



## **Configurações identitárias na obra para violão de Estércio Marquez Cunha: um enfoque representacional**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Felipe Eugênio Vinhal*

*Universidade Federal de Goiás - felipevinhal.musica@gmail.com*

*Magda de Miranda Clímaco*

*Universidade Federal de Goiás - magluiz@hotmail.com*

**Resumo:** Esse trabalho tem como objetivo investigar os processos identitários implicados com a obra para violão do compositor goiano Estércio M. Cunha, tendo em vista circunstâncias envolvidas com o representacional nas suas implicações com processos de interação cultural de sua “goianidade” com outras culturas com as quais interagiu na sua trajetória musical. As análises das obras selecionadas, na sua interação com dados colhidos na análise do cenário histórico e da trajetória musical de Estércio M. Cunha apontam para os processos identitários mencionados.

**Palavras-chave:** Estércio M. Cunha; Processos identitários; Representacional; Violão.

### **Identity configurations on guitar compositions of Estércio Marquez Cunha: a representational approach**

**Abstract:** This work aims to investigate the identity process involved with the guitar compositions of Estércio M. Cunha, in view of the circumstances involved with the representational in their implications for processes of cultural interaction of his regionality with other cultures that he interacted in his musical career. Analyses of selected works, in its interaction with data collected in the analysis of the historical setting and the musical career of Estércio M. Cunha point to identity processes mentioned.

**Keywords:** Estércio M. Cunha; Identity Processes; Representational; Guitar

A abordagem da música na sua relação intrincada com a sociedade, como estrutura simbólica capaz de significar em relação a essa sociedade (Geertz, 1989), de evidenciar representações sociais, uma modalidade de conhecimento cotidiano, coletivo, partilhado, que se objetiva nas formulações, práticas e obras de um grupo social, revelando um modo particular de valoração, classificação, categorização (Chartier, 1990), inerente a uma circunstância que aponta para processos identitários (Hall, 2003), até pouco tempo atrás, não era uma preocupação real do campo de estudos musicológicos. Sem perder de vista o diálogo com o cenário atual desses estudos, que se abrem cada vez mais para esse enfoque, essa investigação tem como objeto um conjunto de obras para violão, selecionadas do repertório



do músico e compositor goiano Estércio Marquez Cunha, abordadas na sua capacidade de evidenciar configurações identitárias.

O violão é um instrumento fortemente arraigado à cultura brasileira (Weizmann, 2008), presença certa nos festejos populares de qualquer espécie, homenageado na literatura e na música. A trajetória da música em Goiás tem dado um lugar de destaque tanto para esse instrumento de seis cordas, quanto para a viola. Tem estado presente nas salas, acompanhando modinhas nos séculos XVIII e XIX (Mendonça, 1981), dando voz à vida, labuta, paixões recatadas e misticismos da terra dos sertanejos (Severiano, 2008), assim como tem sido cada vez mais utilizado pela música popular, em qualquer evento ou reunião social em que se tenha buscado fazer música.

Nascido na cidade de Goiatuba, esse prolífico compositor, cuja obra abrange desde solos até diversas formações de câmara e orquestra, cresceu em Goiânia. Segundo Durante o período de sua formação interagiu com diferentes culturas, portanto, o que leva a crer que sua linguagem composicional tenha se transformado na medida em que esteve sujeita a novos processos identitários (Hall, 2006). Por outro lado, de acordo com a noção de representação social, já mencionada, em diálogo com a noção de gênero do discurso, implicada com a polifonia de vozes que permite observar o entrecruzar de diferentes dimensões culturais e temporais (diferentes enunciados, portanto), na base de práticas e obras de um grupo social, favorecedoras da percepção de um conteúdo temático objetivado numa forma composicional (Bakhtin, 2003), pôde ser pressuposto também que apesar da transversalidade cultural da poética musical de Estércio Marquez Cunha, da diversidade que possivelmente incorpora, essa linguagem musical não deixou de dialogar com resíduos da cultura goiana.

Foi toda essa circunstância, portanto, relacionada às primeiras fundamentações teóricas, que levou às seguintes questões: Esses processos podem ser evidenciados sob a ótica do *representacional*? Como se apresentam, em sua obra para violão, os elementos residuais relacionados ao cenário cultural goiano, sua *identidade*? Que características estilísticas evidenciam? Com o intuito de responder essas questões, esse trabalho tem como objetivos investigar os processos identitários implicados com a obra para violão do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, tendo em vista circunstâncias envolvidas com o representacional, assim como averiguar a contribuição que deu para o repertório do instrumento. Essa investigação justifica-se, tanto por divulgar a obra de um compositor goiano, detentor de um vasto e eclético repertório, ainda não suficientemente reconhecido no cenário brasileiro,



quanto por acrescentar à literatura científica acerca do violão, ainda muito escassa sob uma perspectiva cultural. Por outro lado, contribui para a efetivação e divulgação das tendências mais atuais dos estudos musicológicos, ao chamar atenção para a importância do papel do músico e da música na sociedade, para a relação intrincada que a música estabelece com a sociedade quando percebida como estrutura simbólica, capaz de significar, de evidenciar representações sociais.

### **1. Estércio Marquez Cunha, a música e o violão em Goiás**

Um dos primeiros passos rumo às respostas para as questões formuladas foi levantar a história da música na cidade de Goiânia, seguida de uma narrativa de caráter biográfico do compositor Estércio Marquez Cunha, relacionada com essa história. Isso com o intuito de chegar a elementos que pudessem dar base à compreensão e análise de processos identitários ligados às obras e à trajetória musical desse compositor, enfim, às representações que os sinalizam.

Segundo Mendonça (1981) e Pina Filho (2002), partindo dos herdeiros do patrimônio cultural das sociedades ligadas, sobretudo, à cidade de Goiás – antiga capital do estado que tem o mesmo nome – e das outras cidades históricas que interagiram com o seu desenvolvimento, como Pirenópolis, por exemplo, a música em Goiânia se desenvolveu desde a sua fundação, na década de 1930. Instituições, associações e escolas ligadas à arte foram criadas e encerradas ao longo das décadas que se seguiram. Pequenos grupos orquestrais, bandas, corais, uma importante escola de piano e de canto, segundo Borges (1998), acompanharam as idas e vindas dos diferentes momentos da música goianiense, que teve um marco importante na criação do Conservatório Goiano de Música, responsável pela formação de músicos e pela organização de importantes festivais. Essa Escola de Música, que teve como alguns de seus fundadores a pianista Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça e o maestro belga Jean Douliez, dentre outros, se juntou a outras quatro instituições de diferentes áreas, para que a Universidade Federal de Goiás se tornasse uma realidade.

Em Goiás, embora não sendo difundido o choro, como em outras localidades brasileiras, o violão parece ter sido um dos principais instrumentos para execução das modinhas no século XIX. De acordo com Mendonça (1981, p. 330-334), “a sociedade goiana promovia lindos saraus, onde imperava a modinha, geralmente acompanhada por violões, violinos, piano, bandolins e flauta”. Uma das expoentes das modinhas goianas foi Francisca Philemos Mascarenhas, compositora, flautista, violonista (instrumento que homenageava em suas canções) e bandolinista radicada na antiga capital goiana, nascida em 1894.



A falta de informação e indícios do violão e, até mesmo da viola, na sociedade goiana, anterior à nova capital, pode ter sua explicação no “caráter capadócio” que o instrumento possuía na época no Rio de Janeiro (Castagna e Antunes, 1994), e que pode ter sido representado também aqui nas terras do Araguaia, tendo sua execução e campos de fruição suprimidos pelo preconceito comum e pela disseminação das representações ligadas ao piano, que também em Goiás era sinônimo de status social e *finesse*.

Quando da transferência da capital para Goiânia, ainda na primeira metade do século XIX, o instrumento foi melhor aceito, sendo utilizado nos principais grupos de música popular. Foi também englobado como instrumento para educação musical, desde o *Colégio Santa Clara*, até o *Conservatório Goiano de Música*, hoje anexado à Universidade Federal de Goiás, e que possui uma importante escola violonística, de onde têm saído músicos premiados em festivais nacionais. Esta aceitação, provavelmente, seguiu os rumos do que ocorria no litoral brasileiro, na medida em que o violão deixava de representar um exclusivo universo social e musical popular e passava a se apresentar nos palcos das salas de concerto, como representante também da música erudita brasileira. Tornou-se um instrumento de dupla identidade, portanto, incorporando uma característica social humana pós-moderna, aliando-se à busca por novidades que pairava na atmosfera da nova capital goiana, ávida pelo vanguardismo.

Um dos importantes cultores e mestres do instrumento em Goiânia foi Eurípedes Fontenelle, nascido em Cristalina, no interior do Estado, em 1942, de onde saiu rumo à cidade de Goiânia com apenas um ano de idade, professor de nível técnico no *Instituto de Artes da UFG*. Seu trabalho abriu caminho para a chegada de Eduardo Meirinhos, violonista de renome, que criou em 1994 o curso superior de violão na já EMAC-UFG. Mais tarde, chegou o violonista Pedro Martelli, em 2001, que, ao lado de Meirinhos, transformaram a *Universidade Federal de Goiás* numa referência no ensino de violão no país. Fontenelle se aposentou em 2004, legando os caminhos do crescimento do instrumento e uma das primeiras investidas no violão erudito em Goiânia.

Num determinado momento, este instrumento duplo (devido sua gênese num contexto popular no Brasil e sua chegada e aceitação nas salas de concerto, sobretudo a partir dos anos de 1916, segundo Castanha e Antunes, *op. cit.*) encontrou Estércio Marquez Cunha, pianista e compositor caracteristicamente erudito, goiano de nascença que cresceu junto à nova capital e foi formado musicalmente na instituição goiana mencionada. O instrumento despertou nele um interesse que deu origem a diversas composições, sobretudo, camerísticas,



as quais hoje são importantes referências para o repertório do instrumento em Goiás, algumas alcançando projeção nacional, como a peça *Suitermália*, dedicada ao quarteto de violões Quaternália. Esse cenário musical e instituição dedicada ao ensino da música, o Conservatório Goiano de Música, hoje Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, aqui descritos de forma muito breve, foram palco e cenário de grande parte da trajetória profissional do compositor Estércio Marquez Cunha. Nessa instituição goiana esse músico cumpriu um dos seus momentos iniciais de formação musical, foi professor nos cursos de graduação, quando voltou do Rio de Janeiro e, depois, na pós-graduação, quando retornou do Mestrado e Doutorado realizados nos Estados Unidos. Na instituição também teve contato com violonistas como Fontenelle e Meirinhos. Segundo Andrade (2000, p. 26), “Estércio vai para o Rio de Janeiro com o desejo de tornar-se um pianista famoso”. No entanto, na Escola Nacional de Música, concomitantemente aos seus esforços com relação ao piano, interessou-se pelo estudo de harmonia, e, aos poucos, foi se tornando compositor. Terminados os cursos de piano e de composição em 1967, retornou à Goiânia e, concursado, assumiu a cadeira de Harmonia Superior, Contraponto e Fuga, na Universidade Federal de Goiás, onde lecionou até 1995, quando se aposentou. Foi professor também na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), além de ter ministrado cursos e palestras em eventos musicais pelo país. Em 1970 teve um encontro em Brasília com o compositor uruguaio Conrado Silva, que, possivelmente, interferiu na sua formação musical. Tornou-se seu aluno no Curso de Especialização em Música Contemporânea. Em 1978 partiu para os Estados Unidos, buscando realizar o Mestrado e Doutorado em Artes Musicais (Composição), na *Oklahoma City University*. Ali foi aluno de Ray Luke, Carveth Osterhaus e Michael Hennagin (seu orientador) que, assim como Conrado Silva, exerceram influência na sua formação.

Importante dizer que o compositor foi homenageado no 36º Festival Nacional de Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás que aconteceu em 2011, alguns anos depois de ter se aposentado. Este Festival, reconhecido como um dos mais antigos festivais de música do país, tem atraído anualmente músicos de renome nacional e internacional e, nos últimos anos, tem homenageado compositores brasileiros reconhecidos nacionalmente. Enfim, foi essa trajetória musical que forjou as condições que possibilitaram a Estércio Marquez Cunha criar o seu repertório de composições, do qual foram selecionadas algumas obras para análise, tendo em vista os objetivos traçados.

## **2. Algumas estruturas musicais**

Outro passo rumo à solução dos questionamentos levantados nessa investigação, foi a seleção estratégica de duas obras para serem analisadas e interpretadas, tendo em vista dois diferentes períodos de interação cultural do compositor Estércio Marquez Cunha, a estrutura musical e a relação dessas duas primeiras circunstâncias com o cenário sócio-histórico e cultural goiano. As obras selecionadas foram: *Música para Soprano, Flauta e Violão N° 02* de 1984 (composta dois anos depois de seu retorno dos EUA); e *Música para Orquestra de Violão N° 03*, de 2013 (composta depois de aposentado da EMAC/UFG em Goiânia). Embora o violão não seja o único instrumento em uma das peças selecionadas, desempenha um papel fundamental na construção do discurso musical, além de estar alocado na vertente camerística, vertente em que Estércio Cunha tem suas produções mais significativas. A abordagem teórica utilizada para a análise é de Ferrara (1984), com os passos propostos como audição aberta, análise sintática, análise semântica e análise ontológica, cruzando dados sonoros com dados obtidos com estudo do cenário sócio-histórico e cultural acerca do compositor Estércio Marques Cunha. Outra ferramenta de análise, que se cruza com a anterior, levou à utilização de alguns elementos da análise do discurso, que tiveram fundamentação em dois autores: a noção de gênero discursivo de Bakhtin (2003), já citada, e reflexões de Orlandi (2002), baseada nesse autor.

### 2.1 *Música Para Soprano, Flauta e Violão N° 2 (1984)*

Nesta obra, composta quando do retorno do compositor dos EUA e fixação em Goiânia, apresenta traços amadurecidos de seus processos composicionais que já se apresentavam em obras anteriores. Podemos perceber nesta obra o investimento em sonoridades inusuais, ruídos, contraste entre sons e silêncio, estrutura atonal, entradas mascaradas, numa estrutura intimista e branda, contemplativa, construindo uma atmosfera tensa que remete a uma ecologia sonora do cerrado, com silêncios pontilhados por fagulhas sonoras, imbuindo um gênero camerístico de características de índole individual do compositor. O recorte 1 exemplifica estas características:



Recorte 1 – *Música para Soprano, Flauta e Violão N° 2* de Estércio Marquez Cunha. Compassos 20 ao 24.



Além de contar com o reconhecimento sonoro do instrumento violão, portanto, apresenta diversas possibilidades de experimentação de sonoridades inusuais, as quais, desde o fim de seus estudos no Rio de Janeiro, já esboçava nos corredores do *Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás*. Todas estas características são capazes de justificar seu interesse pelo instrumento que, mesmo contando com apenas sete peças para solo, aparece em quase quarenta obras em que o violão tem papel fundamental explorado em seu estilo individual. A voz e o violão remetem à modinha que, como visto, foi importante na música em Goiás no século XIX. Também é possível observar uma escrita contramétrica, conforme mencionada por Sandroni (2002), que marca a fusão de sistemas rítmicos africanos e europeus – um resultado afro-brasileiro - a utilização de pausas e ligaduras nos tempos fortes, sobretudo nas músicas com ritmo definido.

### ***2.2 Música Para Orquestra de Violões N° 3 (2013)***

Esta obra, mais recente e capaz de evidenciar seus processos atuais, integra uma série de três peças para orquestra de violões jovem. Apresenta contraste ainda mais acentuado do jogo de sons e silêncios, contrametricidade e exploração de sonoridades inusuais. Aqui o violão oferece sons oriundos de arranhões, percussões e unhas nas cordas, em oposição a sonoridades tradicionais e melódicas, baseadas sobretudo nas cordas soltas e sem estrutura tonal definida. As vozes melódicas caminham de maneira contrapontística, remetendo à gênese do pensamento racional ocidental na música, onde ora as vozes se entrecruzam de maneira canônica, ora utilizando uma técnica muito comum de Estércio Cunha, as entradas mascaradas em notas iguais ou ruídos similares. Os sons que ponteiam o silêncio continuam a construção de uma textura que remete ao cerrado goiano. O recorte dois exemplifica um momento de contraste destas características, onde algumas vozes conduzem um contraponto intrincado e contramétrico enquanto outras exploram ruídos do instrumento:

Recorte 2 – *Música para Orquestra de Violões Nº 3*, de Estércio Marquez Cunha. Compassos 53 ao 56.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As características dessas duas obras resumem um estilo composicional amadurecido, com traços que foram mantidos nas obras atuais do compositor. O silêncio, junto a um clima de contemplação e intimismo, acentuado pela brandura natural do violão, interrompido por fagulhas e por sons que se aglomeram, parece evocar a atmosfera do cerrado. O investimento nessa atmosfera foi lembrado e reconhecido por ele na entrevista que concedeu a Carvalho (2012), inclusive, relacionada também a elementos e sensações da vida rural goiana. Tendo em vista essa observação, a obra emana momentos de uma serenidade que ora aponta a paisagem sonora da própria natureza, ora evidencia que essa serenidade pode ser invadida pelo caos da vida pós-moderna, pelos sons característicos da atividade humana. Dessa maneira, o compositor constrói o que pode ser chamado de “ecologia sonora”, que privilegia seu contexto natal, o cerrado que o integra, o silêncio etéreo e os pequenos sons que salpicam a natureza, ao mesmo tempo em que pode rasgá-la, denunciando o ápice do afastamento do homem dessa natureza. Mais uma vez, portanto, elementos culturais se entrecruzam, incluindo aqueles ligados à vivência cultural do compositor, evidenciando características de estilo de ordem individual junto a características de estilo de ordem contextual, o “já dito” junto ao “que está sendo dito agora e desse modo”, elementos que evidenciam a atualização do gênero que aponta para uma música composta para um conjunto de violões.

### Referências

- ANDRADE, Martha M. de C. **Poética musical como instauração do mundo pelos caminhos de Estércio Marquez Cunha**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.





- BORGES, Maria Helena J. **A Música e o Piano na Sociedade Goiana (1805-1972)**. Goiânia: FUNAPE, 1998.
- CARVALHO, Leonardo Victor de. **A obra vocal de Estércio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense**. Goiânia: Banco de Dissertações do PPG-EMAC-UFG, 2012. Disponível em [www.mestrado.emac.ufg.br](http://www.mestrado.emac.ufg.br). Acesso em 04 fev. 2014.
- CASTANHA, Paulo; ANTUNES, Gilson. **1916: o violão brasileiro já é uma arte**. Disponível em [http://www.academia.edu/1210114/CASTAGNA\\_Paulo\\_ANTUNES\\_Gilson.1916\\_o\\_violao\\_brasileir\\_o\\_ja\\_e\\_uma\\_arte.\\_Cultura\\_Vozes\\_Sao\\_Paulo\\_ano\\_88\\_v.\\_88\\_n.1\\_p.37-51\\_jan.\\_fev.\\_1994](http://www.academia.edu/1210114/CASTAGNA_Paulo_ANTUNES_Gilson.1916_o_violao_brasileir_o_ja_e_uma_arte._Cultura_Vozes_Sao_Paulo_ano_88_v._88_n.1_p.37-51_jan._fev._1994). Acesso em 06 nov. 2013.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural Entre Práticas e Representações Sociais**. R.J.: Bertrand, 1990.
- FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool. In *Musical Quarterly*, p. 355-373, 1984. V.70, 3.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MENDONÇA, Belkiss S. C. **A música em Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 1981.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso – princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002.
- SANDRONI, Carlos . **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- TINHORÃO, J. Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.