigo e protetor de Chiquinha Gonzaga, a quem dedicou algumas de suas composições. Sua composição mais famosa e indispensável ao repertório de flautístico é *Flor Amorosa*. Teve como grande mérito conectar a música européia com os sons africanos, “resultando num trabalho original e de acento brasileiro”.

Callado foi um flauta de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicais nunca perdem o seu valor, na sua flauta, quando em bailes, serenatas (que eram feitas em plena rua pois naquele tempo eram permitidas não havendo intervenção da polícia). Callado tornou-se um Deus para todos que tinham felicidade de ouvi-lo. (...) Callado foi o rei da música daquele tempo. (PINTO, 1936, pg. 108)

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das primeiras questões levantadas durante a realização do trabalho foi sobre quem seriam os flautistas atuantes no Rio de Janeiro durante o período de 1844 a 1890 e quais as contribuições teriam trazido para a música brasileira. Percebe-se que pouco se sabe a respeito da maioria dos músicos, mas que entre eles havia flautistas que se destacaram no meio musical da época..

Afora o turbulento período Regencial (1831-1840), é somente com a maioridade de D. Pedro II que se promove uma maior estabilidade, progresso cultural e industrial, e a consolidação de estruturas institucionais em nível de Estado. Verifica-se que o aumento no número de professores ativos no Rio de Janeiro em geral cresce ao longo deste período de estabilização, concentrando-se nos anos de 1865 a 1890, embora haja um decréscimo de registros dos flautistas atuantes.

Embora os dados iniciais não sejam ainda suficientes para fazer uma análise mais aprofundada, a pesquisa revelou algumas informações sobre a tipologia do músico atuante no ensino do instrumento e do aluno e/ou clientela que o mesmo deveria atender. A complementação dos dados deverá considerar registros documentais (nascimentos, batizados, etc) nos arquivos especializados do Rio de Janeiro, assim como o alargamento da pesquisa a programas, repertórios e

iconografia. A metodologia desenvolvida servirá como base para a inclusão de dados referentes aos outros músicos e instrumentistas no Brasil.

NOTAS

¹ Hoje o Almanaque pode ser consultado em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/almanak_djvu.htm

² Bolsa em nível de IC – ProIC-UnB

³ Balaiada: revolta ocorrida entre 1838 a 1844 na província do Maranhão. Organizada por pobres, escravos, fugitivos e prisioneiros, tinha como motivo as disputas de poder na região (nota do autor).

⁴ Raimundo Gomes foi um dos principais líderes populares da revolta Balaiada.

⁵ O Theatro Constitucional Fluminense fechou suas portas em outubro de 1838, para ser reformado e pintado de novo, reabrindo em 7 de setembro do ano seguinte, com o nome Theatro de São Pedro de Alcântara.

REFERÊNCIAS

- DINIZ, André. Joaquim Callado, o pai do Choro. São Paulo: Editora Zahar, 2008. 148 p.
- MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. Choro: Reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, 1936. 208 pg.
- Caxias, o Soldado. Disponível em: www.exercito.gov.br. Acessado em 27/04/2009 às 16:49:34
- PINTO, Isa Queiroz. Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- SILVA, José Amaro Santos da. Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Pernambuco: Editora Universitária UFPE, 2006. 225p.
- Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=64&cdP=18> Acesso em: 24.04.2009.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974. 237 p
- _____. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed. 34, 19. 365 p
- _____. Música Popular no Romance Brasileiro: Séculos XVIII e XIX - Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2000. 312 p.

Atuação de Músicos em Irmandades de Desterro nos Períodos Colonial e Imperial

Simone Gutjahr,¹ Marcos Holler²

Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina

¹simone_gut@yahoo.com.br, ²marcosholler@yahoo.com.br

Palavras-Chave

história da música em Santa Catarina, música nas Irmandades, música nos períodos colonial e imperial

RESUMO

Os documentos das irmandades religiosas são uma relevante fonte de informações sobre a atuação de músicos durante os séculos XVIII e XIX no Brasil. Neste trabalho são apresentados alguns dados sobre as irmandades existentes em Desterro (atual Florianópolis) desde o século XVIII e sobre documentos que mostram a atuação dos músicos nessas associações religiosas, relacionados com o contexto histórico-social e cultural da cidade.

I. INTRODUÇÃO

A formação de irmandades, confrarias religiosas e outras associações religiosas organizadas por leigos não vinculados ao clero do catolicismo tradicional remonta à Idade Média. As irmandades chegaram ao Brasil com a colonização portuguesa e desempenharam um importante papel no Brasil colônia, organizando-se de forma autônoma. Tinham caráter étnico e davam importância aos níveis sociais e raciais de seus 'irmãos'; muitas delas eram constituídas somente de irmãos de cor branca, enquanto outras, como a Nossa Senhora do Rosário, eram formadas por escravos e homens de cor negra.

As festividades eram freqüentes nas irmandades, que promoviam homenagens aos santos de devoção, funerais e procissões acompanhados de música, dança, banquetes e fogos de artifícios (REIS, 1991, p. 49; QUINTÃO, 2002, p. 73). Para as festividades era geralmente contratado um grupo de músicos, e essa prática era determinada pelos seus estatutos ou compromissos (Castagna, 2003, p. 4). Referindo-se ao contexto do estado mineiro da primeira metade do séc. XVIII, o autor aponta que

os organismos que mais contribuíram para o desenvolvimento da prática musical [...] foram as irmandades, e ordens terceiras. Essas entidades asseguravam para seus irmãos todos os benefícios da vida cristã, incluindo batismo, crisma, casamento, extrema unção e enterro, além das missas quotidianas e um certo número de festas por ano, desde que os irmãos cumprissem suas obrigações para com as entidades, a principal das quais era o pagamento da anuidade (Castagna, 2003, p. 4).

Tais festividades mostravam as diferenças sociais da sociedade revelando, por um lado, sua riqueza, e por outro, suas desigualdades.

Os gastos com essas comemorações, inclusive com o pagamento de músicos, eram descritos na documentação administrativa das irmandades, que se constitui atualmente em uma documentação relevante para a pesquisa histórico-musicológica. Neste artigo são abordados os documentos de três irmandades e ordens religiosas em Desterro (atual Florianópolis)¹ datados desde o séc. XVIII até o final do Império, por meio dos quais se podem obter informações sobre a atuação de músicos e a existência de uma

prática musical nessas associações e na cidade durante o período em questão.

II. AS IRMANDADES EM DESTERRO

Assim como em outras localidades brasileiras, Desterro esteve fortemente ligada às tradições religiosas, herdadas sobretudo da colonização portuguesa. Quando os imigrantes portugueses iniciaram o povoamento em Desterro, durante a primeira metade do séc. XVIII, trouxeram consigo suas tradições e costumes religiosos, não tardando em instalar assim as primeiras irmandades, que realizavam uma série de eventos relacionados ao calendário religioso e outros comemorativos de cunho político e social (CABRAL, 1979, pp. 255-296, v. 2). Dessa maneira, as irmandades constituíram-se nas primeiras instituições nas quais os músicos de Desterro podiam atuar profissionalmente. No séc. XVIII eram provavelmente a única possibilidade de renda para um compositor, e essa possibilidade continuou existindo até o final do Império, mesmo com o surgimento de outros meios de atuação para músicos (compositores e instrumentistas).

Este trabalho concentra-se na documentação de três irmandades fundadas em Desterro ainda no séc. XVIII: a da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, fundada em 1745, a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (posteriormente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito), de 1750, e a do Senhor dos Passos, de 1765. As fontes documentais consultadas são livros manuscritos de registro de receitas e despesas, estatutos e compromissos, relatórios de festas, livros de assentamento dos irmãos e outros documentos administrativos, como recibos de pagamentos de músicos.

A. O acervo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

A referência sobre música mais antiga encontrada até o momento nos documentos da Ordem data de 1748 e seu conteúdo refere-se a "que se pagou ao reverendo vigário da missa cantada" e a "que se pagou a música" (o documento não menciona nomes) na festa de São Francisco em outubro do mesmo ano (VOTSF.LRD1, f. 26); este é ainda o documento mais antigo sobre uma atividade musical em Desterro. Ainda no séc. XVIII atuou na Ordem o mestre de capela José de Almeida Moura, considerado o primeiro que ensinou música em Santa Catarina (CABRAL, 1951, p. 9). Nesse acervo encontram-se outras referências de pagamentos a mestres de capela no mesmo século como o que foi pago a José Luiz do Livramento que atuou em 1769 (VOTSF.LRD1, f. 63v) e a Domingos Gomes da Silva (ibid., f. 140) em 1789 ou 1790. Além das cerimônias festivas, os músicos atuavam também em solenidades de caráter administrativo.

Nos documentos deste acervo são frequentes as referências à compra de um órgão no ano de 1854, de propriedade de João Francisco de Souza Coutinho (VOTSF.LRD5, f. 20), irmão ministro da Ordem que atuou como músico também nas Irmandades Senhor Jesus dos Passos e Nossa Senhora do Rosário. Além deste, outros músicos atuaram na Ordem como diretores de coro ou orquestra em missas festivas, como o alemão Guilherme Hautz e José Brasilício de Souza, que embora não fossem adeptos do Catolicismo dirigiam a música em missas comemorativas ou de réquiem. Um recibo do dia 8 de agosto do ano de 1864 de Guilherme Hautz declarando haver recebido a quantia de cento e setenta mil réis pela música da novena e festa do Senhor Bom Jesus, celebradas na Igreja da Ordem Terceira em agosto do mesmo ano é um exemplo (VOTSF.Rel.1, 1864, recibo nº 2).

B. O acervo da Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito

Esta irmandade mantém seu acervo² na sede local junto à Igreja de mesmo nome. Como nas outras confrarias, a irmandade do Rosário incluía a prática musical em suas cerimônias religiosas comemorativas, fato que se pode notar por meio das referências que revelam que se pagou doze mil e oitocentos réis ao reverendo Domingos Francisco pela música da festa de Nossa Senhora do ano de 1828 (INSR.LC1, f. 90) e a Francisco José da Costa pela “música que tocou” na festividade de Nossa Senhora realizada em 5 de outubro de 1873, no valor de quarenta mil réis (INSR.LC3, f. 40).

C. O acervo da Irmandade Senhor Jesus dos Passos

A consulta aos documentos deste acervo foi realizada basicamente nos recibos e livros de registros de receitas e despesas que compreendem o período de 1787 a 1889. Devido ao incêndio ocorrido no Hospital de Caridade no ano de 1994, uma parte do acervo referente ao período de interesse desta pesquisa foi destruída.

Durante a primeira década do séc. XIX encontra-se registrado em livros de receita e despesa, gastos com “a música da missa cantada, com a música da procissão e com sacerdotes que cantaram a missa da festividade” (ISJP.LRD1, f. 105). A realização das procissões dos Passos e de Vera Cruz era uma prática comemorada pela irmandade e ainda realizada até o presente. Apontam os registros que a música destas cerimônias esteve muitas vezes sob responsabilidade do padre Domingos e dos músicos João Francisco de Sousa Coutinho, Francisco de Paula Silveira, Alberto Richter e José Maria Martins Leoni. Nos anos de 1854, 1855 e 1856 a Procissão dos Passos foi acompanhada pela banda da guarda nacional (ISJP.LRD5, f. 32 e f. 55; ISJP.LRD6, f. 6).

Encontra-se nos documentos do acervo um recibo de 1850 que descreve ter sido pago ao senhor Francisco de Paula Silveira o valor de trinta e dois mil réis pela “música nos dias sábado e domingo de Passos” (ISJP.R1).

III. MÚSICOS NAS IRMANDADES

Alguns músicos estavam ligados a mais de uma irmandade como é o caso de João Francisco de Souza Coutinho, Guilherme Hautz, José Maria Martins Leoni, Alberto Richter, Francisco Costa e José Brasilício de Souza. Com referência a Francisco de Paula Silveira, por exemplo, consta nos documentos que em 1845 ele recebeu 32\$000 da Irmandade

Senhor Jesus dos Passos pela música do sábado e domingo de Passos (ISJP.LRD4, f. 75), 28\$000 em 1846 pela música e ladainha da Festa de Nossa Senhora da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (INSR.LC2, doc. 23) e 47\$000 em 1847 pelas festividades da Ordem de São Francisco (VOTSF.R1).

Após a metade do séc. XIX, com o crescimento populacional e econômico da cidade, outros espaços de atuação para músicos passam a surgir, e os nomes mencionados nos documentos das irmandades (como João Francisco de Souza Coutinho, Guilherme Hautz e José Brasilício de Souza) passam a ser frequentemente mencionados nos jornais da época, atuando como compositores, intérpretes ou regentes em outras situações.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A documentação das irmandades e ordens religiosas mostrou-se uma relevante fonte de informações sobre a prática musical em Desterro nos períodos colonial e imperial. Nos registros consultados foi possível encontrar referências a eventos musicais e músicos que atuavam nesses eventos, e o cruzamento de informações com outras fontes nos permite entrever como a partir de meados do séc. XIX outros espaços surgiram para a atuação desses mesmos músicos, embora as irmandades não tenham deixado de ser uma fonte de renda.

Os resultados apresentados aqui referem-se ao levantamento preliminar de um trabalho desenvolvido junto ao curso de mestrado do Programa de Pós-graduação da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) e a continuação do trabalho poderá levar a outras conclusões.

NOTAS

¹ Somente em 1894 a cidade passou a chamar-se Florianópolis; como o período abordado neste trabalho é anterior a essa data, será mantido o nome “Desterro”.

² A documentação foi consultada por meio das transcrições realizadas como atividade do projeto de pesquisa *Irmandades e Confrarias Católicas de Africanos e Afrodescendentes em Desterro século XIX* sob a orientação do professor Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso do curso de História da Faculdade de Educação (FAED) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

REFERÊNCIAS

- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro. Memória*. Florianópolis: Lunardelli, 1979, v. 2.
- _____. *A Música em Santa Catarina no Século XIX*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 1951.
- CASTAGNA, Paulo. *A Música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003. Apostila do curso de História da Música no Brasil.
- QUINTÃO, Antonia Aparecida. *Lá vem o meu parente: as Irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (Século XVIII)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Manuscritos**
- INSR.LC1. *Livro caixa 2 (1813-1828)* Arquivo de documentos da Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Florianópolis.

-
- INSR.LC2. *Livro caixa 4 (1829-1847)* Arquivo de documentos da Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Florianópolis.
- INSR.LC3. *Livro caixa 10 (1871-1877)* Arquivo de documentos da Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Florianópolis.
- ISJP.LRD1. *Livro de registros de Receitas e Despesas (1802-1815)* Arquivo de documentos da Irmandade Senhor Jesus dos Passos, Florianópolis.
- ISJP.LRD4. *Livro de registros de Receitas e Despesas (1841-1854)* Arquivo de documentos da Irmandade Senhor Jesus dos Passos, Florianópolis.
- ISJP.LRD5. *Livro de registros de Receitas e Despesas (1852-1855)* Arquivo de documentos da Irmandade Senhor Jesus dos Passos, Florianópolis.
- ISJP.LRD6. *Livro de registros de Receitas e Despesas (1855-1861)* Arquivo de documentos da Irmandade Senhor Jesus dos Passos, Florianópolis.
- ISJP.R1. *Recibo 23 de março de 1850* Arquivo de documentos da Irmandade Senhor Jesus dos Passos, Florianópolis.
- VOTSF.LRD1. *Livro de Receitas e Despesas (1745-1770)* Arquivo de documentos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Florianópolis.
- VOTSF.LRD5. *Livro de Receitas e Despesas (1853-1855)* Arquivo de documentos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Florianópolis.
- VOTSF.R1. *Recibo de pagamento a Francisco de Paula Silveira (1847)*. Arquivo de documentos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Florianópolis.
- VOTSF.Rel.1. *Relatório da Festa de Senhor Bom Jesus (1864)* Arquivo de documentos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Florianópolis.

O Gosto como Saber Musical em Francis Hutcheson

Tristan Torriani

Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas
ttorr@hotmail.com

Palavras-Chave

Estética Musical, Gosto, Francis Hutcheson

RESUMO

Após uma breve contextualização histórica do conceito de saber musical, discuto a crítica de Peter Kivy à teoria causal da percepção musical de Francis Hutcheson (1694–1746). Seguindo a distinção de G. Ryle entre *know how* e *know that*, o saber musical pode ser entendido como habilidade prática ou como conhecimento teórico. A música, ao envolver tantas atividades e ciências diferentes, possibilita uma confluência destes diversos saberes, mas isso também abre margem para a confusão. A tarefa da filosofia analítica da música é a de tentar esclarecer os critérios lógicos utilizados pelas pessoas para permitir que se expressem em modo claro e consistente ao argumentar sobre música. O gosto, por exemplo, pode ser entendido como um saber? Até que ponto a cognição está envolvida na vivência estética? A resposta dada a estas perguntas depende do papel conferido a conceitos e intuições no que se considera ser saber. Como o gosto não envolve conceitos, só pode ser considerado um saber em sentido intuitivo. Ao tentarmos verbalizar nossa experiência estética, valemo-nos de metáforas espaciais-cinemáticas, psicológicas e sinestésicas sem valor descritivo, objetivo ou científico. No entanto, o propósito da música enquanto arte é suscitar justamente esse tipo de vivência. Hutcheson é particularmente interessante porque ele considerava a matemática, que é um saber, também como uma beleza absoluta (ou autônoma), capaz de ser apreciada em si mesma, como também a harmonia o é, independentemente de qualquer relação de imitação ou representação. Mas ao abordar a beleza musical imitativa (ou relativa), Hutcheson é obrigado a interpretá-la como um mero efeito causal psicológico, sem valor estético. Segundo Kivy isso se deve à opção de Hutcheson por uma teoria representacionista da música ao invés de uma teoria formalista. As relações entre gosto e saber são, portanto, complexas e precisam ser mapeadas analiticamente com bastante cuidado antes de se embarcar em argumentações a favor desta ou daquela posição teórica.

I. INTRODUÇÃO

Em que sentido podemos falar que há um saber musical? Para responder a esta pergunta, precisamos primeiramente esclarecer o conceito de saber. A filosofia, entendida como amor à sabedoria, ocupa-se deste problema há mais de dois milênios. Para os antigos gregos, o conhecimento tinha um valor especial, pois estava associado à purificação espiritual dos indivíduos que, livres para examinar argumentos, podiam aceitá-los ou rechaçá-los conforme parecessem válidos ou não. Esse amor pela busca argumentada da verdade, institucionalizada na forma de diálogos, debates, simpósios e academias, é peculiarmente grego e é a ele que devemos o extraordinário progresso da humanidade nos séculos seguintes. Como é sabido, a música essencialmente melódica dos antigos gregos encontrava-se inseparavelmente associada à poesia naquilo que denominavam *mousikê*, e deveria servir de contrapeso ao efeito supostamente masculinizante da

ginástica na educação (*paidéia*). Ao descobrir proporções matemáticas nos intervalos, Pitágoras assegurou à teoria musical um lugar honrado entre as ciências que foi mantido durante toda a Idade Média. O Neo-Platonismo, adotando o conceito aristotélico de éter como quintessência espiritual, procurava explicar os efeitos psicológicos da música vinculando-os à mecânica celeste, à transmigração da alma, à astrologia, à alquimia, à mágica e às artes ocultas e divinatórias em geral.

II. SABER MUSICAL

Com o advento da ciência moderna através de pensadores como F. Bacon, Galileu, Descartes e Newton, o conceito de saber sofre uma transformação gradual na direção de um paradigma mecanicista em que a idéia de finalidade deixa de ter força explicativa e os fenômenos são tratados matematicamente. A difusão do método experimental intensifica a exigência de que as teorias renunciem por vezes à sua primazia e tenham seus conceitos revistos em face aos resultados da experiência observável.

Estas transformações no conceito de saber ocorridas na filosofia e na ciência ainda hoje nos afetam. Mas quando falamos de saber musical precisamos observar algumas distinções importantes para evitar equívocos. Conforme a distinção introduzida pelo filósofo inglês Gilbert Ryle (RYLE 1949), um saber musical pode consistir em uma habilidade disposicional e sensoriomotora específica, como um saber-fazer (*know how*), um saber-tocar algo. Alternativamente, o termo pode se referir a conhecimentos teóricos (ou proposicionais) distintos da prática instrumental (*know that*).

Pelo ângulo da recepção, temos a questão do gosto como um possível saber estético no sentido intuitivo (não conceitual), enquanto que pelo lado da produção se coloca a questão do gênio como fonte da arte original (cf. KIVY, 2001). Tanto o gosto quanto o gênio parecem envolver a cognição e amadurecem com o passar do tempo, o que sugere que seriam uma forma de saber acumulativo.

É em meio às discussões filosóficas a partir do século XVII europeu que os conceitos de gosto e de gênio foram elaborados em uma relação não necessariamente tão tranquila com a questão do saber enquanto cognição científica, na qual a teorização e o sentido dos conceitos estão condicionados à sua aplicação empírica e técnica. Isso se deve ao que geralmente se caracteriza como sendo a tendência predominantemente racionalista das Luzes (cf. TONELLI, 1973 e LOWINSKY, 1973). A razão, mesmo se atrelada à experiência por um Locke e questionada ceticamente por um Hume, permanecia como o legislador supremo na sua relação com a produção artística e com a apreciação estética, determinando os seus parâmetros. Ao mesmo tempo em que a ciência moderna começa a se estabelecer com maior firmeza, há um interesse intenso por questões que hoje

denominaríamos de estéticas, mas que na época eram chamadas de "crítica" ou "criticismo". A música ocidental, com sua antiga e venerável tendência racionalista tão bem descrita por Max Weber, não podia deixar de ser receptiva a essa influência, sobretudo no que diz respeito à complexidade das formas musicais desse período e os estudos da acústica e harmonia como vemos em Saveur, Euler e Rameau. Até mesmo quando o efeito emotivo da música é reconhecido, o a retórica não renuncia à tentativa de nos proporcionar um meio de controle racional sobre os afetos.

Embora seja evidente que as pessoas sempre tiveram sentimentos, pensamentos e desejos associados à música, foi apenas a partir do advento da filosofia moderna com Descartes que os pensadores começaram a explorar o que depois passou a ser chamado de 'subjetividade'. Como é sabido, Descartes, retomando um argumento de Sto. Agostinho, encontrou na atividade consciente do pensar uma certeza sobre a sua própria existência enquanto pessoa ("penso, logo, existo"). Essa valorização do sujeito reflexivo que se depara com um objeto de arte é o que inaugura o campo da estética. Enquanto a poética e a retórica se ocupavam da estrutura das obras, a estética investigaria o sujeito que, numa condição leiga e passiva, é afetado por elas. A beleza musical que, como toda beleza, era geralmente entendida como uma perfeição ou finalidade bem realizada, adquire uma dimensão subjetiva além da objetiva que era privilegiada no pensamento antigo, medieval e renascentista (cf. BAYER, 2001). Nessa esfera subjetiva, o gosto corresponderia à parte passiva, e o gênio à parte ativa, sendo faculdade de um indivíduo dotado e criativo. A relação do gosto e do gênio com a cognição não era claro, pois o gosto poderia precisar de orientação racional para se refinar, e o estudo teórico poderia impedir o desabrochar do gênio.

A dificuldade de nosso tema se deve à necessidade de ter que entender esta dimensão filosófica do problema do saber e ao mesmo tempo ter que relacioná-la com a dimensão técnica da produção musical, pois há muitos modos em que isto pode ser tentado, gerando resultados diversos. Além disso, a reputação da estética foi prejudicada pelo pressuposto racionalista de que o belo teria que ser universal e reconhecido por todos enquanto tal após um debate em que argumentos seriam fornecidos para demonstrar a necessidade lógica de seus critérios. No lugar dessa concepção universalista, procura-se hoje adotar um modelo pluralista, pois não há motivos para acreditar que haja uma razão universal e muito menos uma sensibilidade universal compartilhada por todos os seres humanos. Nos séculos XVII e XVIII, porém, acreditava-se que a subjetividade possuiria uma estrutura universal e que poderia servir de base para fundar solidamente diversos tipos de discursos e ciências. Hoje entendemos que a linguagem nos permite interagir com outros mas sem significados mentais que estariam associados a palavras entendidas como etiquetas. Tampouco precisamos supor que a significação na linguagem dependa de um substrato mental comum a todas as pessoas. Segundo o modelo pluralista, não dá para demonstrar logicamente que uma obra é bela, mas apenas explicitar para nossos interlocutores as razões que dão suporte ao nosso juízo. Ao examinarmos os argumentos das pessoas, geralmente constataremos uma mistura de aspectos. Por um lado, haverá a sensibilidade pessoal, que é fruto de condicionamento e

socialização, fixando certos hábitos e preferências. Uma confrontação argumentativa sobre esse aspecto pode levar a pessoa a reconhecer que deveria ouvir algum tipo de música tido como "mais elevado" a partir de alguma concepção hierárquica de qualidade estética. Mas esse "dever ouvir" já introduz na estética uma dimensão normativa, ou seja, moral-política que pode ser considerada espúria. Por outro lado, temos as racionalizações dos ouvintes, que tentam justificar suas escolhas estéticas recorrendo a argumentos que podem ser de natureza (a) teórico-musical ou apenas (b) social e psicológica. Infelizmente, para os leigos em música, será difícil articular os motivos de tipo (a). Por fim, a resistência aos procedimentos modernistas fundada numa concepção fortemente vinculada às expectativas da tonalidade levou teóricos e compositores como Schönberg (SCHÖNBERG, 2001, p. 44) em seu *Tratado de Harmonia* a repudiar a estética como obstáculo ao progresso musical. Essa ojeriza contra a estética, porém, resulta de uma grave incompreensão de seu propósito, que é explorar logicamente a dimensão subjetiva do fazer artístico que, afinal de contas, só é eliminável se deturpamos o conceito de arte, transformando-a em um tipo de pseudociência.

III. HUTCHESON

No que diz respeito ao gosto, no século XVII os teóricos que lançavam as bases para a reflexão estética (Lorde Herbert de Cherbury (1583-1648), Henry More (1614-1687), Baltasar Gracián (1601-1658)) ainda tinham dificuldade de distinguir adequadamente entre sensação, percepção, juízo, razão e vontade. Sobretudo, não havia acordo sobre a função de cada uma dessas capacidades na apreciação estética. Como nota Kivy (KIVY, 2003, p. 7), os franceses no século XVII (St.-Evremond (1610-1703), Chevalier de Méré (1607-1684), Dominique Bouhours (1628-1702)) associaram o gosto cada vez mais ao sentimento e o instinto. Assim, o gosto seria uma faculdade não-racional da percepção, que captaria o *je ne sais quoi*, uma qualidade indefinível, e quase inefável. Na sua maioria, e em graus diversos, estes autores pressupunham o caráter inato das idéias e das faculdades mentais, além de sua universalidade e a capacidade da alma de aspirar a uma experiência transcendente na arte.

Após a crítica de Locke (1632-1704) ao inatismo no *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (1690), Francis Hutcheson (1694-1746) começou a explorar a idéia de que o belo seria captado por um sentido interno distinto dos cinco sentidos externos (visão, audição, tato, paladar e olfato). Ele dividiu os prazeres em (a) sensíveis e (b) racionais. O prazer sensível seria captado diretamente pelos sentidos externos e seria independente dos desejos e da vontade do percebedor. Ele diria respeito a qualidades simples, por ex., o timbre de um instrumento musical. Já o prazer racional (ou estético no sentido propriamente dito) seria o prazer sentido na contemplação de qualidades complexas (qualidades simples dispostas em formas ou arranjos): uniformidade, ordem, disposição (arranjo), imitação, e harmonia. Ele seria captado por um sentido interno a partir do material provido pelos sentidos externos. Hutcheson distinguia, portanto, entre (a) sentidos externos e (b) sentidos internos. Ambos receberiam prazer de idéias (representações perceptuais) de origem exterior. Ou seja, quanto à sua fonte originária, as percepções captadas externa ou internamente não seriam em si diferentes.

Tampouco haveria supostos "objetos internos" distintos dos objetos externos. A diferença entre as percepções externas e internas residiria na complexidade das idéias combinadas que gerariam um prazer captável apenas pelo sentido interno como fenômeno estético, enquanto os sentidos externos seriam estimulados somente por idéias simples que não chegariam a ser propriamente estéticos devido à sua falta de forma (por ex., meros tons isolados, timbres, etc., não são belos no sentido formal, mas apenas agradáveis).

O princípio de uniformidade em meio à variedade (*uniformity amidst variety*), que Hutcheson propôs como sendo central para a experiência estética, fez com que ele reconhecesse o importante papel das dissonâncias. Enquanto a consonância constituiria o princípio de unidade da experiência musical, a dissonância forneceria o indispensável elemento de variedade.

Ele distinguia entre (a) uma beleza original ou absoluta, que poderia ser apreciada sem recorrer a qualquer relação ou comparação a um outro objeto, e (b) a beleza comparativa ou relativa, que seria geralmente uma imitação de algo (daí a importância do conceito de *mimesis*). Ambos tipos de beleza seriam subjetivos, ou seja, dependentes da mente e sensibilidade do apreciador. Segundo ele, a harmonia seria um exemplo de beleza em si absoluta (diríamos hoje "autônoma"), pois dispensava a imitação de algo externo para ser vivenciada.

Temos, portanto, em Hutcheson os elementos de uma estética musical coerente com o modelo denominado por Scruton (SCRUTON, 1995) de elaboracional e que se realiza no procedimento composicional de trabalhar com temas e variações. Enquanto o tema garante a unidade, as variações visam elaborar um aspecto estrutural que mantenha o interesse do ouvinte no decorrer da execução da obra. Para que isso seja possível, é necessário que haja um nexo lógico inteligível para o ouvinte leigo em música no plano da pura experiência estética e sem recurso a conhecimentos teóricos. Como enfatiza Scruton, o ouvinte deve poder intuir esse nexo formal sem entendê-lo em termos conceituais. É por isso que, segundo uma conhecida anedota, Beethoven, ao ser-lhe dito que não haviam entendido a obra que acabara de executar, voltou calado ao piano e pôs-se a tocá-la mais uma vez. O que isto significa é que tudo o que é essencial à experiência estética musical deve ser captável na própria música, sem recurso à linguagem verbal. O nexo da obra tem que ser musical, não matemático, físico ou literário. Assim, ao voltar a tocar, Beethoven está nos "dizendo" por meio de seu ato que o nosso gosto precisa da exposição à música para adquirir maior compreensão e sensibilidade, mas que isso é (ou deve ser) suficiente, sem a necessidade de palestras científicas adicionais.

IV. A CRÍTICA DE KIVY

Kivy (KIVY, 2003, p. 102-104) critica o modelo causal da percepção estética proposto por Hutcheson. Segundo esse modelo, haveria uma diferença importante entre o princípio da unidade na variedade causar a idéia da beleza enquanto qualidade secundária no sujeito em modo (a) consciente ou (b) inconsciente. Essa diferença de consciência reflexiva seria bastante importante porque o sujeito inconsciente do funcionamento do princípio hutchesoniano teria muito mais dificuldade para entender e explicar seus sentimentos estéticos

que o sujeito consciente. A correlação entre o caráter matemático da música e a dimensão subjetiva de sua apreensão parecia bastante promissora para Hutcheson como esquema explicativo. As razões aritméticas mais simples corresponderiam aos intervalos mais consoantes e, na concepção hutchesoniana, com maior unidade. Isto ter-lhe-ia induzido a fazer a suposição, para Kivy falsa, de que a experiência estética seria explicável como resultado de uma relação de causa e efeito. Segundo a teoria hutchesoniana, a música composta por intervalos mais "unos" como o uníssono, a oitava e a quinta deveria gerar um prazer maior. Mas Hutcheson explora também o princípio da unidade na variedade para conferir um papel importante para a dissonância no decurso do fluxo musical. Essa abertura para a dissonância, desde que devidamente resolvida, é sem dúvida uma posição esteticamente interessante. Kivy gostaria contudo de ver abandonada a teoria causal em favor de uma teoria que tratasse a unidade na variedade somente como um princípio constitutivo das propriedades estéticas no sujeito, ao invés de uma causa eficiente. Deste modo evitar-se-ia a confusão entre explicação causal psicológica e explicação conceitual estética.

Mas e a beleza musical relativa, dependente da imitação? Kivy explica que havia três possibilidades teóricas disponíveis para Hutcheson.

(1) A teoria da imitação: na imitação ocorre uma semelhança entre o original e a cópia. O exemplo dado por Kivy é o do *obbligato* para flauta da ária de Haendel "*Sweet bird that shuns't the noise of folly*", que soa como um passarinho.

(2) A teoria da representação: já a representação seria um fenômeno mais amplo, que abrangeria mais do que apenas a semelhança. A imitação precisa soar como aquilo que foi imitado (ronco de motor, ventania, trovão, etc.). Já a representação não. Ela pode remeter ao representado em outros sentidos, não necessariamente sonoros. Ela pode significar algo abstrato, como o amor ou a melancolia, e não apenas sons associados a entes concretos. O exemplo de Kivy é da passagem na *Paixão de São João* de J.S. Bach, em que uma frase em cânon na qual a flauta segue o cantor representaria o cristão que segue Cristo. Kivy menciona Johann Mattheson como exemplo de teoria representacionalista que explicava o efeito emotivo da música a partir de uma estrutura isomórfica (ou seja, de mesma forma) às próprias paixões humanas.

(3) A teoria causal (*arousal theory*, ou teoria da estimulação): a concepção representacional da música abre então a possibilidade, por meio dessa suposta homologia entre estruturas, dela suscitar emoções. Ela se apresentava em duas variantes: (a) a música age indiretamente pois se assemelha a algo que produz emoções nas pessoas, como os "espíritos animais" cartesianos ou a entonação vocal do orador ou cantor ou (b) a música produz diretamente as emoções, sendo essa capacidade o seu conteúdo.

Se Hutcheson tivesse optado pela primeira teoria, teria podido assemelhar a beleza relativa da música àquela das artes plásticas, que são imitativas. Se tivesse optado pela segunda teoria, a música teria sido aproximada à literatura. Ambas alternativas teriam funcionado, afirma Kivy, dentro do esquema hutchesoniano. Mas foi a terceira teoria que Hutcheson escolheu. E se ele tivesse se limitado à versão mais fraca, a 3(a), o conteúdo da música poderia ainda ser inscrito

em uma teoria representacionista. Ao escolher a versão mais forte, 3(b), porém, o conteúdo da música ficou circunscrito à sua capacidade de estimulação emotiva e, segundo Kivy, na teoria hutchesoniana não há nada que explique como isso possa ter algum valor estético. Assim, a beleza musical relativa teria sido perdida. Em termos de saber musical, isso significa que, segundo Hutcheson, poderíamos apenas captar a beleza absoluta imanente na harmonia, mas não a beleza relativa da música.

Para entendermos a crítica de Kivy a Hutcheson é importante lembrar a centralidade do belo natural como paradigma do belo artístico. A beleza relativa é bela na medida em que imita o belo natural, que por sua vez manifesta a sabedoria divina enquanto criação. Como boa parte das estéticas do século XVIII, Hutcheson se apóia demais no conceito de imitação, o que lhe induz a abordar a música como um veículo representacional que por natureza não é. Quando não consegue estabelecer uma relação representacional que não existe, recorre a explicações psicológicas para dar conta do fenômeno no plano causal, mas permanece incapaz de articular as razões que fundamentariam um juízo estético musical.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a crítica de Kivy seja justificada, ela deixa em aberto vários problemas. Por um lado, Kivy lamenta que Hutcheson não tenha seguido uma linha formalista, antecipando o que viria depois com Kant e Hanslick. Por outro, não enfatiza tanto quanto Scruton o caráter metafórico das razões que aduzimos para fundamentar juízos estéticos musicais. Por exemplo, podemos informar a um interlocutor que, apesar dos esforços dos intérpretes, uma peça musical nos desagrada porque "lhe falta vida". Obviamente uma peça musical não é um ser vivo. Por isso, a justificativa para o juízo estético negativo está sendo formulada em termos metafóricos. A réplica a essa objeção teria que envolver metáforas cinemáticas e o defensor da peça teria que apontar instâncias que ele sente como sendo de vivacidade. Ou seja, há um confronto entre sensibilidades diferentes que só pode ser mediado em uma linguagem metafórica. Para sair dessa situação argumentativa difícil, o recurso a algum esquema explicativo que remeta cientificamente à realidade objetiva se torna uma tentação irresistível. Podemos, por exemplo, nos justificar mencionando o fato estatístico de que milhões de pessoas compraram CDs com essa mesma peça para ouvir ao fazer exercícios de meditação e relaxamento. Este fato sociológico, porém, apenas nos informa qual deve ter sido o juízo estético de várias pessoas, mas não resolve a questão estética em pauta, a saber, se a peça é bela ou não.

O recurso ao saber científico, infelizmente, não nos encaminha para um refinamento do nosso gosto. Enquanto a ciência lida com fatos, estatísticas, quantidades, a estética lida com valores, qualidades, normas e interesses que perdem sua inteligibilidade se forem arrancados de seus contextos subjetivos. Isso não é um defeito da estética, mas a virtude da arte, e manifesta sua função especial na vida humana.

REFERÊNCIAS

- BAYER, Raymond. *Historia de la Estetica*. Tradução espanhola de Jasmin Reuter. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HUTCHESON, Francis. *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. 1st ed. London, 1726.
- KIVY, Peter. *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. New Haven & London: Yale University Press, 2001.
- KIVY, Peter. *The Seventh Sense: Francis Hutcheson & Eighteenth-Century British Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- LOWINSKY, Edward. Musical Genius. In: Wiener, Philip P. (ed.). *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. NY: Charles Scribner's Sons. 1973, p. 312-326.
- RYLE, Gilbert. *The Concept of Mind*. New York: Barnes and Noble, 1949.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- TONELLI, Giorgio. Genius from the Renaissance to 1770. In: Wiener, Philip P. (ed.). *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. NY: Charles Scribner's Sons. 1973, p. 293-297.

A produção de Mágicas de Chiquinha Gonzaga – Rio de Janeiro e Lisboa

Vanda Lima Bellard Freire,¹ Renata Constantino Conceição,² Fabio Pereira de Paula,³

Nilton Soares da Silva Junior⁴

Departamento de Musicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro

¹vandafreire@yahoo.com.br, ²renataconstantino@ig.com.br, ³fabiobx@oi.com.br, ⁴niltonssjunior@gmail.com

Palavras-Chave

Magicas, Chiquinha Gonzaga, teatros cariocas, música de salão

RESUMO

A presente comunicação apresenta resultados de pesquisa em andamento que objetiva: 1) levantar, através de periódicos, partituras e libretos, a produção de mágicas de Chiquinha Gonzaga; 2) catalogar, analisar e interpretar peças de salão derivadas, buscando compreender sua circulação na sociedade; 3) interpretar significados subjacentes, pelo olhar da História da Cultura. Resultados preliminares: 1) catálogo (em andamento), do repertório de salão derivado de mágicas da compositora, evidenciando o percurso teatro-salão; 2) análise preliminar e interpretação de peças de salão derivadas de mágicas da compositora.

I. INTRODUÇÃO

A presente comunicação apresenta resultados parciais de recorte do projeto “Teatro Musical – Rio de Janeiro, 1870-1930 – Um Estudo Social”, em andamento. A partir de informações primárias de que Chiquinha Gonzaga compôs músicas para espetáculos de mágicas, e que algumas foram apresentadas com sucesso em Portugal, o presente recorte de pesquisa busca visualizar, através de periódicos, libretos, partituras e gravações, a produção de mágicas da compositora, no Rio de Janeiro e em Lisboa. Objetiva também catalogar, analisar e interpretar peças de salão derivadas desses espetáculos, buscando compreender sua circulação na sociedade e significados sociais subjacentes.

A literatura existente sobre o gênero dramático-musical mágica é escassa, levando-se em consideração a importância que teve no Brasil e em Portugal, durante o século XIX e início do século XX. Na área de música, o trabalho de Freire (2004, 2005, 2006, 2007) fornece subsídios básicos sobre as mágicas, evidenciando, a partir de fontes primárias, o grande sucesso que alcançaram, a ponto de serem encenadas várias mágicas, simultaneamente, no Rio de Janeiro e em Lisboa.

A principal contribuição do presente recorte de pesquisa é revelar a atuação de Chiquinha Gonzaga na produção de música para mágicas, faceta praticamente desconhecida, contribuindo para esclarecer aspectos da história da música desse período, sobretudo quanto às relações entre teatros e salões. A importância da pesquisa também é ressaltada por abordar composições feitas por uma mulher para o teatro ligeiro, que contava na época, como hoje, com alguns preconceitos. A presença feminina nos teatros como atrizes e cantoras era intensa, mas rara como compositoras ou regentes, o que reforça o interesse sobre a atuação profissional de Chiquinha Gonzaga nesse setor.

II. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E PROCEDIMENTO METODOLÓGICOS

O gênero dramático-musical designado como mágica relaciona-se, ao longo da história, com outros gêneros do teatro musical, através de apropriações, trocas e reelaborações, propiciando a ocorrência de sínteses ou de hibridismos diversos (Canclini, 1998). Essa interpretação tem subsídio em Burke (1992), Freire (1994), Catogra (2001) e outros, sob a ótica da história da cultura, contribuindo para o entendimento das mágicas como fenômeno social, articulado culturalmente.

Os principais procedimentos adotados na pesquisa são: 1) pesquisa documental (periódicos, libretos, partituras e gravações, em arquivos do Rio de Janeiro e de Lisboa), visando identificar e catalogar o repertório de mágicas da compositora e de peças de salão derivadas; 2) análise de peças de salão, buscando caracterizá-las, a partir da interação música/ letra / encenação e identificar significados subjacentes; 3) interpretação das informações, pela ótica da história da cultura. Autores como Diniz (1989) e Millan (1996), entre outros, contribuem para uma aproximação com o universo da compositora.

Está em processo levantamento em periódicos portugueses e brasileiros (Biblioteca Nacional e Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro), buscando localizar referências às mágicas de Chiquinha Gonzaga e informações que permitam situá-las na trama social da época. (estréias, afluxo de público, número de apresentações, visão da crítica etc.). A opinião da crítica é utilizada como a “voz” de um segmento da sociedade, representando uma visão de mundo, considerada, com outros depoimentos de época, como diferentes “pontos de escuta” (Ulhoa e Ochôa, 2005).

Estão sendo rastreados em arquivos do Rio de Janeiro (Biblioteca Nacional, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Museu da Imagem e do Som) libretos, partituras e gravações de mágicas da compositora e peças de salão derivadas. Um catálogo dessas obras está em processo. Algumas peças de salão estão sendo analisadas e interpretadas, buscando-se aproximação com o repertório e com significados subjacentes. A análise utiliza o olhar subjetivo da fenomenologia (Clifton, 1983, Berger, 1999, Danilisen, 2006, Freire e Cavazotti, 2007), convergente com a concepção de história da cultura, a partir da qual as informações são interpretadas.

III. RESULTADOS PARCIAIS

Os resultados são parciais, pois a pesquisa está em andamento. Os levantamentos e as interpretações podem ser

ampliados e aprofundados. Conforme já mencionado, foram encontradas nos arquivos consultados referências a mágicas compostas por Chiquinha Gonzaga e peças de salão derivadas, obtidas em partituras e em periódicos da época (libretos e gravações ainda não foram encontrados). Foram levantados quatro títulos: Céu e Inferno, A Bota do Diabo, A Bicha de Sete Cabeças e A Trombeta Mágica, compostas de 1892 a 1908. Um breve resumo do catálogo elaborado figura no final desta comunicação.

Sobre A Trombeta Mágica, aparentemente inédita, não foi possível localizar partitura, libreto ou referência em periódicos. A única referência é feita por Diniz (1982).

Céu e Inferno estreou em 1892, no Theatro Sant'Anna, com texto de Luiz de Castro e música atribuída a diversos autores, entre os quais, Chiquinha Gonzaga e Henrique Alves de Mesquita. O anúncio aparece no Jornal do Brasil de 23 de outubro de 1892, junto ao anúncio de A Pêra de Satanaz, no Theatro Apollo, e As Maças de Ouro, no Variedades. Embora estas duas últimas mágicas não sejam da compositora, vale citá-las para que se visualize a presença do gênero nos teatros da cidade.

A Bicha de Sete Cabeças é anunciada no Jornal de Brasil de 19 de novembro de 1892, no Theatro Sant'Anna, tendo como regente da orquestra o maestro A. Capitani:

O luxo do Oriente em scena! Estréia da festejada atriz Aurélia Delorme e da actriz-cantora Maria Nina. Primeira representação da deslumbrante e espirotuosissima mágica, accommodada á scena brasileira, em 3 actos, 15 quadros e uma offuscante apothose, musica de diversos auctores estrangeiros e dos maestros Henrique Alves de Mesquita, D. Francisca Gonzaga, R. Domenech e Luiz Moreira. [...] Toma parte toda a Companhia. Mise-em-scène esmerada do actor Mattos.

O jornal comenta que os ingressos se esgotaram e que o cenário é considerado maravilhoso. A crítica desse periódico faz muitas restrições à peça, mas afirma que “é a Bicha de Sete Cabeças tem condições para agradar, assim lhe cortem um ou outro dito que mais fere”, e destaca:

a música foi muito bem escolhida e em geral bonita. Tem mesmo alguns trechos dos que agradam fatalmente, entre eles [...] o tango do segundo ato e o dueto dos grilos que Delorme e Mesquita cantam muito afinadamente e com bastante graça. [...] A mise-em-scene é de primeira ordem. As honras [...] cabem, indiscutivelmente, em primeiro lugar, aos scenographos. Bons coros e a peça, além de bem ensaiada, está bem movimentada. [...] A peça foi talvez um pouco friamente recebida, mas isso não quer dizer que não prometta estar muito tempo em scena. [...] Pelo scenario, guarda-roupa e por parte do desempenho, merece muito ser vista.”

“A Bota do Diabo” é anunciada no periódico Brasil-Portugal n. 239, de janeiro de 1909 (Real Gabinete Português de Leitura), como Peça Fantástica. Esta designação vem sendo interpretada na pesquisa, junto com outras denominações da época, como pertencentes ao gênero mágica:

(...) O Avenida que tem em scena “A Bota do Diabo”, peça phantastica do Dr. Avelino de Andrade com Música da Maestrina D. Francisca Gonzaga, ambos brasileiros, prepara o seu repertório para a tourné que em Abril próximo projecta fazer ao Brasil” (Brasil-Portugal, 1 de fevereiro de 1909).

A estréia foi em dezembro de 1908 e a peça permanecia em cena em 1º de Fevereiro de 1909, levando ao teatro quantidade considerável de público, segundo os jornais. Não

temos a data exata de sua saída de cartaz. Na Biblioteca Alberto Nepomuceno, encontra-se redução para canto e piano da peça Marinagem, dessa mágica, registrada como Opereta em 3 Atos, com a anotação: “Representada em Lisboa - Teatro Avenida em 19/12/1908”.

Foram analisadas, preliminarmente, duas peças: o Lundu Satan, de Céu e Inferno, e o Romance da Princesa, de A Bota do Diabo. Embora as análises necessitem de aprofundamento, alguns aspectos podem ser destacados. Apesar do diferente caráter das duas peças, ambas apresentam características rítmicas e /ou melódicas que permitem que sejam reconhecidas como “brasileiras”. Ambas são tonais, com harmonias relativamente simples, com uso de dominantes secundárias, sem mudanças significativas de ambientação harmônica. Em ambas, o tempo métrico. Há forte incidência de repetição de elementos rítmicos e melódicos, o que faz das retenções uma das principais ocorrências, na percepção das duas peças. O Romance tem caráter lírico e apresenta melodia em primeiro plano, na forma de estrofes com variação, percorrendo tessitura não muito ampla, tendo a música um papel de integração com a letra, reiterando seu sentido. O Lundu, de caráter aparentemente satírico (a partitura não traz a letra), na forma de estrofe / estribilho, apresenta ritmo de desenhos marcantes e reiterativos, com forte presença do tempo sincopado, sua característica principal. Ambas as peças são oriundas de gêneros “populares” urbanos, absorvidas pelo teatro e retornando aos salões na forma de peças para uso doméstico. Modificações semânticas ocorrem nesse processo, mas a ausência do libreto impede aprofundamento nesse aspecto.

IV. CONCLUSÕES PARCIAIS

Até o momento, pode-se concluir que as peças derivadas de mágicas de Chiquinha Gonzaga revelam semelhanças com as músicas de outras mágicas da época e de outros gêneros do teatro ligeiro, com forte presença de gêneros “populares urbanos”: lundus, valsas, polcas, romances etc. Essa presença é reveladora do sucesso obtido no teatro, da circularidade das peças entre teatros e salões e dos hibridismos decorrentes. As gravações sobre as quais foram encontradas referências (os fonogramas não foram ainda localizados), evidenciam também o entrelaçamento com a indústria fonográfica.

Observam-se referências ao diabo e ao inferno nos títulos das mágicas de Chiquinha Gonzaga, comum nas mágicas em Portugal e no Brasil, a partir de meados do século XIX. As características e os significados desses personagens, a serem aprofundados, indicam que os diabos, nessas mágicas, não representam, necessariamente, personagens “do mal”, personificando versões ambíguas, que sintetizam, com humor, características contraditórias, como sátira e lirismo. Este é, provavelmente o caso do lundu Satã, já comentado.

O catálogo de mágicas de Chiquinha Gonzaga e peças de salão derivadas, bem como sua análise e interpretação estão em andamento. As peças revelam a presença de tempos e espaços diferentes, pela sobreposição de espaços longínquos e imaginários e referências a espaços atuais, ainda que estas se dêem, muitas vezes, de forma velada.

Espera-se que as conclusões finais tragam esclarecimentos importantes para a musicologia, no Brasil e em Portugal, sobre o teatro ligeiro, inclusive sobre as mágicas e sua relação

com outros gêneros e com a sociedade, bem como sobre a participação pioneira de Chiquinha Gonzaga, como mulher compositora, obtendo sucesso através desse gênero dramático-musical ainda pouco conhecido nos dias atuais.

REFERÊNCIAS

- BERGER, Harris M. *Metal, Rock and Jazz – perception and phenomenology of musical experience*. Hanover: University Press of New England, 1999.
- BURKE, Peter (org.). *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- CATOGRA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra (Portugal): Quarteto, 2001.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard – a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- DANIELSEN, Anne. *Presence and Pleasure – The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. EUA: Wesleyan University Press, Middletown, 2006.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- FREIRE, Vanda Bellard. "A História da Música em questão - uma reflexão metodológica". In: *Fundamentos da educação musical*. Porto Alegre: UFRGS / ABEM, 1994.
- _____. Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro - Final do Século XIX e Início do Século XX. *Latin American Music Review*. Austin / Texas: v.25, n.1, p.100 - 115, 2004.
- _____. Óperas e Mágicas em Teatros e Salões do Rio de Janeiro e de Lisboa. Anais do XVI Congresso Anual da ANPPOM. Rio de Janeiro, 2005.
- _____. *A Mágica, segundo Periódicos e Produtores Teatrais - Rio de Janeiro e Lisboa, 1870-1930*. Anais do XVII Encontro Anual da ANPPOM. Brasília, 2006.
- _____. *A Mágica nos Teatros Cariocas, segundo a Visão da Imprensa (1880-1920)*. Anais do XVIII Encontro Anual da ANPPOM. São Paulo, 2007.
- FREIRE, Vanda L. Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e Pesquisa – novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- MILLAN, Cleusa de Souza. *Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro da “Belle Époque”: um ensaio de memória*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1996.
- ULHÔA, Martha e OCHÔA, Ana Maria. *Música Popular na América Latina. Pontos de Escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

ANEXO I

Extrato do Catálogo de Mágicas de Chiquinha Gonzaga e de Peças de Salão Derivadas:

- *Céu e Inferno*, de Luiz de Castro Filho. Theatro Sant'Anna, Rio de Janeiro, em 1/10/1892.

Peças de salão derivadas localizadas:

- Satã (Lundu), para piano, Impressa por Buschmann e Guimarães. Biblioteca Nacional RJ. “Cantada com grande sucesso na peça Céu e Inferno”.
- Candomblé, Dança Africana para piano, manuscrita, c.a. 1888. Biblioteca Nacional RJ.
- *A Bicha de Sete Cabeças*, de Moreira Sampaio. Theatro Sant'Anna, Rio de Janeiro, 19/11/1892. Música de diversos autores: Henrique Alves de Mesquita, Francisca Gonzaga etc.
- *A Trombeta Mágica*, de Frederico Cardozo de Menezes. Inédita. Ano provável da composição, 1904, segundo Diniz (1982).

- *A Bota do Diabo*, de Avelino de Andrade. Theatro Avenida, Lisboa, dezembro de 1908. Direção de Assis Pacheco.

Peças de salão derivadas localizadas:

- Dueto Luminarias e Diabo (maxixe brasileiro, para canto e piano), manuscrito. Biblioteca Nacional RJ.
- Quinteto dos Ministros, para canto e piano, impresso (Boletim SBAT). Biblioteca Nacional RJ.
- Romance da Princesa, para canto e piano, manuscrito. Biblioteca Nacional RJ. Também na ASBAC (Associação Brasileira de Autores Teatrais), com data de composição de 1904, para Canto e Piano, impresso (Almanach, Lisboa, 1910).
- Serenata. Gravação pelo selo Odeon, entre 1912-1915, citada por Diniz (1982).
- Valsa da Rainha Saracura e o Príncipe D.Chichi , para canto e piano, manuscrito. Biblioteca Nacional RJ.
- Marinagem. Barcarola para coro a capela, segundo Diniz (1982). Na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ, redução manuscrita para canto e piano, com a anotação “Representada em Lisboa - Teatro Avenida, em 19/12/1908”.